

Coloquialismo revisitado

*

Revisited colloquialism

Alí Calderón Farfán
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
ali.calderon@correo.buap.mx

Resumen

El artículo revisa el término “coloquialismo” (también llamado conversacionalismo o poesía coloquial) desde la metodología de la semántica de los conceptos de Reinhart Koselleck. Al hacerlo, describe las distintas poéticas, ideas estéticas, posibilidades estilísticas y procedimientos que integran su espacio de experiencia. Además, pone especial atención en el horizonte de expectativa del concepto, es decir, en el modo en que, en virtud de un cambio de punto de vista, el coloquialismo ha renovado su fuerza al convertirse en el modelo expresivo de discursos identitarios, de rememoración y reflexión histórica o de imaginación moral.

Palabras clave: poesía hispanoamericana, coloquialismo, retórica de la poesía.

Abstract

We analyze the term “colloquialism” (also called conversationalism or colloquial poetry) from Reinhart Koselleck’s methodology of semantics of concepts. Through it, we describe the distinct poetics, stylistic ideas, stylistic possibilities and procedures that compose its space of experience. Moreover, we specially explore the horizon of expectation of concept, in other words, the way in which, given a change in point of view, the colloquialism renews its strength by becoming in the model of expression of a given identity discourse, of remembrance and historical reflection or of moral imagination.

Keywords: Hispanic American Poetry, Colloquialism, Rhetoric of Poetry.

Recibido: 30/04/2023

Aceptado: 07/02/2024

Introducción

En culturas de carácter agonal cuyo principio de síntesis social es la producción y acumulación de valor, los conceptos, en torno a los cuales gira la praxis, nunca son ingenuos, son más bien polémicos y desatan una lucha semántica por su definición. El concepto *poesía*, por supuesto, no es ajeno a esa disputa. Numerosas antologías de poesía latinoamericana de finales del siglo XX y principios del XXI (Echavarren, 1996; Milán, 1999; González, 2005; Medo, 2011; Bedoya, 2011), por ejemplo, se han construido como una forma de crítica, alternativa estética o franca oposición a como suena, se escribe, se piensa y se lee la llamada *poesía coloquial*.¹

El estilo coloquial hace parte de la definición de la *poesía* en estratos diacrónicos a distinta profundidad: está ya en el epigrama griego, en el *graffito* pompeyano, en Catulo y en Marcial, en Villon, en Wordsworth, en las muchas posibilidades de la poesía popular hispánica, etc. A mediados del siglo XX encuentra un nuevo impulso. Aparece como brecha, como posibilidad disonante del continuo experiencia/expectativa. Ofrece un camino distinto al de la poesía pura y al de la Vanguardia. Es una reacción tanto a lo que Ernesto Cardenal llama “subjetivismo lírico-onírico” (Benedetti 104) como a lo que Jorge Enrique Adoum, con sorna, tilda de “cacharrería nerudiana” (64), refiriéndose al abuso de la metáfora.

Un concepto, además de ser consecuencia de su propia historicidad, suele condensar una experiencia histórica y articular redes semánticas en torno a ella (Koselleck 15). Poesía coloquial o coloquialismo no es la excepción. Esta arista del concepto poesía está cargada de connotaciones particulares y nociones diversas que tejen una red de significados. Esta zona de sentido, sin embargo, no es inmutable. El término coloquialismo tiene la “capacidad de trascender su contexto originario y proyectarse en el tiempo” (Koselleck 15). Debería considerarse, además que, en el lenguaje de la crítica impresionista, se pone de manifiesto un estrechamiento que

1 Poesía coloquial es una zona de sentido que incluye términos vecinos o sinónimos como coloquialismo, conversacionalismo, poesía coloquial, prosaísmo, poesía de *look* natural, poesía absorbente, poesía clara o poesía que sí se entiende. Implica a la vez el desarrollo de una línea estética a lo largo de las tradiciones líricas occidental, hispánica y de los distintos países que hablan castellano así como el empleo de ciertos recursos lingüísticos e intenciones verbales vinculadas a ellos. Por tanto, es un concepto que requiere del análisis de la historia literaria, de la historia de la poética e incluso de la descripción lingüística. En el término “coloquialismo” se interseca, para su comprensión, la especificidad de distintas metodologías de análisis. Es por ello que, más que ante un concepto de significado preciso, estamos ante una zona de sentido.

limita lo coloquial a “la poesía que sí se entiende”, a la “poesía clara” o “poesía fácil”, al “escribir como se habla”, a una “poesía carente de sorpresa”, etc. Nada más equivocado. *Coloquialismo*, en materia de poética, ha sido un término “cuyo contenido se iba rellenando de nuevo, según lo que fuera experimentado y definido nuevamente como historia del presente” (15). Es así como el término se ha transformado según la circunstancia histórica, las herramientas hermenéuticas de la época o la constelación intelectual que hace uso de él.

Coloquialismo: zona de sentido

Esta divergente actualización del concepto puede rastrearse desde el modo mismo de plantear su origen. Carmen Alemany (14) registra, por ejemplo, que para Fernández Retamar y para Ernesto Cardenal, este estilo aparece ya en Rubén Darío; Pacheco (294-296) supondrá que hay algo parecido a un inicio de poética en los textos de Salomón de la Selva y Salvador Novo influenciados por el *imagismo*; para Mario Benedetti, “Parra fue el primero en escribir este tipo de poesía” (Alemany 204) y Octavio Paz acotará en sus conferencias del Colegio Nacional que sus poemas de la primera mitad de los años cuarenta, “se anticipan a lo que se escribiría unos diez o quince años después con el nombre de antipoesía” (Paz, *40 años* 36). No contaban con su astucia.

Al margen de lo anterior, pareciera evidente que en el tiempo en que estaban de moda los *beatniks*, cuando cobraba fuerza una cultura popular de incipiente carácter planetario, cuando había triunfado la Revolución cubana y alguien como el propio Octavio Paz, en 1965, se permitía escribir que “el marxismo ha penetrado tan profundamente en la historia que todos, de una manera u otra, a veces sin saberlo, somos marxistas” (*El arco* 258), la poesía también estaba modificándose. El carácter del nuevo horizonte de expectativa podría resumirse en una declaración de Blanca Varela: “la poesía ha dejado de ser una dama burguesa, se salió para la calle” (Rodríguez Núñez 105). Fernández Retamar dice de otro modo lo mismo: “la incorporación de la oralidad es uno de los grandes aportes de la poesía hispanoamericana de este siglo” (130).²

2 Y no es que el coloquialismo se revelara como un *nuevo* discurso poético. En absoluto. Es más bien que la repetición de la intencionalidad y los procedimientos era cada vez más significativa entre poetas, editores, críticos y lectores. Antes del famoso “La otra vanguardia” (1978) de Pacheco, en “Verso y Prosa” de *El arco y la lira* (1956), Paz escribió sobre los aportes técnicos de las tradiciones inglesa y francesa

La valoración de este primer coloquialismo está vinculada invariablemente con una constelación intelectual, aquella de los poetas que orbitaron en torno a la actividad de Casa de las Américas, que tuvieron a Ernesto Cardenal como referente y que constituían una suerte de avanzada de izquierda, faro estético y moral para para los lectores de América Latina.³ Se trata de todo un estilo de época, *style du jour*, que Saúl Yurkievich resume del siguiente modo: “Crisis del idealismo romántico, pasaje de los nerudeanos a los vallejeanos, conciencia crítica, desacralización humorística, irrupción de la actualidad [...] libertad de expresión, avance del coloquialismo y del prosaísmo, pluralidad formal y estilística, discontinuidad, inestabilidad, ruptura, apertura, cosmopolitismo” (99). ¿Pero cuáles son los significados individuales que definen este coloquialismo en tanto estilo de época? Una pregunta así requiere, en mi conjetura, aventurar respuestas en distintos niveles de análisis, a saber, compromiso político, punto de vista, la poética (en tanto principio de las elecciones formales) y los procedimientos de construcción.

