

19B²

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

LOPEZ VELARDE.

TESIS
que para obtener el grado de Maestra en Letras, en
la especialidad de Lengua y Literatura Españolas,
presenta:

CONCEPCION GALVEZ MONROY

ESTE LIBRO
NO SALE DE
LA BIBLIOTECA

MEXICO.

1970





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Este trabajo - pequeño en calidad y sencillo - es la expresión de los deseos, la voluntad y los esfuerzos unidos de aquéllos que me aman.

Y esta formulación constituye, no sólo el reconocimiento de ese hecho sino, a su vez, un acto de amor hacia ellos.

EXORDIO.

Tres libros de poesía que corresponden a idéntico número de tiempos. Tres tiempos de sonata llamaremos a la obra de López Velarde. Conciertan en ella todos los refinamientos de los sentidos. "Andante" apasionado es el primero, inspirado en Fuensanta; "allegro" volcánico, el segundo, con Magdalena como figura principal; el tercero un tiempo "majestuoso" que combina los anteriores y finaliza y corona una obra lograda e insuperable en su género.

PRIMER TIEMPO.

LA SANGRE DEVOTA

Contiene este capítulo el estudio de la personalidad de Fuensanta y se divide en dos incisos que corresponden el uno, a un -- primer plano plástico, presente, casi objetivo y que lleva lo que podríamos decir el valor formal.

Y el segundo, velado, íntimo, sugestivo y subjetivo, un trasfondo del primero y cuya realidad, transparentada al través de la forma, se nos da como en un retablo.

Helos aquí:

- a) Retrato físico de Fuensanta.
- b) Su esencia.

a) Retrato físico de Fuensanta.

Fuensanta, símbolo de aquélla en quien cifraba el poeta todas las bienaventuranzas, el nombre lo inspiró y aún más, expresa el contenido cabal del tipo creado.

Reveladora de López Velarde, Fuensanta nos interesa como clave dramática, como llave de horizontes, clavicordio expresivo, -- clave, llave del corazón¹.-

Desde los Ríos de su apellido? Fuensanta emerge de un ambiente húmedo, de una niebla flotante que la envuelve y la destaca. - La lluvia es, a menudo, ornato para ella, lágrimas, brisas, brumas vespertinas, rocío de amanecer - si no siempre nombrado, sí - como elemento implícito y operante.-

Al través de esa fuente inagotable de finura que es la santa de La Sangre Devota - "oh! santa, oh amadísima, oh enferma" - vislumbramos al adolescente criollo que en su lirismo apasionado nos emociona y nos sorprende con la revelación de un tipo perfectamente delineado y descubierto de mujer. Es todavía el adolescente el que habla en el poeta y prueba de ello es la reminiscencia de la cercana infancia, el confesado deseo de volver a ella y, en el regazo de Fuensanta, en su tibia intimidad, próximo al aleteo manso y rítmico del corazón, recibir,

.....en la bárbara
novedad de mi frente
el beso inaccesible
a mi experiencia licenciosa y fúnebre.

Luego, aún en el remanso de paz que implica la infancia, su ingenuidad declara que:

.....entonces era yo seminarista
sin Baudelaire, sin rima y sin olfato.³

declaración la última - sin olfato - a la que el verso aleve "enseda me adormí, /aspirando la quinta esencia de tu espalda", deja inválida.

Si cayésemos en la tentadora inquietud de aplicar, no los postulados teóricos del psicoanálisis - válidos universalmente-, sino de aprovechar sus resultados particulares - con interés sólo para cada caso en su momento y su locación propios - como -- axiomas a lo nuestro -fruto éste de experiencias ajenas a aquél medio; conforme con circunstancias sociobiológicas distintas en calidad-, veríamos reconditeces morbosas en aquellos versos de un poema anterior a La Sangre Devota: declara haber amado a -- Fuensanta "como a una dulce hermana" y cuando nos describe la ternura de su boca confiesa encontrar en sus besos "el sabor de los besos maternales". En lugar de esta interpretación, vamos -- tras una observación ha tiempo hecha.⁴

Se ha hablado del "machismo" del mexicano. Se han expuesto teorías al respecto, más o menos imbuídas de verdad.⁵ Yo pregunto ¿se ha descubierto la antinomia de este sentimiento, el que se pretende explicar como la expresión involuntaria e inconsciente de un supuesto complejo de inferioridad?

Autores como J. Rubén Romero y poetas jóvenes de las⁶ y ⁷ -- generaciones más cercanas a nosotros entregan a nuestra delectación recuerdos poetizados de la mujer en su aspecto más humano, más tierno; la mujer como dación perpetua, la mujer en la maternidad, el eterno femenino en su aspecto sublime.

El estilo conciso y primitivo de Pancho Villa,⁸ estilo rudo, tallado a semejanza del duro ambiente norteño y de la vida del soldado, se adelgaza, adquiere matices entrañables cuando -- relata sucesos relacionados con su madre: desde una casa lejana asistió una noche a la muerte de aquella mujer humilde. Sólo la luz de la ventana de su casa le revelaba el doloroso tránsito -- de su alma. Con las primeras luces del amanecer, abandonó el sitio y sin ambages declara que sus lágrimas corrían incontenibles. Ningún otro pasaje de su vida es tan dramático.

El hombre de la calle, el "pelado", desde niño trabaja para ayudar a la madre en la subsistencia del hogar. El de la clase media y rica añorará siempre en su matrimonio las costumbres maternales, el sabor de sus guisos, las macetas en flor de los corredores, sus adornos personales, sus virtudes burguesas.

El cordón umbilical entre la madre y el hijo tiene una -- consistencia y una perpetuidad inusitadas en el mexicano.

Aquél que blasona más de su "machismo" en expresiones -- sexuales, aquél que no sólo es "muy hombre" para liarse a golpes con cualquiera y enredarse a las primeras en una disputa -- agria y que muestra su altanería en la bravata de "si me han de matar mañana, que me maten de una vez", de pronto se transforma y acoge una antinomia psicológica: su apego a lo materno, expreso en una secreta corriente interna que le liga siempre a la infancia con su cortejo de protección materna y arrullos filiales. Un deseo que viene de las más íntimas raíces del ser le lleva a la añoranza constante del hogar en el que la madre señoreaba y vigilaba sus pasos y autorizaba sus inocentes placeres; y lo -- constituía, después, en un pequeño rey al que se toleraban sus defectos grandes o pequeños y se ensalzaban, en exaltación exagerada, sus virtudes.

Este sentimiento desarrollado en mayor grado en unos, ape-

nas latente en otros y que acompaña las más de las veces al "machismo" -pero que no necesariamente lo agrega a sí- se engendra. - en la relación familiar con las mujeres de la casa paterna, allí donde tienen las primeras experiencias vitales.

La ideología de la sociedad mexicana regida hasta nuestros días por el varón, depara a la mujer una función maternal por excelencia. Hasta aquí todo sería miel sobre hojuelas. Pero, correlativas a esta función van las responsabilidades integras del hogar. La educación de los hijos, la estabilidad moral, la continuidad de la tradición religiosa y cultural y a veces, aún el equilibrio económico, corren por cuenta de la mujer.

Es decir, todo lo que, compartido debida y justamente por la pareja conyugal, es la base de una conducta sana, fecunda y digna, cuando el que forma la unión aporta su madurez y su hombría. Con lo que confiere a la mujer el carácter de colaboradora, amiga y - esposa.⁹

En el caso contrario, cuando el varón delega en la mujer todo el conjunto de especificaciones antes apuntadas, hace una salvedad: reserva celosamente para sí toda la autoridad y el derecho a decidir y escoger o rechazar cualquier actividad extraordinaria o cambio dentro del ámbito de lo familiar. La autoridad que establece, fundada en un criterio voluntarioso, es incontrovertible y adquiere calidades dogmáticas. Esto, por cierto, se observa con siglos de anterioridad en las relaciones entre el hombre y la mujer indígenas. La mansedumbre de la india ha dado lugar a que se diga que es la esclava del esclavo.

Naturalmente, el resultado práctico de esta cómoda postura masculina es la libertad del hombre en el terreno erótico, pero - también la soledad. Si antes de casarse había ensayado profusamente el donjuanismo, ahora se ve en la posibilidad de disfrutar el "sultanismo".¹⁰

En una sociedad que no sólo tolera, benigna, las aventuras del hombre, sino que aún celebra sus picardías, expresadas netamente con la justificación "soy soltero, mi mujer es la casada",¹¹ la actitud femenina a partir de esta situación, que sufrió primero como hija y ahora debe soportar en el matrimonio, es, en definitiva, de negación de sí misma -abnegación-.

La tradición, el consenso social que no tolera la mínima desviación en la esposa, la llevan a adoptar la actitud de la víctima -la sólo digna en apariencia que le permite el criterio estóico del ambiente en que vive-. Reacción de hipocresía y egoísmo; - pero la única a su alcance.¹²

Por otra parte, como no la aqueja ninguna inquietud metafísica, ni la ansiedad intelectual causa estragos en ella y su problema es meramente externo, se refugia en los hijos, en los que siente que está la razón de su ser; "la maternidad le asegura su perpetuidad".¹³

Y sin embargo, la actitud del hombre en el "machismo" no es ni tan simple como parece después de estas breves anotaciones, ni tan culpable como en último término podríamos concluir.

El donjuanismo del mexicano¹⁴ que forma parte del "machismo" es una de tantas manifestaciones evidentes de su soledad, de su inestabilidad psíquica, lo que se agudiza con el hecho de que en la entrega de cada mujer no realiza lo inesperado, lo inefable --

que él esperaba hallar. Y lo que esperaba, en su más profundo significado era la revelación de sí mismo que tan patéticamente busca el mexicano por distintos caminos. En revancha, surge el desprecio, la poca estima para la mexicana.

Todo el proceso es, en sí mismo, un ir de un polo al otro de la conducta, de la afirmación a la negación, sin permanencia en ninguna porque ello significaría compromiso, responsabilidad, definirse, ser. Situación que se vincula a la angustia que salta en la canción popular. Y aunque el tema de ésta es el abandonado, el traicionado por una mujer, el despechado, la nostalgia que rezuma tiene por objeto su propia angustia metafísica, su entrañable dolor de no ser, de no conocerse.

Sin embargo, como hijo, convive el mexicano en intimidad mayor con la madre que con el padre -por razones obvias después de lo expuesto-. Y las virtudes, impuestas o no a aquélla -fidelidad forzosa, abnegación involuntaria; la actitud, ésta sí voluntaria- de "estar"; de permanencia y estabilidad de la familia- fecundan una sobreestimación de la madre, una alta valoración que se sitúa más allá de cualquier crítica. Tal vez lo más genuinamente varonil de su ser, sienta una rebelión profunda ante la realidad injusta; una piedad dolorida que exacerbe el amor filial e idealice a la mujer madre.¹⁵

Mezclado sutilmente con otros sentimientos, muchas veces contradictorios, aparece más delicado en los espíritus selectos; más rudamente activo en los groseros y mezquinos.

Pero guarda siempre una calidad única e inconfundible: la de ser en relación a la mujer, la experiencia más diáfana, más limpia. La única tal vez, en muchísimos individuos, que los vincule con otra dimensión del ser. Pasa a formar lo constitutivo de una intuición de sí mismo, con resonancias trascendentes; el principio de un conocimiento de la esencia divina. En una palabra, de lo que tiene ser por sí. Esta evidencia puede quedar serena y estática en lo más profundo de la conciencia como riqueza potencial transformada en dinámica propulsora en las circunstancias cruciales de la vida. Es una relación humana creadora de una vivencia emocional de la que no se puede dudar, porque en ella pudo penetrar la realidad, liberarse de la soledad, de la orfandad cósmica, acceder al conocimiento de sí mismo. Es decir, a su propia creación.

