

La poesía festiva de Ricardo Carrasquilla

Guillermo Molina Morales

Introducción

El argentino Miguel Cané, en el año 1881, describía las reuniones sociales de los intelectuales bogotanos de esta manera:

el *esprit* chispea en la conversación; una mesa es un fuego de artificio constante; el chiste, la ocurrencia, la observación fina, la cuarteta improvisada, la décima escrita al dorso del menú, el aplastamiento de un tipo de frase, la maravillosa facilidad de palabra... no tienen igual en ninguna otra agrupación americana. (195)

El testimonio de Cané, por cierto, coincide con las características de lo que Samper Pizano denomina “humor bogotano,” que, a diferencia del antioqueño (hiperbólico y escatológico) y del costeño (narrativo, surrealista y sexual), se definiría por el continuo juego de palabras, la sofisticación, el cultismo, el repentismo y la actitud filosófico-existencial.

Es muy posible que Samper Pizano esté confundiendo lo diatópico con lo diastrático. Es decir, los rasgos que atribuye al “humor bogotano” pueden ser atribuibles a un “humor de clase” más que a un “humor regional.” En todo caso, importa señalar que este tipo de juegos espontáneos y efímeros tuvieron su reflejo literario en una modalidad que se llamó “poesía festiva,” muy popular en su tiempo, y que hoy ha caído en el olvido. Esta última observación se puede comprobar con el número de apariciones de los tres principales poetas festivos—Joaquín Pablo Posada, Ricardo Carrasquilla y José Manuel Marroquín—en las antologías estudiadas por Darío Jaramillo: se percibe un descenso paulatino desde las 16 veces en que se incluyen en las 7 antologías del siglo XIX hasta su total desaparición de las 7 recopilaciones publicadas entre 1965 y 1999.

Sin embargo, si queremos entender a cabalidad la producción poética del siglo XIX colombiano, es necesario estudiar esta vertiente, que hasta ahora los críticos han ignorado por completo o han despachado con un par de líneas desaprobatorias. Hasta donde sabemos, solamente Fábrega ofrece una breve, e imprecisa, definición de este subgénero: “todas las composiciones en verso [...] que llevan una marcada tendencia humorística,

optimista, chistosa, regocijante”; añadiendo que se trata de una “risa que se da sin vejación cruel y sin sabor amargo” (7). El rasgo distintivo respecto a otras producciones humorísticas sería, por lo tanto, la ausencia de polémica, lo que hoy llamaríamos “humor blanco.”

En el entorno académico, sin embargo, no podemos conformarnos con esta definición. Es necesario, en primer lugar, partir de una base teórica fuerte que nos ayude a explicar el lugar de la poesía festiva en el contexto del pensamiento sobre la risa. Para ello, conviene recordar, con Beltrán Almería, que la risa es un fenómeno complejo que ha sido entendido desde enfoques muy diversos a lo largo de la historia. Para el caso de Carrasquilla, interesan especialmente tres de estos enfoques: el moralista, que se remonta hasta Aristóteles y se ocupa de la función didáctica que tiene el humor en la sociedad; el cortesano, que comienza con Platón y se interesa por el tipo de risa adecuado para una sociedad “civilizada” (lo que Rama denominaría “la ciudad letrada”); y el romántico, que parte de una ruptura con la metafísica. Dentro de este último enfoque, nos basaremos en el texto clásico de Friedrich Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1796), que todavía hoy puede ser considerado “el mejor tratado sobre la risa jamás compuesto” (Beltrán Almería 12). Además de su valor teórico (es decir, el nivel de abstracción abarcadora), el texto de Schiller nos parece especialmente interesante para contrastar su visión romántica con la de Ricardo Carrasquilla, cuyas fechas lo sitúan dentro de la efervescencia romántica de América Latina, pero que presenta diferencias estéticas muy significativas.

Después de caracterizar la poesía festiva desde la combinación de tres enfoques sobre el humor, el presente artículo establece como segundo objetivo el análisis de los rasgos formales que caracterizan la poesía festiva frente a la poesía seria, representada en este siglo por José Eusebio Caro y el Rafael Pombo de “Hora de tinieblas.” Teniendo en cuenta que la poesía festiva ha sido poco valorada por la crítica tradicional, la explicitación de sus rasgos puede revelarnos algunos criterios implícitos en los procesos de canonización de ciertas obras frente a otras. Como en un estudio de estas características sería imposible abarcar toda la producción festiva publicada en el siglo XIX, nos limitaremos a analizar la obra de Ricardo Carrasquilla (1827-1886), por ser la figura central de esta vertiente. De hecho, ha sido frecuentemente señalado como “el príncipe de nuestros poetas festivos” (Ortega Torres 213). Más concretamente, indagaremos en la recopilación que, con el inexacto título de *Coplas*, publicó el autor en el año 1863, ya que contiene los poemas festivos más comentados y antologados, especialmente en la sección de “Bagatelas.”

