

Para quien no haya entendido qué fue lo que pasó, tengo que decir que este es un antipoema. Y en eso estábamos. Cómo toda la poesía se convirtió en antipoesía es lo que pretende demostrar J.J. Alstrum en su libro, y eso a mí personalmente me parece muy bien, porque nunca me han gustado la poesía, ni la literatura ni los poetas, sino la antipoesía, la antiliteratura y los antípodas.

Teníamos mucha esperanza en nuestra generación, y después la tuvimos en la generación siguiente, pero cuando cada generación llega al poder continúa exactamente con los mismos vicios de la anterior, que tanto criticaba, aunque sólo mientras se adueñaba de los mecanismos, de modo que cada día tenemos que decir que las cosas van un poco peor.

Luis Carlos López inició una poesía de crítica social que después fue seguida por otros poetas, ninguno de los cuales podía tirar la primera piedra, porque así es la condición humana. Cuando alguien da sermones sobre la honradez podemos estar seguros de que se trata de un pícaro. El que es honrado se limita a ser honrado y no tiene nada que agregar.



Por ser eminentemente crítica, la poesía de Luis Carlos López fue mantenida de lado y aún hay quien escribe ensayos para demostrar que esa poesía no critica nada, sino que es apenas risueña y condescendiente.

La tesis central del libro de J. J. Alstrum es la de que la antipoesía se inicia con Juan Ruiz, el Arcipreste, y que el primer antipoeta hispanoamericano es Luis Carlos López, seguido por Nicanor Parra y los antipoetas de

hoy. En desarrollo de esa tesis, el autor construye un libro tan complejo y bien entramado como una novela, y tan convincente como es la obligación de todos los que exponen teorías.

Hay, sin embargo, en aspectos colaterales, afirmaciones discutibles, como aquella de que las dos vertientes más importantes de la actual lírica hispanoamericana son la antipoesía de Nicanor Parra y la poesía conversacional de Ernesto Cardenal, con lo cual colocamos a la izquierda toda la poesía contemporánea, no dejándole a la derecha ni un miserable verso, con olvido de que la poesía llamada conversacional se origina en el Brasil, sin propósito político, mucho antes de Ernesto Cardenal, y contribuyendo así a dividir más el mundo en dos bandos, en tanto Mao promulgaba su célebre consigna "Que la derecha sirva a la izquierda".

Otra afirmación discutible de este estudio es la que fija el colapso del movimiento nadaísta en 1968, pero no explica cómo, aunque después de esa fecha aparece la revista Nadaísmo 70, que llegó a vender treinta mil ejemplares, ¡en pleno colapso!

En fin, objeciones grandes y pequeñas se formulan, desde luego, a cualquier tesis. Las pequeñas no nos deleitan, y no es una simple nota el espacio apropiado para establecer la crítica de la crítica.

Yo aconsejo a mis muchachos<sup>1</sup>: cuando agarren a un lector no lo suelten, porque los lectores están muy escasos. Pero para eso hay que tener habilidad y fuerza, ¿sabe? Llevar al lector de sorpresa en sorpresa.

Es lo que hace J. J. Alstrum con un servidor. Desde que asoma la primera página se saca por la uña la magnitud del león. *La sátira y la antipoesía de Luis Carlos López* se constituye en obra fundamental de nuestra bibliografía crítica, escrita por un colombiano de los Estados Unidos de Norteamérica.

No todo es el manejo especulativo de la cosecha cafetera en la Bolsa de Nueva York.

JAIME JARAMILLO ESCOBAR

## ¿Una crítica académica de la heterodoxia?

La sátira y la antipoesía de Luis Carlos López  
*James J. Alstrum*

Banco de la República, Bogotá, 1986, 234 páginas

El académico estadounidense James J. Alstrum es uno de los estudiosos más importantes de la poesía colombiana que hay en su país. En una época literaria dominada por la narrativa y por una crítica literaria que ha hecho sus armas en el estudio de esa narrativa, la posición de Alstrum es admirable. Su soledad en este campo de estudios es tanto más valiosa cuanto que se trata de una poesía escrita en una lengua cuyos paradigmas —cuyas incontables posibilidades asociativas— no deriva con la misma frescura de un lector hispanoparlante.