Cuando al mexicano se le hiere con el más sonoro y escogido de nuestros vocablos ofensivos, no siente el ultraje como dirigido a la persona que le dió el ser. La revuelta es más profunda -- porque ataca esa experiencia suya, unitaria: su realidad, la que le salva de la oscilación que parece ser su única constante. No le espanta el vocablo incestuoso sino el temor de ser robado.

Así, cuando la evocación maternal surge en López Velarde relacionada con Fuensanta, el hecho tiene todas las implicaciones que podemos deslindar de lo antes expuesto.

Revestir a la amada en el momento erótico singular de la caricia más tierna, con el recuerdo materno, es tanto como transformarla en lo inaccesible, en revocar con un soplo vertiginoso la relación amorosa. Ascender de lo accesible a lo "vedado", para expresarlo con palabras del poeta. Desde la nueva perspectiva dolo-

rosamente iluminada de este plano, percibe con plasticidad diáfana todo el patetismo que significa la idealización de Fuensanta. Y así accede a la pregunta que plantea la verdadera problemática: "¿Qué me está reservado de tu persona etérea? ¿Qué es la arcana/promesa de tu ser?" "...y no sé todavía/qué esperarán de ti mis esperanzas".

La vaguedad de todas las determinaciones de Fuensanta que explica para reconocer qué es ese objeto amoroso que se ha tornado etéreo, nos lleva a presumir otros supuestos recónditos y encubiertos en la poesía del autor.

La idealización aparece como un proceso ininterrumpido y, en ciertos momentos, se identifica con su propia sed insaciable de absoluto: la amada es perfumes y transparencia, como la noche de la Anunciación, y "regaló la paciencia del Evangelio a su tristeza crónica" con lo que establece una relación de intangible realidad.

Ahora es la penetración, que sólo la presencia femenina hace posible, a ese mundo de lo intemporal que el poeta presiente, por que es "menos que una melodía/suspirante y más que una pía salutación"; es decir, invita a la inmersión en su mundo interior: "Vas dentro de mí...."; y todo en ella, que vive en el sueño, en el mundo de la profecía, del sonambulismo de "encantados jardines soñolientos".

El verso de La Sangre Devota, lejos aún de la concentración de Zozobra, es la Anunciación de un sendero que conduce a la búsqueda en el pasado de lo imperecedero. Fuensanta es evocación de tal suerte vital que se refracta al futuro y cuando su "vida está enferma de fastidio", en sus brazos verá, "en la noche ilusionada/la escala de Jacob llena de ensueños".

Castaña la cabellera, "el fulgor de los ojos es el mismo que el de las brasas en el incensario", "Sonora maravilla" la "Clara-voz, como la campanilla"/"de las litúrgicas elevaciones". Los "brazos sedeños y fragantes y..." "el alma atónita se queda con las venustidades tentadoras". Aquí inmediatamente, con espanto pueril por llevar tan lejos sus afirmaciones, le habla de sus deseos de yacer con ella "sin mácula", "dos fantasmas dolientes" -- "dos sombras adormidas", "carne difunta, espíritus en vela"/"en el tálamo estéril de una santa".¹⁶

Fuensanta es olorosa, fragante, exhala un perfume delicado, "aroma de azahar"; pero su olor es el del atrio de la Iglesia, "fragancia de limón, cabalmente refrescante, pero inicialmente ácida". Su olor es casi el hálito de un alma cándida, que se eleva; incienso que alcanza la redondez de la cúpula.

La boca de Fuensanta.... ¡sabemos tan poco de ella! Tan solo que es "ahorro", "boca flexible, ávida de lo concienzudo", "hecha para dar besos prolijos"/"y articular la sílaba lenta"/"de un minucioso idilio, y también"/"para persuadir a un agonizante"/"a que diga amén".

Fuensanta, "agudo perfil, cabellera tormentosa; nunca morena; ojos fijos; boca flexible".

figura cortante y esbelta, escapada
de una asamblea de oblongos vitrales
o de la redoma de un alquimista.

en los ojos llenos de placidez "la luna lugareña va" y gusta de -
"envolver en luto su martirio y su nácar".

Fuensanta, "blanca ala", personaje principal pasivo, fuente-
poética, tímidamente acogedora, reservada a veces y otra "venero-
de palabras".

En el conjunto de la obra un hecho nos abruma con su reali-
dad constante: los ojos de Fuensanta, ojos místicos, en beatitud-
excelsa siempre. Aquello que tiraniza la atención al contemplar a
una persona, el rostro, tiene manifestación completa en los ojos,
que expresan el ser. La mirada define. El adjetivo que a ella se-
aplique, ha dicho todo lo que sobre tal podríamos escribir; pinta
y clasifica; agota el tema. Bien así lo comprendían los griegos,-
cuando aplicaban los epítetos a la de "los ojos de buey" y a la -
"de los ojos glaucos". El poeta desea captar y devolver en verso-
la médula de su tipo de mujer. Por ello, poco nos habla de los de
más detalles físicos, ya que Fuensanta es creatura de idealismo.-
Fuensanta, mística y casta por excelencia, inspira sentimientos -
diáfanos, infantiles; puros y complicados como sus ojos taumatur-
gos. Y es en estos momentos cuando aparece el personaje activo, -
aquél que, expuesto a los paradójicos atractivos femeninos de la-
jerezana incólume, goza y sufre en la complejidad de sus reaccio-
nes psíquicas porque la adora en una "casta quietud convalecien-
te", "en una tutela suave y leal" aunque a veces un estallido apa-
sionado nos revela la íntima tragedia:

Yo podría poner mis manos
sobre tus hombros de novicia
y sacudirte en loco vértigo
por lograr que cayese sobre mí tu caricia.

Pero ya aquí, con sólo la palabra "novicia" -latigazo y re-
lámpero- advierte a la carne en rebelión su impotencia ante una -
fuerza espiritual que emana de aquella "criatura pequeñita y su-
prema".¹⁷

"En las tinieblas húmedas..." comienza a perfilarse el drama,
hay como una profecía sobre el segundo tiempo y pronto el desarro-
llo de los hechos en el escenario velardeano nos dará la razón de
ese calosfrío mortal que nos estremece ante los últimos versos:

...; y suenan tus palabras remotas
dentro de mí, con esa intensidad quimérica
de un reloj descompuesto que da horas, y horas
en una cámara destartada....

Porque todo este primer tiempo que es La Sangre Devota signi-
fica íntimamente una preparación al drama, la presentación de los
elementos principales que en el segundo tiempo se complicarán con
otros igualmente importantes y formarán la intriga, en este caso-
dramática y musical, cuya resolución hallaremos posteriormente.

b) Esencia de Fuensanta.

El ambiente y la vida externa hiere nuestros sentidos. En -- respuesta eficaz, aflora nuestra reacción, condicionada por elementos externos. La vida interna, el pensamiento, los sentimientos, las emociones más sublimes y las pasiones más despreciadas, se colorean, adquieren tonos y matices que derivan la sutileza o grosería de los estímulos del medio. Aún en las concepciones más elevadas, el pensamiento de un Galileo, de un Einstein, no puede crear sobre lo desconocido. La más rara y depurada originalidad ha sido precedida por datos primarios conocidos, producto de anteriores elaboraciones en las que el juego del estímulo-reacción ha contribuido en grado máximo. La conquista de un concepto nuevo, de una nueva forma de concebir los valores estéticos, la creación de un bien cultural es hija de ideas previo análisis y debida asimilación.

La creación literaria no evade conceptos generales: Fuensanta es una deliciosa y exquisita combinación del medio poético que la rodea. Por ello, su esencia se liga magistralmente con los datos ambientales que vamos a analizar.

Estos datos o caracteres del clima que rodea a Fuensanta se enumeran como sigue:

- 1.- De lo patriarcal.
- 2.- De lo católico.
- 3.- De lo húmedo.

1.- De lo patriarcal.

Preside Fuensanta una atmósfera impregnada de esa democracia característica del hogar antiguo, en que la señora destacaba por el ademán pródigo y la distinción peculiar. Participaba en los menesteres más humildes, en las cotidianas tareas y les inyectaba el sello indefinible de lo personal: Penélope goza de la misma -- prestancia cuando teje entre sus esclavas la tela de su esperanza cada noche deshecha. En cierto sentido, Teresa de Avila: los ojos siempre al cielo; las manos puestas en la ocupación que dará frutos reales; en los labios la palabra escasa y amable. Sólo el -- azahar de la huerta doméstica perfuma sus cabellos y su cutis.

Hábilmente logradas, las situaciones ayudan en un todo a esta interpretación: se presenta en la iglesia, en el refectorio, en relación con la Cuaresma; tejiendo cerca de la ventana o con elegante compostura dejando ir los dedos por las teclas del viejo piano. A veces hay a su vera un niño, un animal doméstico, un objeto cualquiera, pretexto para desbordar su sentimiento maternal. Crea el poeta para ella un ámbito patriarcal, que en ocasiones la denuncia muy castiza.¹⁸ Creeríamos encontrarnos en ciertos ambientes de Valle Inclán¹⁹ de no ser por el rebozo "En que lo blanco iba sobre lo gris con gentileza". Acerca de este parentesco espiritual entre los dos Ramones insistiremos más adelante.

La rodean objetos que tienen el poder de crear un clima peculiar; ²⁰ y ²¹ existe un pozo y una reja, un sonoro y umbroso corredor, la penumbra quieta del refectorio, frescura campesina y olor del valle unidos al son de la campana del templo; cuentos de fantasmas familiares en amplios y viejos salones; en la casona donde el horno para cocer el pan es indispensable, arcas en que junto a la ropa blanca se guardan los membrillos olorosos; pinturas de santos y, como un coro, el son de las esquilas. Por esto no he tubeado en emplear el calificativo "patriarcal". Todo lo enumerado participa, en conjunto, de su esencia y evoca un hondo sentido de vida y de patria. Efectivamente, el patriarcado nos habla de las raíces de las civilizaciones, expresa el conjunto de relaciones inherentes a la que se puede llamar una de las primeras sociedades; ²² el hogar en torno al cual se reúne la familia ligada entre sí más aún que por la consanguinidad, por respeto común a un hombre, cuya sabiduría y larga vida le hacen acreedor a ello. Nada tan importante para la formación de un pueblo como esta célula social, humilde en apariencia. El lenguaje sabiamente conserva en patria, el recuerdo de aquel estado de la humanidad que ha influido particularmente en los destinos de los pueblos.

Puede comprobarse, en general, un anhelo latente en el mexicano hacia formas de vida aún prevalecientes en la provincia y en el campo; el hogar donde la autoridad paterna y la prudencia del varón son los fundamentos del matrimonio. En ello en parte, estriba la vigencia de López Velarde. Canta a la provincia y exalta lo que tiene de eterno, perdurable, vigoroso, y es que además, en la provincia visualizamos realmente el núcleo más genuino de la cultura mexicana. ^{23, 24} y ²⁵

"Las categorías constitutivas del alma hispánica y del alma indígena se corresponden profunda, sistemáticamente" dice Agustín Yañez. ²⁶

Constituidas las sociedades indígenas de México sobre la base de un consejo de sabios ancianos que presidía las decisiones vitales del pueblo, los viejos, como en la Grecia clásica, eran amados y respetados.

Fácil comprobación la obtenemos en nuestros campesinos de hogaño. Castilla mostraba algo semejante en su vida interna, hecho que evidencia su genuina procedencia latina. Los ancianos o aquéllos dignos de comparárseles por su experiencia, representaban y defendían los derechos ciudadanos en las Cortes; el individuo, la familia, ²⁷ alzaba su voz en la legislación del reino, al igual -- que los patricios y los plebeyos en el senado del Imperio Romano. Y si bien en la turbulencia de la avalancha visigoda y la Conquista musulmana esta representación era más teórica que práctica, en mejores tiempos se convirtió en hecho real que culminó con el Renacimiento en la época de los Reyes Católicos.