Humor romántico, humor cortesano y humor moralista

Como habíamos avanzado anteriormente, nuestro primer objetivo será determinar el tipo de humor que anima la poesía festiva, para lo cual comenzaremos con el marco teórico que nos ofrece Schiller en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Desde el propio título de la obra, el pensador alemán establece una división entre “poesía ingenua” (propia de los clásicos, que se caracteriza por la unión del poeta con la naturaleza) y poesía sentimental (que define a la época romántica o, más ampliamente, a la moderna). En este tiempo nuevo, es patente la separación con la naturaleza (y con toda cosmovisión metafísica), lo

cual supone un punto de partida insoslayable para el poeta. Ahora bien, a la hora de crear desde esta ruptura, se abren dos opciones para el poeta sentimental. Estas dos opciones dependen de “si el poeta prefiere insistir más bien en la realidad o en el ideal: de si prefiere presentar la realidad como objeto de aversión o el ideal como objeto de simpatía. Su exposición será pues satírica o elegíaca” (34-35).

Interesa aquí el primer modo de sentimiento, el del poeta satírico que “toma como objeto el alejamiento de la naturaleza y el contraste de la realidad con el ideal.” Dentro de esta actitud, Schiller también establece dos categorías: “esto puede llevarlo a cabo el poeta, ya sería y apasionadamente, ya juguetona y plácidamente, según arraigue más bien en el dominio de la voluntad o en el del entendimiento. El primer caso es el de la sátira patética, que castiga; el otro es el de la sátira festiva” (35). Esta última categoría, que en principio es la que más nos interesa, ciertamente se caracteriza por la libertad del juego, pero también por una aspiración al infinito desde los objetos y temas más frívolos. Por eso, Schiller concede que la poesía festiva enfrenta una gran dificultad para lograr su importante meta: “estar libre de pasión, ver siempre con claridad y serenidad a su alrededor y dentro de sí mismo, encontrar en todo momento más bien el azar que el destino y reír del absurdo antes que irritarse y llorar por la maldad” (40).

En un primer momento, encontramos que, en efecto, la poesía de Ricardo Carrasquilla encaja en la categoría de “sátira festiva” propuesta por Schiller. Algunos de los rasgos comunes son los siguientes: la realidad como objeto de aversión, el tono juguetón y plácido, los objetos y temas frívolos, etc. Comprobémoslo con el inicio de uno de los poemas más conocidos de Carrasquilla, “Suerte de mis versos”:

Malditos los especieros,
 Boticarios y pulperos,
 Que profanan, ay de mí!
 Mis mejores producciones,
 Envolviendo camarones,
 Ungüento blanco y maní.
 Si escribo al desdén de Rosa
 Composición lacrimosa,
 A poco tiempo, ay de mí!
 Miro mi triste elegía
 En inmunda chichería
 Envolviendo ajonjolí.

(42: 1-12. En todas las citas se conserva la ortografía y la acentuación original)

Vemos aquí una lamentación por la realidad circundante, una realidad en la cual los versos solo sirven por la materialidad del papel en que están escritos. Además, los protagonistas del poema (especieros, boticarios, pulperos, chicherías, etc.) y los propios productos que nombra (camarones, ungüento blanco, maní, ajonjolí, etc.) pueden ser considerados frívolos, frente a los grandes temas, héroes y objetos consagrados por la tradición. Por último, el tono juguetón se percibe de forma clara, por ejemplo, a través de la rima en “-í”, habitualmente usada en la poesía burlesca.

