

Abordaje corpo-político a la poesía de Luis Carlos López: cuerpo grotesco, cuerpo liberado*

A “Corpo-político” Approach to the Poetry of Luis Carlos López:
Grotesque Body, Liberated Body

Arcea Zapata de Aston
azapata@kwc.edu

Kentucky Wesleyan College, Estados Unidos

Recibido: 15 de febrero de 2014. Aprobado: 14 de marzo de 2014

Resumen: en el presente artículo se abordan, desde una lectura corpopolítica, las implicancias que la figuración del cuerpo grotesco tiene en la poesía del colombiano Luis Carlos López, donde lo carnavalesco y el humor invaden los diferentes niveles de sentido literario, entre ellos, lo antiburgués, la desacralización de lo sagrado y la sacralización de “objetos comunes”, lo anticolonial, la tensión entre lo solemne y lo cómico-popular o el lenguaje coloquial, exponiendo así su posición crítica frente a un orden político que cree alterado y corrupto.

Palabras claves: López, Luis Carlos; poesía; corpopolítica; grotesco; carnavalesco.

Abstract: This article addresses the implications of the imagery of the grotesque body, from a “corpopolítica” interpretation in the poetry of the Colombian poet, Luis Carlos López, where the carnivalesque and humor permeate the different levels of the literary sense, among them; the anti-bourgeois, the demythologization of the sacred and the sacralization of “common objects,” the anticolonial, the tension between the solemn and the popular comic or the colloquial language, expressing in this way, his critical position before a political order that he considers altered and corrupted.

Keywords: López, Luis Carlos; poetry; “corpopolítica”; grotesque; carnivalesque.

* Artículo derivado de la investigación “La poesía postmodernista hispanoamericana. El humor, el sarcasmo, la irreverencia y lo grotesco en el discurso poético antimodernista del colombiano Luis Carlos López”. La autora es integrante del Grupo de investigación *Sala de Taller Cuerpo y Femenino* junto a investigadores de la Universidad de Concepción en Chile.

“Las personas que representan la dignidad del poder
están frecuentemente imbuidas de tal idea; la visión de sus
desventuras provoca mayores deseos de morir”

CHARLES CHAPLIN

Introducción

La de Luis Carlos López¹ es una poesía que se burla de todo. Que no busca incitar sino intimidar mediante el recurso del humor, uno que en palabras de Arévalo, “no nace del corazón sino de la cabeza” (1994, p. 11). Irreverencia transversal que se vislumbra tanto en los ejes temáticos de su escritura como también en su estructura formal y estilística, originando un gran debate en una época donde la belleza y la armonía eran valores poéticos fuertemente resguardados. Federico de Onís comenta al respecto:

López es “uno de los poetas más originales y valiosos de América, en su género, y en su momento el primero” pues su actitud poética, “la más propia y típicamente postmodernista, encarna el modernismo visto al revés” (en García Prada, 1945, p. 237).

Considerado masivamente como un escritor posmodernista, López dice nunca haberse sentido acorralado por las normativas estilísticas de la época, ni menos ser un referente en proponer una nueva forma de escribir poesía. “Nunca presumí de innovar en poesía, de ser un poeta nuevo en mi época. Apenas me he considerado un autor con un modo de sentir distinto, producto de un temperamento propio”, confiesa (López, 1994, p. 14). Efectivamente, tal como advierte Alstrum, la poesía de López se entronca con una larga tradición hispánica de “antiliteratura”, que se remontaría al *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita (1986, pp. 1283-1350), teniendo también otros notables antecedentes en el *Quijote* de Cervantes, la poesía de Quevedo y los *esperpentos* de Valle-Inclán. Alstrum define la antiliteratura como

1 Luis Carlos “El Tuerto” López nace el 11 de junio de 1883, en Cartagena, Colombia. Por mucho tiempo fue desconocido, incomprendido o cruelmente criticado en su país. Actualmente, es considerado como poeta consagrado y es ampliamente admirado en los círculos literarios colombianos. Su popularidad ha crecido mucho en Colombia, principalmente entre las generaciones jóvenes, y generalmente se le conoce como “el Quevedo colombiano”. De tal forma se expresa Simón Latino del poeta: “es un desesperado de la familia de Goya y de Quevedo” (Botero, 1964, p. 88).

un arte dialéctico que se contrapone a la artificialidad y hermetismo retórico del discurso literario y rechaza la noción de que una obra literaria sea autosuficiente o autónoma en relación con la realidad social que la rodea. [...] La antiliteratura es esencialmente paródica y satírica y se halla impregnada de una gran dosis de humor negro e ironía, comunes también al arte grotesco, como la novela picaresca o los aguafuertes de Goya. La antiliteratura no sólo se opone a cierto estilo literario, sino que subvierte la forma y el lenguaje tradicionales del género en que se manifiesta: y de esa manera invierte los conceptos habituales de la elocuencia y de la escritura literaria como tal (1986, p.1).

