

La coloquialidad poética y la construcción de una ideología en América Latina

Por *Eva* CASTAÑEDA BARRERA*

LA PRODUCCIÓN LITERARIA que se desarrolló durante la segunda mitad del siglo xx en América Latina está atravesada por una serie de acontecimientos sociales y políticos que signaron al continente. El más emblemático de ellos fue la Revolución Cubana (1953-1959) que determinó el quehacer artístico e intelectual de una nómina importante de creadores. En el caso específico de la poesía, ésta no se mantuvo indiferente a los sucesos de la época: a su manera y con los medios que le son propios manifestó su posición frente a la realidad. Esa toma de partido se vio materializada en la eclosión de la coloquialidad, dicción poética que representó una manera diferente de concebir el acto escritural dado que se fundamenta en una exploración lingüística que se nutre del habla cotidiana y de la realidad inmediata. En ese sentido, la poesía coloquial es producto de los cambios históricos, sociales y políticos del siglo xx y se ha convertido hoy en día en un recurso de uso común en la poesía latinoamericana.

El término *poesía coloquial de tono conversacional* fue acuñado por Roberto Fernández Retamar, quien afirmó que ésta planteaba un “nuevo realismo”.¹ Es decir, quienes se adscribieron a la coloquialidad buscaron acercarse al lector, *aludirlo y no eludirlo*, como señaló Mario Benedetti.² Ahora bien, la implicación del lector en el poema y la búsqueda de “un nuevo realismo” debían poseer una serie de características para lograr tal empresa: “los poetas coloquiales nos describen situaciones reales, acercándose con claridad a la voz que transmite la experiencia inmediata; se

* Becaria del Programa de Becas Posdoctorales de la Coordinación de Humanidades en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <evacarrera@hotmail.com>.

¹ El ensayista cubano plantea el término *nuevo realismo* para referirse a la forma a que aspiran los poetas coloquiales de la generación de los años sesenta. Para ampliar esta idea sugiero remitirse a Roberto Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, en *id.*, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, pp. 111-126, p. 125.

² Mario Benedetti, “Temas y problemas”, en César Fernández Moreno, coord., *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972, pp. 369-370.

arraigan en el quehacer cotidiano y problemático”.³ Lo anterior pone de manifiesto que la apuesta fue por una nueva dicción poética que diera cuenta del momento histórico que se vivía. Por una parte, reflexionaron sobre el papel del poeta, ya no como un ser inspirado, sino como un hombre común que le habla a la colectividad. Por otra parte, buscaron la inclusión de la cotidianidad en la poesía, pues ésta ya no se ocuparía sólo de temas trascendentales y metafísicos, ahora lo inmediato podía ser poetizado. Todo ello mediante un lenguaje sencillo:

La poesía coloquial [...] crea una nueva expresión poética que lleva implícita la renovación del lenguaje y, al mismo tiempo, establece una comunicación directa con el lector, lo que la caracteriza respecto a movimientos literarios precedentes. Para subrayar esta unión, la figura del poeta se desmitifica en sus propios textos, creando así un diálogo coral casi perfecto.⁴

Para trazar la trayectoria de esta vertiente poética, es preciso remontarnos a las primeras muestras de coloquialidad que aparecen en la poesía latinoamericana. Si bien ya dijimos que esta dicción encuentra su momento climático en la década de los sesenta, también es cierto que se nutrió de una vasta tradición que la antecedió. A ella queremos referirnos.

Modernismo

Es posible encontrar las primeras muestras del coloquialismo en la poesía hispanoamericana desde la revolución literaria que significó el modernismo. De acuerdo con diversos especialistas, ya alguna parte de la poesía de Rubén Darío da muestra de coloquialidad, por ejemplo la famosa “Epístola” a la señora de Leopoldo Lugones:

Mis dolencias se van en ilusión y espuma.
Me recetan que no haga nada ni piense nada,
que me retire al campo a ver la madrugada
con las alondras y con Garcilaso, y con
el *sport*. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y *La Nación*?
¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?
¿No se sabe que soy cónsul como Stendhal?⁵

³ Carmen Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante, 1997, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ Rubén Darío, “Epístola” (1907), en *id.*, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 345.

Particularmente existen dos caras del poeta modernista por excelencia que pasarán a la poesía de tono conversacional: una es el uso de giros del habla coloquial que encontramos en poemas como el antes citado; la otra es una mirada crítica sobre Estados Unidos, la cual asoma la postura social y política que más tarde los poetas coloquiales latinoamericanos asumirán en su poesía. Fernández Retamar señala que:

En la poesía de Darío ya están presentes el ilogicismo, el desmantelamiento en la cohesión, lo inconsciente y lo anormal, la tensión propios de la poesía moderna; la ampliación de lo decible, una abolición de las censuras morales que prepara el terreno a la desenvoltura expresiva de Vallejo y Neruda. Hay en su poesía humor, prosaísmo y esa marca inconfundible de la poesía moderna, la voluntad de reflexión teórica sobre la práctica poética incluso en el seno mismo del poema.⁶