Citamos un hecho particular; el sentimiento que obliga al -- Cid a retener a sus hijas y a los yernos para disfrutar del patrimonio arduamente ganado, y vivir la regalía del amor y el respeto de todos sus deudos, ilustra plásticamente el asunto. El soldado fuerte, recia personalidad, y gran envergadura; el varón de señorío continente, ennoblecido por su lealtad a los reyes, se nos transforma en ternura responsable cuando se trata de las mujeres--

de su casa y de los entrañables compañeros de armas. Aquella noble, decidida compañera que reclama ante Fernando I su orfandad, es mil veces remunerada por el amor de Rodrigo, que se entrega a ella con el sencillo: "maté hombre y hombre doy". Desde este momento aún el Cid mozo, ambicioso y pendenciero, altivo y arrogante de los romances, adquiere la conciencia de su nueva responsabilidad. Ella se ensancha, a medida que Rodrigo Triunfa, en un genuino patriarcado cuyas relaciones familiares forman un complejo: el amor profundo y sobrio sobre la base de la protección a los débiles de parte del varón. De parte de las mujeres y vasallos, la obediencia fácil y natural, la admiración sin tasa, la fe en su palabra, la seguridad en su eficacia, la perennidad del amor por ambas partes. Ofrece el Cid, a más, la estabilidad económica, lograda con sudor y sangre y destierro y dolor, por esto más real, más profunda y con ello viene la posesión de la tierra y la promesa de la paz y la permanencia y la raigambre consecuentes. Es la historia de muchos otros cides cuyo campo de batalla - tuvo otros cielos, distintos horizontes; nuevos climas y un océano entre la vieja tierra castellana, adusta y seca, y las nuevas Españas de magnitudes dilatadas y lenguas extranjeras. El marco ha cambiado; permanecen las vivencias; Cortés amará sus posesiones americanas con sentimiento dilatado y profundo, superior al que siente por la antigua patria.²⁸ Sobre la tierra se funda el feudo, la casa solariega; recia techumbre, amplias estancias, tezontles y piedra para la estabilidad de los muros, escasas ventanas enrejadas; la vida se vierte el interior, donde el patio "agorero", con su brocal "ensimismado", habla el idioma sencillito y cálido de la intimidad familiar; el pozo o la fuente símbolos del agua, los sabrosos pastos, las umbrosas arboledas, los terrenos soleados; las tierras de labranza y el ganado que se riega en las laderas del monte, en el cauce de los ríos. ¿Abundancia material y tranquilidad espiritual? Es necesario decir que la sencillez campesina o la de la primitiva metrópoli que agradecía los dones materiales en la liturgia fastuosa del catolicismo, se complica en solapados desórdenes psicológicos a los que no son ajenos los goces sensuales de la vieja prosapia árabe.

América también presenta el tipo psicológico del desdoblamiento de la personalidad en un ascetismo macerado y fiero y su contrapuesto desenfreno de pasión. López Velarde sufrirá en carne viva su drama atávico y él mismo se encarga de expresarlo en confesiones poéticas inolvidables que lo emparentan en dos aspectos con Valle Inclán: el que acabamos de esbozar sobre la patética dualidad y el que se refiere al ambiente solariego y patriarcal. Abunda la Península en señores judíos conversos. Muchos llegaron al Bajío. Judíos y españoles, eran dueños de la tradición patriarcal cuando en España no se soñaba con la nacionalidad. Hablar un idioma que cita profusamente a la Biblia nos une aún de lejos en un hilo sutil con la semántica de patriarcado y nos lleva por este mismo cordón de Ariadna, delicado, leve, casi invisible a la nueva nota del ambiente de Fuensanta:

2.- De lo católico.

En aquel "Viaje al terruño" descubre entre las casas la novedad del Santuario, las torres aldeanas que saludan a Fuensanta; - que ya preludian el llamado a misa del próximo amanecer. Los domingos invariables del pueblo se repiten en el oficio divino. En las descripciones de la ciudad capital ¿cómo puede faltar la capilla de la Virgen del Patrocinio y la Catedral cuya campana es - - "lástima que no la escuche el Papa"? ¿Y cómo faltar la confesión de fe en aquel bautismo cuyas aguas "nos corren por los huesos y otra vez nos penetran y nos lavan"?

El título "Cuaresmal" es una inmersión en el Nuevo Testamento. Esboza el fondo de la poesía que entre lirismos y descripciones ataca soslayadamente el tema del matrimonio.

Los símbolos de la Pasión forman el depurado andamio de expresiones poéticas velardeanas:

La corona de espinas
Llevándola por tí, es suave rosa
que perfuma la frente del Amado.
El madero pesado
en que me crucifico por tu amor.

No podía faltar la cita de Santa Cecilia al hablar de música, ni el símil en que compara la voz de su amada con "la campanilla de litúrgicas elevaciones"; ni el llanto o "perlas eclesiásticas" de la amada podrían dejar de ser las cuentas de "un rosario contra el frío y las hondas angustias de la muerte".

Cabe mencionar el hallazgo del parentesco entre López Velarde y Andrés González Blanco que indica en ambos poetas su raíz -- provinciana. ^{29,30,31,32 y 33}

Efectivamente, el sentimiento y las expresiones poéticas católicas abundantísimas en La Sangre Devota y en los poemas del español permiten concluir que la provincia piadosa, conservadora y pulcra hiere la sensibilidad de ambos escritores.

Volviendo a los temas de López Velarde hay una nota sutil que nos lleva a la nostalgia de Valle Inclán³⁴ cuando se encuentra, entre las páginas de López Velarde, aquella tejedora frágil, pálida y enfermiza a la que hallamos parentesco con "Mi hermana - Antonia" de "Jardín Umbrío". "La recuerdo bordando en el fondo de la sala, desvanecida, con sus movimientos lentos que parecían responder al ritmo de otra vida, y la voz apagada, y la sonrisa lejana de nosotros: Toda blanca y triste, flotando en un misterio puscular, y tan pálida que parecía tener cerco como la luna..."

Ramón López Velarde:
...Sólo tú no eres desdeñada,
pálida que al arrimo de la turbia vidriera,
tejes en paz en la hora gris
tejiendo los minutos de inmemorial espera.
.....
...pareces balbucir,

toda callada y elocuente,
Soy un frágil otoño que teme maltratarse
e infiltras una casta quietud convaleciente...

Ambos poetas poseen un sabor castizo; no es la provincia, -- simple y aldeana, la de uno y otro; es la provincia de las viejas supersticiones,³⁵ sueños fantásticos e interpretaciones mágicas -- sobre cualquier fenómeno presente fuera de la órbita de lo común y cotidiano; en ambos las mismas estancias, la misma "penumbra -- quieta del refectorio"; semejantes tradiciones con su mitad de -- brujería y mitos paganos, mitad de fe y creencias católicas; "el patio agorero,"/"en que hay un brocal ensimismado con un cubo de cuero"/"goteando su gota categórica"/"como estribillo plañidero". También a Valle Inclán el erotismo le distingue con su nota roja y aquella Sonata de invierno está diciéndonos tanto como la confección de López Velarde en "Gavota":

mas con el pie en el estribo
imploro rápida agonía
en mi final hostería

Para que me encomiende a Dios,
en la hostería, una muchacha,
con su peinado de bandós;
y que de ir por los caminos
tenga la carne de luz
de los perones cristalinos.

Hay una diferencia evidente y es que Valle Inclán es amoral, y aunque su obra habla de la Muerte, y la liturgia católica es -- fuente de citas para el poeta, sin embargo, el pecado, el remordimiento, el sufrimiento y el gozo, son motivos ornamentales, objetos artísticos, a la manera como el escultor pone una túnica a la estatua, con la intención de embellecerla, sin posibilidad del -- sentimiento de pudor, inexplicable y absurdo desde el punto de -- vista estético.³⁶

Así, pues, a Valle Inclán, no incumbe más que la Belleza, en lo que coincide con D'Annunzio y con los artistas paganos. No hay en su poesía la menor posibilidad del drama interno entre dos tendencias contrarias, que tanto se acusa en la obra velardeana.³⁷ Su parentesco se deriva de la forma y de los temas.³⁸ En el fondo los dos escritores difieren, a pesar del notable sabor de epicureísmo que nos subyuga en ambos.

3.- De lo húmedo.

El nombre de "Fuensanta" nos habla de un principio vital: -- fuente, que significa nacimiento y diafanidad simultáneamente. El nacer lleva en sí el calor húmedo de la sangre o de la savia. Húmedo con humor tres veces líquido: sangre, sudor, lágrimas.

Insistentemente el poeta empleará términos y vocablos, verbos y adjetivos que expresan sustancialmente la misma idea.³⁹

En La Sangre Devota, afinando nuestras observaciones, incursionaremos en ese ambiente húmedo que parece nimbear a Fuensanta: en el poema "Tenías un Rebozo de Seda", apunta con sutileza el poeta: "para hacer a los ojos que te amaban un festejo de nieve en la maleza", "Del rebozo en la seda me anegaba con fé", "como en un golfo intenso y puro", "¿Guardas, flor del terruño, aquel rebozo de maleza y de nieve?".

En el poema "Ser una casta pequeñez" destacan estas apreciaciones cambiantes de la humedad: "Remontar el río de los años", "volver a ser... el húmedo pétalo y la llorosa y pulcra infancia", "para interrogarme, Amor, si eras querida hasta el agua inmanente de tu pozo".

En la inolvidable composición en que López Velarde, en un ideal itinerario regresa a los sitios de su infancia que pasara en la población zacatecana de Jerez; en las líneas que conforman su "Viaje al terruño", no podía faltar la acústica, la fresca sonoridad de las primeras impresiones vividas, y subraya con relieve y giro casi gongorino, trastornando los términos que rigen la oración: "del río el cristal rompen las ruedas."

Cuando habla de la "gracia primitiva de las aldeanas", dentro de la estructura de los cuartetos que informalmente inicia con un sexteto y remata con un terceto, nuestro poeta satura de vitalidad sus líneas y el poema así llamado se emblematiza con las siguientes imágenes que son más que sugerencias, verdaderas experiencias que pasan del autor al que lee en una vivencia ininterrumpida: "Jarras cuyas paredes olorosas dan al agua fresca campesina", "mi vida gusta beber del agua contenida en el hueco que forman vuestras manos".

De ninguna manera nuestro poeta, infalible cristiano y católico prácticamente,⁴⁰ podía dejar pasar el sagrado aspecto del agua como elemento depurador de toda mácula y la trascendental convicción, la creencia nítida del elemento líquido que nos liga al pasado y nos proyecta al porvenir, la subraya en los versos que tomamos del poema "A la bizarra capital de mi Estado": "se siente que las aguas del bautismo nos corren por los huesos y otra vez nos penetran y nos lavan".

En el poema denominado "En las tinieblas húmedas", el lirismo velardeano, confunde sentimientos, objetos y estados de ánimo en diversas acepciones que conjugan y saturan en diferentes manifestaciones la cualidad de lo líquido y de lo licante: "en la húmeda tiniebla de la lluvia trasciendes a candor como un lino recién lavado", "regando están la esencia del pañolín de lágrimas", "y en las tinieblas húmedas me recojo", "toda tú te deshaces sobre mí como una escarcha".

El homenaje que dirige a Fuensanta, con una devoción rendida, estructurado en los versos que conforman el poema denominado "Para tus pies", después de idealizar lo más humilde de su paso y de impregnar con su gracia característica, que a veces toca reminiscencias de poemas "daríamos", sus más íntimos movimientos, culmina con esta alusión bíblica y miltónica que se dramatiza precisamente con una adjetivación de húmeda dolencia: "venciendo horas y

distancia me lleva siempre a través de los valles lacrimosos, al Paraíso Perdido".