Ahora bien, en un segundo momento, podemos pensar si las características estudiadas, propias de la “sátira festiva,” justifican plenamente la inserción de Carrasquilla dentro del paradigma romántico, moderno. Recordemos que el punto de partida, según Schiller, debía ser la separación con la naturaleza y la aspiración de alcanzar un infinito ya perdido, riéndose de la imposibilidad de alcanzarlo y, por lo tanto, de lo absurdo de la vida. Este alcance último, y fundamental, del humor romántico está por completo ausente en el libro de Ricardo Carrasquilla. Es más, existen otros poemas del conjunto en los que se exalta explícitamente la conexión con lo divino que da sentido al universo. Así es en “La Noche-buena,” “El ángel de la guarda,” “Dios,” o “Desengaño,” que termina con estos versos: “¡Gracias mil veces, Relijion divina, / que me vuelves la paz i la esperanza!” (25).

Por lo tanto, se puede considerar que el humor de la poesía festiva de Carrasquilla no comparte la ruptura metafísica profunda del periodo romántico, de la modernidad, sino que más bien se caracteriza por ser, retomando las palabras de Miguel Cané, un “fuego de artificio constante.” Este “fuego de artificio,” siguiendo el testimonio del viajero argentino, se relaciona con un lugar de enunciación muy particular: las tertulias literarias de la clase alta bogotana (especialmente importante en esta época fue la tertulia de “El Mosaico,” en torno al militante conservador José María Vergara y Vergara).

Así pues, para precisar la caracterización de la poesía festiva conviene referirse al “humor cortesano,” al que Aristóteles se refería con el término de “eutrapelia.” La “eutrapelia” es un tipo de humor positivo, templado y moderado, asociado al buen carácter e incluso al ingenio de la persona. Supone, por lo tanto, una suerte de domesticación de la risa en una sociedad refinada. En este sentido, no sorprende que este concepto fuera retomado por tratados humanistas como *El cortesano* (1528), de Castiglione, o *Arte y agudeza de ingenio* (1642), de Baltasar Gracián. En ambas obras, el humor, siempre mesurado y decoroso, aparece como un recurso importante para mantener la imagen de caballero ingenioso y refinado en los círculos sociales más elitistas.

El propio prologuista del libro de Carrasquilla (que solamente firma con las iniciales P. M.) parece apuntar en esta dirección cuando dice de un poema que “con más soltura y llaneza no se trata este asunto en un corro de amigos de buen humor” (IV) y cuando alaba al autor por “no descender a la vulgaridad y a las veces hasta lo indecoroso en cuanto al fondo, y conservar en la forma el estilo culto, el lenguaje castizo al mismo tiempo que chistoso y ameno” (V). De estas palabras se infiere una doble función para la poesía festiva: por un lado, mantener un ambiente agradable en las reuniones de la élite cultural; por otro lado, ser ejemplo de “buen gusto” y, por lo tanto, respetar las limitaciones del lenguaje oficial (más adelante volveremos sobre este punto).

Si continuamos la lectura del prologuista, hallamos un tercer objetivo para la obra (y, en general, para la poesía festiva), definido de esta manera: “sonreír y complacerse con las joviales y jocosas travesuras en cuyo fondo se encuentra el castigo de una mala costumbre o cualquiera otro fin moral” (III). Se desliza en esta última frase una tímida justificación del humor por su finalidad moralista y didáctica, una justificación que se remonta a los clásicos grecolatinos (desde Platón hasta Horacio). Según esta concepción, el humor serviría para ridiculizar los comportamientos nocivos y, de esta manera, ayudar a

erradicarlos. Este objetivo es muy claro en otro libro de Carrasquilla, *Sofismas anticatólicos*, donde cuestiona con humor (sobre todo a través de la *reductio ad absurdum*) los argumentos de los ateos contra la religión católica. De forma análoga, encontramos en las *Coplas* un jocoso ataque contra algunos tipos sociales en “Lo que puede la edición,” “Un buen método de vida,” “Mi sobrino” o “Un sabio”:

Estaba Crispin el sabio
 Con otros sabios un día;
 Se habló de sabiduría
 I no desplegó su labio. (58: 1-4)

 Hablóse al fin de Cantú,
 Don Crispin movió sus labios,
 Callaron todos los sabios
 I él dijo mui serio: Mu! (58: 13-16)

En el fragmento transcrito, podemos apreciar los límites de esta sátira. La crítica social queda completamente diluida al utilizarse un personaje literario estereotipado (don Crispín), sin conexión directa con los problemas sociales de su época. No hay un cuestionamiento del orden establecido, como podríamos encontrar en la literatura carnavalesca, sino un humor inofensivo y de escaso alcance. Esta limitación puede relacionarse con el contexto de enunciación del autor, asociado a la clase alta bogotana, que evitaba criticar el *status quo* de la época.