Carmen Alemany Bay, estudiosa de la poética coloquial, ubica los antecedentes de esta poesía a fines del siglo XIX en América Latina, producto del cansancio frente a un lenguaje que no reflejaba la realidad. Ahí encontramos la inclusión de elementos de la coloquialidad, como en el fragmento citado, donde lo cotidiano es el centro de la disquisición, abordado mediante un léxico sencillo y en algunos casos irónico: “Desde Darío y el modernismo quedaría constituido el fenómeno de la poesía en prosa o el recurso al ‘prosaísmo’. El lenguaje poético latinoamericano se abre a las posibilidades ilimitadas de liberación artística mediante la incorporación de otros nuevos códigos que codificarán la palabra poética”.⁷

Sin duda, eso que ahora observan los estudiosos del tema no podía ser visto con tanta claridad a finales del siglo XIX, pero hoy sabemos que las aportaciones de Darío fueron trascendentales en la poética coloquial: “lo que Darío hizo con respecto a la gran poesía francesa en su momento, es decir, la aclimata en nuestra poesía, en nuestra lengua. También hay aquí un acercamiento entre verso y prosa (y especialmente entre verso y *conversación* que no es lo

⁶ Fernández Retamar, “Rubén Darío en las modernidades de nuestra América” [n. 1], p. 298. A lo anterior se suma el juicio de Mario Benedetti al apuntar que algunos poemas de Darío, en particular la citada “Epístola”, escrita en 1907, contribuyeron a la concepción del coloquialismo actual, véase Mario Benedetti, *El ejercicio del criterio*, México, Alfaguara, 2002, p. 23.

⁷ Daniel Torres, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaísmo*, Madrid, Pliegos, 1990, p. 20.

mismo)”.⁸ En tal sentido, el modernismo contribuyó de manera importante a la construcción y enriquecimiento de la poesía coloquial:

Será dentro del modernismo, verdadero movimiento de renovación y de originalidad de la poesía latinoamericana, donde los poetas coloquiales hallarán el primer antecedente de su forma de crear. Junto a las princesas, los cisnes, la búsqueda del exotismo y la utilización de formas métricas hasta entonces inusuales en la poesía en lengua castellana, algunos poetas modernistas, y entre ellos la cabeza más visible, Rubén Darío, introducirán elementos prosísticos en sus versos.⁹

Es verdad que buena parte de la poesía de este periodo no se desprende del todo de la poética del siglo XIX, sin embargo, como ya quedó demostrado, dan cuenta de un momento histórico en transición y en consecuencia lo reflejan, renovando la poesía. Sus aportaciones serán recursos de uso común en la poesía coloquial latinoamericana.

La vanguardia

LA vanguardia es otra de las vetas que contribuyó con elementos importantes a la construcción de la poesía coloquial. Durante las primeras décadas del siglo XX, el cambio, la experimentación y la innovación se sucedieron de modo continuo; en el lapso de tres décadas, la poesía alternó diversos estilos y abrió diferentes perspectivas literarias que a su vez no permanecieron fijas. La poesía entró en sincronía con las circunstancias sociales y políticas, imposible resultó que se mantuviera al margen de lo que estaba ocurriendo en el mundo. En este sentido, cabe decir que las vanguardias son un fiel reflejo de su época.

Para efectos de la poesía coloquial debemos reparar en dos aspectos: uno, las ideas de Peter Bürger en las que plantea la unión de vida y arte, es decir, la praxis vital y, por otra parte, la crítica al arte institucionalizado. Esto se expresa, entre otras muchas formas, en la transformación del lenguaje, es decir, se busca un nuevo mecanismo que incorpore los elementos de la vida, de la cotidianidad, al arte.¹⁰ A lo anterior se suma lo dicho por Renato Poggioli quien afirma que el lenguaje de la vanguardia fue una de

⁸ Fernández Retamar, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” [n. 1], p. 173.

⁹ Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana* [n. 3], p. 41.

¹⁰ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (1974), Barcelona, Península, 1987.

las vías para manifestar el descontento del artista frente al estado del arte:

El idioma casi privado de nuestra lírica tendría, pues, un fin social y serviría de correctivo a la corrupción lingüística característica de toda cultura de masas. Ese idioma tendería a enriquecer y renovar continuamente las palabras de la *koiné*, empobrecidas y envejecidas por el uso, por los términos técnicos y por las frases hechas, dotadas de significados tan vanos como rígidos.¹¹

En tal sentido, es necesario señalar que, en algunas de sus múltiples expresiones, la vanguardia incorporó al lenguaje elementos de lo cotidiano que no eran considerados materia prima de lo literario. Como apuntamos antes, esto ya aparecía en el modernismo, pero en él sólo cabe hablar de momentos o atisbos de lo coloquial. En cambio, para la vanguardia será un recurso programático, es decir que se volverá habitual encontrar en ciertas líneas vanguardistas aspectos de la coloquialidad como elemento primigenio para su lenguaje poético.

Una de las líneas más importantes en la relación de la vanguardia con el discurso coloquial es la que José Emilio Pacheco ha caracterizado como *la otra vanguardia*. El escritor mexicano señala que:

Junto a la vanguardia que encuentra su punto de partida en la pluralidad de “ismos” europeos, aparece en la poesía hispanoamericana otra corriente: casi medio siglo después será reconocida como vanguardia y llamada “antipoesía” y “poesía conversacional”, dos cosas afines, aunque no idénticas. Sus fundadores son un dominicano, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946); un nicaragüense, Salomón de la Selva (1893-1959), y un mexicano, Salvador Novo (1904-1974). Sus libros claves se llaman *El soldado desconocido* [1922], *Espejo* [1933], *Poemas proletarios* [1934] y la primera *Antología de la poesía norteamericana moderna* [1924], que aparece en español.¹²

Pacheco anota que ni De la Selva ni Novo inventaron el prosaísmo, antes bien se nutrieron de las innovaciones de Darío, Leopoldo Lugones, el último Amado Nervo y José Asunción Silva. En el caso

¹¹ Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 52.