A un riesgo James J. Alstrum ha agregado otro, a éste un tercero: dentro del espacio aventurado que la poesía representa para los estudios literarios contemporáneos, el crítico estadounidense ha elegido, pues, aquella poesía de una lengua que ama y que sabe distinta de la suya; y dentro de esa poesía su atención se ha inclinado, además, por la obra de un poeta como Luis Carlos López, que quiso apartarse siempre de esa ortodoxia académica en que Alstrum se ha educado.

El estudio que aquí se reseña es, según palabras del autor "esencialmente una revisión cuidadosa de la tesis doctoral que presenté en la Universidad de Vanderbilt en los Estados Unidos" (Pág. 5). El énfasis de esta declaración quiere distraer al lector antes que encarecerle la penosa tarea de quien corrige un texto de su juventud. Esa declaración es, ante todo, una disculpa: el libro de Alstrum no se despoja, pese a la revisión minuciosa, de sus limitaciones académicas.

<sup>1</sup> Alvarez Gardeazábal se refiere a los coordinadores de talleres en Medellín como a "capos" de la literatura.

No es sólo que el estudio se ciña al previsible itinerario de una introducción, un desarrollo y una conclusión —después de todo, el lector puede apreciar la claridad de este formato, aunque parezca a veces poco divertido—. Lo que resulta más limitante, más empobrecedor, es el esquematismo de que adolecen sus observaciones, ese mecanismo suyo que no acaba nunca de abrirse al espacio de indeterminación e incertidumbre que es propio de toda heterodoxia literaria.

El estudio define su orientación a partir de una comparación entre la obra de Luis Carlos López y la de Nicanor Parra. Alstrum se sirve de esa comparación para describir la obra de López como la manifestación de una antiliteratura y caracterizarla, por tanto, como la obra de “el primer antipoeta hispanoamericano” (Pág. 161). Más allá del vago privilegio de inaugurar una postura literaria (o para el caso, antiliteraria), la comparación entre López y Parra es aparentemente valiosa: parece abrir nuevas posibilidades a la lectura del poeta cartagenero y, además, quiere situar su obra en un contexto más amplio que el del antimodernismo o posmodernismo en que acostumbra situarlo la crítica.

La dificultad se presenta, sin embargo, en el momento de definir la antiliteratura. Alstrum la concibe como el resultado de una mecánica oposición a la literatura y en esa oposición localiza la clave de la evolución literaria como si la historia de la literatura consistiera en una sencilla sucesión de períodos poéticos y períodos antipoéticos. Así pues, al describir el proceso literario anota que “durante toda la historia de la escritura literaria se observa una continua evolución que se basa en la reacción de cada generación contra las creaciones de la generación anterior” (Pág. 14).

Desafortunadamente, Alstrum no ha supuesto que la partícula *anti* es ilusoria, que el término *antiliteratura* es más la designación de un *ismo*, de una actitud literaria, que la formulación de un proceso histórico. De este modo, el crítico estadounidense ha cedido a la comodidad de esas oposi-

ciones que establece la razón para preservar una lógica clara y distinta en el desarrollo de los sucesos, para conservar un orden, cierta integridad y, en consecuencia, al ocuparse en una obra que él mismo define como una poesía de ruptura, no cesa de defender una continuidad:



*Aunque los antipoetas como López o Parra se acercan a los textos de sus modelos literarios con una perspectiva invertida e irreverente, no pueden aniquilar la poesía ni librarse de la palabra heredada. La función primordial del antipoeta es crear poesía. Cuando el lenguaje de su antecesor ya se ha hecho ritual y las imágenes y metáforas que lo componen han degenerado en clisés y fórmulas gastadas, el antipoeta las ridiculiza y las invierte para crear una retórica nueva. No obstante, los elementos del anterior lenguaje poético quedan en la retórica nueva como puntos de referencia que no pueden ser completamente borrados. [Págs. 20-21].*

En el estudio no se dice cuáles sean esos elementos imborrables, sobrevivientes de todo tiempo, incorruptibles frente a los más fanáticos desplantes literarios, pero el lector puede figurárselos como constitutivos de eso que tan vagamente llamamos *tradicción* y que pudiera definirse como el espacio en que quisiéramos anular toda heterodoxia, todo signo de dispersión o de discontinuidad. En la idea de *tradicción* la crítica académica ha encontrado por siglos la posibilidad de su coherencia y de su legiti-

dad. La tradición es su bastión, y dentro de él nada, ni lo más disímil, puede perturbar su autoridad. Alstrum, acrobáticamente, llega a hablar de una “tradicción de la heterodoxia”; dicho en sus propias palabras, de una “tradicción hispánica de la antiliteratura” (Pág. 11).