"Nuestras vidas son péndulos", el poema cuyo patetismo se -- sostiene en el arte menor de sus heptasílabos y los remates trisi- lábicos de sus estrofas y que encuadra aquel breve baile que ani- man violines gemidores de un quinteto que se esfuma en recuerdos, apunta con adecuada sensibilidad y grado psicológico, otra forma- del agua, que es correspondencia del alma ambiente con el espíri- tu del poeta: "Dos péndulos distantes que oscilan paralelos en -- una misma bruma de invierno".

El largo "Poema de vejez y de amor" en que López Velarde ha- ce entrega absoluta de su amor a Fuensanta; donde la sigue en to- das sus actitudes y la compara y acerca a todas sus predileccio- nes; en el ritmo y en la rima desiguales y sinfónicos con que la- envuelve; en ese nuevo "Cantar de los cantares" que es al mismo - tiempo antecedente de la mexicanidad culminante del civismo líri- co que alienta en la "Suave Patria", ocupa el agua otra vez en -- forma sacramentada, con pleno acento velardeano, el instante medu- lar, el sentido profundo del poema: "Mayo inunda la parroquia con sus flores", "te llamo hermana, y fiel a mi bautismo", "Tu llanto- es para mí linfa lustral", "A pedirte la gracia bautismal".

Refinado catador de todas las literaturas, López Velarde su- po saborear la riqueza poética de José J. Tablada -con el que le- unió amistad profunda e invariable y que aclimató en nuestras le- tras sentimientos y formas de exóticos países.⁴¹ A Tablada pun- tualmente, el poeta zacatecano dedicó un poema que recuerda en su brevedad y su intención el lirismo chino de la composición intitu- lada "El poeta se levanta tarde"; canción balbuciente, que titu- bea y sugiere con delicados rasgos un erotismo cabal, es el poema "Me despierta una alondra". Y allí también, en una flexión verbal, está apuntado el líquido elemento: "el sol que tiembla en sus - alas no es otro que el que baña la casa en que nací".

En pocas de sus obras podrá encontrarse más acendrado el sen- tido velardeano de la angustia tratado con la exaltación de lo ní- mio,⁴² como en el poema "Me estás vedada tú"; en sus imágenes se- suscita la impresión de lo quebradizo, de lo etéreo; la frustra- ción y la impotencia señalan el tacto de la fugacidad, la presen- cia de lo inasible y dentro de esa temática el agua reaparece en- volátil aspecto, desprendida celestialmente, convertida en polen- de caricias; "me está vedado conseguir que el viento y la lloviz- na sean comedidos con tu pelo castaño".

El decoro sentimental que caracteriza la producción de nues- tro poeta; el rigorismo estético⁴³ a que sujetaba sus expresiones verbales, la graduación expresiva de sus metáforas no le impidie- ron desbordarse, sin atentar contra sus móviles de belleza, en el canto elegíaco que representa el poema llamado "Hermana hazme llo- rar"; en él, la fuerza sinfónica y oceánica se sintetiza en el ín- timo llanto que provoca el amor. Veamos su semilla de dolencia re- dentora convertida en estética velardeana: "dame todas las lágrima- s del mar"... "tu mano inconsútil enjúgueme los llantos con que llore el tiempo amargo de mi vida inútil".

Reiterativamente, el mar vuelve a ser ocupación poética de - López Velarde en la composición: "En el piélaço veleidoso", visi-

ble antecedente de la inspirada versificación de Renato Leduc, el ironista de los más crudos realismos. Dice López Velarde: "Entré a la vasta veleidad del piélago con humos de pirata..."

La reminiscencia adulescente que satura el poema "Sus ventanas", se sustenta en varias alusiones del vital elemento. Dice en una estrofa:

Aquella madrugada
apareció el Amor tras de su reja
y la dejó lavada
con el cristal cerúleo de su pozo...
¡Y todavía, adentro
de mi alma, hay un gozo
fluido, de mujer madrugadora
que riega su ventana y la decora!

Y más adelante apunta: "Ella gusta de escuchar el sordo fragor de las marinas tempestades".

El poema "En la plaza de armas", que es magnífica a la manera de un ambiente en que la evocación detiene el tiempo y reaviva el pasado, en húmedas alusiones hace circular las metáforas. Apuntamos algunos de sus giros: "te interroga un discípulo fiel a sus fuentes cantantes", "cuyo rostro, miré ayer tras un vidrio lloroso"; "me ha inundado en recuerdos pueriles", "dime...de las párvulas lindas y bobas que vertieron...un perfume amistoso...y una gota del filtro".

"Por este sobrio estilo", es el retrato físico y espiritual de una mexicana, arquetipo de la nacionalidad lograda por el cristianismo de las costumbres, la puerza de la conducta y la perfección de la feminidad. El poema en sí es ejemplo inalterable por su ánimo devocional que eleva en tal forma a la mujer amada por su acento, hasta escucharse una secuencia de atributos semejantes al recitado de virginales letanías. Entre ellas figura la que humedecidamente reza: "Cohibida escanciadora".

"La tejedora" es el poema velardeano que aprovecha la más -- clásica de las labores femeninas. Griegos y romanos hacían consistir en esas tareas la virtud civilizadora de la mujer; ahora, el poeta zacatecano hace el canto con insistencia psicológica, del pensamiento que se diluye en la intimidad del silencio infatigable, de la templanza y la fidelidad que bordan la fantasía de laboriosos instantes y en un ambiente pertinaz de pluvial mansedumbre, instala el espíritu inspirador que lo guía: "Tarde de lluvia en que se agrava", "noble delicia desdeñar, con un desdén que no se mide, bajo el equivoco nublado", "llueve con quedo sonsonete", "en vuelo de ave fragante y húmeda", "hallada por el bosque en un día de vendaval", "teje la fluida voz del Angelus", "propenso a un llanto sin motivo", "en el atardecer brumoso", "contemplándote, Amor, a través de una niebla", "de una cortina ideal de lagrimas".

La libre versificación del poema "A Sara", versificación incandescente que aprehende un tipo de mujer arrebatadora, cifra en su juego de contradicciones esta aseveración, relativa a una de las formas del líquido elemento: "y das, paralelamente una tortura de hielo y una combustión de pira".

"La tónica tibieza" poema que tanto aporta para lograr el retrato psicológico de López Velarde y que sin duda fue de gran utilidad para el admirable estudio que del poeta hiciera Javier Villaurrutia, ahonda en su simbolismo las enigmáticas corrientes de la implacable atracción femenina que dominó al poeta. Lo que brota, -- fluye y corre, así se apunta en estos versos: "¿Cómo será esta -- sed constante de veneros femeninos, de aqua que huye y que regresa?".

En el poema "Boca flexible, ávida", tampoco faltan las alusiones al acuático elemento; "tus ojos nublados", "estuve cerca de tu llanto". Y en el poema "¿Qué será lo que espero?", tan acusadamente velardeano por sus contradicciones que oscilan entre la castidad y el erotismo, se precisa la húmeda insistencia de estas líneas líricas: "incienso y voz de armonium en la tarde llovida", "con una a impregnada de licor, de un licor letárgico".

Las redondillas, no muy ortodoxas por cierto, que conforman el poema: "Tus hombros son como una ara", señalan su desarrollo con referencias al húmedo elemento, utilizando poéticas claves: "En un perenne desastre a las lágrimas convida", "tu busto en -- otoño que es un vaso de suspiros y una invitación al llanto", "la rosa contrita de un pésame sin sollozos, húmeda se deshojará", -- "que lágrimas ideales", "Tus hombros son buenos para un llanto copioso y mudo".

El tono funeral del poema "Un lacónico grito", recurre también a los significados diversos del agua; primero se remonta al mundo de las nubes y así se expresa; "Alma mía, tú saliste:

con vestido nupcial de la plomiza
eternidad, como saldría una ala
del nimbus que se eriza
de rayos; y mañana has de volver
al metálico nimbus,
llevando, entre tus velos virginales,
mi alma impoluta
y mi cuerpo sin males.

En seguida, acercándose a las macabras motivaciones baudelairianas, López Velarde apunta:

Mas mi labio, que osa
decir palabras de inmortalidad,
se ha de pudrir en la húmeda
tiniebla de la fosa.

Y finaliza con implacable laconismo; con la gracia de las -- absoluciones:

...Un desastre de plumas, cual rizada
y dispersada nieve.

La Sangre Devota, se clausura con el poema "A la patrona de mi pueblo" cuya sencillez revela las entonaciones suavizadas de un himno litúrgico y provincial; allí el poeta dibuja las distan-

cias y las cercanías de la ciudad natal; sus evocaciones, sus --- anhelos, sus más discretas convicciones alzan el brillo de la espiritualidad velardeana y allí mismo, reaparece incisiva el agua con un sentido maternal o pueril, perennemente vivificador; "que preside la lúcida neblina del valle", "riges con tus lágrimas benévolas", "llora mansamente", y "la regada banquetta".

A lo largo de nuestro trabajo, acerca del primer libro de Ramón López Velarde, La Sangre Devota, hemos procurado primero, delinear y precisar el retrato de su inspiradora,⁴⁴ la inmortal - - Fuensanta⁴⁵ y, después, hemos estudiado su esencia,⁴⁶ que es el móvil del dramatismo subyacente en dicho volumen y que más tarde irá tomando su propia faz.

Analizamos los datos ambientales, los caracteres del clima que rodean a Fuensanta. Buscamos las raíces patriarcales que impregnán la atmósfera del hogar jerezano en que se formó Fuensanta; penetramos con su espíritu en el delicioso ambiente de su fervorosa práctica cristiana, ritualmente católica, en la que cada uno de sus actos se sublima y se convierte en emoción de belleza que el poeta recibe como estímulos para su sensibilidad; para lo que él mismo llama su "ánima adoratriz".

Finalmente, significamos el caudal de vocablos y de sensaciones, que saturan húmedamente el conjunto de los treinta y siete poemas que integran la obra primigenia del ilustre zacatecano.

Su insistencia substancial, su reiteración de términos, verbos y adjetivos referentes a lo acuático, a lo líquido,⁴⁷ ya sangre, ya sudor, ya lágrimas -lo que hemos comprobado en nuestro estudio- no es nada más un homenaje del poeta a los ríos del apellido de la musa, que él transformó en Fuensanta; hay sedimentaciones espirituales que se pueden explicar a la luz de ciertas vivencias atávicas, que sin identificarse plenamente, muchas veces son el móvil de los actos del mexicano, por muy diversos y diferenciados que sean su formación cultural, su sitio de nacimiento y su ubicación social.⁴⁸

Observamos también una curiosa forma de trascendencia del -- sensualismo en la abstracción de López Velarde,⁴⁹ similar al proceso que advertimos en el arte indígena: Coatlicue encarna en corazonas y calaveras símbolos de vida y muerte.

López Velarde confiere a su "tejedora", "la pálida", la que "se asfixia bajo toses y toses" una nostalgia indómita, una orfandad viviente, y más aún cuando la mira poner el pie en la barca que se aleja por un río fúnebre, como todo lo que se va, como el tiempo que se pierde; análogo a todo lo que nos abandona y a todas las rupturas que suceden minuto a minuto entre el presente -- que se escapa y el pasado que se esfuma. Una sensación escalofriante de la vida que deviene sin sentido; y se ensombrece aún por la visión desesperanzada de lo fatal, de lo eternamente irreductible por absurdo. No es inútil anotar cómo utiliza a veces, como paradoja que muestra más a lo vivo este sentimiento, el adjetivo contrario para determinar lo fugaz: "el minuto perdurable".