1) Macrorretórica o de la disidencia. La coloquial es una poesía mayormente orientada hacia la política de izquierda. Este primer coloquialismo está ligado a un régimen de historicidad moderno (Hartog 15), es decir, existe en él la confianza de que el futuro puede ser mejor que el presente, al grado de que pareciera hacer suyas unas palabras de Roque Dalton: “para nosotros los latinoamericanos ha llegado el momento de estructurar lo mejor posible el problema del compromiso” (Benedetti 24). La intensidad de este compromiso genera un abanico de posibilidades: es así que hablamos de una poesía guerrillera o militante o marxista o simplemente simpatizante de la izquierda y las causas populares.⁴ Será una poesía que, en cualquier

(Joyce, Eliot, Pound, Laforgue): “todos estos cambios se fundaron en otro: la substitución del lenguaje “poético” —o sea el dialecto literario de los poetas de fin de siglo— por el idioma de todos los días” (76).

3 Saúl Yurkievich, en 1971, explica, por ejemplo, la importancia del Premio Casa de las Américas del siguiente modo: “Otorgado anualmente a partir de 1960, el premio ha ido adquiriendo peso, talla y envergadura. Es uno de los más representativos y el más regular de los pocos que se concursan a escala continental. A través de los autores que consagra, se pueden seguir los rumbos, establecer las coordenadas de la producción literaria latinoamericana” (99). Esta constelación de autores en torno a Casa de las Américas (Cardenal, Fernández Retamar, Dalton, Benedetti, etc.) constituía toda una vanguardia, según la pensó Ernest Mandel: “Es indispensable una organización de vanguardia para superar la brecha generada por el desarrollo desigual entre la combatividad y la conciencia de clase [...] es indispensable que un grupo de personas encarne de manera permanente un nivel elevado de combatividad, de actividad y de conciencia de clase” (Hazan 75). Estos son autores de una izquierda que pudiera sentirse dorada o divina, una élite cultural próxima a las esferas de la conducción política.

4 Al respecto, sobre los autores de esta constelación, Juan Gustavo Cobo Borda dice que escribieron, “con la satisfecha conciencia de quienes tienen la razón y se hallan en la línea recta de la historia, una

caso, suscriba las palabras de Régis Debray en una declaración del comité de colaboración de la revista *Casa de las Américas*: “en la lucha de clases se cumple también el papel de arrebatarse a la burguesía el privilegio de la belleza” (Benedetti 25).⁵

2) Distancia o punto de vista. Jean-Michel Maulpoix piensa que “el poema es un asunto de selección y focalización, de acercamiento o alejamiento, de engrosamiento de los objetos” (*Les 100 Mots* 40). Funciona como una ventana. “Se interpone como un obturador cerrado entre el yo y el mundo” (Rabaté 44). La propia macrorretórica de los poetas coloquiales requiere, como puede suponerse, una ventana, un lugar de enunciación, que le permita precipitarse sobre la realidad y atender sus fenómenos cotidianos. Quizá la atmósfera de ese nuevo realismo tenga que ver, por ejemplo, con la intuición que lleva a Enrique Lihn a escribir poemas que “se propongan algún tipo de concreción” (Lastra 32) y a decir: “me declaré en contra de la *poesía poética* y a favor de una poesía situada” (32). Eso “situado” comparte perfectamente el ideal del exteriorismo de Cardenal: “esta poesía puede incluir las realidades cotidianas, la anécdota, los nombres y apellidos, de carne y hueso, y lugares reales y también fechas y cifras si son necesarias” (Benedetti 104). Era, en el fondo, un ideal no muy lejano del de Parra, que solía decir: “busco una poesía a base de hechos” (Lastra 33). Pero esta pretensión de referencialidad, este dominio de la intención lírica (léase lo lírico como *hambre* del aquí y del ahora), no solo funcionará como motivo o como renovación del imaginario, también es el modo de hacer crítica de la ideología en tanto estructurante del sentido común, crítica de la vida cotidiana. Así, por ejemplo, en sus conversaciones con Leónidas Morales, Parra explicitará los procedimientos de esta poética de lo cotidiano o de los objetos comunes. Explica: “Son elementos rutinarios los que se hacen chocar

poesía indecente en su exaltación del martirologio heroico y falaz en su propósito de cambiar el orden social no innovando ni en quien escribe ni en el poema que redacta” (49). Al margen de la valoración ideológica, Cobo muestra que se trataba de autores que se identificaron plenamente con la Revolución y con el marxismo.

5 El compromiso político constituye una verdadera presión cultural para los autores de esta constelación. Fernández Retamar, por ejemplo, dirá que “la revolución en sí incluye a la poesía” (Benedetti 174). Son los años de la conversión de Ernesto Cardenal al marxismo, ese cambio que se advierte sobre todo en *El evangelio en Solentiname*. Son los años en que se habla de la “desgarradura ideológica” a propósito de Heberto Padilla; cuando incluso Nicanor Parra piensa al sujeto colectivo (43) y plantea, no sin ironía, los deberes del poeta revolucionario: “Primero: ubicar al enemigo. Segundo: tomar puntería. Tercero: disparar” (49). No deja de sentirse natural que los guerrilleros que escribieron poesía lo hicieran en este registro. Véase la serie “Poesía y guerrilla” en El Salvador que ha preparado para la revista mexicana *Círculo de Poesía* Mauricio Vallejo Márquez, hijo del combatiente del Mauricio Vallejo.

con el marco de referencia y entonces se iluminan recíprocamente” (79). Su concepción, por supuesto, deriva del modernismo en lengua inglesa, del collage, del montaje vanguardista y de los modos de hacer significativa la contigüidad léxica, el choque entre fragmentos o entre imágenes. Este procedimiento es también el principio de composición del Cardenal de *Hora cero* y, en realidad, de toda su poesía. No deja de ser irónico, por otra parte, que este mecanismo semiótico del coloquialismo, ya institucionalizado como eje modal de la poesía latinoamericana, haya sido empleado justamente para hacer la crítica del régimen cubano. Es así que, en el que considero el mejor poema de *Fuera del juego* (1968) de Heberto Padilla, “Paisajes”, con cierto gusto a “Como latas de cervezas vacías” o a “hay un lugar junto a la laguna de Tiscapa”, se lee:

Se pueden ver a lo largo de toda Cuba.
Verdes o rojos o amarillos, descascarándose con el agua
y el sol, verdaderos paisajes de estos tiempos
de guerra.
El viento arranca los letreros de Coca-Cola.
Los relojes cortesía de Canada Dry están parados
en la hora vieja.
Chisporrotean, rotos, bajo la lluvia, los anuncios de neón.
Uno de Standard Oil Company queda algo así como
 S O Compa y
y encima hay unas letras toscas
con que alguien ha escrito PATRIA O MUERTE (40).