La crítica literaria ha intentado relevar algunos aspectos de la vida y obra de López, sobre todo poniendo énfasis en sus contradicciones que lo sitúan como un hombre más bien templado en su contexto íntimo, pero un revolucionario en el uso de la lengua y ante la realidad que deseaba impugnar y resignificar en su poesía. Un dato interesante nos ofrece Simón Latino con respecto a su origen familiar:

Familia de burgueses, no exentos de taras geniales, unos raros y otros locos, que vinieron a menos tras algunos fracasos económicos; fracasos que se explican porque siendo todos ellos espíritus volterianos, ateos e inconformes, les tocó vivir en el medio más feudal y atrasado de nuestra república, entre clérigos libidinosos, comerciantes de mostrador, políticos corrompidos, intelectuales incultos, compranóminas, pachecos, usureros y beatas. Es decir, en el centro de una fauna goyesca, en plena Edad Media (1956, p. 1).

El elemento autobiográfico constituye para Alstrum un rasgo característico de la tradición antiliteraria en su retorno a lo épico, pero con un enfoque cómico y también afincado en la propia experiencia de vida del poeta, quien se presenta a sí mismo como una suerte de “antihéroe patético que le cuenta al lector sus fracasos y desventuras a la vez que incluye una autocrítica de su propia escritura y de su papel como autor” (1986, p. 1). Nos parece significativo mencionar que Luis Carlos López desarrolla su trabajo como escritor en su Cartagena natal, una ciudad a la que amaba, pero a la que también no dejó de caracterizar satíricamente como un “villorrio remoto dentro de la única nación del mundo dedicada oficialmente al Sagrado Corazón” (Alstrum, 1987, p. 29), en la que ve condensados nítidamente los males de la hegemonía política conservadora que rige la Colombia de comienzos del siglo XX y a la

que se opone ferozmente por su filiación familiar que lo une al liberalismo radical (Alstrum, 1987, p. 29).

La familia de López es una opositora férrea al pacto que realiza el liberal cartagenero Rafael Núñez (1825-1894) con los conservadores, que tiene como consecuencia la Constitución de 1886 y la llamada guerra civil de los Mil días, suceso que provoca que López deba abandonar sus estudios de medicina. López intenta unirse a las fuerzas rebeldes del general Rafael Uribe, pero es encarcelado por los conservadores, quienes lo consideran un sospechoso de subversión (Alstrum, 1987, p. 30). Una forma de venganza poética que adopta López es no mencionar el nombre de Núñez en su obra, salvo en contadas ocasiones y ridiculizándolo, como es el caso del tercer poema de su juego de sonetos “Al lector” incluido en su libro *Por el atajo* (1920): “De tiempo en tiempo, ‘en el Abril florido’, / bajo a mi villa ... Oh, villa amurallada / de San Pedro Claver, donde han nacido / Rafael Núñez y Antonia la Pelada” (López, 1994, p. 67)². Las murallas de Cartagena contienen y conservan ese ambiente político provinciano, pacato, que descansa indolente en antiguas glorias, ya desaparecidas, en el que el político influyente comparte el mismo origen que Antonia la Pelada, una mujer negra y vieja, fervorosa adherente del liberal Núñez, según cuenta el mismo López en una entrevista (Alstrum, 1987, p. 30), una representante grotesca —la llamaban “la Pelada” porque no le crecía el cabello— del grupo más marginado de la sociedad de la época. A su vez, San Pedro Claver, patrono de los esclavos, actúa como contraparte a la figura tradicionalmente paternalista del político, sin que las brechas de clase y raza desaparezcan en la práctica. No obstante, no podemos dejar de percibir que López recurre a la imagen de Antonia la Pelada sobre todo para ridiculizar las pretensiones de honorabilidad y dignidad de Núñez, en tanto figura “peculiar” que resta seriedad al proyecto político liberal; Antonia aporta la corporalidad necesaria para crear el tono cómico e irónico, pero en el proceso es despojada de su subjetividad. Debemos esperar para que Antonia y otros y otras de su clase, raza y género dejen de ser considerados y consideradas como meros objetos poéticos o estilísticos, para pasar a ser reconocidos y reconocidas como sujetos.

2 Los poemas de Luis Carlos López analizados en este trabajo pertenecen a la compilación *Obra poética*, publicada en 1994 por Biblioteca Ayacucho.

Podemos sostener que el carácter desobediente y burlesco que adopta la escritura de López se articula como una denuncia y una crítica implacable a la forma fraudulenta y desordenada en que la administración política española permanece enquistada en su Nueva Granada natal después del proceso de emancipación. Mirando en perspectiva, creemos válido afirmar que la obra irónica de López pretende retratar metafóricamente el proceso de diseminación de la unidad bolivariana en un país que fue central en los intentos de congregación del continente. Luis Carlos López se convierte, entonces, en el juez que señala y juzga sin compasión alguna, hasta desdibujar, ultrajar y herir con palabras a toda una sociedad que considera está en peligro y dañada por la corrupción y el abuso del poder.