Rivas Sainz, al analizar el lenguaje velardeano, cuando se refiere a la "precisión, vigor y exactitud poéticas" del poeta y, después de dejar bien sentado que la metáfora es una definición que se relaciona con "la individual sustancia poética", no la de-

finición lógica "que precisa -el objeto- en la esencia univer-
sal"⁵⁰, en el Capítulo 2 examina las metáforas velardeanas y esta-
blece las tres etapas del acontecer poético: "simil o mejor dicho,
la comparación, que no siempre exige semejanza -los dientes son -
como el granizo-; la segunda es la deformación -los dientes son -
de granizo-; la tercera es la metamorfosis o transformación -los
dientes son granizo-." Inmediatamente aplica el método a otros -
hallazgos del lenguaje de López Velarde para descomponer sus par-
tes y encuentra que su materia poetizable "está constituida: a) -
por las cosas del cuerpo; b) por las del espíritu y c) por las --
del mundo objetivo" y que al "deformarla" y "transformarla" poéti-
camente utiliza tres términos de comparación: los del mundo de lo
sensual, ("espuma, granizo, alcázar blancura, humo, incendio"); -
de lo afectivo, ("quebradizo, sufrido, sangriento, moribundo, mi-
santropía, etc."); y de lo simbólico, ("pañó de ánimas, ciprés, -
vinagre, epístola, nave de parroquia, argolla empotrada, cáncer")
que forman las diferencias específicas de la materia poetizable -
en López Velarde.

"Lo sensual se resuelve en música, en aroma y en color prin-
cipalmente; lo afectivo en angustia y en zozobra; lo simbólico en
expresión de signos-imágenes de los mismos estados afectivos"⁵¹,

Señala igualmente la forma novedosa en que, utilizando este
método y en un juego genial de sinécdoque, logra aplicar adjeti-
vos a un término y a otro y cambiar milagrosamente la especifica-
ción del uno al otro.⁵²

Obtiene así agregamos nosotros, con este lenguaje transustan-
ciado y elíptico abstracciones raras en su época. Arriba al puer-
to suyo, a una expresión "sui generis" que parte del dominio más
genuino del ser. El poder de abstracción⁵³, es uno de los puntos-
claves en el arte precolombino de México, aceptado actualmente --
por todos los que estudian sería y profundamente el tesoro de -
nuestra cultura indígena y relaciona entrañablemente el arte ve-
lardeano con su raíz profunda.

No podemos soslayar tampoco lo sensual que tan oportunamente
señala Rivas Sainz porque nos recuerda la realidad concreta que -
tan vivamente interviene en el arte prehispánico. Como tampoco --
nos es dable pasar por alto que lo afectivo señalado por el críti-
co, corresponde también en cierta forma a parte del patrimonio --
que lleva en sí el mundo indígena.⁵⁴

Alejados un poco de nuestro tema sobre lo húmedo, volvemos -
sobre ello, sólo para recordar que el agua, en la existencia de -
la raza que habitó este valle imperial, era una realidad vivifi-
cadora; la sustentación de su cultura lacustre constructora de la
prodigiosa ciudad que al través de los testimonios de los cronis-
tas nos conmueve y asombra. El agua para nuestros abuelos era ba-
se y cimiento, dinamismo y vitalidad, venero insustituible y mul-
tiforme, inspiradora de símbolos místicos cuyos conceptos plásti-
cos y arquitectónicos han quedado en nuestro paisaje con la potes-
tad arqueológica de las ruinas.

De ninguna manera afirmamos que López Velarde fuera indige-
nista, ni que hiciese arte poético en razón de una mitología abo-
rigen, lo que equivaldría a limitar la significación de su obra y
a desvirtuarla⁵⁵. Sencillamente señalamos claras coincidencias de

preferencias psíquicas, intuiciones determinativas de valores estéticos que nos atrevemos a clasificar como capacidades para elegir éste y no aquel motivo, que pueden ser herencia vigorosa de la raza y de la sangre.⁵⁶

Existen fuerzas desconocidas, situadas más allá de nuestra actuación cotidiana, veladas y misteriosas, cubiertas por la agitación propia de nuestra civilización utilitarista, lo que no invalida su existencia.⁵⁷

Es lugar común el hecho de que la humanidad siempre ha visto y sentido la necesidad de explicarse los fenómenos que la naturaleza le presenta tan vividamente. Los pueblos primitivos acceden, en el ansia por satisfacerse en el orden metafísico, al camino -- que su ingenuidad les presenta más accesible: la magia.⁵⁸

Siglos después, la simplicidad de esta concepción no cumple ya su cometido y aparecen los dioses, es decir, los mitos, que -- son el principio de una explicación unitaria del universo.⁵⁹

Aceptados o no, su existencia es una realidad tangible y comprobable. Su origen, en ocasiones, puede verse unido a los grandes acontecimientos universales propicios o nefastos a la humanidad.⁶⁰ El pilar fálico de los cartagineses y fenicios cuya existencia puede ser rastreada en Egipto -- el ave Fénix --,⁶¹ la cruz heliosística swástica de los celtas, también representación de Artemisa asiática⁶² como diosa que ilumina los espacios celestes y -- una de las señales míticas que debía tener Buda,⁶³ pasa después -- al "cristianismo como símbolo de la suprema deidad".⁶⁴ Esta cruz en forma de gama, o bien con tres brazos, se encuentra simbólicamente en todas las grandes religiones solares y presenta siempre, como tal, estrecha relación con el fuego creador y redentor⁶⁵ cuya utilidad para el hombre es más importante que cualquier otro -- descubrimiento posterior y que, además, propició cualquier paso -- adelante de los pueblos primitivos.⁶⁶

El mexicano de cultura media conoce la existencia de la cruz maya⁶⁷ (dos representaciones de la misma se exhiben en el Museo -- Nacional de Antropología de la ciudad de México). Esta cruz tiene una forma especial de árbol y su base descansa sobre una mujer -- --lo fecundante-- y remata en un ave simbólica que nos habla del espíritu y la vida eterna. Ese árbol cruz en la tradición religiosa universal tiene una *relación* estrecha con el signo fálico. No o videmos que el fuego es también fecundación, no solamente redención.⁶⁸

La esencia catártica del fuego, unida a otro elemento, el -- agua en la religión náhuatl, queda demostrada por la erudita e inteligente interpretación de Laurette Séjourné,⁶⁹ en uno de sus -- más interesantes trabajos de investigación de los antiguos mitos -- precolombinos. Según la narración de la autora, el agua constituye el símbolo de la materia cambiante; es lo perecedero, lo que -- se apega a la tierra. El fuego representado en este caso por el -- más antiguo de los dioses náhuatl y al que se rindió culto único en Cuicuilco hasta tres siglos antes de nuestra era, fue padre de los hombres, hecho del cual se desprende que la naturaleza humana participa de la esencia de Huehuetéotl, --nombre del dios en cuestión-- , es decir, se da en él, la aspiración constante de lo divino. Sin embargo, y por contradictorio que ello parezca, Huehue--

téotl es, a su vez, patrón del agua como signo Atl y preside en una alberca llena de flores, que forman las paredes almenadas de la misma y envuelto entre nubes de agua. Esta unión de los contrarios se da precisamente en el ser más paradójico que existe sobre la tierra: el hombre.

Con el jeroglífico AGUA QUEMADA se representa esta unión de tan disímolos elementos. Y el papel del viejo dios, que también es representación del tiempo, consiste en "rescatar la materia de la gravedad". Aún hay algo más: y es que, como dios del tiempo, Huehuetéotl actúa por medio de la duración para crear una "libertad hacia el determinismo que disgrega los fenómenos naturales". Estas dos fuerzas concentradas en un solo objeto van a desaparecer para dar lugar a una síntesis de naturaleza nueva y la transformación tendrá lugar por un nuevo elemento que desciende como "lluvia de fuego" de esencia diversa al anterior.

Fuera de lo que dice L. Séjourné permítasenos agregar que el primer fuego tiene marcada su naturaleza terrestre con la intervención del tiempo. En tanto que el nuevo elemento, por venir de lo alto es intemporal.

Insiste la notable investigadora en otro de sus ensayos sobre la necesidad de "quemar la materia para liberar la partícula divina". El "fuego liberador", por supuesto, "es también el del sacrificio y de la penitencia".⁷⁰ Esto nos trae a la memoria las encendidas y místicas palabras de San Juan de la Cruz:

¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres,
rompe la tela de este dulce encuentro.⁷¹

Como se ve por la nota respectiva el autor español hace uso también de un simbolismo de signo contrastante, aunque no tenga la apretada síntesis de las concepciones indígenas.

Todo lo dicho evidencia la universalidad dentro de la vida consciente del planeta, de sentimientos y vivencias que parecen trasplantadas de un lugar a otro y que, en realidad, responden a una aspiración inmanente al espíritu y la naturaleza del hombre. Expresados de una manera u otra, sobrevive un denominador común, cuya vitalidad, ya sea demostrada en la continuidad de un símbolo o en la preferencia por determinados elementos, brota aquí y allí en los diferentes terrenos de la cultura y cuando menos se le espera.

El agua y el fuego, tanto de la tradición cristiana como de la religiosa de los indígenas nahoas, juegan papel singular dentro de la simbología propia de cada una y no ofrecería ninguna nueva particularidad psicológica el hecho de que el inconsciente colectivo de los habitantes del Altiplano los intuyera de alguna forma y los hiciese susceptibles de brotar a la superficie del consciente en el momento propicio.

Si agregamos a lo expuesto el argumento de la circunstancia geográfica, si no idéntica a la de nuestros abuelos indígenas sí-

participante del mismo ambiente alto, seco, de cielos profundos y sol porfiado; de horizontes recortados por altas montañas; donde el agua de las charcas hacia el oriente nos recuerda el tierno -- subsuelo de nuestros lagos semiextinguidos, sentimos vibrar algo tan profundamente, que se diría el afinarse del espíritu para recoger sensaciones de un especial carácter en el que la nota severa de lo religioso se destaca clara y distinta.

Se comprende en ese instante lo que Agustín Yáñez expresaba sobre la influencia formativa de los elementos ambientales en el desarrollo de esa entidad subjetiva que llamamos raza.⁷² A lo que dice el escritor mexicano podemos aducir otro hecho que refuerza lo dicho por él: es tan visible y comprobable la modificación del elemento biológico por la diferencia de circunstancias de diversa índole que basta advertir el cambio fonético de los sonidos "c" y "s" españolas en "s" americana, lo que ahora, después de teorías expuestas a priori, ha sido explicado por Amado Alonso más como una distinta disposición psicológica que como una incapacidad fisiológica o un trasplante andaluz.⁷³

Quizá dichos sonidos "s" y "c" castellanos sean los más enfáticos del ibero y los que llevan en sí una dosis mayor de hispanismo y es significativo que la Altiplanicie los haya tornado en un sonido con características absolutamente propias.⁷⁴

Enfocado desde este punto de vista podemos sugerir que ello representa uno de los primeros matices que apuntan modesta y humildemente la formación de nuevas nacionalidades. No olvidemos -- también la distinta modulación del idioma, la cual ya procura una diferencia concreta no solo con el español sino en relación con los otros pueblos de Hispanoamérica.

Aún nos parece que no debemos pasar por alto, con respecto a lo que se dijo sobre el agua, la interpretación "sui generis" que Alfonso Reyes en breve artículo sobre López Velarde ofrece. Observa de manera clara y evidente la aparición de este motivo ornamental en la poesía del poeta zacatecano y ofreciendo una clasificación sintética de su poesía a base del mismo tema plantea de una plumada la cuestión de la herencia cultural de nuestros pueblos americanos.⁷⁵

Por lo demás, la ocupación fundamental del indígena mexicano era la agricultura -- con todos sus métodos primitivos si se quiere -- íntimamente relacionada a la religión en la época precolombina. Y aún perdiendo su sentido esotérico, lo seguiría siendo por muchos siglos. La tierra, base, sustento y fuente de vivencias fecunda -- en recio connubio con el verbo, la expresión más clásica de un pueblo.⁷⁶ Y se vincula con un concepto del agua que contiene una significación vital.