3) Poética. El coloquialismo, no solo como consecuencia de su vocación política de izquierda sino para dar cuenta, a través de la concreción, de la vida cotidiana a que se aboca, aspira, en palabras de Fernández Retamar, a “una palabra toda comunicación” (171).⁶ Se trata de una poesía que se siente cómoda acompañada

6 Este es un punto central en el coloquialismo porque es la piedra de toque de lo que se llamará “poesía clara” o poesía de *looké* natural, necesaria para generar en el lector la ilusión de realidad, identificación y cercanía. Para Parra, por ejemplo, “Los poemas no son monólogos, sino parlamentos de un diálogo. No tan solo para un poeta. Me parece que la actividad central del ser humano debe ser la comunicación” (Benedetti 54). Blanca Varela sigue esta línea y sostiene que “La buena poesía es la que logra comunicar ideas, estados de ánimo, sentimientos” (Rodríguez Núñez 105). No sería arriesgado decir que el afán de comunicación a través de la *claritas* se incorporó con decidida fuerza a la ideología poética dominante, a esa “voluntad general en la que tanto unos como otros se reconocen” (Castro Gómez 97). Esta poesía, dado su carácter absorbente (Bernstein 201-202), su deseo de ser comprendida, le otorga a lo cotidiano, a la “inteligencia de lo concreto”, un carácter ontológico extraordinario. Por ello mismo, un poeta como

de adjetivos como honda, sencilla, verdadera y que, antes de poner en relieve el trabajo de la textura lingüística, se concentra en los significados que tienden un puente hacia la identificación con el lector. Por ello, nos recuerda Tony Hoagland, “la intimidad del coloquialismo nos cobija con su comprensión” (32). En un poema coloquial, el lector sabe dónde está parado. El poema se convierte entonces en un detonante de epifanías, palabra refugio, palabra confiable y coherente que, en última instancia, puede volverse también una suerte de modelo de conciencia.

Para alejarse de un lenguaje más literario o de marcado carácter constructivo, esta poesía abomina *aparentemente* la música del verso medrado –aparentemente: pensemos en Pacheco, Sabines, la poesía de la experiencia y un largo etcétera– y se inclina por eso que llaman en la crítica norteamericana poesía de *look* natural. Justamente es de esa poesía que el propio Parra toma su dicción y confirma su gusto por “las voces naturales” (Benedetti 45). Al respecto dice: “Me llamó la atención el lenguaje que en inglés se llama *relaxed*, un lenguaje más o menos suelto. Esa es una poesía abierta: no hay métrica estricta ni un lenguaje poético convencional” (Morales 72). Enrique Lihn habla de lenguaje *despojado* y Dalton de poesía *desenfadada*. En esa misma línea, Gelman afirma: “a mí no me interesa la perfección para nada” (Rodríguez Núñez, 153). En la tradición peruana, por ejemplo, ese lenguaje *relaxed* es llamado por Cisneros (1975) *Lazy speech* o habla chorreada. Es el británico modo.

Pero ¿qué hacer a partir de esta suerte de distención? Quizá a través de las palabras del propio Antonio Cisneros se pueda reconstruir la poética no dicha, implícita, de estos autores. Habla no solo del “gusto por la poesía narrativa y la ironía” (Rodríguez Núñez 216) sino, fundamentalmente, de la intención de “mezclar el lenguaje más cotidiano, con el más literario” (tal como sucede en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* o en *No me me preguntes cómo pasa el tiempo* o en *Poesía de paso*, por ejemplo). Podría conjeturarse que esta mixtura se logra apelando, con alguna regularidad, a dos procedimientos axiales: el desarrollo de anécdotas y el empleo del epigrama.

Enrique Lihn conjugará dos ideas en su poesía: incorporar el sentido común al lenguaje de la fascinación (Lastra 37) y entender que “el lenguaje *puesto en la costumbre* es despojado, esquelético, con ecos de la palabra oral que deben acentuar el *efecto de realidad*” (Lastra 58). Esto es justamente lo que hace reconocer a Jaime Quezada la maestría de Lihn, “que proyecta una temática hacia una realidad inmediata, urbanizada, de sencillez gramatical, pero de complejidad de tema “[...] sencilleces de un lenguaje casi conversacional” (Leyva 251). Comunicación, claridad, sencillez son las prendas básicas de una poesía no artefactual, de una poesía de *look* natural.

Tanto la vanguardia (pienso, por ejemplo, en el ultraísmo de Borges) como la poesía pura desconfiaron de la anécdota. Los poetas coloquiales, en cambio, la abrazan con energía. Es así que Adoum consigna “un regreso a contar cosas cuando se canta” (Benedetti 64).⁷ La poesía se acerca así a la parábola o a la crónica, incluso a la novela con los poetas de *Hora Zero*. No por nada Carlos María Gutiérrez ponderaba una “poesía, cercana al testimonio, al periodismo” (Benedetti 110) que alterna “el dato, la vivencia y la emoción personal” (110). Por otra parte, desde su publicación en 1960, los *Epigramas* de Ernesto Cardenal desataron una moda en todo el continente. Su discurso directo, el cultivo de la ironía, el lenguaje despojado de ornamentación y especialmente su aguijón final, el verso contundente que cierra el poema, llamado por los griegos *aprosdóketon* y por los latinos *fulmen in clausula*, se convirtieron en recursos plenamente identificados con la poesía coloquial.⁸

4) Microrretórica. Si como supone el más acendrado estructuralismo, la literatura es un juego intencionado de selección y combinación de signos, el registro léxico, entonces, adquiere notable relevancia al grado de volverse el poema todo un dilema de vocabulario (Hoagland 6).⁹ A partir de tales elecciones, el texto de intencionalidad estética construye, al propio tiempo, un punto de vista y un entramado semántico. En el caso de la poesía coloquial, el empleo de “las palabras de todos

7 Las palabras de Adoum son particularmente significativas. Dice: “la poesía de hoy le debe mucho a la narrativa; ya no tomamos la anécdota como algo despreciable; contamos cosas, hechos diarios que no son nada insólitos, sino por el contrario vulgares y comunes. A veces la anécdota cumple la función que antes cumplía la metáfora (64). Esto es particularmente importante porque justamente el empleo de la parábola o la alegoría será el vehículo retórico para construir pequeñas epifanías, que es uno de los objetivos de la poesía coloquial. Autores coloquiales también, pero de otra generación, como José Watanabe, Fabio Morábito, Fabián Casas o Eduardo Chirinos escribirán sus mejores poemas siguiendo esta enseñanza.

8 Al respecto, el propio Antonio Cisneros se permite una sonrisa en “También yo hice mi epigrama latino”. Entre los muchos poetas de distintas nacionalidades y constelaciones intelectuales, que se acercaron a la intención epigramática, podríamos recordar aquí a Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco, Ernesto Mejía Sánchez, Roque Dalton, Carlos Illescas, Blanca Varela, Luis Hernández, Rodolfo Hinostroza, Juan Ramírez Ruiz, María Emilia Cornejo, Rodolfo Alonso, Ida Vitale, Saúl Ibargoyen, Hernán Lavín Cerda, Gonzalo Millán, Omar Lara, Lila Calderón, Luis Rogelio Noguera, Juan Manuel Roca, Marco Antonio Campos, Héctor Carreto, Minerva Margarita Villarreal, Edwin Madrid, Karmelo Iribarren, etc., etc., etc. La intención epigramática, vía el coloquialismo, se incorporó plenamente al estilo de época de la poesía contemporánea.