En dicho contexto, lo carnalesco aparece invadiendo los diferentes niveles de sentido literario, entre ellos, lo antiburgués, la desacralización de lo sagrado y la sacralización de “objetos comunes”, lo anticolonial, la tensión entre lo solemne y lo cómico-popular o el lenguaje coloquial, lo grotesco y la visión del cuerpo. Precisamente, la forma en que dicha tensión se encarna en cuerpos concretos a través del lenguaje irónico y el uso de lo grotesco se presenta como un anclaje sugerente de estudiar en su poesía. En el presente artículo abordaremos desde una lectura corpopolítica³ las implicancias que la figuración del cuerpo grotesco tiene en un corpus seleccionado de textos de la producción poética de López y que revelan su posición crítica frente a un orden político que cree alterado y corrupto.

“Se amortaja y se siembra a la vez”. Residuos y cuerpos abyectos⁴

El humor, como marcación originaria del trabajo poético de López, es una pulsión que pretende destronar los valores de las elites y situar con relevancia los del pueblo. Se trata de un gesto liberador que, según plantea Arévalo en su introducción a las *Obras completas* del colombiano, tiene la potencialidad de “enmascarar para desenmascarar, mediante el uso lúdico de otra cara —la careta— el verdadero rostro de la cultura dominante” (Arévalo, 1994, p. 20).

3 Entendemos la corpo-política, siguiendo los presupuestos del giro decolonial, como la forma en que las relaciones de poder quedan inscritas a nivel corporal, esto es, a cómo se incorporan en cuerpos concretos (Restrepo y Rojas, 2010, p. 11).

4 Utilizaremos el concepto de abyecto en el sentido que le da Kristeva, quien explica que no es la falta de limpieza o salud lo que vuelve abyecto algo, “sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (2006, p. 11).

El gusto de satirizar y romper el bloque inmutable y normal de los acontecimientos en la sociedad, los escándalos de las palabras, los destapes, las parodias y los rebajamientos, son aspectos que categorizan su arte fundado en una visión carnavalesca del mundo, donde las injurias y verdades, dichas con respecto al sagrado poder, se asemejan a los disfraces y máscaras de carnaval. Al respecto, Bakhtin explica lo siguiente:

In spite of their variety, folk festivities of the carnival type, the comic rites and cults, the clowns and fools, giants, dwarfs, and jugglers, the vast and manifold literature of parody. All these forms have one style in common: they belong to one culture of folk carnival humor (1984, p. 4).

La risa destruye todas las pretensiones de una significación superior y realiza el relajamiento de la conciencia, de la imaginación y del pensamiento, que en la escritura de López, en consonancia con la tradición antiliteraria antes mencionada, cuestiona y satiriza los modelos poéticos imperantes, que prescribían que “el lenguaje de la poesía lírica debía ser de una belleza tan depurada, que excluyese cualquier descripción gráfica de la realidad” (Alstrum, 1978, p. 287). Observamos entonces que los procesos de desacralización de lo que es considerado divino o sacro, son ejes constitutivos de una poética que intenta impugnar un estado de las cosas que le tensiona:

Fuiste heroica en los años coloniales,
cuando tus hijos, águilas caudales,
no eran una caterva de vencejos.
Mas hoy, plena de rancio desaliño,
bien puedes inspirar ese cariño
que uno les tiene a sus zapatos viejos... (López, 1994, p. 73)

La parodia de la métrica y los motivos de la poesía modernista y romántica en “A mi ciudad nativa”, que es posible advertir en el uso de la rima consonante y el endecasílabo, expone la mirada irónica con que el autor enfrenta la estilización excesiva y vacua concentrada exclusivamente en lo formal. Al mismo tiempo, la constante alusión a los cuerpos abyectos asociados al control político (“águilas caudales”, “rancio desaliño”), alude al fracaso de los intentos de unidad representados por el decreto de la Gran Colombia, retratada en la imagen de los “zapatos viejos”, un ejercicio de asociación regional que permanece vigente tan sólo por una década y que deja como herencia de su

fragmentación una serie de controversias limítrofes, circunstancia propicia para el aprovechamiento político. Ese acontecimiento histórico se expresa en la obra y en la vida de López mediante una constante tensión entre la rebeldía formulada en su propuesta poética y cierta nostalgia del pasado colonial, como se hace evidente en el epígrafe del cubano José María Heredia (“Ciudad triste, ayer reina de la mar”) que encabeza el poema citado (López, 1994, p.73). Esa misma nostalgia la encontramos en “Mi española raza”, donde se reflejan las discordias, las imágenes y formas de un pasado colonial, ironizando diversos eventos, ideas y personajes:

Después, tras la eminente
 nulidad de un político, en la acera
 de enfrente
 luce su desparpajo una ramera.
 Y delante de mí, cabe un mendigo
 de hosco sombrero
 y de peludo ombligo,
 pasan dos militares y un torero (López, 1994, p. 59).