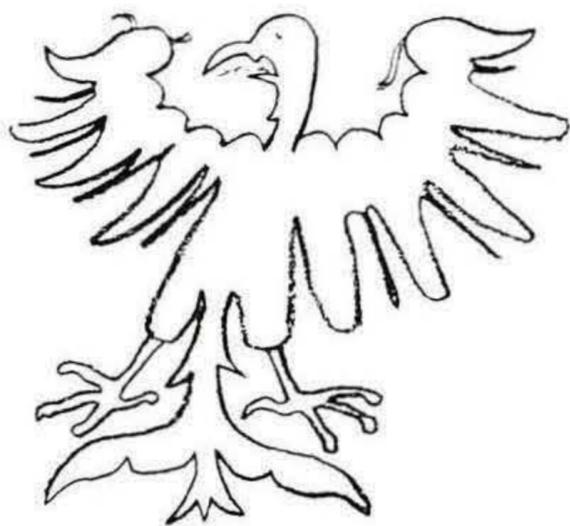
El recurso literario que mejor ilustra los problemas de la tradición es el de la parodia. El estudio no la define con precisión, pero el término se menciona incontables veces en sus páginas. De estas menciones se puede inferir que Alstrum concibe la parodia sencillamente como una expresión invertida del mundo. La cita de otro autor, muy reconocido, autoriza al crítico estadounidense para pensarlo: “Federico de Onís acierta, en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, al describir la poesía posmodernista de López como ‘el modernismo visto al revés’” (Pág. 15).

Pero los mecanismos de la parodia no son simplemente los de una inversión ni la poesía de Luis Carlos López se limita a ser un modernismo al revés, aunque lo diga Federico de Onís para tranquilidad de quienes aman las clasificaciones. De lo contrario, la única perspectiva desde la cual podría leerse la obra de López sería desde una perspectiva modernista con lo que se preservaría, de todas maneras, una continuidad de la tradición, y nada más ajeno a las literaturas heterodoxas que la conservación de una continuidad o la defensa de una hegemonía. Su espacio es menos preciso, más incierto, y deriva entre las diversas corrientes literarias sin otro propósito que su propia indeterminación.

En este sentido y dado que la parodia se constituye siempre a partir de otros textos, Alstrum hace bien en trazar el ámbito literario en que se produce la obra del poeta cartagenero (capítulo III), esto es, al compararla con la obra de Julio Flórez, José Asunción Silva, Rubén Darío, Guillermo Valencia y Julio Herrera y Reissig, pero por desgracia no precisa la intercomunicación que existe entre esas obras, la presencia del texto parodiado en el texto que parodia. Fiel a su estricto esquema racio-

nalista, le basta con inventariar sus semejanzas y diferencias.

Siempre se percibirá una rigidez teórica en estas reparticiones entre lo que pertenece a lo uno y lo que pertenece a lo otro. Su claridad lógica se paga al precio de la artificialidad y somete el texto literario al maniqueísmo pedagógico de las clasificaciones. Un poema no se escribe para que sea modernista o antimodernista, literario o antiliterario. En su espacio conviven las más diversas tendencias. Alstrum lo ha percibido de un modo muy vago al analizar la relación que existe entre los poemas de López y los epígrafes que irónicamente quieren ilustrar, pero no ha profundizado en esa coexistencia de una versión y una inversión dentro del mismo poema.



A mediados de 1951, Nicolás Guillén publicó un artículo titulado "La carcajada dolorosa de Luis Carlos López". Alstrum lo considera una feliz definición de la poesía del escritor colombiano. Podemos aceptar ese juicio: ni un dolor ni una risa; una criatura distinta que subsiste más allá de esas antinomias que el estudio del crítico estadounidense no ha superado. Y no obstante, precisamente porque pone en evidencia esas antinomias, porque esas antinomias delatan los límites de sus presupuestos teóricos, el trabajo de James J. Alstrum sobre la obra de Luis Carlos López puede ser considerado como un punto de partida. Los lectores del futuro podrán olvidarlo, como seguramente olvidarán las líneas de esta reseña. Las discusiones sobre la ortodoxia y la heterodoxia les parecerán tan antiguas e irreales como los ángeles de Bizancio.