¹² José Emilio Pacheco, “Nota sobre la otra vanguardia”, *Casa de las Américas* (La Habana), vol. 20, núm. 118 (enero-febrero de 1980), p. 103; reproduzco la nota que aparece a pie de página, “*El soldado desconocido* (México: Cultura, 1922) [...] *Espejo, poemas antiguos* (México: Talleres de la Mundial, 1933). *Poemas proletarios* (México: s.p.i., 1934). *La poesía norteamericana moderna* (México: El Universal Ilustrado, 1924)”, en *ibid.*

particular de Novo, éste se acercó a la escuela de Altos Estudios y a Henríquez Ureña, quien tenía un contacto muy cercano con la literatura inglesa:

Henríquez Ureña aprende en su infancia el inglés y pasa por Columbia University. Desde *Ensayos críticos*, su libro de los veintiún años, muestra su conocimiento de la literatura angloamericana. Es, como bien se sabe, el aglutinador y maestro socrático de la generación reunida en el Ateneo de la Juventud. Al regresar a Norteamérica conoce a Salomón de la Selva, quien ha vivido allí desde su adolescencia, y empieza a hacerse un sitio entre los nuevos poetas del país.¹³

En lo que respecta a De la Selva, éste tuvo una relación muy estrecha con Darío, al que sirvió como traductor e intérprete en Nueva York, además de ser compatriotas. Más tarde, se alistó como voluntario en el ejército británico; la experiencia de vivir de cerca la muerte será un detonador de su veta vanguardista. Para 1922 publica el que será su libro más importante: *El soldado desconocido*. “En sus páginas está ‘la otra vanguardia’. Himnos patrióticos y gritos de batalla quedaron atrás: la guerra antiheroica ha engendrado una poesía antipoética. El primer desplazamiento lo sufre la representación del poeta mismo como hablante. A la máscara triunfalista del Creacionismo o el Estridentismo, al poeta como ‘mago’, se opone la figura del bufón doliente y el ser degradado”.¹⁴ Los versos del poema titulado “Carta” ilustran lo mencionado:

¿Y de qué sirve la guerra?
¡Si al fin he peleado
y no sé decirte de veras
si soy valiente,
porque no me fijé!
¿Pero leíste mi nombre en los periódicos?
Dicen que me van a dar una medalla.
Te la voy a mandar por si te gusta
contar que eres mi novia.
Entonces tal vez tenga
la guerra algún sentido.¹⁵

¹³ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵ Salomón de la Selva, *El soldado desconocido: 1893-1959* (1922), México, Cultura, 1971, p. 54.

Otro poema llamado, también “Carta”, evidencia su desencanto y desolación al afirmar que las palabras han perdido su valor comunicativo, pues son incapaces de nombrar el caos circundante:

Ya me curé de la literatura.
Estas cosas no hay como contarlas.
Estoy piojoso y eso es lo de menos.
De nada sirven las palabras.¹⁶

El poeta que sobrevivió a la Primera Guerra Mundial expresa en esos versos su conflicto existencial enunciado mediante un lenguaje antiutilitario. Él funde dos tradiciones: los recursos del prosaísmo que había aprendido de la New Poetry, como la modernización de la poesía clásica, particularmente los poemas cívicos de Solón o Tirteo, inspiración evidente en la retórica de *El soldado desconocido*; y la aplicación de esa retórica a la poesía latinoamericana la cual, a partir de De la Selva, utilizará con mayor frecuencia el tono conversacional.

Por otra parte, Pacheco señala que no hay un testimonio en el que Novo reconozca la influencia de De la Selva. Sin embargo, sí asume a Henríquez Ureña como mentor de su ejercicio literario. “El fruto de la amistad y el discipulado se ve en la *Antología de la poesía norteamericana moderna*, en los *Veinte poemas* y en los admirables *Ensayos*, verdadero punto de partida de la nueva prosa mexicana”.¹⁷ Así entonces, las aportaciones de Henríquez Ureña, De la Selva y Novo son trascendentales en tanto, como señala Pacheco, son los introductores de una veta literaria en pleno contexto vanguardista que deriva hacia lo que más nos interesa, que es la poesía coloquial o conversacional o antipoesía, con sus zonas de diferencia que más adelante precisaremos.

Es importante tener en cuenta que aunque Novo y De la Selva son las figuras más representativas de esta corriente, será la vanguardia nicaragüense comandada por José Coronel Urtecho (1906-1994) quien mejor asimile la influencia norteamericana en su ejercicio poético. Ese hecho posteriormente será de gran relevancia, por ejemplo, para el exteriorismo de Ernesto Cardenal. Por la influencia de esta veta anglosajona creemos necesario hacer un somero repaso por ella.

¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹⁷ Pacheco, “Nota sobre la otra vanguardia” [n. 12], p. 106.