El espacio poético en la obra de Luis Carlos López se conforma como un escenario donde transitan personajes del pueblo, gobernadores, el clero, administradores, letrados, pícaros, entre otros componentes de una sociedad que percibe literalmente corrupta. Es el mundo carnavalesco donde los roles son intercambiables y se deshacen las jerarquías, equiparándose la “nulidad” del político al “desparpajo” de la ramera. Estos cuerpos son los vehículos de imágenes grotescas y humorísticas que son sugerentemente físicas, y en las que se puede apreciar partes del cuerpo usadas para demostrar, por medio de una fisonomía cómica del injuriado, el resultado de imágenes anatómicamente grotescas, como se puede apreciar en el poema “Noche Truculenta”, donde encontramos dicho juego sensual: “Son de brusco perfil, bíceps de acero,/ niños enormes de cuadrada espalda” (López, 1994, p. 43).

En el contexto cultural y social de la Colombia en que escribe Luis Carlos López, la cultura cómica-popular constituye un verdadero desafío a la crítica literaria. El colombiano usa de manera genial la lengua cruda del pueblo, de la plaza pública y de la calle y debido a eso es muy común ver en sus versos lo antipoético como un denominador común, lo que crea desconcierto y origina lo paradójico y carnavalesco en su creación. El poeta busca todo el tiempo la fuerza del signo irreverente o licencioso, y como explica Ferrer

Ruiz, “el bardo le entrega al lector una poética que seduce, partiendo del lenguaje cotidiano, hasta alcanzar las cumbres de la ironía, la risa, la sátira, el humor, el juego y lo grotesco, elementos que generan un efecto catártico en el lector” (Ferrer Franco, 2010, p. 15). Lo grotesco, en este espacio, se corresponde con una geografía corporal donde lo satírico (fábula como sátira social) y lo escatológico son ejes de expresión de una estética que desafía los moldes modernistas que pretenden construir un mundo poético estilizado, libre de toda referencia al contexto social y al sujeto real de la escritura. En “Hora romántica”, el poeta se deleita describiendo el paisaje con cierta morbosidad: “Mientras la vieja va zurciendo prosa / debajo un cielo de color de pus, / le pregunto, pensando en otra cosa: / ¿De qué murió Teresa de Jesús?” (López, 1994, p. 97). Jugando con la rima consonante, el poeta va estableciendo asociaciones que rompen con la representación idílica de la naturaleza y de la vida espiritual mediante la mención de las secreciones insanas, innombrables para la lírica modernista y romántica del período de *Prosas profanas* (“un cielo color de pus”), al mismo tiempo que introduce, con un aparente aire de descuido (“le pregunto, pensando en otra cosa”), referencias a la tradición literaria, en este caso a la poesía mística (“¿De qué murió Teresa de Jesús?”).⁵ El cielo, asociado convencionalmente con la vida espiritual, adquiere en este poema una coloración repulsiva, y es bajo él que se encuentran la vieja que “zurce prosa” y el hablante, realizando actividades prosaicas o derechamente sin hacer nada; en esa ambientación emerge la pregunta por las causas de la muerte de la mística española, deslizándose sutilmente una burla hacia las aspiraciones religiosas de Teresa, quien termina unida, según podemos inferir, no a una divinidad inmaculada, sino a una materialidad en descomposición. Para Jorge Luis Castillo, esta visión desmitificadora de la pretendida vinculación platónica entre la naturaleza y el ámbito de lo sagrado, o de la correspondencia entre aquella y la interioridad del sujeto poético que postula el romanticismo, estaría presente en la obra de López ya desde *De mi villorio* (1908), exacerbándose en los poemarios que le siguen, como “uno de los signos más inequívocos del afianzamiento

5 Esta es una asociación muy sugerente, ya que en *Las Moradas del castillo interior*, Teresa de Jesús (1515-1582), redacta una guía espiritual para sus correligionarias, las monjas carmelitas descalzas. Allí, junto con sus postulados religiosos, la monja describe a manera de ejemplos sus propias experiencias en su búsqueda de unión con la divinidad, donde el cuerpo mortificado ocupa un lugar central como vía de encuentro con aquélla.

de la modernidad con su ethos secularizado y positivista en la civilización occidental” (1998, p. 586), aunque sin desprenderse completamente del ideal bucólico, pues se registra en su escritura una nostalgia por ese espacio local, familiar, de su infancia.

Constatamos que en la poesía de López los residuos del cuerpo, lo escatológico, tiene significación dentro de un despliegue de cuerpos asediados por lo cotidiano en tanto elemento humorístico que subyace a lo grotesco. Tanto el excremento como el vómito, dentro de la lectura lúcida que Bakhtin realiza en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, representan un símbolo de unión del hombre con la tierra, es decir, con su origen. Estos se entienden en relación con los órganos bajos (el vientre y el trasero) que se identifican con lo material y lo terrenal. Por una parte degradan y, por otro, incorporan un renacimiento (Bakhtin, 1988, p. 25).