Por otro lado, no todos los poemas podrían justificarse por su intención didáctica. En muchas ocasiones, se trata de simples juegos de palabras, lo que refuerza la idea de escapismo en este tipo de poesía. Por ejemplo, “Un hombre amable” simula un diálogo entre un caballero parlanchín y un interlocutor que solamente responde con monosílabos:

—Diantre, qué tufo me dió!
 Qué caños, qué policía!
 Mas siendo en tu compañía
 Esto i más sufriré yo.
 —Fó!” (54: 36-40)

Este tipo de poemas podría clasificarse en la categoría de lo “burlesco,” tal y como la entiende Ignacio Arellano. Es decir, se trataría del puro juego con el lenguaje sin ninguna intención crítica (la intención crítica, según este mismo autor, define a la “sátira”). De esta manera, es posible asociar lo burlesco a la concepción del humor cortesano, mientras que la sátira sería propia del enfoque moralista. Por supuesto, hay poemas que se pueden considerar en un punto medio entre ambos extremos del espectro burlesco-satírico. En cualquier caso, para un completo entendimiento de la “poesía festiva” debemos atender a las dos vertientes, con los matices ya apuntados (así, el humor moralista se practica de forma ligera y siempre desligado de los problemas sociales).

Por último, volviendo a nuestro punto de partida, ambas perspectivas sobre el humor (la burlesca-cortesana y la satírica-moralista) corresponden parcialmente a los rasgos con los

que Schiller caracterizaba la “sátira festiva” y la “sátira patética.” Sin embargo, en la obra de Carrasquilla no existe la percepción de ruptura con la unidad metafísica que, según Schiller, sostiene ambas vertientes. Es decir, el poeta colombiano se muestra alejado del paradigma romántico, moderno. Este hecho, seguramente, es una de las principales causas por las que la poesía festiva decimonónica ha ido cayendo en el olvido a medida que se imponía el paradigma moderno en la poesía colombiana.

Rasgos modernos de la poesía festiva

Lo apuntado en el epígrafe anterior no debería llevarnos a una descalificación total de esta modalidad poética. Al fin de cuentas, como reconoce García Maffla, tampoco la vertiente seria de la poesía decimonónica colombiana “da inicio al real espíritu de la modernidad, sino que esta se constituye prácticamente en olvido o oposición a él” (270). Además, si analizamos de cerca la poesía festiva, podemos encontrar algunos rasgos que, amén de servir para caracterizarla en contraste con la vertiente seria, revelan interesantes coincidencias con la poesía moderna. A continuación, estudiaremos tres de estos rasgos: realismo, autoconsciencia literaria y lenguaje popular.

El término “realismo” se usa de forma diferente en la historia literaria y en la teoría de la literatura. Para la primera disciplina, se trata de un movimiento que se desarrolla principalmente en la segunda mitad del siglo XIX. Para la segunda, que es la que aquí seguiremos, el realismo es una categoría estética que se define por su relación con el mundo material; es decir, con referentes concretos que pueden percibirse con los sentidos. Su opuesto es el idealismo, categoría estética que articula la poesía seria de los románticos colombianos a través de palabras abstractas que tradicionalmente se consideran elevadas, como “Dios,” “alma,” “patria,” “libertad,” “eternidad,” etc.

Gran parte de la poesía moderna se caracteriza por sus referencias a la realidad tangible, desde una cosmovisión escéptica ante las grandes ideas. Aunque, como hemos visto anteriormente, esta cosmovisión no es la que alienta a los poetas festivos del siglo XIX, pues su frivolidad les acerca a los elementos de la vida cotidiana. Ya hemos visto, en el inicio del poema “Suerte de mis versos,” la presencia de lugares populares como las chicherías, personajes como los especieros y alimentos locales como el ajonjolí. En “Lo que puede la edición” también encontramos escenas costumbristas, que acercan estas obras a algunas expresiones narrativas de la segunda mitad del siglo XIX:

Era Juana una indiecita
De Choachí;
Cargando leña la ví,
Y me pareció bonita.
 Vino luego a la famosa
Bogotá,
Depuso el chircate, y ya
Me pareció muy hermosa. (41: 27-34)
.....
 Más tarde un buen corazón,
Pedrería

Dióle; ¡ el mundo a porfia
La tributa adoración.