Vertientes de la poesía coloquial

A mediados de los años sesenta surge en América Latina una nueva forma de nombrar la poesía. Dicha forma nació de la cotidianidad, su objetivo, implicar al lector, hacer que éste se reconociera en el poema. La poesía coloquial es un largo camino por el que numerosos poetas latinoamericanos han transitado; si bien la crítica los ha estudiado de manera individual, es preciso hacer un estudio general que dé cuenta del entramado que a su alrededor se ha ido tejiendo a lo largo de casi medio siglo. Con los antecedentes arriba enunciados sobre el modernismo, las vanguardias y la influencia norteamericana, podemos hacer una revisión de la poesía coloquial latinoamericana. Las vertientes que se desprenden de ella no hacen sino confirmarnos la importancia de esta dicción poética. Antipoesía, poesía conversacional y poesía exteriorista son los rubros bajo los cuales la crítica ha englobado un fenómeno que no puede ser resumido de manera simplista o superficial. Si bien establecen puntos de encuentro, cada una de estas vetas merece y debe ser estudiada desde sus características propias, pues cada una da cuenta de un decir particular.

El exteriorismo

El exteriorismo es una línea establecida por José Coronel Urtecho que es llevada a su máxima expresión por la poesía de Ernesto Cardenal. Ya en líneas anteriores hicimos mención de la influencia norteamericana que el poeta nicaragüense recogió. Dadas las similitudes y los puntos de encuentro entre la poesía coloquial y sus demás vertientes, vale la pena preguntarnos, ¿en dónde se encuentran los rasgos que diferencian a la poesía exteriorista de la poesía coloquial? En entrevista con Mario Benedetti, Cardenal establece las diferencias principales:

La poesía exteriorista expresa las ideas o los sentimientos con imágenes reales del mundo exterior: usa nombres de calles o de lugares, nombres propios de personas con su apellido, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria etc. [...] La poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa.¹⁸

¹⁸ Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes* (1971), México, Marcha, 1981, p. 104.

Revisemos cómo algunas de las características anteriores se hacen evidentes en “Los paraísos más económicos del Caribe...”, poema incluido en *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*, del año 1965.

El Paraíso no está en Paria
 como creyó don Cristóbal Colón
... *muy lindas tierras, atán hermosas y verdes*
como las huertas de Valencia en Marzo...
[...]
Ni
en Antigua donde la temperatura no sube de 80°
y el baño es casi perfecto, y hay electricidad
y no hay malaria, y hay tres campos de golf
[...]
ni
en Santa Lucía
 paraíso de los pintores y fotógrafos
ni en la Isla del Caimán (sin impuesto sobre la renta)
donde Ud. puede todavía buscar un tesoro de pirata
—y vivir en un hotel por \$6.00 Dls. al día.¹⁹

Al inicio del poema, Cardenal incorpora una cita textual del *Diario de a bordo de Colón* para después pasar al discurso publicitario propio de una agencia de viajes que anuncia algunos lugares del Caribe para vacacionar. Los versos finales irrumpen para dar un giro distinto al poema:

Pero yo el Paraíso lo conozco
no es el de las agencias de turismo
 donde estamos los dos es el Paraíso.²⁰

Mediante la inclusión de los versos finales irrumpe el extrañamiento, pues se pasa del ámbito exterior, las islas, el clima, el hotel etc., al ámbito interior, lo íntimo, lo particular, aquello que es exclusivo de los amantes. La sencillez de la poesía de Cardenal pone de relieve situaciones de la vida cotidiana; como él bien lo señaló: “El exteriorismo es la poesía impura. Ejemplo [...] Un motor de aeroplano encontrado por los campesinos en las montañas de las

¹⁹ Ernesto Cardenal, *Poesía reunida*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 2002, p. 162.

²⁰ *Ibid.*

Segovias”.²¹ En esta poesía impura radica precisamente la pureza poética de la obra de Cardenal, es un abrirse a todos los temas y hablas posibles. Al respecto, en *Poetas comunicantes*, Benedetti pregunta al poeta nicaragüense la importancia de su poesía como factor de comunicación con el lector, a lo que él responde:

Para mí es muy importante la comunicación con el lector, y siempre he tratado de hacer una poesía clara; incluso tal vez mi poesía peca por ser demasiado clara, ya que siempre estoy interesado en que el lector entienda mi mensaje, e incluso que lo entienda el lector que no está muy acostumbrado a entender la poesía. He tratado siempre de hacer una poesía que no sea hermética ni oscura ni difícil; que llegue al pueblo.²²

Ahora bien, hasta aquí debemos preguntarnos si esta aparente sencillez en la poesía de Cardenal implica un descuido de la forma o en el peor de los casos una ausencia de rigor formal; como bien cuestiona Benedetti: “¿Este afán de comunicación con el lector, puede representar alguna concesión?”. Cardenal da respuesta:

He tratado de hacer poesía rigurosa y al mismo tiempo clara, lo cual no siempre es fácil. A veces uno tiene que hacer concesiones a lo uno o a lo otro. La poesía puede no ser suficientemente rigurosa, por el afán de claridad [...] Otras veces puede suceder lo contrario [...] En algunas ocasiones la oscuridad se debe a torpeza nuestra, a incapacidad nuestra de expresar nuestro pensamiento con suficiente claridad. Al menos yo hago el esfuerzo de ser lo más claro posible.²³