La poesía de López Velarde nace muy cerca de la tierra, mantiene un contacto directo no sólo con lo meramente transitorio. -- Se siente en su palabra -- aparte la comunicación de la circunstancia --, el aliento profundo de su pueblo. La modorra estática de -- sus actitudes, la honda concordancia con la sencilla contemplación del indígena y con su exaltación abismática; el don grave de embozarse con lo simple de la naturaleza y de los hombres; la sabiduría atávica de vivir sin prisa en el "cogollo de cada minuto", nos pertenecen en mayor o menor grado, a todos los que participa-

mos en esta gran comunidad mestiza, pero constituyen un don de --
preferencia exaltado, en esos hombres rudos de piel morena que --
forman la parte más decisiva en el destino de América.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS PARA EL PRIMER TIEMPO.

1.- "Como Josefa era mayor que Ramón, fue una marca que perduró durante toda la existencia del poeta. Todas fueron para él - maternales en varias etapas de su vida". "Ella era recatada, enfermiza y mantenía la llama de un trato fino en la vida familiar que agravó profundamente en la entraña de Ramón". "Ultima carta literaria de don Pedro de Alba", "Las mujeres y los amigos de Ramón López Velarde". Novedades, 8 de enero de 1961.

2.- "Josefa nació en Ciénega, 16 de marzo de 1880, hija de Eufemio de los Ríos y de Clara de los Ríos", establece Fernando Esquivel en "La mujer en la poesía de López Velarde", Abside, - Abril-Junio de 1960 pp. 206 a 232.

Fuentsanta, la adorable figura que ha pasado a ser símbolo de La Sangre Devota y cuya agonía se consagró en la primera página de Zozobra, "Hoy como nunca...", "era una bellisima mujer de graves y sosegados ojos, llena de un alto decoro y constelada de gracias púdicas que realizaba con altiva sencillez provinciana. Se llamó en vida Josefa de los Ríos y fue el más alto amor del poeta", "Cuatro anécdotas de Ramón López Velarde". Enrique Fernández Ledesma, Domingo 30 de junio de 1946. El Nacional. Esta nota bibliográfica no está incluida en la magnífica bibliografía que Allen W. Phillips, (Ramón López Velarde, el poeta y el prosista), publicó en su libro.

3.- "Con lo que borra de una vez por todas la aparente sencillez de su espíritu y señala dos épocas en su vida interior". "La poesía de Ramón López Velarde", (fragmento) X. Villaurrutia. Revista de Revistas, 21 de junio de 1936.

4.- "Para conocer el arte que es un producto de la sociedad- necesitamos poseer una noción del hombre que la construye", dice César Garizurieta en "Catarsia del mexicano". Isagooge sobre lo mexicano. Porrúa y Obregón, S.A. México 1952. p.51.

5.- El perfil del hombre y la cultura en México, Samuel Ramos. Aunque discutidas las conclusiones del ilustre investigador y filósofo, no cabe duda que han contribuido al conocimiento del mexicano y han suscitado inquietudes para nuevas especulaciones.

6.- Semblanza de una mujer. En Rostros. José Rubén Romero.

7.- Doña Luz, Jaime Sabines. Revista de la Universidad de México. Vol. XXIII núm. 8.- 8 abril de 1969.

8.- Memorias de Pancho Villa. Martín Luis Guzmán.

9.- María Elvira Bermúdez. Ponencia presentada al Congreso Científico Mexicano de la U.N.A.M. en la sección de "Filosofía del Mexicano". 23 de marzo de 1952.

10.- M.E. Bermúdez, obra citada.

11.- La filosofía popular del mexicano sobre el tema, se condensa magistralmente en las inscripciones que en las defensas tra seras de los camiones materialistas leemos y nos hacen sonreír.

12.- M.A. Bermúdez, obra citada.

13.- "Permanece al lado del marido por mantener su situación económica y social o porque es incapaz de subsistir sin él", dice la misma ilustre investigadora que venimos citando.

14.- En última instancia es una insatisfacción, un manifiesto concluyente de angustia. Lo que busca en las distintas mujeres, debería encontrarlo en sí mismo, en su madurez y realización como hombre.

15.- "Venera a su madre y odia a su suegra", comenta más adelante M.A. Bermúdez.

16.- "Pero si todos los tumultos humanos, de sabor y de esca lofríos contradictorios se destilaban por su fisiología, conservando su calidad específica, el espíritu, con una neutralidad límpida, compendia el análisis, estilizaba la emoción y resolvía, en un esquema final perfecto, los mórbidos elementos vitales dispersos en zozobras divinas. De este sistema de depuración nace en López Velarde la prodigiosa dualidad de espíritu y materia que -- hay en su arte". Ramón López Velarde, Boceto de crítica, Enrique Fernández Ledesma. Revista de Revistas, 21 de junio de 1936.

17.- A pesar de lo que aquí afirma el crítico: "Su obra acogió con frecuencia, materiales tan íntimos, tan personales, tan ocultos del ser y de la vida de Ramón, que no bastarán una inteligencia sagaz y un decidido temperamento de crítica para desentrañar el tumulto de enigmas que trepidan en sus poemas", nos atrevemos a intuir lo anteriormente expresado. Ramón López Velarde, Boceto de Crítica. Enrique Fernández Ledesma. Revista de Revistas, 21 de junio de 1936.

18.- Al describir Pedro de Alba la presentación de López Velarde y José Juan Tablada en la casa de este último, refiere que se aclara la paternidad del poema, "A la gracia primitiva de las aldeanas" que Tablada había publicado como perteneciente a algún autor español. Dice Don Pedro: José Juan "no se atrojó..." "con toda naturalidad nos dijo que había encontrado en el poema" "un sabor muy castizo y al no tener referencias precisas sobre el autor, lo creyó peninsular". Ramón López Velarde El provinciano en la capital. Una visita a J.J. Tablada. Pedro de Alba. Papel de Poesía. Núm. 35, Junio de 1946. (El subrayado es mío).

19.- Manuel Torre en su estudio Biopsia y Raíz de López Velarde. El Nacional, 30 de julio de 1944, al hablar sobre las influencias de Ramón López Velarde, señala específicamente el provincialismo arcaico de las sonatas.

20.- Jerez es "a fines del siglo anterior, comunidad de la--

brriegos y pastores; su ambiente: bucolismo puro; sus casas solarietas, que todavía persisten..." Ramón López Velarde. Biografía. Anónimo. El Nacional, Viernes 17 de enero de 1943.

21.- "Jerez, lugar castizo y sonriente, oasis en medio de -- llanuras sedientas"... "La pequeña ciudad conserva su señorío antañón, circundada por un río generoso que calma la sed del hombre y de la bestia". Pedro de Alba. La Patria, la Mujer y la Muerte - en la poesía de Ramón López Velarde. Suplemento de El Nacional. - lo. de julio de 1956.

22.- "La Grecia arcaica vivió de la agricultura doméstica, - en régimen paternal y casero, útil y provechoso en su hora..." Reflexiones sobre la historia de Grecia. Alfonso Reyes. Memoria de- El Colapso Nacional. Tomo III, Año de 1955, Núm. 10, p.92.

23.- "No es un típico o un folklórico; es el bardo de los -- rasgos generales del país; Ese es su nacionalismo". El verdadero López Velarde. Eduardo Colín. Revista de Revistas. 21 de junio de 1936.

24.- Son "cosas nuestras, cosas del país, pero no las mano-- seadas en los mercados internacionalistas, sino las finas que se encuentran en las salones del pueblo, junto a las consolas con espejo, de mármol y bajo los candiles de cristal de roca", El adjetivo de López Velarde. Xavier Sorondo. Revista de Revistas. 21 de junio de 1936.

25.-"Podemos, pues, hablar de una cultura mexicana, significando con esto el sistema de formas con que un grupo humano en -- tiempo y territorio determinados, intuyen y realizan los valores, dándoles objetivaciones típicamente circunstanciales, o sea, regidas por la vida de la comunidad y por los problemas que la rodean..." Jaime Orosa Díaz. La Cultura mexicana y Agustín Yáñez. El Nacional. 25 de julio de 1951.

26.- El Contenido Social de la Literatura Iberoamericana. - - Agustín Yáñez. p. 10.

27.- Karl Vossler en Algunos caracteres de la cultura española, anota lo siguiente al referirse a los españoles: "la grata -- costumbre de pertenecer a una comunidad espiritual es algo difícil de explicar al resto de Europa, de la misma manera que es difícil expresar sentimientos tales como el espíritu de familia y - confianza". p. 103 -Segunda edición.- Espasa-Calpé, Argentina, -- S.A., Buenos Aires-México. Colección Austral.

28.- El espíritu español del Renacimiento era una mezcla - - bien emulsionada en la que ideas, sentimientos y religión encontraban un sentido vital. En otras palabras, se vivía la cultura - con pasión, lo que no obstaba para que cada individuo fuera el reflejo de este mundo pacientemente elaborado durante la larga Edad Media, y que culminó en los siglos XV, XVI y XVII. Cada personaje

era capaz de alcanzar la dignidad del señor, la fidelidad del vasallo, la ecuanimidad del juez, la santidad del beato, porque llevaba en sí mismo todos los valores de su pueblo y porque mantenía una actitud firme y segura ante todos los cambios que el destino, maravilloso o nefasto trajera a su vida, dice Karl Vossler. (Op. cit.). Era, en determinada manera, el instrumento de las vivencias de su pueblo y de su época sin perder por ello su fiera individualidad, de la que se mostraba tan celoso.

La energía que le prestaba este doble impulso se manifestó claramente en el Conquistador. Desde el instante en que pisó suelo mexicano su preocupación estuvo asentada en lo perdurable. No venía a la aventura fácil y comercial. De ahí que "al carácter legalista de Cortés no dejaría de venir el recuerdo de las doctrinas sobre la soberanía del pueblo como origen del gobierno que habían aparecido en la Edad Media y esto lo determinó desde antes de su viaje a Zempoala, a fundar una villa, con el nombre de Villa Rica de la Vera Cruz. Una vez fundada, su ayuntamiento, expresión de la voluntad de aquel primer pueblo español de nuestro país, nombró a Cortés Capitán General". Hernán Cortés y el Derecho Internacional en el Siglo XVI. Toribio Esquivel Obregón. México. Editorial "Poles". 1939. p.107.

En esto se muestra superior a los personajes hispánicos de la literatura renacentista, "que vive de las potencias supraindividuales que le gobiernan, aunque no permanezcan en él". Karl Vossler. Op. Cit. p.141.

Hay en Cortés una voluntad de permanencia, una perspectiva tan clara de su destino, una voluntad de vencer que serán puntos clave para la interpretación de su conducta. Y ello mismo, ilumina la comprensión que siempre manifestó en su actuación como político y como gobernante.

29.- Luis Noyola Vázquez que, con su seria acuciosidad y buen criterio se ha situado como uno de los primeros investigadores en la crítica de Ramón López Velarde, establece: "...respecto de López Velarde y González Blanco el asunto es bien distinto. No se trata de coincidencias en parecidos temas provinciales. Es que el inventario lírico es el mismo: acervo litúrgico, armonium, voces femeninas en el coro, lecciones de Esclava, campanadas del ferrocarril insomne". p.23. Fuentes de Fuensanta. México, 1947. Y más adelante, en la página 24 de la misma obra: "No pasaría de ahí el reflejo, si no hubiese otra más profunda transminación en la manera imprevista y novedosa de articular la metáfora que en López Velarde es de una segura maestría, y en González Blanco es el balbuceo-o quizá el buceo-, de una técnica todavía indecisa, pero ya orientada". Naturalmente, las confrontaciones de los versos de uno y otro poeta, muy acertadas, dan fuerza de testimonio a las afirmaciones del crítico.