Lo que puede la edición! (41: 39-43)

Además de los referentes de la realidad concreta (“Choachí,” “Bogotá,” “indiecita,” “chircate,” etc.), vemos asomarse en estos versos una problemática social que caracteriza a varias obras del siglo XIX: el contraste entre la ciudad y el campo. Sin embargo, el poeta prefiere centrar su atención en una sátira atemporal sobre el poder de las apariencias, diluyéndose así la posible crítica hacia la sociedad circundante. Es más, la figura que resulta ridiculizada es la más débil (la “indiecita”), mientras que se deja en un conveniente segundo plano al personaje poderoso que llena de vestidos y joyas a la provinciana. Al autor no le interesa preguntarse a cambio de qué le ofrece estos lujos, con lo que, de nuevo, evita la visualización y el cuestionamiento de las estructuras de poder entre los géneros y las clases sociales de aquella época.

En otro orden de cosas, este realismo superficial se contrapone al idealismo habitual de los poemas serios. De esta manera, se revaloriza la vida cotidiana, siempre desprovista de sus aspectos polémicos. Un claro ejemplo es “El chocolate,” una suerte de parodia de la poesía épica (ya prácticamente desaparecida en aquel tiempo). En este poema se prefiere el sonido del molinillo al de los ruseñores, la “hirviente olleta” a la “homérica trompeta,” y cualquier desazón existencial se consuela al “escuchar el ruido con que bate / la cocinera el dulce chocolate” (26).

La parodia de modelos serios indica una autoconsciencia literaria que será otro de los rasgos característicos de la poesía festiva. Frente a ella, la vertiente seria decimonónica prefiere mantener la “falacia artística,” definida por Ricardo Navas Ruiz como “la ilusión de autonomía, autorreferencialidad o independencia con respecto a cualquier contenido externo a sí mismo” (80). Esta falacia permite que el protagonista de los poemas serios pueda presentarse como un vate-profeta absoluto, desligado de las circunstancias enunciativas concretas que justifican su relativa superioridad. De esta manera, se entiende mejor la lógica que conducía de la poesía a la presidencia a varios autores de esta época.

Por el contrario, el poeta festivo se refiere continuamente a sus limitaciones, enmarcando la obra en su contexto externo. Ya vimos cómo en “Suerte de mis versos” se producía un fructífero contraste entre los poemas entendidos como bien espiritual (una “composición lacrimosa” escrita “al desdén de Rosa”) y la realidad material del papel en que se imprimieron, que se usa “para cebar ratones / y envolver ajonjolí.” De forma análoga, en “Percances de la poesía,” se muestra la disparidad entre el contenido grandilocuente de unos versos y la prosaica realidad del medio en que se recitan:

[. . .] — *De su eterna luz!*
— No grites, Pepe. — *I mil soles...*
— ¡Qué exageración! — *I mil*
Se encienden. — El perejil
Dónde está? — Junto a las coles.
— *Se encienden fúlidos...* — Bravo! (51: 16-21)

De esta manera, se ridiculiza el criterio, siempre presente pero pocas veces explícito, que coloca a las obras de tono solemne por encima de las humorísticas. Este criterio, por cierto, todavía hoy puede explicar la dispar atención que la crítica ha prestado a la vertiente seria de la poesía decimonónica frente a la festiva. El propio Ricardo Carrasquilla denuncia esta situación en “Un jugueteo”:

Si un estudiante aburrido
Escribe octavas confusas,
I nombra a Cartago, a Dido,
Al Pegaso y a las Musas,
Las muchachas a la moda
Dicen: oda!
Mas si escribo una letrilla
I resulta en castellano,
O al ménos clara i sencilla,
Con un desden soberano,
Solo dicen: es bonito
Juguetito. (32: 13-24)

Con este fragmento pasamos al tercero de los rasgos que aquí analizaremos, el lenguaje de las composiciones festivas, en oposición a las serias. En los versos citados, se toman como representantes de estas dos vertientes, respectivamente, la letrilla “clara i sencilla” y las “octavas confusas.” Si tomamos a Bajtín como referente teórico, podremos entender mejor este contraste, al tiempo que percibiremos las limitaciones propias de la poesía festiva frente a las manifestaciones populares (limitaciones que el propio prologuista de Carrasquilla se encargó de resaltar).