Para Cardenal la claridad es elemento prioritario en su obra, la comunicación con el lector se establece desde que éste se reconoce en aquello que lee. Recordemos que una línea de la poesía —la línea canónica— ha optado por hacer del poema un mundo cerrado y hermético; la llamada poesía pura se ha alejado del acto comunicativo. Ernesto Cardenal ha devuelto a la poesía su sentido vital; a juicio de Alemany Bay, el exteriorismo “puso en entredicho el concepto de poesía como lenguaje exclusivamente sentimental y fervoroso. El cotidianismo es una manera de negar el concepto tradicional de poesía, de negar todo trascendentalismo que pierda de vista la situación real del hombre latinoamericano o de cualquier país”.²⁴

²¹ Citado por Jaime Quezada, “Prólogo”, en Cardenal, *Poesía reunida* [n. 19], p. 17.

²² Benedetti, *Los poetas comunicantes* [n. 18], p. 97.

²³ *Ibid.*, pp. 97-98.

²⁴ Alemany Bay, *Poética coloquial hispanoamericana* [n. 3], pp. 12-13.

Cardenal apostó por una poesía nueva, el mismo acto creador fue puesto en entredicho, acabó con el mito de la imagen creadora, desterró a la metáfora, incorporó el decir popular para evidenciar un mundo polvoso y burdo que alguna parte de la poesía había pretendido ignorar. En suma, el exteriorismo forma parte de ese gran árbol que es la poesía coloquial, con sus particularidades y matices, pero con demasiadas conexiones y entrecruzamientos.

La antipoesía

Y los poetas bajaron del Olimpo. O mejor dicho: el poeta ha puesto los pies en la tierra, se ha convertido en “tierrafirmista decidido”, resolvió abrir los ojos y asumir el compromiso ineludible que la obra artística, en tanto producto social, tiene con su entorno, con el tiempo y el espacio que le tocó vivir. En 1954 el escritor chileno Nicanor Parra publicó *Poemas y antipoemas* y algunos años después definió qué era el antipoema:

La antipoesía es una lucha libre con los elementos, el antipoema se concede a sí mismo el derecho a decirlo todo, sin cuidarse para nada de las posibles consecuencias prácticas que pueden acarrearle sus formulaciones teóricas. Resultado: el antipoema puede salir perfectamente con manzanas, sin que por ello el mundo se vaya a venir abajo, tanto mejor, ésa es precisamente la finalidad última del antipoeta, hacer saltar a papirotazos los cimientos apollillados de las instituciones caducas y anquilosadas.²⁵

Pero, ¿cómo llegó el poeta chileno a tal explosión lírica? En una pregunta harto atinada Benedetti interpela a Nicanor Parra, “¿cómo llegaste a la concepción del antipoema?”.

Poesía es vida en palabras. Me pareció que ésa era la única definición de poesía que podía abarcar todas las formas posibles de poesía. Entonces me dí a la tarea de producir una obra literaria que satisficiera también esta definición, y resultó que mientras más trabajaba, más me interesaba en la palabra *vida*, y ésta llegó a interesarme mucho más que la propia poesía [...] La antipoesía no es otra cosa que vida en palabras. También tengo que advertir algo en relación con el lenguaje. Me pareció que el lenguaje habitual, el lenguaje conversacional, estaba más cargado de vida que el de los libros, que el lenguaje literario, y hubo un tiempo en que yo no aceptaba en los antipoemas sino expresiones coloquiales.²⁶

²⁵ Benedetti, *Los poetas comunicantes* [n. 18], p. 48.

²⁶ *Ibid.*, pp. 44-45.

Lo anterior nos parece medular para adentrarnos en la antipoesía, pero también para dar sentido a toda una tradición, la tradición que ha escrito al margen de “las instituciones caducas y anquilosadas” como bien señaló el autor de *Poemas y antipoemas*. Detenernos en esta respuesta es arrojar luz sobre el fenómeno de la poesía coloquial en toda América Latina, pues establece de manera clara uno de los aspectos más importantes no sólo, como ya dijimos, de la antipoesía, sino también de la poesía conversacional y el exteriorismo.

Revisemos dos puntos que resultan esclarecedores; primero, la definición que más tarde se convirtió en toda una reflexión: *la poesía es vida en palabras*. Es decir, todos los materiales cotidianos pueden ingresar en el orden poético, la poesía debe describir situaciones reales que encuentran su origen en el quehacer cotidiano. Como segundo punto, el poeta establece la importancia del lenguaje para transmitir dichas vivencias; encontró que el lenguaje coloquial estaba más cerca de las experiencias humanas. Es importante detenernos para analizar este aspecto. Líneas arriba mencionamos que todos los materiales cotidianos pueden ingresar en el orden poético, a lo que hay que agregar: siempre que éstos sean rescatados mediante medios expresivos adecuados.