9 Para el poeta y crítico norteamericano Tony Hoagland, las palabras acarrear “diferentes implicaciones, o connotaciones referentes a lo alto y lo bajo, actitud, formalidad, distancia [...] de este modo usar cualquier palabra invoca una resonante red de vocabularios, contextos e ideas. Es así que la dicción se convierte en un instrumento de imaginación asociativa” (5).

los días”, según piensa Tony Hoagland, constituye todo un centro gravitacional que sostiene “una relación de confianza y reciprocidad con el lector” (5).¹⁰ Es entonces cuando se cree entender que la poesía algo revela, quizás algo importante. El lector se siente identificado con la experiencia relatada en el poema o incluso *guiado* por ella.¹¹ Y de nuevo Hoagland: “la intimidad del coloquialismo nos cobija con su comprensión”, con la posibilidad de reconocer lo que sucede en el texto y en su entorno. El poema es un lugar seguro y esto es posible dado el espacio de familiaridad que han construido las palabras. Hay que subrayar el término clave aquí: familiaridad. Y ya sea que hablemos de argot, jerga, variación regional, sociolectos o lenguas marginales, este discurso coloquial “se caracteriza por el uso de palabras y enunciados que tienen más carga expresiva, afectiva o emotiva” (Alcaraz Varó 323). El empleo de este registro lingüístico tiene la función de construir un tono, es decir, un entorno expresivo, afectivo y emotivo que muchas veces, dada la educación literaria convencional, *se percibe* como la poesía o al menos como el estado poético.¹²

10 Para Yuri Lotman, este punto es fundamental en su análisis. Explica que “El lenguaje del texto artístico es en esencia un determinado modelo artístico del mundo [...]. La elección, por parte del escritor, de determinado género, estilo o tendencia artística supone asimismo una elección del lenguaje con el que piensa hablar con el lector [...]. La lengua natural posee en sí misma una determinada jerarquía de estilos que permite expresar el contenido de un mismo mensaje desde diferentes puntos de vista pragmáticos. La lengua construida de este modo modeliza no solo determinada estructura del mundo, sino también el punto de vista del observador” (30-31). La elección de un discurso de *look* natural condiciona entonces su recepción, el horizonte desde el cual será interpretado, el modo en que se reacciona frente a tales o cuales estímulos lingüísticos. La emoción que suscita el poema, el arropo en virtud de la familiaridad o el carácter epifánico no serían sino consecuencia de la codificación de este lenguaje artístico.

11 Luis García Montero habla de la poesía “cómplice”, aquella que “aspira a realizarse en los ojos del lector como un género vivo capaz de crear emociones significativas” (*Confesiones poéticas* 176). Pero no solo eso, sino que el afán de naturalidad en el poema, su verosimilitud, el personaje que se construye y su anécdota constituyen “un punto *respirable* en el que puedan coincidir el autor y el lector” (García Montero, *Aguas territoriales* 75). Vuelve a ser necesario subrayar una palabra: respirable. La poeta argentina Diana Bellessi, al respecto, piensa que “Mientras más simple y más transparente es un poema, más llega al corazón de los otros” (s/p).

12 Arnaud Schmitt supone que el tono es “la impresión general dejada en el lector por la estrategia general del autor al exponer hechos y eventos” (140), además de la actitud de la declaración o, mejor decir, “la conducta fundamental por el perfil psicológico del autor” (141). La dicción coloquial aprovecha al máximo esta condición y construye atmósferas que identificamos con la evocación y que podemos también llamar con su otro nombre: nostalgia. ¿No es este tono el que se halla, por ejemplo, en “Tía Chofi” de Jaime Sabines o en “Nocturno de Vermont” de César Calvo o en “Nathalie” de Enrique Lihn? ¿No estamos ante una atmósfera casi ubicua en la poesía latinoamericana que cubre un territorio vastísimo que bien podría ir, ya en otra promoción de autores, de “Razones del ausente” de Darío Jaramillo u “Origen”

El coloquialismo, entonces, a través del tono y gracias a un imaginario o memoria colectiva compartida, pareciera codificar u orientar la recepción de los poemas. La crítica que se le hace por ser un discurso carente de sorpresa podría depender menos del tipo de registro léxico empleado y más bien de su adscripción a una suerte de realismo plano en el que, según piensa Jean-Pierre Simeon, no “hay obras de imaginación sino obras de lo imaginado, imágenes ya conocidas que implícitamente nos dicen: el mundo ya está hecho, lo real está cerrado” (42). La sorpresa está en otra parte y esa proximidad, esa identificación, esa familiaridad en poemas del tipo *No me aumentaron el sueldo por tu ausencia / sin embargo / el frasco de Nescafé me dura el doble / el triple las hojas de afeitar* de Antonio Cisneros también desgastan su potencia y su capacidad de producir asombro en tanto se perciben como discursos de lo ya publicitado.¹³ Lugar estético seguro.

Con lo dicho hasta aquí, se ha tratado de observar qué se ha entendido por poesía coloquial en diversas zonas de la poesía hispanoamericana puesto que la definición de un concepto, como sabemos ahora, determina el tipo de prácticas que se suscitan en torno a él. Los conceptos, sin embargo, no son inmutables. Hay desplazamientos semánticos que dan la impresión, en otro nivel del análisis, el de la crítica literaria, de que una corriente estética evoluciona o sigue tal o cual derrotero en su desarrollo. Es así que, por ejemplo, después de más de una década de conversacionalismo o coloquialismo, aparecieron reproches a un discurso que parecía omnipresente en español. Se le acusó de construir, desde la primera persona, un relato claro, comprensible (por ello mismo empobrecido) que coqueteaba todavía con cierta dicción sublime y que, por repetición de motivos (el confesionalismo), tonos, procedimientos, se percibía como estética del lugar común. La poesía vinculada a lo coloquial tuvo que modificar sus mecanismos, revolver el espacio de experiencia y tender al horizonte de expectativa; tuvo que cambiar. Es por ello que Eduardo Milán apunta: “puede decirse que la parte de la poesía de los setenta y los ochenta liberada de la estética de los sesenta prepara el camino a la poesía venidera” (*Ensayos por ahora* 94). Pero ¿qué puede entenderse aquí por liberación?

de Juan Gustavo Cobo Borda a “Hoy hicimos el amor como fantasmas” de Waldo Leyva o “Nocturno de Insurgentes” de Marco Antonio Campos?

13 Habrá que entender lo ya publicitado como lo visto antes, lo que no causa asombro. Al respecto, Charles Bernstein dice desde la poesía del lenguaje: “este tipo de detalles inundan el mercado del artefacto literario; confesiones que van de lo más repulsivo a lo más angelical son el diario devenir de lo que leemos y escuchamos [...] dichas confesiones toman un estilo y un contenido mayormente predecible, mayormente, en un sentido, ya publicitado” (67).

La sorpresa está en otra parte

Si en el trabajo de construcción poética el sujeto lírico es ante todo un puesto de observación, un sitio desde el cual se entra en relación con el mundo, los poetas peruanos del movimiento *Hora Zero* dieron un giro a la poesía coloquial de principios de los años setenta en virtud justamente de ese lugar de enunciación.¹⁴ La constelación de poetas en torno a Casa de las Américas se percibía próxima al poder político, pero no solo eso, sino que también eran intelectuales de origen burgués y criollo (Cardenal, Fernández Retamar, Dalton), con el privilegio y el punto de vista que eso implica. El lirismo urbano de *Hora Zero*, en cambio, se caracterizó por *mirar* la realidad desde abajo.¹⁵ Desde su primer manifiesto, “Palabras urgentes” (Ybarra 19), otorgaron especial interés a contar la “experiencia de clase” (y racial) y a construir un discurso contra la burguesía a través de una “épica barriobajera”. “A nosotros se nos ha entregado una catástrofe para poetizarla”, se lee en ese manifiesto.¹⁶ Para Juan Ramírez Ruiz, estos autores provenían en su mayoría de sectores populares y los distinguía una identidad migrante (Yrigoyen 58). Quizá por ello echaron mano,