Esta preocupación por las funciones fisiológicas del cuerpo humano, en la escritura de López, como parte de ese ejercicio poético y político de desacralización de las figuras de autoridad y de toda mistificación de la vida de provincia, va acompañada por el uso frecuente de terminología médica. En un momento histórico en que el modelo moderno de progreso moviliza los proyectos políticos latinoamericanos, el lenguaje médico puede entenderse como otra forma de aproximarse al cuerpo desde los discursos científicos y científicistas, dejando desprovistas de validez tanto a las consideraciones religiosas o metafísicas como a las prácticas estetizantes y evasivas de la lírica modernista y romántica:

Por la torcida calleja
de mi vetusto arrabal,
no cruza ni un perro. Aqueja
su ataraxia monacal (“Rincón de provincia”, 1994, p. 30).

¡De que murió? Sería
de bulimia, es decir,
de no haber visto la panadería
con ojos de faquir (“In Pace”, 1994, p. 31).

Intermitente
desgrana el cielo gris
su crónica cistitis (“Despilfarro III”, 1994, p. 37).

En estos fragmentos poéticos, palabras como “ataraxia” y “bulimia” se combinan con expresiones más habituales, alterando la esperada armonía que debe exhibir un texto lírico, generando en quien lee asociaciones inusuales, como es el caso del último fragmento, donde “cistitis” opera como metáfora de ausencia de lluvias. Siguiendo a Castillo, podríamos afirmar que esta incorporación del lenguaje médico pone de manifiesto “el pujante materialismo positivista que inaugura en la poesía hispanoamericana el tópico y las imágenes de la tierra baldía y madrastra donde mora el desengañado poeta de López” (1998, p. 592), quien hace ingresar el imaginario tecnicista de la modernidad de fines del siglo XIX en la depurada lírica modernista.

A las alusiones escatológicas y al uso de términos del discurso médico, se suma en la poesía de López la animalización de los humanos, que forma parte de una serie de inflexiones recurrentes en su trabajo poético para desacralizar a las elites y a quienes ostentan el poder. Por ejemplo, en “A un Perro”, la caracterización del animal es la vía para proyectar de manera oblicua el retrato del político corrupto y deshonesto:

¡Ah, perro miserable,
que aun vives del cajón de la bazofia
—como cualquier político— temiendo
las sorpresas del palo de la escoba ¡
¡Y provocando siempre
que hurtas en el cajón pleno de sobras
—como cualquier político— la triste
protesta estomacal de ávidas moscas!
Para después ladrarle
por las noches, bien harto de carroña
—como cualquier político— a la luna,
creyendo que es algún queso de bola.....
¡Ah, perro miserable,
que humilde ocultas con temor la cola,
—como cualquier político del día—
y no te da un ataque de hidrofobia! (López, 1994, p. 80).

En este caso, vemos que el cuerpo del político figura en la corporalidad animal como una forma de ingreso al espacio lúdico del enmascaramiento, la emergencia de un cuerpo que irrumpe en la escena bajo una situación de aparente normalidad en que el personaje es enajenado o desintegrado en una cotidianidad naturalmente regulada por una situación irregular. Lejos de

la imagen tradicional del perro como ejemplo de fidelidad, en el poema de López se produce una desacralización de esta noción familiar en los gestos corporales animales descritos, que se presentan como una farsa de humildad (“perro miserable,/que humilde ocultas con temor la cola”) representada por el político para no perder la oportunidad de sacar provecho (“Para después ladrarle/por las noches, bien harto de carroña/—como cualquier político— a la luna/ creyendo que es queso de bola”).

Si en “A un perro”, la corporalidad animal actúa como un desenmascaramiento figurado y violento de los vicios de los políticos, en “Fabulita”, en cambio, opera de una forma más irónica y juguetona para dejar en evidencia la hipocresía burguesa:

¡Viva la paz, viva la paz!
Así
trinaba alegremente un colibrí
sentimental, sencillo,
de flor en flor...

....Y el pobre pajarillo
trinaba tan feliz sobre el anillo
feroz de una culebra manapá.
Mientras que en un papayo
reía gravemente un guacamayo
bisojo y medio cínico:
—¡Cuá, cuá! (López, 1994, p. 85).

Por una parte, la figura del colibrí sugiere una burla al poeta modernista y romántico (“sentimental, sencillo”) que pretendía ser el portavoz de una comunicación íntima con la naturaleza; por otra, puede asociarse con el sujeto burgués que permanece ignorante (como el “pobre pajarillo”) del peligro inminente representado en esa serpiente “feroz”, símbolo universal del engaño de acuerdo a la tradición judeocristiana. La voz sarcástica del poeta aparece en ese exabrupto de la risa del “guacamayo/bisojo y medio cínico”, un recurso estilístico bastante común en sus poesías, especialmente al final del poema, como vemos en *Emoción vespéral*: “Pero bajo la ampolla/ del mismo sol, / también hiede a fritanga de cebolla / y col” (López, 1994, p. 59).