La actitud que Parra mantuvo ante el lenguaje definió su práctica poética y en consecuencia su estética. Exploró los distintos ámbitos del habla popular: la publicidad, la calle, las conversaciones cotidianas. El poema se convirtió en un terreno susceptible de ser explorado; mediante la deconstrucción de dichas formas, estableció una dialéctica novedosa para su época, que sería el precedente de una forma de hacer poesía. Como bien señala Julio Ortega: “La notable influencia de Nicanor Parra en la actual poesía latinoamericana no es una marca de estilo sino una actitud ante el lenguaje”.²⁷ El camino que recorrió Parra para llegar a la concepción de antipoema se bifurcó en dos aspectos: la vida como origen de la poesía y el lenguaje que enuncia esa vida. En este sentido, la antipoesía es una toma de partido frente a la literatura y la realidad. Y esta toma de partido está explicitada en forma de un “Manifiesto”.

Señoras y señores
ésta es nuestra última palabra
—nuestra primera y última palabra—.
Los poetas bajaron del Olimpo.

²⁷ Julio Ortega, “Prólogo”, en Nicanor Parra, *Poemas para combatir la calvicie*, México, FCE, 1995, p. 11.

Para nuestros mayores
la poesía fue un objeto de lujo
pero para nosotros
es un artículo de primera necesidad:
no podemos vivir sin poesía.
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.

[...]

Contra la poesía de las nubes
nosotros oponemos
la poesía de la tierra firme
—cabeza fría, corazón caliente—
somos tierrafirmistas decididos—
contra la poesía de café
la poesía de la naturaleza
contra la poesía de salón
la poesía de la plaza pública
la poesía de protesta social.

Los poetas bajaron del Olimpo.²⁸

La antipoesía declara la guerra a toda aquella poesía anquilosada, repetidora de moldes explotados hasta la saciedad. Además, la poesía no puede ser un simple instrumento de escape de la realidad, no puede alejarse del momento que le ha tocado vivir, en una palabra, no puede sustraerse a su espacio y a su tiempo, porque eso significa claudicar del sentido humano. Para ponerlo en palabras simples: no más mitología, no más búsquedas metafísicas: La poesía debe ser la realidad cotidiana del hombre o no será. Esta postura, que es definitiva, lleva aparejado otro elemento: la poesía debe estar fundada en un lenguaje cotidiano, próximo al hombre que le da sentido, y ese hombre es el que está en la calle, a donde ha salido el poeta.

²⁸ *Ibid.*, p. 33.

Hay algo que no debe confundirse en el terreno literario y que la antipoesía intenta desacralizar: ella rechaza el uso gastado de las formas, ya clásicas, ya vanguardistas; no a la tradición literaria. Parra no sólo conoce esta tradición, sino que la domina. La construcción formal del poema está hecha predominantemente en versos endecasílabos (metro clásico por excelencia en la poesía española) y en heptasílabos. Adicionalmente, ya en su definición de la antipoesía daba los elementos que la conforman: “el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista”. Todos los recursos expresivos tienen cabida, siempre y cuando no olviden la vena hondamente humana de donde nace la poesía. Además, todo gran poeta, desde Quevedo hasta Vallejo (por citar dos cúspides de sus fuentes) ha hecho lo mismo que él. Ambos, cada cual desde su contexto, expresaron su trabajo poético alimentándose de los sentimientos más profundos del ser humano, y ambos también usaron el lenguaje cotidiano para mejor plasmar en su obra lo que deseaban comunicar. La obra de Parra representa la búsqueda de una poesía clara, asequible a todos los hombres, ya no “objeto de lujo”.

La poesía coloquial

Al inicio de este trabajo referimos que las vertientes que se desprenden de la poesía coloquial no hacen sino confirmarnos la importancia de esta dicción poética. Hasta aquí hemos apuntado algunas de las características que nos ayudan a delinear los rasgos más representativos del exteriorismo y de la antipoesía; como ha quedado demostrado, ambas dan cuenta de un decir propio y particular. El lector puede advertir también que estas vetas comparten rasgos en común. A lo ya señalado se suma la poesía coloquial, tronco del cual parten las demás corrientes.

La obra de Mario Benedetti se ubica dentro de una de las corrientes estéticas más importantes de la segunda mitad del siglo xx: la poesía coloquial. Como hemos anotado, en esta poesía existe un afán de llegar al lector, se trata, como ha señalado el poeta uruguayo, de implicarlo, de *aludirlo y no eludirlo*, como tantas veces ha ocurrido en la historia de la poesía.

Mónica Mansour apunta: “sobre la poesía coloquial se ha dicho que es ‘clara’, ‘directa’, ‘sencilla’ [...] En realidad parecen incluso metafóricos aquellos calificativos para la poesía, cuyo len-

guaje —por definición— no es ni claro, ni sencillo, ni directo”.²⁹ El lenguaje de la literatura y de la poesía se ha definido por su carácter complejo. Aunque es cierto que este tipo de poesía opta por ciertos procedimientos para dar la apariencia del lenguaje común del discurso coloquial, “los poemas coloquiales son productos verbales particulares. Están conformados de acuerdo con estructuras paralelísticas, tanto en el nivel fónico como en el sintáctico, léxico y semántico”.³⁰ Las características enunciadas nos sirven, por un lado, para perfilar cómo se construye la poesía coloquial en su aspecto formal y por otra parte para evidenciar que son erróneos los juicios que la consideran como algo “sencillo” o “facilón”.