Apunta también Noyola Vázquez las influencias de Rodenbach y Francis Jommes a través de las discretas traducciones de González Blanco, las cuales circularon en América en ese principio de siglo.

La lluvia y el aire, con un sentido erótico, el uso de fechas (1850), el sonido de la campana que anuncia la salida del --

tren en la cercana estación, son temas de los dos poetas.

En las páginas 42 y 43 del libro de Noyola Vázquez, encontramos la copia de un fragmento del prólogo que Andrés González Blanco escribió para Lira Provincial, (poesías de Manuel Monterrey, - Badajoz 1910). De la página 43 entresacamos la nota siguiente: "Yo he cantado la poesía de las provincias muertas, la poesía de las nenas soñadoras, la poesía de las estaciones de ferrocarril (y el Consejo de Administración del Norte o de M. Z. A., aún no me ha subvencionado!) . . . Mucho antes de que Marinetti, en su Manifiesto de Futurismo, mandase ex cátedra cantar la poesía de las estaciones y de las locomotoras, yo la canté, porque la sentía resonar - confusamente dentro de la gruta de mi alma..."

Noyola Vázquez comenta: (p.40 ib.) "En resumen, López Velarde recibe del peninsular una orientación general que lleva hasta su desarrollo extremo y toma de él algunas notas que mejora en -- fuerza de su mayor complejidad y refinamiento" y agrega, (p.43 ib.) "Pero, es preciso decirlo, Ramón López Velarde no quiso ser un -- simple glosador lírico de la provincia, a la manera de tantos pro sélitos de una escuela de poesía. No era el terruño tierno un sim ple motivo convencional, "un asunto" para él." Este aspecto lo vio con mucha sagacidad Enrique González Rojo en una nota de Contemp ráneos (Un discípulo argentino de López Velarde). Es evidente en los renglones anteriores la limitación que el crítico adjudica a la posible influencia o parentesco entre los dos poetas. Por ello, nos parecen inadmisibles las pretensiones admonitorias de Enrique Labrador Ruiz, cuando con incomprensión pedante escribe: "En algún estudio que he leído sobre la influencia que asimiló o sublimó (se refiere a López Velarde) se nos dice que el libro del poeta español Andrés González Blanco, Poemas de Provincia fue un -- buen surtidor para su temática primera. Y si bien es cierto que -- hay entre ellos algo de paralelismo emocional, estoy en el caso -- de repetir que lo que nos muestran de preferencia allí, son las -- fuentes de su vocabulario, el cual se corona de esplendorosa gala nura en el mexicano a poco que avance en los meandros del paladeo poético". Fruto Vedado, del francoargentino Paul Groussac, El Nacional. 15 de julio de 1956. Para hacer la aseveración anterior, -- el autor no se fundamenta en más comprobación que sus deducciones teóricas.

Hablando del mismo tema, Allen W. Phillips, (Ramón López Velarde, el poeta y el prosista, México 1962, Instituto Nacional de Bellas Artes), expone lo siguiente: "Se ha estudiado atinadamente la manifiesta influencia del poeta español Andrés González Blanco en López Velarde, a base de una confrontación rigurosa de textos -- que logra probar claros parecidos entre uno y otro. Aun antes, el mismo antecedente temático y estilístico había sido señalado por la crítica, (Alfonso Camín Lozano), pero fue Noyola Vázquez quien profundizó en él. (p.73). Y concluye con las mismas ideas expresadas por Luis Noyola: "En fin de cuentas, este influjo es temprano y se reduce a la porción de su lírica y su prosa dedicada a la -- evocación sentimental de la vida de provincia". p.73 de la misma obra.

30.- Basados en el mismo tema de la provincia y sus atribu--

tos de religiosidad, sentimiento tradicionalista, la vida rutinaria que se desliza llana y sin prisa, la musicalidad, se han señalado, si no claramente influencias, sí expresiones poéticas similares. Como ejemplo, Allen W. Phillips: "Acaso la poesía regionalista de Gabriel y Galán haya influido en él", (p. 73 obra citada), (así lo asienta Ermilo Abreu Gómez: Ramón López Velarde, Sala de retratos, México, Editorial Leyenda, S.A., 1946). Continúa: "No es cuestión de medir aquí la gran distancia que separa sus dos mundos poéticos: el español con mira directa, describe, sirviéndose de anécdotas y lengua popular escenas de la vida campestre; el mexicano por el contrario, evoca líricamente toda una atmósfera espiritualizada, lejos del enfoque más realista de Gabriel y Galán." p.p. 73 y 74, obra citada.

Establece el mismo crítico un paralelo entre Francis Jammes, (1866-1938) y el poeta jerezano. Los "cuadros rurales" con toda su tierna evocación de la provincia y lo provinciano y la melancolía de lo cotidiano elevado a la escala poética lo lleva a dar la razón a los que han llamado a Ramón López Velarde "el Francis - Jammes mexicano", siempre después de establecer esta relación en las transcripciones que hace de versos de ambos poetas. p.p. 75 y 76. Por otra parte, esta influencia también la advierte Jekyll -- Henry en La Muerte de Ramón López Velarde, los funerales del poeta. El Universal Ilustrado, 23 de junio de 1921.

Fundamenta Allen W. Phillips otra influencia literaria de Ramón López Velarde en el hecho material de unas traducciones debidas a González Blanco, que aparecieron en la Revista Moderna de México en el año de 1906, de trece poemas de Rodenbach como lo asienta Noyola Vázquez y otras traducciones de Rodenbach por el mismo González Blanco en Cultura, (núm. 6, abril de 1909) revista de Guadalajara donde López Velarde solía escribir. Además encuentra que: "Rodenbach y López Velarde a nuestro ver, son dos espíritus afines que logran elevar lo cotidiano a categoría poética". "A veces parecería que el proceso creador fuera idéntico: el objeto en sí constituye el punto de partida, pero éste sólo sirve de apoyo momentáneo, para luego engendrar un aire lírico que revelarlo más íntimo y simbólico del alma poética en su acto contemplativo. Así en los dos poetas una lírica subjetiva en extremo se puebla de cosas empapadas del temblor emotivo del artista..." "Es el Rodenbach de Les vies encloses, el que debe haber impresionado más a Ramón López Velarde, porque aquí se propone sondear la subconsciencia y la poesía se torna más intimista, no obstante que falta casi por completo el impulso erótico tan dominante en el mexicano". p. 77 Op.Cit.

Después de citar los siguientes versos de Rodenbach:

Et plonger dans notre ame-elle est un gouffre aussi-
Pour voir les rêves nus, le combat des pensées,
Et les projets qui sont des perles nuancées,
Tout le Moi sous-marin dans le cerveau transi.

continúa: "Si bien el poeta belga carece de la fuerza dramática del mexicano, nos interesa más señalar esa dirección que va hacia los misterios de la existencia, que los casuales parecidos verba-

les que pueden hallarse en la obra de cada uno". p.77 Op.Cit.

Señala luego brevemente algunas semejanzas entre López Velarde y Verhaeren y Maeterlinck que, "aunque no son precisamente poetas de provincia", tienen de común con el mexicano "la libertad formal y la poderosa inspiración" el primero. Y el segundo, "emplea felizmente ciertas repeticiones estilísticas, las cuales a veces le llevan a construir poemas en forma enumerativa", p.77. Op.Cit.

Seguidamente, habla de la influencia de un poeta mexicano, nacido en Lagos (1862-1945) que, aunque se da a conocer con Megalomanías -obra atacada rudamente por la crítica, debido a la falsedad notoria de sus temas y su estilo (1908),- toma un rumbo diferente en Maquetas, aparecido en el mismo año pero difícil de localizar, según afirmación de Phillips. Castro Leal en un prólogo, se declara a favor de esta aseveración. Noyola Vázquez no participa de la misma opinión: p.67 de Fuentes de Fuensanta: "Encuentro-equivocados a los que creen en una influencia del seráfico poeta de Lagos, Francisco González León, sobre una psiquis tan compleja como la de Ramón López Velarde". Phillips otra vez habla, sintetizando un trabajo suyo escrito en 1961: Ramón López Velarde y Francisco González León: ¿Influencia o coincidencia? (Ponencia leída en el Décimo Congreso de Literatura Iberoamericana): "Se ha afirmado que desde el punto de vista estrictamente cronológico, no es López Velarde el iniciador de temas provincianos en la poesía mexicana moderna, sino que ese honor histórico corresponde con mayor justicia al poeta de Lagos (se refiere aquí a la opinión autorizada de José Luis Martínez. Panorama de la Literatura Contemporánea, Literatura Mexicana, Siglo XX, p.59), prácticamente desconocido hasta que Ramón López Velarde lo presentó al público lector". "Hemos leído muchas poesías suyas anteriores a 1908, algunas de las cuales pasaron a formar parte de esos dos pequeños volúmenes, (habla de Megalomanías y Maquetas); pero no recordamos entre ellas ninguna de tema netamente provinciano; aunque algunas se caracterizan por la misma vaga melancolía y tristeza propias de sus versos posteriores. No faltan, es verdad, los ambientes conventuales y los recuerdos de juventud los cuales recrea el poeta en versos sencillos y humildes". (pp.78 y 79 Op.Cit.) Luego apunta la sospecha de que no se conocieron personalmente ambos poetas, aunque su relación se estrechó en 1917 a través de Pedro de Alba. Aquí debemos recordar que Emmanuel Carballo afirma que López Velarde y González León sostenían correspondencia después de una visita del primero a Lagos y establece el parecido entre Amado J. de Alba, López Velarde y González León, sobre la coincidencia del sentimiento de la provincia, "que para ellos es el espejo en que descubren, nítidas, sus facciones", y todo su cortejo de notas características como religiosidad, musicalidad, etc.- "Los tres en un principio partieron de similares premisas poéticas".

Pero: González León "rectifica y en lugar de lo versallesco se logra en Campanas de la Tarde..." y "es simple por certero, -laberíntico por hondo..." "Amado J.de Alba tamiza sus poemas, --los adapta, enjuicia y absuelve, según la línea rígida de su desempeño religioso..."; "abandona la rima vieja y busca el alma de

las cosas dejando las cosas de las almas..." "Sólo López Velarde de los tres, logra una casi ininterrumpida permanencia en la zona de las definitivas realizaciones, asciende por el conocimiento -- exhaustivo de su persona, por su arraigo a la vida mágica", "por su neto perfil de religiosidad".

"De Alba y González León llegan a la serenidad, fiel trasunto de su espíritu". "Tienen un mundo poético más reducido y menos complejo". "López Velarde llega a la madurez de la zozobra por la lúcida pavora. Amplifica primero su mundo interno y luego lo analiza". "Juventud y parecido, López Velarde, González León y Amando J. de Alba" Letras Potosinas, Mayo-Junio 1951. La revista Kalendas, publicada en Lagos en 1908 lucía colaboraciones de ambos poetas, lo que pudo ser un contacto que se supone fácil de verificar. Phillips, p. 79 Op.Cit.

Lo cierto es la admiración sincera del jerezano, demostrada en múltiples ocasiones, por González León. Más tarde, López Velarde y Pedro de Alba reúnen poesías del poeta laguense y forman Campanas de la Tarde, que prologó el mismo Ramón en el año de 1917. Se ignora el por qué este volúmen poético apareció hasta el año 1922. pp.80, 81, Op.Cit.

En carta dirigida a González León, López Velarde dice textualmente: "pues sin hablar ya del mérito de las obras de usted - en sí mismas, le digo con verdad que su manera de concebir y de producir la belleza, se adecúa singularmente a mi temperamento".

Salvador Azuela afirma que López Velarde sentía profunda simpatía por González León, que, por otra parte, también había sufrido la influencia de Andrés González Blanco, ya que en la revista Kalendas publicada por González León y el propio Azuela en 1908, se reprodujeron versos del español citado.