En primer lugar, es necesario recordar la distinción que establecía el teórico ruso entre “lenguaje oficial” (también llamado “literario” o “de buen tono”) y “lenguaje popular” (también llamado “familiar” o “de la plaza pública”), dos códigos que desde el siglo XVI están fuertemente separados (207). El lenguaje oficial, retórico y elevado, estandarizado frente a las variedades dialectales, se asocia a la “decencia” y a la “corrección” (120), por lo que será el preferido de la poesía canónica y de la crítica literaria. Hasta tal punto es así que incluso el prologuista de Ricardo Carrasquilla lamenta como “licencia o defecto los “bogotanismos que contiene en el lenguaje i en los conceptos,” los cuales “se estrañan mas cuanto es mayor la jeneral correccion de la obra” (VII).

En esta crítica se percibe hasta qué punto el lenguaje popular se considera incorrecto e indeseable, incluso para la poesía festiva. Este tipo de lenguaje, recordemos, incluye términos coloquiales, refranes, diminutivos, regionalismos, extranjerismos, parodias, etc., sin olvidar que, según Bajtín, también está “saturado de elementos tomados de lo *inferior* material y corporal: obscenidades y groserías, juramentos, textos y sentencias sagradas invertidas” (59). Todo lo contrario del lenguaje propuesto por la élite bogotana, como muestra el presidente-poeta Miguel Antonio Caro, quien llegaba a relacionar la “correcta” dicción con el patriotismo.

En el caso de Ricardo Carrasquilla, se evidencia una inclinación hacia el lenguaje popular, cargado de términos coloquiales y localistas. Esta preferencia resulta explícita en poemas como “Mi sobrino,” parodia del lenguaje literario de la poesía seria. Aquí, se reivindica el habla dialectal, por ejemplo cuando se critica que se llame “Al bababuy, ruiseñor, / canario, al cucarachero, / al chirlobirlo, jilguero, / y al gallinazo, condor” (61). La reivindicación es coherente con la producción poética del propio Carrasquilla, donde se encuentran expresiones coloquiales (“sin ton ni son,” “no me da la gana,” “con esto y un bizcocho”), palabras y expresiones dialectales (“chircate,” “cachifo,” “totuma,” “maní,” “hacer mercado,” “gente goda”), diminutivos y superlativos (“ruanita,” “sapiéntísimo,” “poquitico”), onomatopeyas (“¡mu!”), extranjerismos (“Yes!”), e incluso poemas enteros en forma de diálogo cotidiano (“Un hombre amable,” “Certámenes,” “El lujo,” etc.).

Por otro lado, la referencia a Bajtín también nos sirve para entender los límites de la poesía festiva, alejada de la tradición carnavalesca. Si bien es cierto que usa algunos elementos del lenguaje popular, existe una auto-censura que le hace detenerse ante groserías, obscenidades, juramentos, sentencias sagradas invertidas o referentes escatológicos. No debemos olvidar que estas obras festivas no se relacionan con la plaza pública sino, por el contrario, con ambientes elitistas cerrados. Por este motivo, la poesía de Ricardo Carrasquilla, aun cuando usa abundantes rasgos del habla local, se mantiene siempre dentro del decoro cortesano, sin alcanzar la vitalidad, y la significación, de la literatura carnavalesca.

Conclusiones

El análisis realizado nos permite entender de una forma más completa la poesía festiva en Colombia, que hasta ahora había sido escasamente estudiada. De esta manera, podemos adelantar una posible definición, basada en la obra de Carrasquilla: vertiente poética, asociada a los ambientes elitistas bogotanos del siglo XIX, en la cual se persigue el entretenimiento ingenioso a través de un humor ligero e inofensivo. En contraste con la vertiente seria, la poesía festiva se caracteriza por sus referencias a la realidad inmediata y tangible, por la ruptura de la falacia artística y por el empleo de un lenguaje coloquial y localista que, sin embargo, nunca alcanza la libertad carnavalesca.

En un contexto más amplio, es necesario tener en cuenta que la poesía festiva no expresa una visión del mundo moderna (que, según Schiller, se basa en la ruptura con la “naturaleza,” con la metafísica). Su concepción del humor enlaza con las prácticas cortesanas del renacimiento y, hasta cierto punto, con la justificación del humor como estrategia didáctica. Esta cosmovisión, sin embargo, no explica su exclusión del canon colombiano, puesto que tampoco la vertiente seria de la poesía decimonónica abraza los principios profundos de la modernidad.