La utilización de animales como motores de acción dentro de un relato es propia del género de las fábulas, y en este caso, es muy relevante la manera en que a través de estas sátiras se deja entrever cierto afán prescriptivo en la

producción del colombiano. Asimismo, la vinculación con las fábulas reitera el diálogo que entabla la antiliteratura con la tradición literaria, presente en este poema desde su título (“Fabulita”), ya sea para apropiarse de modelos que sirvan a este propósito de denuncia social o para deshacerlos, cuestionando la razón de ser de la literatura (Alstrum, 1986).

A propósito de esta representación ejemplar de ciertas virtudes o defectos humanos que se lleva a cabo en las fábulas clásicas para dejar una moraleja final y que López reformula en su escritura, podemos coincidir con Umberto Eco cuando explica en “Los marcos de la ‘libertad’ cómica” (1990) que “al asumir una máscara todos pueden comportarse como los personajes animales de la comedia” (1989, p. 11). Por ejemplo, en “Brindis”, de forma muy burlesca, el hablante recibe al visitante diciendo: “¡Bien venido a la tierra del cangrejo, de la pulga, el mosquito, el jején, con tu pipa, tu can tísico y viejo, y tu cara redonda de sarté!” (López, 1994, p. 79). El lenguaje popular con sus modismos (“sarté”) refuerza el tono burlesco que emplea el sujeto poético para ofrecer al recién llegado los aspectos típicos y pintorescos de su ciudad, alejándose de una caracterización idealizada, puesto que si los animales mencionados (el cangrejo) aluden a una ciudad costera, también remiten a un sitio sucio (el mosquito, la pulga), donde está latente la posibilidad de contraer enfermedades, aspectos decadentes que combinan perfectamente con el “can tísico y viejo” y la “cara de sarté” de quien llega, burlándose, de paso, de aquel que es homenajeado con el “brindis” de bienvenida (el “literato transhumante”, Amadeo Gutiérrez Vela, a quien López dedica su poema).

Como “pálido, menudo, flacuchento, nervioso y feo como él solo...”⁶ describe García Prada (1945, p. 240) al poeta en su ensayo “Zurce que zurce líricos chismes: Luis Carlos López”. Fisonomía que pareciera ser el epítome de una percepción que se despliega una y otra vez en los cuerpos desfigurados en su poesía, de la cual no se excluye el mismo López, apartándose de ese mito del poeta sufriente y sentimental de cierto romanticismo, que carece de humor para referirse a sí mismo. La fealdad en los textos de López se

6 Sigue la cita: “...frente amplia abombada, labios finos, movibles, y quijada menguadísima; al respirar dilata angustiosamente la nariz respingadita y buscarruidos donde cabalgan temblorosas las gafas de oro, sin apoyarse en las orejas que las tiene descomunales; lleva sin peinar los negros cabellos, y un bigotillo alancrando, oliscoso e impertinente, que nunca llegó a ser mosqueteril aunque lo cuidaba con amor. Sus ojos son claros, penetrantes, vivarachos, y para colmo de desdichas, tiene torcido el derecho y derecho el ‘tuerto’ mira muchísimo mejor que con el ‘bueno’” (García Prada, 1945, p. 240).

transmite a través de imágenes y retratos grotescos, como en el poema “De Perfil” donde observamos una descripción mordaz y obsesiva del rostro de quien pareciera ser él mismo: “Cutis garapiñado,/ nariz curva de anzuelo/ . . . bigote ahumado y soñoliento” (López, 1994, 16). El poeta colombiano, con el dominio de la palabra, presenta el mundo como un espectáculo, donde él es actor y espectador simultáneamente.

Se trata de un proyecto demoledor que adhiere al registro de cultura cómica y popular a través de lo grotesco del cual no se escapa la representación de la mujer, como sucede en “Un caso”: “Mi parienta, magra y fría, / solteronamente fea, / con nostálgica atonía / piensa en cosas de su aldea” (López, 1994, p. 34); o en “Sin ninguna intención”: “Me pide usted mi autógrafo. Y la idea / no es única y genial. *Parole d’honneur*. / Lo mismo me pidió, siendo más fea / que un susto en la manigua, una mujer...” (López, 1994, p. 73). La desmitificación de la mujer como objeto de adoración y como musa inspiradora, especialmente por su belleza física, se une en estos poemas a la desmitificación del ambiente local rutinario,⁷ poblado de estos personajes reconocibles, como la solterona, el padre de familia de moral burguesa, la devota, intercalando extranjerismos, tan apreciados por el modernismo (“*Parole d’honneur*”), con dichos del habla popular (“más fea que un susto en la manigua”), en textos que destacan por su brevedad. Shade estima que es la simplificación una de las claves en la composición exitosa de sus textos satíricos, contando con la inteligencia de limitarse a los “elementos fundamentales sin perderse en divagaciones ni circunloquios, empleando muchas veces un vocabulario desusado en poesía” (1954, p. 121), para dar el golpe preciso que es requisito para que se produzca la sátira.