14 Se identifica con el movimiento *Hora Zero*, en sus distintas etapas, a autores como Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz, Jorge Nájjar, Enrique Verástegui, Mario Luna, José Cerna, Eloy Jáuregui, Tulio Mora, Carmen Ollé, Dalmacia Ruiz Rosas e incluso el primer Roger Santibáñez (Yrigoyen, 2021), entre muchos otros. Por otra parte, el cambio de lugar de enunciación suscita una nueva *distancia* frente a los eventos del mundo. Para Maulpoix, este concepto es clave pues “La distancia trabaja en el sentido de una estilización que estudia tanto al objeto como a la mirada que se posa sobre él. No atiende sino los trazos reales del ser o del objeto; yo lo reconfiguro, me dirijo a él de otra manera y puedo decirle eso que la proximidad no autoriza” (*Les 100 mots* 34). Dependiendo de la distancia que establece ese puesto de observación que llamamos sujeto lírico entre él y el mundo, o los acontecimientos enunciados, se construye tal o cual tono, se pueden consignar unas imágenes y no otras. El lugar de enunciación y la distancia frente a la fuente de los acontecimientos predicados son elementos centrales en la estilización del sujeto modal y su contexto psicosociológico.

15 La importancia de *Hora Zero* en el desarrollo de una poética coloquial hispanoamericana no radica tanto en su alcance entre los lectores de lengua española como, fundamentalmente, en lo significativo de su postura política vinculada a determinados procedimientos constructivos y recurrencias temáticas. *Hora Zero*, sin embargo, es un movimiento que ha sido leído ampliamente en México y España a través de su vinculación con el infrarrealismo. Así lo señala Héctor Hernández Montecinos: “los infrarrealistas remolcaron Latinoamérica a México, sobre todo a los peruanos de *Hora Zero*” (103). Es, asimismo, a través de María Emilia Cornejo y Carmen Ollé, autoras inscritas en la constelación intelectual de *Hora Zero*, que se siembra la semilla de una importante zona de la actual poesía escrita por mujeres.

16 No deja de ser interesante que muchos de estos autores son simpatizantes o militantes maoístas o trotskistas y que su lectura de la “catástrofe” no es ingenua sino que, por el contrario, ha pasado por el filtro del marxismo heterodoxo de Walter Benjamin que, en *El libro de los pasajes*, escribió: “Que esto siga sucediendo es la catástrofe” (446).

para construir sus poemas, de un sociolecto que, al *lazy speech* o al habla chorreada de Cisneros (descalificado justamente por ser un poeta burgués), opuso “un lenguaje más de la calle, más *aputamadrado*” (156), una intensificación coloquial “con toda su coprolalia, insolencia, jerga, aliento épico, irreverencia, mandadas a la mierda, poemas llenos de sexualidad y de marginalidad” (158). Todo ello apunta al rostro de una vieja conocida: la *sordida verba* de los latinos. En resumen, en los poemas de *Hora Zero* encontramos una apropiación de la lengua de *abajo* o bien un situarse abajo para escribir con y sobre los de abajo. Esta fue una búsqueda que incluía la intuición no solo del poema documental sino de toda una poética que sería llamada por Ramírez Ruiz y Pimentel “poesía integral”.¹⁷ La palabra clave de esta literatura es *distancia*, o puesto de otro modo, politización de la profundidad de campo, del paisaje en tanto “imagen de mundo, íntimamente ligada a la sensibilidad y el estilo del escritor; no tal o cual referente sino en tanto conjunto de significados” (Collot 191). Esto bien puede percibirse en poemas como “Sinfonía en Marlene” de Jorge Pimentel, “Natalia” o “Ruda” de José Cerna, “El viejo Campa” de Jorge Nájara o “Datzibao” de Enrique Verástegui. Hay un poema de Juan Ramírez Ruiz, por ejemplo, una “Denuncia”, que se vale del epigrama a lo Cardenal para hacer crítica de la vida cotidiana y, a través de la brechtiana singularización de la imagen, acentuar las contradicciones sociales:

En una pensión de Lima
se alquilan ratoneras de 1x2 metros
(para que vivan seres humanos)
a 60 libras peruanas.
El criminal se llama Carlos Gómez.
Y yo lo consigno para que sea repudiado hasta el siglo XXV
por los poetas del siglo XXV (Ybarra 311).

17 Esta actitud de hacer patente el lugar desde el que se escribe queda muy clara cuando Jorge Pimentel explicita su proceso creativo. Muy de mañana solía sentarse en el marginal Bar Palermo para observar y escribir. “Era la hora en la que solo entraban mendigos” (Yrigoyen 250). Entonces apareció Pedro Sifuentes Calderón, que dio origen al poema “El lamento del sargento de Aguas Verdes”, uno de los retratos más marginales y dolorosos de los poetas de *Hora Zero*. Y lo recalca Pimentel: “¿Te imaginas a Cisneros o a Blanca Varela sentados con ese hombre en una misma mesa? Ni en broma pues” (250). La poesía es una dama burguesa que “se salió para la calle”, decía Blanca Varela. Sí, pero hay de calles a calles... Por otra parte, este mirar desde otro sitio fue posible gracias a los intentos por escribir una “poesía integral”, “fiel expresión de la existencia real en una sociedad capitalista y del anhelo subversivo de impronta marxista-leninista” (González Vigil 294). El poema integral contaba, narraba, hacía suya la aspiración del coloquialismo de la generación anterior. Es un correlato o “traslación de la novela total vargasallosiana (con la que comparte su ánimo polifónico y el uso de ingente vagaje técnico en pos de una construcción arquitectónica que permita una construcción prismática y plenaria de la realidad” (Yrigoyen 161).

Pero no solo eso. *Hora Zero*, desde su compromiso marxista, cuestiona y pone en entredicho uno de los fundamentos de la poesía coloquial, de la poesía contemporánea toda: el humor y la ironía de Nicanor Parra. En el manifiesto “Nosotros tenemos la razón”, publicado en *Kenakort y valium 10* (1970), primer libro de Pimentel, se leía un “acta de acusación” contra el poeta chileno:

A Nicanor Parra todo el mundo lo celebra pero sin ninguna razón. Ha rebajado el nivel del humor. En este momento de América convulsionada la poesía tiene que presentarse sin humor de ningún color. Eso de que “los poetas bajen del Olimpo” está bien; pero no para que se enmierden. La de Parra es una posición conservadora. Si a Vallejo lo lee un banquero lo va a rechazar. A Parra no, porque concilia con las fuerzas negativas y es buscado para la risa y el juego (Ybarra 53).