EDUARDO JARAMILLO Z.

## Una errante luciérnaga

José A. Silva. Vida y creación

Compilación de Fernando Charry Lara  
Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura,  
Bogotá, 1985.

Hablarle a un lector colombiano de las bondades literarias de José Asunción Silva es como querer explicarle a un limeño la preparación del cebiche. Pero así es la vaina; nunca está de más. Y tal es la misión de este libro que reúne artículos de escritores colombianos y extranjeros sobre distintos aspectos de la vida de Silva y su obra. Por ser miradas críticas de diversas épocas dialogando entre sí en esta selección de Charry Lara, hallamos indispensable la lectura del presente libro. Más que necesaria, cautivante. Y la piedra de toque es, en definitiva, la vuelta al modernismo como fenómeno cultural ligado al desarrollo capitalista de la segunda mitad del siglo pasado. Sólo en el contexto finisecular es posible percibir esa luz que es la obra de Silva, admirable luciérnaga en el ambiente oscuro de aquella sociedad hispanoamericana. Y de nuestras letras. De ahí que represente *la* tradición (sin olvidarnos de ese espléndido cordón umbilical entre el positivismo y el discurso autoritario que es *De sobremesa*) en la poesía colombiana, aunque no siempre los poetas de ayer y hoy hayan captado la onda creativa del genial bogotano.

Hay que empezar por la demarcación del terrero. En algunos textos hispanoamericanos —y no sólo de colegio— el modernismo figuraba como la respuesta (o devolución del golpe) de América a España por los trescientos y pico de años de yugo cultural. Los escritores del llamado 98 español (concepto que aceptaremos por razones metodológicas) caían vencidos por ese súper peso pesado que fue Ruben Darío y su poesía. A la decadencia del eximperio le saltaba la resplandeciente lozanía del continente hispanoamericano. La realidad

era otra, por supuesto. El modernismo —oh cruel desilusión— no había sido pensado por Hispanoamérica sino que representaba la inserción de estas tierras al circuito de ideas que se desplazaban tan rápido por el orbe al tiempo que renegaban del concepto de progreso del capitalismo europeo. Digámoslo así: ni los españoles podían creer en generaciones (a pesar de los esfuerzos de Ortega y Gasset) ni los hispanoamericanos podíamos soñar con revanchas poéticas. El modernismo, como bien explicaba el viejo Juan Ramón, "no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud". Pero hay algo también importante. Es la llegada a los picos del fenómeno industrial europeo, con sus banderas positivistas y su creencia en un paraíso armado por el Progreso (con Mayúscula y armas de guerra). No en balde los primeros brotes de lo que Jiménez aludía con la palabra *actitud* se dieron en Alemania e Inglaterra (donde un siglo antes los insurgentes románticos habían combatido el clasicismo y alentado las revoluciones burguesas). En esos dos colosos capitalistas del XIX surgirían las reacciones que, *grosso modo*, podemos llamar modernas y que ilustran esa intención o afán de teñir artísticamente las relaciones interpersonales y la vida cotidiana segadas por la automatización en boga. De un ambiente marcadamente puritano emigran —en razón de los nuevos medios de comunicación y transporte generados por ese desarrollismo— a otros de distinto signo cultural, "mediterraneístas". Es el París "capital del siglo XIX", en palabras de Walter Benjamin.

Lo que nació como reacción se torna moda. El desprecio al utilitarismo se transforma, pues, en tópico dentro de un mundo absolutamente burgués. Son los primeros síntomas de un fenómeno que la crítica política define como asimilación por parte del sistema. En verdad, términos como *modern style*, *belle époque*, *fin de siècle*, crepuscularismo o decadentismo, designan una circunstancia de amplios márgenes. Es también el ansia cosmopolita y su voracidad por estilizar y combinar. (Ejemplo arquitectónico son las construcciones de