Lo grotesco, filamento de lo monstruoso, se presenta como el espacio intersticial entre lo cómico y lo terrorífico. Es un prisma que permite que el lector vislumbre algo latente más allá del cuerpo monstruoso. Geoffrey Harpham explica que lo grotesco es plurisignificativo y contradictorio, por ello, como lectores, nuestra mente queda en fase liminal, entre dos mundos, enfrentada a la tensión que significa entender aquello que sus sentidos le dicen que es

7 La asociación de los sujetos femeninos con el tedio y la atonía de la sociedad provinciana es una constante en la obra de López, tal como queda explicitado en poemas como “Postura difícil”: “Siento el paisaje. Pero la vecina, /noble señora muy devota, muy / de mi pueblo, me ofrece su anodina /conversación de ama de llaves” (López, 1994, p. 20), un aspecto que ciertamente requiere ser abordado en un análisis más extenso.

irracional (Harpham citado por Lizarazo, 2002, p. 25). La relación con el inconsciente, lo reprimido, se basa en el sentido de la repulsión y el escrúpulo que enlaza al lector/espectador con la imagen grotesca: “This liberation of man’s ‘darker side’, connected with the vulgar and possibly orgiastic growth processes in the depths’ is seen as the crucial first step towards bringing the ‘high’ and ‘low’ into balance, with the eventual goal of reintegrating man into nature” (Klein, 1988, p. 30).

Dicha sensación emerge a través del proceso de degradación propio de lo grotesco. Según Bakhtin, en relación al realismo grotesco, al degradar se entra en correspondencia con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento, “se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz a algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales” (1987, p. 26). El acto de degradar busca la comunión y, en ese sentido, se desencadena una relación positiva y regeneradora de reencuentro con esas partes del cuerpo que fueron expulsadas de lo que se consideraba el lenguaje y el contenido poético apropiado, al igual que con aquellos miembros marginados históricamente del cuerpo social de la nación y que hacen patente su abyección en la obra de López, grupo en el que también podemos incluirlo a él, figura “anómala” del panorama literario de la Colombia de comienzos del siglo XX:

La banda —es una murga de arrabal—,
sopla un danzón invertebrado por
la calle principal
de Cartagena de Indias. El rumor

del inconsciente populacho es tal
que no se oye el tambor
ni el cornetín. —Crepúsculo invernal
y la llegada de un gobernador.
Mientras en la viscosa multitud
que alarga —pobre carne de fusil—
el hocico de la curiosidad,

clama un borracho, pleno de vermouth,
con acento infantil:
¡Qué barbaridad, qué barbaridad! (López, 1994, pp. 29-30).

El recibimiento de la autoridad en “Día de Triquitraques” adquiere la connotación de una imagen circense, un espectáculo grotesco montado para

un público grotesco, antecedido por un epígrafe de Nietzsche, “Y después dijo el asno: I-A”. La multitud “viscosa” se asemeja a una animal invertebrado, una masa informe que “alarga el hocico de la curiosidad” para intentar ver al gobernador que llega a la ciudad. Asimismo, el hablante se refiere al grupo humano que se agolpa como el “inconsciente populacho”, “pobre carne de fusil” a merced de los poderosos, siempre comparsa de esa “banda de arrabal”. En medio de todo ese pueblo anónimo, la única voz cuerda es la del borracho, el ser abyecto entre los abyectos allí reunidos, que se espanta ante tanta “barbaridad”. El carnaval del villorrio en que se ha convertido el proyecto político y cultural de la Gran Colombia deja un sabor amargo tras la risa que provocan las imágenes grotescas. No obstante, la subversión que promueven los cuerpos abyectos en el imaginario poético elaborado por López es también un indicio, una posibilidad de cambio y de liberación de aquellos preceptos que atan a la sociedad y a la poesía colombiana a un tiempo que para el poeta aquí abordado, es imperativo superar.

Reflexiones finales

Una vez revisados los textos poéticos de Luis Carlos López, podemos proponer que este autor nos deja en sus versos un legado del ambiente político y social de la Colombia de su época, gracias a un lenguaje sencillo y a veces sorprendente con el que nos describe el mundo de la provincia y de la capital, con todas sus algarabías, secretos y vicios. A través de una poética incisiva y despiadada, pero sin asomos de desesperación (Shade, 1954, p. 111), López nos presenta con realismo crudo, humor e ironía, toda la problemática de una sociedad dominada por una clase política corrupta, regida por la hipocresía de una moral burguesa que presta más atención a las formas que al contenido, limitándose a repetir esquemas conocidos, al igual como sucede con el modelo poético romántico y modernista que el poeta en sus textos ridiculiza y transgrede. En ese sentido, la desacralización lírica que efectúa el poeta colombiano está en profunda consonancia con la desacralización del orden social y político que resulta insatisfactorio para el autor, panorama que descubre y enfrenta empleando el humor como instrumento de liberación y también de experimentación poética, tanto en lo formal como en lo temático, interviniendo, por un lado, las formas métricas tradicionales, mientras por otro introduce la figura de lo monstruoso o abyecto como uno de sus motivos