Por otro lado, la poesía festiva puede servir como referente para entender mejor la estética moderna del siglo XX colombiano. En primer lugar, el humor ha sido un elemento fundamental para abrir nuevos cauces poéticos. Piénsese en poetas tan significativos como León de Greiff, Luis Carlos López, Luis Vidales y Jaime Jaramillo Escobar. Estos autores comparten con Carrasquilla el tono humorístico, si bien lo

superan por su asimilación de la ruptura moderna con la metafísica. Además, los rasgos de la poesía festiva (realismo, ruptura de la falacia artística y lenguaje coloquial) serán retomados por gran parte de la poesía contemporánea, incluyendo estéticas de la seriedad como las de Aurelio Arturo, José Manuel Arango o Jaime García Maffla.

Así pues, es necesario avanzar en el estudio de la poesía festiva, no solo para completar el panorama de la poesía decimonónica (en el cual tenía un papel muy destacado), sino también para entender las rupturas que se producen en la literatura colombiana del siglo XX. Dos ejemplos significativos de los problemas que puede acarrear el olvido de esta tradición humorística son los de J. J. Alstrum, quien hace de José Asunción Silva un pionero de la “antipoesía” por rasgos que hemos encontrado en los poetas festivos anteriores (el propio Rafael Pombo calificaba esta modalidad festiva como “contra-poesía”); y Andrés Holguín, que solo piensa en la vertiente seria cuando dice que la poesía decimonónica colombiana está “desligada del terruño y del habla, de los modismos locales” (14).

Creemos, por lo tanto, que a partir de este estudio se abren nuevas vías de investigación. Nombraremos dos que nos parecen especialmente relevantes: por un lado, el estudio de las conexiones que se establecen entre la poesía festiva del siglo XIX y la tradición humorística anterior (desarrollada en la Colonia a partir de modelos españoles) y posterior (siguiendo las líneas que hemos esbozado); por otro lado, se precisa comparar la poesía festiva colombiana, muy asociada a una determinada clase social de la capital, con las manifestaciones culturales producidas en otras capitales del continente en el propio siglo XIX. De esta manera, podríamos comprobar hasta qué punto es cierta la cita de Miguel Cané con la que hemos abierto este ensayo, según la cual el fenómeno colombiano “no tiene igual en ninguna otra agrupación americana” (195).

Instituto Caro y Cuervo

Obras citadas

- Alstrum, James J. “La tradición oculta: La poesía satírica colombiana.” *Cuadernos de Literatura* 10.20 (2006): 12-26. Impreso.
- Arellano, Ignacio. “Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro.” *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Ed. Arellano y Roncero. Sevilla: Renacimiento, 2006. 329-59. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987. Impreso.
- Beltrán Almería, Luis. *Estética de la risa*. México: Ficticia, 2016. Impreso.
- Cané, Miguel. *En viaje*. Caracas: Ayacucho, 2005. Impreso.
- Carrasquilla, Ricardo. *Coplas*. Bogotá: Nicolás Pontón, 1863. Impreso.
- Fábrega, Victoria. *Poesía festiva de Panamá y Colombia*. Panamá: Dutigrafía, 1983. Impreso.
- García Maffla, Jaime. “La poesía romántica colombiana.” *Manual de literatura colombiana, 1*. Bogotá: Planeta, 1988. 267-302. Impreso.
- Holguín, Andrés. “Literatura y pensamiento. 1886–1930.” *Nueva Historia de Colombia, VI*. Bogotá: Planeta, 1989. 9-34. Impreso.
- Jaramillo, Darío. “Antologías.” *Historia de la poesía colombiana*. Ed. María Mercedes Carranza. Bogotá: Casa de Poesía Silva, 2009. 617-89. Impreso.
- Navas Ruiz, Ricardo. “Campoamor y la ironía romántica. Reflexiones sobre *El licenciado Torralba*.” *Salina: revista de letras* 11 (1997): 76-84. Impreso.
- Ortega Torres, José Joaquín. *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Escuela Tipográfica Salesiana, 1934. Impreso.
- Samper Pizano, Daniel. “Humor regional en Colombia. Prototipos, características y vertientes.” *Nueva Historia de Colombia, VI*. Bogotá: Planeta, 1989. 306-27. Impreso.
- Schiller, Friedrich. *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Madrid: Verbum, 2014. Impreso.