Y podría pensarse, pasados los años, que esa intuición crítica apunta más al empleo de un dispositivo retórico ya inofensivo, es decir, codificado por los lectores de poesía, que al propio Parra. Quizá podría conjeturarse que esa censura de la ironía es uno de los primeros síntomas de un cambio en el modelo de lectura que no solo le exige al poema ciertas marcas de literariedad sino, especialmente, una toma de postura ética, un poner sobre la mesa otra forma de circulación de la poesía en la sociedad.¹⁸

Son los años setenta. Es Perú. La poesía de la generación del sesenta está muy viva con autores como Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Luis Hernández, César Calvo o Javier Heraud. *Hora Zero* es un escándalo entre los jóvenes. El marxismo es la *koíné* de académicos y artistas, y comienzan a circular ampliamente las ideas de izquierda de Gustavo Gutiérrez y Aníbal Quijano. Algo se gesta. Algo se está radicalizando. El británico modo es la poética en boga. Al taller de poesía de la

18 Poetas de distintas tradiciones críticas han llamado la atención sobre el uso sistemático de la ironía en la literatura. Dos ejemplos. Adam Zagajewski, en el espacio crítico norteamericano, polaco y europeo, piensa que “a veces la ironía expresa la desorientación en medio de una realidad plural. A menudo simplemente encubre la pobreza de pensamiento. Porque si no se sabe qué hacer, lo mejor es volverse irónico” (15). La poeta rusa Natalia Azarova, autora del volumen teórico *Poesía*, al referir lo que ha dejado de ser fundamental en la escritura de poemas hoy, incluye enfáticamente a la ironía (s/p). La politización del procedimiento retórico da cuenta de la formación de los poetas de *Hora Zero*, del *zeitgeist* en el que vivieron (es también el tiempo en que se forma Sendero Luminoso, por ejemplo) y del modo en que propusieron el asalto a la llamada ciudad letrada. Si la ironía produce necesariamente el efecto de distanciamiento crítico, los poetas de *Hora Zero*, desde su militancia política, rechazan esa *distancia* y pugnan por una poesía que cuente desde adentro, en la proximidad de la fuente de los acontecimientos.

Universidad Mayor de San Marcos, dictado por Marco Martos e Hildebrando Pérez Grande, acudió una joven poeta simpatizante de la teología de la liberación cuyos poemas podrían recordar aquellos de autoras de la generación *beat* como Leonore Kandel, Diane Di Prima o Marge Piercy. El nombre de esta poeta es María Emilia Cornejo y tenía veintitrés años cuando se quitó la vida. Al año siguiente, en agosto de 1973, fueron publicados tres poemas suyos en el número 1 de la revista *Eros*, de raigambre horazeriana. Ese fue el punto de inflexión. Ahí podría situarse el inicio de un *boom* de autoras coloquiales próximas a un feminismo más vital que teórico. Carmen Ollé piensa que “la poesía de María Emilia Cornejo es una de las iniciadoras del intimismo en la poesía contemporánea” (16) y Marco Martos que, “en la tradición femenina, María Emilia Cornejo cumple un parecido rol al que tiene en la poesía de los varones Javier Heraud” (González Vigil 438). Esos poemas, que funcionaron como banderola de salida, también movían el *locus* de enunciación y reivindicaban otras vivencias, *otras* voces, la experiencia de *otros* cuerpos.¹⁹ Poemas como “Soy la muchacha mala de la historia” o “Tímida y avergonzada” también se valieron del discurso combativo y directo del epigrama, y sobre todo de su aguijón final, para construir la sorpresa abriendo, con mucha fuerza, el imaginario femenino. Eran recursos ya codificados en el espacio de experiencia de la poesía latinoamericana, pero puestos al servicio de un cambio de posición, actitud y punto de vista, posibilitaron que estos poemas fueran percibidos como *nuevos*. El *fulmen in clausula*, además, permite, en tanto recurso determinante de la estructura argumental engaño-desengaño, ese cambio de punto de vista.²⁰

19 Estos poemas son sorpresivos en el contexto de la historia literaria porque plantean un problema de enunciación: plantean todo un cambio en el punto de vista, esto es, un trastocamiento del “conjunto de contenidos proposicionales” (Rabatel, “Figures...” 7), un cambio de la orientación argumentativa del discurso. La enunciación lírica hace audible una voz, da cuenta de una posición y de un punto de vista. Solo su trabajo sistemático y solidario constituye la singularidad de un autor. Si bien es cierto que la voz podría estar asociada directamente con las búsquedas codificadas del coloquialismo a nivel léxico, un cambio en el punto de vista como el que propuso María Emilia Cornejo, al alterar la expectativa del lector, resulta inusitado y novedoso.

20 Carlos Bousoño explica este procedimiento del “engaño-desengaño” del siguiente modo: “El poeta nos lleva, como de la mano, a través de una representación *que a propósito nos hace interpretar equivocadamente*, gracias a una o varias expresiones francamente engañosas. Sumergidos ya de lleno en el error, termina el poema con un verso que vuelve del revés, pero solo alusivamente, sirviéndose de “signos de indicio”, todas nuestras suposiciones sobre el significado de cuanto se nos ha descrito. La finalidad, sin duda, del procedimiento en cuestión es la sorpresa” (Bousoño 169). Es un procedimiento típico del epigrama que está presente en María Emilia Cornejo pero que se codificó y puede verse en poemas de esta línea como “Vibración” de Carmen Ollé, “Post coitum” de Mariela Dreyfus o “Todas se llaman María” de Giovanna Pollarolo, por ejemplo.

Al centro de la constelación intelectual que fue *Hora Zero*, se encontraba Carmen Ollé. Después de vivir en Menorca y en París con Enrique Verástegui, publicó uno de los libros fundamentales de la poesía contemporánea en lengua española, *Noches de adrenalina* (1981). Toda una matriz de sensibilidad que abrió la llave a poetas de las siguientes promociones en Perú como Mariela Dreyfus, Rocío Silva Santisteban, Patricia Alba, Doris Moromisato, Magdalena Chocano, Giovanna Pollarolo, Rosella di Paolo e incluso Montserrat Álvarez. Eran poemas escritos en la segunda mitad de los años setenta con la teoría del poema integral como telón de fondo. Eran poemas que profundizaban el cambio de punto de vista, esto es, la visibilización de un sujeto *otro*. En mi conjetura, la poesía de Ollé se distingue por el trabajo de esa posibilidad del lenguaje que Pascal Quignard llama *sordidísima*, esto es, “las palabras más viles, las cosas más bajas [...] las cosas sucias, luego los seres sucios, es decir, los pobres” (*Albucius* 31). Si lo *sublime* es un ideal de la poesía (léase la poesía del canon patriarcal), Ollé construyó un discurso que, mediante imágenes muy novedosas y perturbadoras, criticaba los usos de lenguaje y las aspiraciones del poema masculino al tiempo que la ideología burguesa y su reproducción. En *Noches de adrenalina* se leen fragmentos como “La palabra Nivea sirve para que la palabra pene se sumerja tranquilamente en la palabra ano” (73) o “la temblorosa prosa del ano cedió a sus asedios / solo quedó una leve mancha sobre la sábana / como una flor de goma / el amarillo mensual en la piel” (65).

Si lo sublime “procura al pensamiento la sensación de luz” (Quignard, *Retórica* 38) y se identifica con “lo que sobresale, lo que tensa y se tensa como durante el deseo masculino” (39), la poesía *sordidísima* es ceniza y sombría y explora y *siente* desde otro sitio. En el caso de Carmen Ollé, con verso relajado y casi ensayístico, autonarrativo, ese otro sitio no solo es el cuerpo de la mujer sino el cuerpo de la mujer con conciencia proletaria y colonizada. Escribe, por ejemplo:

La experiencia se da hoy en el abrazo con una criatura en cualquier lugar del mundo y en el sucio y pobre
hotel Astur yo experimenté el tan ansiado orgasmo simultáneo
no dejé de ser virgen entre aires bucólicos o bosquecillos de pinos
dejé de tener himen como de tener amígdalas (30).

Noches de adrenalina fue un libro que, en los años ochenta y noventa, motivó la exploración de otras autoras no solo en Perú sino en todo el continente. Pienso en búsquedas semejantes como las de los primeros libros de Silvia Tomasa Rivera en México o Irene Gruss en Argentina. El de Ollé fue un libro insignia en el sentido

de que visibilizó una fuerte necesidad del espacio de experiencia de la poesía en lengua española: escuchar otras voces, atender otro imaginario, que el estilo coloquial pudiera contar otras historias.