recurrentes. Bajo ese prisma, cobra más sentido el epígrafe que López incluye para presentar *Posturas difíciles* (1909) y posteriormente, *Por el atajo* (1920), el que parece condensar su actitud tanto como poeta así también como sujeto crítico de la sociedad de su época: “Nadie puede mandar al poeta que sea noble, elevado, moral, que sea o deje de ser esto o lo otro, porque es el espejo de la humanidad y presenta a ésta la imagen clara y fiel de lo que siente”.⁸

Esta declaración de autonomía autorial hace aún más interesante su producción poética, en tanto releva, a través de la exposición de estos cuerpos degradados, una diversidad de sujetos y sujetas que están al margen del relato hegemónico que construye la sociedad colombiana. Dice Arévalo al respecto que “no se trataba simplemente de lo provinciano de lo pueblerino, del color local, sino de penetrar hasta la médula en la realidad latinoamericana [...] desde los grotescos alcaldes hasta los andrajosos mendigos” (1994, p. 17). Este deseo de llegar hasta el meollo de esa realidad latinoamericana, practicando una estética que busca más la verdad que la belleza reglamentada de la lírica modernista convencional (Alstrum, 1978, p. 288), se anticipa a la figura desmitificadora del antipoeta parriano, que declarará que no es el “pequeño dios” ni el sujeto iluminado capaz de leer los misterios del universo apartado de las menudencias cotidianas, sino que, por el contrario, se asumirá, con el mismo desparpajo que el sujeto poético de López, como “sólo otro hombre que sufre prosaicamente sus propias limitaciones” (1978, p. 290), las que no se cansa de exhibir y someter al escrutinio descarnado de sus posibles lectores y lectoras.

Bibliografía

1. Alstrum, J. J. (1978). Las *Gotas amargas*, de José Asunción Silva y la poesía de Luis Carlos López. *Thesaurus*, XXXIII(2), 280-303.
2. Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, XXIII(7), s/n. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [Consultado el 8 de febrero del 2014]
3. Alstrum J. J. (1987). La sátira política de Luis Carlos López. *Revista de Estudios Colombianos*, 3, 29-33. Disponible en <http://www.colombianistas>.

8 Cita atribuida a Schopenhauer (Alstrum, 1978, p. 288).

- org/PortalsO/Revista/REC-3/5.REC_03_JamesAlstrum.pdf. [Consultado el 8 de febrero del 2014]
4. Arévalo, G. A. (1994). El desencantado. En L. C. López, *Obra poética* (pp. IX-XLI). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
 5. Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press.
 6. Bakhtin, M. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, J. y C. Conroy (trad.) Madrid: Alianza Universidad.
 7. Botero, E. (1964). *Cinco poetas colombianos*. Manizales: Imprenta Departamental.
 8. Castillo, J. L. (1998). Los éxtasis de mi villorrio: Herrera y Reissig, Luis Carlos López y la subversión de los idilios de aldea. *Thesaurus*, III(3), 582-594. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/53/TH_53_003_130_0.pdf. [Consultado el 8 de febrero del 2014]
 9. Eco, U. (1989). Los marcos de la “libertad” cómica. En U. Eco, V.V. Ivanov y M. Rector, *¡Carnaval!* (pp. 9-20). México: Fondo de Cultura Económica.
 10. Ferrer Franco, Y. (2010). La “arquitectura estética” de una poética del Caribe colombiano: el caso de Luis Carlos López, visto por Gabriel Ferrer Ruiz. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 13, 224-226.
 11. García Prada, C. (1945). Zurce que zurce líricos chismes: Luis Carlos López. En VV. AA., *Estudios Hispanoamericanos*, (pp. 238-240). México: Colegio de México.
 12. Klein, S. B. (1988). *Ankoku Butô: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*. Ithaca, Nueva York: East Asia Program, Cornell University.
 13. Kristeva, J. (2006) [1980]. Sobre la abyección. En J. Kristeva, *Los poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (pp. 7-45). México: Siglo XXI Editores.
 14. Latino, S. (1956). Prólogo. En *Los mejores versos de Luis C. López* 2^a ed. (p.1), Buenos Aires: Nuestra América.
 15. Lizarazo, M. C. (2000). *Lo grotesco en el Butoh. Recobrando una humanidad perdida*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
 16. López, L. C. (1994). *Obra poética*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

17. Restrepo, E y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial. Fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Bogotá: Editorial Universidad del Cauca.
18. Shade, G. D. (1954). La sátira y las imágenes en la poesía de Luis Carlos López. *Revista Iberoamericana*, 42, 109-123. Disponible en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/1693/1894>. [Consultado el 8 de febrero del 2014]