Señalaré aquí algunos de los procedimientos principales utilizados por Benedetti para lograr esa impresión de sencillez. Los poemas elegidos para ejemplificar lo antes dicho son dos:

Hacía mucho que no encontraba a esta mujer
de la que conozco detalladamente el cuerpo
y creía conocer aproximadamente el alma

pasado no es presente
eso está claro
pero de cualquier manera hay conmemoraciones
que es bueno revivir

donde hubo fuego
caricias quedan

de pronto ella emerge del susurro evocante
y en voz alta sostiene
que los obreros entienden muy poco
que el pueblo en el fondo es más bien cobarde
que los jóvenes no van a cambiar el mundo
que la violencia bah
que la violencia ufa
que el confort lo alcanza quien lo busca

sólo entonces lo advierto
no me importa que hable en voz alta

²⁹ Mónica Mansour, *Tuya, mía, de otros: la poesía coloquial de Mario Benedetti*, México, UNAM, 1979, p. 9.

³⁰ *Ibid.*, p. 22.

mejor dicho no quiero que regrese al susurro
es apenas un rostro en un álbum
y ahora es fácil
dar vuelta la hoja.³¹

En principio, ¿cuál es la relación entre el título y el discurso poético? “Hombre que mira un rostro en un álbum” anuncia a qué torbellinos el lector se va a entregar. En tal sentido, el título no funciona sólo como guiño al lector, sino que éste se vuelve parte de lo que la voz lírica está expresando. El acercamiento del sujeto poético a la mujer se lleva a cabo a través de un álbum, un montón de hojas ahítas de fotografías traen a su memoria recuerdos de un pasado difuso que al ser actualizado le devuelve un poco de felicidad. Importante resulta destacar que la elección léxica es de suma importancia, ya que mediante palabras sencillas la voz poética nombra.

La cuarta estrofa es introducida por una locución adverbial propia de la oralidad: “de pronto ella emerge del susurro evocante”, los versos siguientes serán introducidos por el nexos de subordinada *que*, éste, igual que la locución adverbial, es huella de oralidad:

que los obreros entienden muy poco
que el pueblo en el fondo es más bien cobarde
que los jóvenes no van a cambiar el mundo
[...]
que el confort lo alcanza quien lo busca

Resulta importante subrayar la relevancia de esta estrofa, ya que de manera breve y hasta implícita plantea una reflexión que gira en torno a las injusticias sociales, específicamente de la clase obrera, la inclusión de los jóvenes como parte importante del cambio social. Al respecto Alemany Bay, señala: “El poeta, al menos el coloquial, se convierte a través de este tipo de composiciones en un mero transmisor de lo que está ocurriendo en la vida cotidiana: el lenguaje y la realidad se imbrican para crear un arte de la poesía que va parejo al arte de la vida”.³²

Así, la voz lírica de la nostalgia que le produce el recuerdo de una mujer transita a la velada reflexión social. Más tarde, el

³¹ Mario Benedetti, “Hombre que mira un rostro en un álbum”, en *id.*, *Inventario 1*, México, Punto de Lectura, 2001, p. 277.

³² Carmen Alemany Bay, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo xx*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 175-176.

sujeto poético cae en la cuenta de que no son más que recuerdos, todo puede ser olvidado en tanto cambie la hoja, apenas pase a otra fotografía. La sencillez sintáctica de “Hombre que mira un rostro en un álbum” se complementa con otro tipo de complicaciones. Constantemente utilizada por Benedetti, la enumeración es un recurso cuyas consecuencias son sintácticas y rítmicas. La anáfora, marcada por el *que* introduce oración subordinada, las conjunciones *y, o, pero* están en posición enfática: al principio de cada verso. La resignificación de frases populares es otro recurso de uso frecuente; en el poema observamos: “donde hubo fuego / caricias quedan”. La voz popular lo expresa como “donde hubo fuego, cenizas quedan”. La yuxtaposición de lo cotidiano frente a lo poético genera una ruptura de las expectativas del lector, pues lo conocido o identificable se ve transgredido por el orden de lo poético.

Dentro de este manejo de la palabra pueden encontrarse, además, dos tipos de fenómenos: la reflexión del autor sobre su propia obra y citas de sus poemas anteriores. En “Hombre que mira un rostro en un álbum” encontramos en la segunda estrofa una reflexión al poema mismo: “Pasado no es presente / eso está claro / pero de cualquier manera hay conmemoraciones / que es bueno revivir”. Hecha la digresión continúa el trabajo poético.

Otro texto que bien ilustra los recursos que conforman la veta coloquial es “Hombre que mira a otro hombre que mira”. Sobre él, Mansour señala que es un ejemplo característico de un proceso de comunicación poética con un proceso de comunicación oral.³³ Lo transcribimos casi completo para su análisis.