Conjeturas / conclusiones

El crítico norteamericano Hugh Kenner piensa que la poesía en lengua inglesa, y la poesía del mundo por extensión, al ser la más influyente de nuestro tiempo, vive un periodo que bien podría llamarse *The Pound Era*, dado el empleo plenamente aceptado de su “modelo de dición” (Kenner 67). Es lo que Marjorie Perloff llama *poundspeech* (*Poetic License* 125).²¹ Al escribir como se habla se le superponen no solo procedimientos constructivos del epigrama (presentación directa de la cosa, los mandamientos estéticos de *A Few Dont's by an Imagiste*) o de la vanguardia (collage, montaje, opacidad semántica) sino todo un sistema de pensamiento que Charles Altieri no duda en llamar “nuevo realismo” y que poco tiene que ver con aquel que ponderara Fernández Retamar. El nuevo realismo de la *poundian* era parte de la filosofía de Bergson y a la representación opone la percepción, a la imagen en el espacio, la imagen en el tiempo.²² El nuevo realismo es una visión de mundo a la vez que un sistema de escritura. En la poesía en lengua española, la era de Pound podría ser explicada como un estilo de época (totalmente vigente) en el que las

21 El *poundspeech* puede identificarse con un conjunto de herramientas y una orientación para emplearlas. Parte originalmente de una búsqueda de claridad y la concreción que tiene sus raíces en el epigrama de Catulo y Marcial (Stock 21). Después vendrá la poética de la citación o del “detalle luminoso”, el montaje o yuxtaposición de fragmentos, el paulatino oscurecimiento del discurso.

22 Entre 1905 y 1915, Pound está buscando y construyendo su voz. Para Altieri, el nuevo realismo es lo hallado en esa búsqueda, y es “menos una doctrina que una actitud, menos una posición filosófica que un espectro de principios de trabajo tomados de varios aspectos del *zeitgeist*” (17). Apollinaire hablaba entonces de *sprit nouveau* y Pound, de *new age*. En 1911, en Bolonia, Pound asiste a una conferencia de Bergson sobre la imagen. Este es un punto de inflexión pues se compromete a partir de entonces con una posibilidad del lenguaje para crear imágenes que fusionaran la cosa y la acción, crear imágenes que se alejaran de lo estático, lo espacial o lo que no que no fuese concreto. “La primera tarea de una poesía de este talante era derrotar una dición que mezclaba la retórica ornamental y el argumento discursivo” (21). La base para realizar esta tarea era el lenguaje coloquial. Es una idea de la época. Por ello dice William Carlos Williams: “mi lenguaje tenía que ser modificado por el habla de la gente que me rodeaba. Como decía Marianne Moore, un lenguaje que los perros y los gatos pudieran entender” (56).

exploraciones textuales tienen como base una dicción coloquial.²³ A partir de ahí se trazan muy diversas líneas del trabajo contemporáneo.

Dado que las experiencias concretas de la realidad “plantean preguntas nuevas y las preguntas nuevas provocan nuevos caminos de investigación” (Kosseleck, *Los estratos* 42), en este caso de escritura, los propios acontecimientos de la historia de finales del siglo XX y principios del XXI, le exigieron a la poesía, en tanto método de exposición, *mostrar* de otro modo. Para no agotar el potencial poético del coloquialismo, para renovar su dicción y ampliar su espectro, se intensificaron algunas cualidades de esta poética o se emprendió su crítica o se modificó el foco de atención de su búsqueda. En cualquier caso, el espacio de experiencia del coloquialismo de los años sesenta y setenta se enriqueció con nuevas prácticas, nuevos tópicos, nuevos procedimientos. Es entonces que se trastoca el horizonte de expectativa y se expande. En mi conjetura, la poesía coloquial, con el paso de los años, ha avanzado, frente a la crítica, el ninguneo o el escarnio de las literaturas del riesgo, por diversos caminos que involucran, como se dijo arriba, cambios del lugar de enunciación (escrituras del pobre, escrituras feministas, escrituras del sujeto racializado). Pero también se ha intensificado el empleo de ciertos procedimientos como la construcción de epifanías (el Watanabe del segundo periodo, Eduardo Chirinos, Federico Díaz Granados), la dislocación del discurso hasta conseguir una suerte de manierismo o ligera barroquización (Abigael Bohórquez en *Digo lo que amo* y *Navegación en Yoremito*, Efraín Jara Idrovo en *Sollozo por Pedro Jara* o Jorge Pimentel en *Tromba de agosto*, por ejemplo) y la parataxis como modelo sitáctico-semántico (Viel Temperley en *Crawl* o el *Circular* de Mario Arteca).

23 La poesía coloquial ha codificado la noción misma de poesía. Pareciera que, en los últimos cincuenta años, salvo algunas excepciones más bien contadas (pienso en Néstor Perlongher o en Abigael Bohórquez), la exploración poética no ha sido de carácter léxico. La poesía de lenguaje de Estados Unidos tuvo como correlato al neobarroco. Pero el neobarroco latinoamericano estuvo más comprometido con la vecindad sonora y aún con la dimensión sintáctica que con la léxica. De ahí que el procedimiento más utilizado fuese la contaminación fónica (Eduardo Milán, León Félix Batista y un largo etcétera) o la proliferación textual, el significante en expansión. Esta línea es justamente la que se acerca a la poesía coloquial. Como ejemplo de lo anterior, puede verse la poesía de José Kozler o de David Huerta. Esto no pasa desapercibido en una tradición de fuerte raigambre conversacional como la peruana. En el momento inmediatamente posterior a *Hora Zero* y partiendo del discurso “aputamadrado” o “lenguaje del lumpen”, Roger Santiváñez se acerca al neobarroco. Lo explica del siguiente modo: “la investigación en el lenguaje callejero y lumpen, me llevó por insospechada ósmosis a una expresión que busca iluminarse y trabajar el poema como secuencia fónica” (61). El coloquialismo es la base de la experimentación formal.

El coloquialismo ha modificado no solo sus procedimientos sino también sus preocupaciones, esto es, el modo en que los autores hacen frente y responden a las presiones culturales que los limitan o determinan. Poetas de los años sesenta y setenta manifestaban un compromiso político de marcado talante marxista. En Perú, comienza a suceder un fenómeno durante los ochenta que quizá sea significativo también para la poesía del resto del continente. El Movimiento Kloaka (integrado por Roger Santiváñez, Mariela Dreyfus, José Antonio Mazzotti, Domingo de Ramos, entre otros) suaviza el yugo del escritor comprometido y se da un paso de la militancia política hacia una conciencia vigilante.²⁴ Esto, de algún modo, libera a los poetas, que suelen aspirar a la institucionalización, y les permite moverse en la cómoda zona gris del escepticismo. Allí existen, según creo, tres tendencias fundamentales. La primera es la meditación lírica que, normalmente despolitizada, piensa los “grandes” problemas humanos. La segunda es la imaginación moral y es consecuencia quizá del desencanto revolucionario. Gira en torno a “la obligación moral de situarnos con el otro” (García Montero, *El oficio* 46) y en el entendido de que “no se puede transformar la historia si no transformamos también la vida cotidiana” (45). Hay una imaginación moral activa. Es la de García Montero (también la de algún Fabio Morábito o Arturo Gutiérrez Plaza) en poemas como “En cualquier invierno se esconde un calor hecho a nuestra medida” y, sobre todo, en “Para saber de mí hago noche en la casa de un amigo”.²⁵ Hay, asimismo, una imaginación moral pasiva o negativa. Es una forma de diálogo con el desencanto barroco y prefiere la acritud del cinismo y la aceptación el lugar humilde. Esta forma de imaginación cruza la poesía toda de Karmelo Iribarren, por ejemplo. La tercera tendencia tiene que ver con la administración del pasado en el presente, es decir, con un forma de la memoria. Este es el rostro que ha adquirido el activismo político. Por un lado, es reformulación de la historia (*Cementerio general* de Tulio Mora, Cipango de Tomás Harris, “Antigüedades mexicanas” de José Emilio Pacheco, poemas de Ricardo Oré, José Antonio Mazzotti, Mario Calderón etc.) y, por el otro, crónica

24 En una conversación del grupo con Juan Zeballos Aguilar en junio de 1984 dicen: “nosotros nos hemos definido como conciencia vigilante [...] nuestro rol es escribir, crear textos que puedan expresar lo que está ocurriendo” (Santiváñez 212-213).

25 Se trata de poemas que ponderan un modo de estar entre los otros y que aspiran a fundar una nueva convivencia. Poemas que se oponen a lo también pensado por García Montero: “Pero la sociedad neoliberal ha comprendido que también ofrece ventajas la dirección contraria. Es decir: borrar el pudor, el sentido de la vergüenza, y hacer que las obsesiones privadas y sus debates invadan lo público. La convivencia se viola por la conversión de un ámbito público en un ambiente doméstico” (“La convivencia”).

del pasado reciente (*Anteparaíso* de Raúl Zurita, *Santiago Waria* de Elvira Hernández, la poesía toda de Carmen Berenguer y Rosabetty Muñoz, etc.).

El coloquialismo, al menos durante los últimos cien años, ha tenido una gran vitalidad. Es la base de lo que se conoce como *Pound Speech* y por tanto codifica en buena medida nuestra definición actual de poesía. La exploración coloquial de los poetas, sin embargo, va más allá de lo hecho durante los años sesenta y setenta y deja claro que una definición nunca es estable sino que tiende constantemente al horizonte de expectativa, es decir, que una tendencia evoluciona, se renueva o toma nuevos derroteros. Es así como la poesía coloquial, para lograr el hallazgo y ser capaz de producir sorpresa, en virtud de una politización de la palabra, aspira en nuestros días a ir más allá del discurso de intencionalidad estética. De este modo, inspirada en el giro ético de la literatura y la filosofía de la hospitalidad, busca convertirse en un modelo de conciencia.

Obras citadas

- Alcaraz Varó, Enrique y María Antonia Martínez Linares. *Diccionario de lingüística moderna*. Madrid: Ariel, 1997.
- Alemaný Bay, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana*. Madrid: Universidad de Alicante, 1997.
- Bedoya, Darwin. *Hijos de puta. 15 poetas latinoamericanos*. Lima: Hijos de la lluvia, 2011.
- Bellessi, Diana. “Mientras más simple y más transparente es un poema, más llega al corazón de otros”. La capital. <https://www.lacapital.com.ar/suscriptores/diana-bellessi-mientras-mas-simple-y-transparente-es-un-poema-mas-llega-al-corazon-los-otros-n10036840.html>
- Benedetti, Mario. *Los poetas comunicantes*. Ciudad de México: Marcha editores, 1981.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Trotta, 2005.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1999.
- Castro-Gómez, Santiago. *Revoluciones sin sujeto*. Ciudad de México: Akal, 2015.
- Cisneros, Antonio. *Poesía inglesa contemporánea*. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Antología de la poesía hispanoamericana*. Ciudad de México: FCE, 1985.
- Collot, Michel. *Les enjeux du paysage*. París: Éditions Ousia, 1997.
- Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- Echavarren, Roberto. Kozér, José. Sefamí, Jacobo. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Santiago: Ærea, 2016.
- García Montero, Luis. *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1994.
- . *Agua territorial*. España: Pre-Textos, 1996.
- . *El oficio. (Poesía y conciencia)*. Mar del plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012.
- . “La convivencia violada”. En https://www.infolibre.es/opinion/columnas/verso-libre/convivencia-violada_129_1227172.html

- González, Yanko y Araya, Pedro. *ZurDos. Última poesía Latino Americana*. Madrid: Bartleby Ediciones, 2005.
- González Vigil, Ricardo. *Poesía peruana. Siglo XX*. Lima: Ediciones Copé, 1999.
- Hartog, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. Ciudad de México: UIA, 2007.
- Hazan, Éric. *La dinámica de la revuelta*. Barcelona: Virus, 2019.
- Hernández Montecinos, Héctor. *Epafrodito [O de la poética oscura]*. Ciudad de México: Círculo de Poesía Ediciones, 2024.
- Hoagland, Tony. *Twenty poems that could save America*. Minneapolis: Graywolf Press, 2014.
- Yrigoyen, José Carlos y Carlos Torres Rotondo. *Hora Zero. Una historia*. Lima: Pico y Canto, 2021.
- Kenner, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley: California University Press, 1971.
- Koselleck, Reinhart. *Los estratos del tiempo*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Libn*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2014.
- Leyva, José Ángel. *Versos comunicantes II*. Ciudad de México: Alforja, 2005.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988.
- Maulpoix, Jean-Michel. *La poésie. A mauvais genre*. Paris: Jose Corti, 2016.
- . *Les 100 mots de la poésie*. Paris: PUF, 2018.
- Milán, Eduardo. *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*. Ciudad de México: Aldus, 1999.
- . *Ensayos por ahora*. México: Conaculta, 2014.
- Medo, Maurizio. *Un país imaginario. Escrituras y transtextos, 1960-1979*. Quito: Ruido Blanco, 2011.
- Morales, Leónidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Tajamar Editores, 2006.
- Ollé, Carmen. *Noches de adrenalina*. Lima: Ediciones Flora Tristán, 2005.
- . *Antología de la poesía peruana. Fuego abierto*. Santiago: Lom, 2008.

- Pacheco, José Emilio. *Inventario I 1973-1986*. Ciudad de México: Era, 2018.
- Padilla, Heberto. *Fuera de juego*. Ciudad de México: Círculo de Poesía, 2009.
- Paz Octavio. *El arco y la lira*. Ciudad de México: FCE, 1993.
- . *Cuarenta años de escribir poesía*. Ciudad de México: CONACULTA / El colegio Nacional, 2014.
- Perloff, Marjorie. *Poetic License*. Evanston: Northwestern University Press, 1990.
- Quignard, Pascal. *Retórica especulativa*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2006.
- . *Albucius*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2014.
- Rabaté, Dominique. *Gestes lyriques*. París: Jose Corti, 2013.
- Rabatel, Alain. “Figures et points de vue en confrontation”. *Langue Française* 160 (2008): 3-17.
- Rodríguez Núñez Víctor. *La poesía sirve para todo*. La Habana: Ediciones Unión, 2008.
- Santiváñez, Roger. *Kloaka y los subterráneos: el instinto de vivir*. Lima: Pesopluma, 2021.
- Schmitt, Arnaud. *The Phenomenology of Autobiography*. NY: Routledge, 2017.
- Stock, Noel. *The Life of Ezra Pound*. Nueva York: Pantheon Books, 1970.
- Williams, William Carlos. *Poemas, textos y entrevistas*. Puebla: Buap, 1987.
- Yrigoyen, José Carlos y Carlos Torres Rotondo. *Hora Zero. Una historia*. Lima: Pico y Canto, 2021.
- Yurkievich, Saúl. “Premio Casa de las Américas: diez años de poesía”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 16, (1971): 99-121.
- Zagajewski, Adam. *En defensa del fervor*. Barcelona: Acantilado, 2005.