Vos también estás asombrado
no querés admitir la salvación por el infierno
o acaso no podés creer que haya
cualesquiera hijos de vecino
que metan la vida prójima en el cepo

que un tipo pueda respirar
y buscar el amor
y faenar el tiempo
y besar a sus hijos
y decir oraciones
y hasta cantar bajito
después de haberse traicionado

³³ Mansour, *Tuya, mía, de otros* [n. 29], p. 59.

corrompido
 enmerdado
metiendo la vida prójima en el cepo

vos
como yo
estás asombrado

[...]
vos mirás como inmóvil y te miro mirar
somos dos conjeturas incómodas fraternas
no entendemos un pito de esta infame justicia
de esa fábrica de odios que propone el olvido
[...]
yo te miro mirar como inmóvil
pero claro la cosa no se arregla
con miradas
 ojeadas
 o vistazos

qué tal si nos arremangamos vos y yo.³⁴

El poema parece un diálogo o una conversación, la voz lírica apela a su interlocutor de manera constante y enfática a través de la forma verbal rioplatense (“vos estás”, “vos te preguntás”, “vos mirás”, “nos arremangamos vos y yo”, “yo te miro mirar”). Esto puede considerarse un recurso frecuente en el habla. La elección léxica, igual que en el poema anterior, se vuelve un elemento nodal. Por mencionar algunos factores, destacamos los sintagmas explicativos del tipo de: *sin embargo, por lo pronto, ni así, pero claro* etc. Vocablos de uso popular como *enmerdado*. Localismos como *cualesquiera hijo de vecino, un tipo, no entendemos un pito*. Este poema es un claro ejemplo de los textos que subrayan en todo momento la presencia del destinatario, interlocutor y/o lector.

Otro aspecto relacionado con la forma del poema es la elisión de signos de puntuación; al hacerlo, las imágenes del poema transcurren en un fluir casi vertiginoso. El sujeto poético habla con otro, se reconoce en él y el poema adquiere un tono confesional; se transforma en una charla entre amigos, por ello el léxico debe necesariamente apuntar a lo coloquial. Sobra decir que el trabajo poético y el trabajo formal están presentes en este texto. La con-

³⁴ Benedetti, “Hombre que mira a otro hombre que mira” [n. 31], pp. 285-286.

versación que establece la voz lírica gira en torno de una reflexión existencial: la vida, el tiempo, la familia, el amor, el pasado. Dicha disquisición cobra matices de nostalgia, acaso de pesar.

En este punto cabe una pregunta, ¿cuál es la propuesta de Benedetti? En él, su vehemente coloquialidad, su idea de la vida queda expresada dentro de las elecciones que hace para construir el texto. El poeta uruguayo apunta:

En Europa, revelar en forma casi excluyente la importancia de la palabra puede expresar una actitud básicamente intelectual: refugiarse en sus significados más hondos puede ser palpable resultado de la avalancha semanticista. Pero esta misma operación, en América Latina, asume distintas proporciones. En un país subdesarrollado donde el hambre y las epidemias hacen estragos [...] proponer el refugio en la palabra, hacer de la palabra una isla donde el escritor debe atrincherarse y militar, es también una propuesta social. Atrincherarse en la palabra viene entonces a significar algo así como darle la espalda a la realidad: hacerse fuerte en la palabra es hacerse débil en el contorno.³⁵

Con el breve análisis realizado quedó mínimamente demostrado cómo es que la literatura puede restituir el sentido completo de las palabras para que nombremos con ellas la realidad más inmediata, ya que dicha realidad también puede ser material poético. Benedetti salvó el sentido que las palabras habían perdido en su periplo de uso y abuso. Esto por supuesto, sin dejar de lado el rigor formal de la poesía. Al reflexionar sobre los procedimientos artísticos de Benedetti, Cardenal y Parra encontramos que la poesía coloquial y sus vertientes exteriorismo, antipoesía y poesía conversacional ya tienen gran significación para la tradición literaria. Abren nuevos caminos al lenguaje poético con la actitud de incorporar a través de él los distintos modos de la vida cotidiana.

A manera de conclusión diremos que la poesía coloquial es sin duda una de las dicciones poéticas más importantes en América Latina; tiene su propia forma, obedece a mecanismos propios que la definen, pertenece a una tradición cuyo diálogo la retroalimenta y la sitúa. Es dueña de un ánimo de continuidad y de renovación profunda en la que se hace patente la regeneración del lenguaje y además, como factor determinante, una voluntad sincera y explícita de comunicación con el lector (esto mediante un riguroso trabajo formal). La combinación de estos dos elementos supone quizá el

³⁵ Benedetti, "Temas y problemas" [n. 2], pp. 369-370.

mayor hallazgo de la poesía coloquial y su singularización dentro del ámbito poético. Su contemporaneidad reside en que establece una comunicación con el lector porque lo afecta.

RESUMEN

La poesía coloquial representó una manera diferente de concebir el acto escritural, dado que se fundamenta en una exploración lingüística que se nutre del habla cotidiana y de la realidad inmediata. En el presente artículo se analiza el desarrollo de esta veta poética y se revisan algunos de los recursos empleados por ella. Se pone énfasis en que la poesía coloquial es producto de los cambios históricos, sociales y políticos del siglo xx en América Latina, además de que hoy en día se ha hecho común en la región.

Palabras clave: dicción poética, Mario Benedetti (1920-2009), Nicanor Parra (1914-2018), Ernesto Cardenal (1925).

ABSTRACT

Colloquial poetry represented a different way to conceive the scriptural act, since it is based on a linguistic exploration that is nourished by everyday speech and immediate reality. This paper analyzes the development of this poetic vein and some of the resources used by it are also reviewed. The aim is emphasize that colloquial poetry is a product of historical, social and political changes in the 20th century in Latin America, and that it has also become very common in the region's poetry nowadays.

Key words: poetic diction, Mario Benedetti (1920-2009), Nicanor Parra (1914-2018), Ernesto Cardenal (1925).