Continúa Azuela diciendo que en una carta dirigida por López Velarde a Alfonso de Alba "proclama el ascendiente literario de González León"; Voz y entraña de López Velarde. Salvador Azuela. El Universal, 6 de febrero de 1960.

Finalmente Phillips acepta que del primer contacto en 1908, haya partido una influencia del poeta laguense hacia López Velarde. No acepta la que Castro Leal señala ocho años más tarde, basada en confrontaciones, pero no en una rigurosa cronología de las poesías de los dos escritores. Para explicar ciertas actitudes y afinidades de los mismos, cita el hecho de que "a través de una comunidad de lecturas y de experiencias vitales, los dos se desarrollaron simultáneamente y craron sus obras por caminos paralelos, que a veces se aproximaban y a veces se alejaban".

Sin embargo, después de escuchar al propio López Velarde en los renglones antes citados de la carta dirigida a González León, no sería remoto que hubiera sufrido la influencia de este poeta y más si tenemos en cuenta la forma similar de su adjetivación y -- las repeticiones estilísticas tan características en ambos poetas; hechos señalados por Castro Leal en el prólogo a la Antología Mexicana Moderna. Es un tanto extraño no reconocer esta y aceptar, por otra parte, la influencia de González Blanco basada en meras confrontaciones de poemas y en la suposición de que López Velarde haya leído al español, por el solo hecho de que su libro fue conocido en Mexico e Hispanoamérica por esa misma época.

31.- Debemos agregar que otros estudios, al comparar a los poetas de los que venimos tratando, nos dan razón para pensar, si no en una influencia del uno sobre el otro, sí en una curiosa afinidad entre ambos. Pedro de Alba nos dice: "En López Velarde y González León, la mujer vive con un don de presencia en toda su obra y se le impone en su viaje terrenal". Su manera de amar a las mujeres es "una de las muestras más acabadas de la buena cepa de escritores de aristocracia irrevocable". Cuatro poetas de Sangre provinciana. El Nacional, 11 de enero de 1942.

32.- Emmanuel Carballo afirma que López Velarde hizo una visita a Lagos y que después sostuvo correspondencia con González León. Desarrolla una comparación de estos dos poetas y Amando J. de Alba. "Los tres en principio partieron de similares premisas poéticas". Pero sólo López Velarde, "logra una casi ininterrumpida permanencia en la zona de las realizaciones". Juventud y parecido de López Velarde, González León y Amando J. de Alba. Letras Potosinas. Mayo-Junio, 1951.

33.- Moisés Vega Kegel en su artículo "Consanguinidad poética de González León y Ramón López Velarde". Letras Potosinas, Sept.-Octubre 1951, p.3, establece las lecturas que llevaron a González León a afinar su lira: "Jammes, a Rodenbach, a Bataille y estas influencias lo hacen ir de lo cursi a lo sencillo y transparente y lo hacen constituirse en el precursor de la poesía e inspiración provinciana". "A González León le corresponde el lugar de precursor de los valores íntimos de la cultura criolla", "López Velarde no es el poeta de la provincia en exclusivo, del modo como quiso serlo González León". En ambos autores "la forma de producir la belleza varía aunque sean realizadas a base de una misma imagen".

Es interesante observar, sin embargo, que aunque "la provincia se esfuma sensiblemente en Zozobra nunca se le olvidó su origen". "La provincia no es en su obra un tema superficial, sino un interés profundo, inseparable de su personalidad" y "Si la gloria histórica de ser el verdadero iniciador de los temas provincianos en la poesía mexicana moderna parece corresponder a Francisco González León...", "López Velarde representa..." "el innegable punto de partida de toda literatura de provincia en México". Poeta de provincia, por otra parte, "Es un modo de situar al poeta, no de quitarle méritos y reducir el alcance de su obra." p.p. 180 y 181 de Allen W. Phillips. Op.Cit.

34.- Críticos autorizados han tratado el tema tan socorrido de las lecturas de López Velarde. Don Pedro de Alba ilustra con notas específicas el asunto y el estudio de Joaquín Antonio Peñalosa, (Humanismo de López Velarde. El Universal. 16 y 23 de noviembre de 1952) es clásico en este aspecto. Otros trabajos del mismo autor arrojan suficiente luz, aparte de lo que López Velarde mismo nos dice en su prosa. Allen W. Phillips, en contra de lo que asienta Castro Leal, (México Moderno, Nos. 11 y 12, lo. de noviembre, 1921), que Ramón López Velarde no era un gran lector, -- reacio también a leer obras extranjeras en traducciones, resume:-

"Por su inquietud y curiosidad artísticas, López Velarde se abre a la literatura universal de todas las épocas. En efecto, la trayectoria comprende muchos años que van desde la antigüedad hasta la época que le tocó vivir. No desconocía los clásicos franceses; fué lector de los barrocos peninsulares y, finalmente, son profundos sus conocimientos de los autores de última hora, tanto franceses como españoles", (p.66, Op.Cit.) y más adelante: "El mexicano se muestra familiarizado con la obra exquisita de Valle Inclán y Azorín con quienes podría hallársele más de una afinidad". (p.71-Op.Cit.)

Alfonso Camín dice: "...Inclusive hablando de la poesía española, a excepción de lo pintoresco de Valle Inclán y de la creencia poética en González Blanco, apenas le convencían los hermanos Machado." En el XXV aniversario de la muerte de Ramón López Velarde. Norte, XIV, No.101, junio y julio de 1946.

Lo citado ilustra esta afinidad entre el espíritu poético de López Velarde y el de Valle Inclán. Pero abundando en el tema, --oigamos lo siguiente: "Al leer ciertos fragmentos de la prosa de Ramón López Velarde -como el que acabamos de citar por ejemplo-- nos vienen a la memoria otras bellas páginas de estética incluidas por Valle Inclán en su libro La lámpara maravillosa," - - - - Phillips. Op.Cit.

35.- Esta aptitud espiritual de estar presente en el minuto-mágico, es uno de los lazos íntimos que pueden sujetar en un camino a las almas videntes. En el magnífico estudio que dedica Arturo Rivas Sainz a López Velarde, después de hablar de su "cristianismo profundo" -para mi vale decir su profunda religiosidad- ("no quiero referirme al rojo cristiano de las rúbricas, ni al dorado y llameante cristianismo espectacular de la liturgia católica", - "al que tanto debe el estilo barroco de Ramón"), agrega: "No fue un místico, ni un asceta, ni siquiera un hombre religioso. Fue, - cuando mucho, un supersticioso". El concepto de la zozobra. Guadalajara, Jalisco, 1944, p.p. 57 y 58.

Y en La redondez de la creación, p.p. 160-161, el mismo autor se expresa así: "Hay, en la subconsciencia de Ramón López Velarde, ciertos sedimentos de una religiosidad primitiva aprendida durante su niñez pueblerina, pero persistente, que ni es absolutamente cristiana ni absolutamente pagana; pero que, en sus lindes se penetra de ambos elementos: magia, hechicería y superstición - se mezclan a su sentimiento católico tiñéndolo de ese color tan ingenuo y popular en que se armonizan la creencia de brujas y diábolos y la creencia de santos y de ángeles, y en la que se llega a creer en un mundo diabólico, paralelo al mundo divino, en el que Satán o Lucifer necesitan de ministros humanos, magos o brujas -- como Dios tiene sus monjes y sus sacerdotes.

Valle Inclán también creía en las fuerzas misteriosas aunque se llamaran duendes o brujas. Por ello le atrae el mundo subterráneo de México, donde tal vez encontraría ese país misterioso perdido en el recuerdo de los tiempos y las eras. (p.60 de Unamuno, Valle Inclán, Baroja y Santayana. Ensayos críticos. por Ramón J. Sender, Ediciones Andrea. México, 1955.) El mismo Valle Inclán ha ce decir a uno de sus personajes: "Alguna vez, en el sueño, nuestra alma oye y entiende voces (de las ánimas), pero al despertar,

pierde la gracia y olvida". Y otro contesta: "El día es como un gran pecado y pone tinieblas en los ojos que han visto y en los oídos que escucharon..." Aguila de Blasón. Comedia Bárbara. La escribió Don Ramón del Valle Inclán. Vol. XIV, p.292.

36.- "Valle Inclán soñaba en su vida con el quietismo de Molinos y después con el silencio absoluto y la nada. Un día le dije que en las entrañas de un aerolito habían sido hallados microorganismos-bacilos-procedentes de otros planetas y él dijo: "Tal vez no tenemos salvación y la vida y el dolor están en todas partes y estarán para siempre". (Ramón J. Sender, p.70, Op.Cit.) En cierta manera era un personaje de tragedia que se situaba más alto que su destino por la ironía. "Los valores humanos están tratados en Valle Inclán desde puntos de vista que no son los de las medidas relativas. Naturalmente, cualquier intento de establecer qué es lo absoluto en el arte, será siempre un intento vano y un juicio relativo, pero es una manera de señalar la fatal determinación del alma del escritor". Y sin embargo, "tenía un sentido religioso de la belleza y también de la dignidad del ser". (Ramón J. Sender, Op.Cit. p.85). Sus personajes podrían ser trágicos pero el autor los limita bajándolos a lo grotesco; a pesar de ello obtenía "efectos poéticos de indignidad y de bajeza". (Ib.)

37.- Su realismo es de tal modo violento que si no fuera por la belleza de la forma, estallarían. Sus personajes descienden (¿o ascienden?) a las formas más ofensivas de la conducta sin una sola mirada retrospectiva hacia el arrepentimiento. El incesto, la cólera, la lujuria, todo les es permitido porque "Cuando nuestra intuición del mundo se despoja de la vana sollicitación de la hora se obra el milagro de la belleza eterna", decía el autor. (La Lámpara para Maravillosa, Ramón del Valle Inclán) y "Librarse de la hora", "es suprimir los valores relativos". Ramón J. Sender, Op.Cit.p.89.

38.- Hay otro punto de convergencia muy importante entre ambos poetas, que señalaré en el capítulo donde se estudia el color.

39.- "Según advertimos en otras composiciones, (está hablando de "la lágrima") el tema del agua, bajo una forma u otra, se sostiene insistentemente en una serie de alusiones e imágenes interdependientes. No sólo se convierte el llanto en diluvio, con clara resonancia bíblica, (Zoz, "Hoy como nunca"), sino en otro poema, de tipo onírico, se desborda hasta inundar las calles del pueblo y hasta permitir a los niños echar en él sus barquitos de papel." (Son., "El sueño de la inocencia"). Allen W. Phillips. -- Op.Cit. p.239.

40.- Con respecto a su catolicismo, sus críticos están en -- desacuerdo. Para Daniel Kuri Breña, no hay ni siquiera duda al -- respecto. Advierte que todo lo que formó su ambiente desde pequeño fue católico y nos recuerda que no fue nunca un degenerado, ni un pervertido en ningún sentido. Al contrario, su natural limpieza y rectitud morales, su bonhomía, hablan de su catolicismo. Y nos recuerda que por eso precisamente se da en el alma del poeta-

de Zacatecas la lucha entre dos corrientes opuestas. "Si no se es cristiano, no hay problema. Si se es, y Ramón lo era visceralmente, aparece la lucha. Lo alto y lo bajo, lo horizontal y lo vertical. Para un católico la carne es el problema: de perdición o salvación. Depende." "Para la cultura cristiana el sexo es fecundidad y no sólo placer. Es responsabilidad, función creadora, continuación del hombre que nace a la redención. Esta filosofía del amor la expresa Ramón en "Mi Villa". Notas en torno a la poesía de Ramón López Velarde. Daniel Kuri Breña. Abside. Julio, Septiembre de 1947, p.393.

Y en Los temas de Ramón López Velarde. (El Universal, domingo 6 de julio de 1952), reitera esta creencia: en López Velarde - "todo es natural, normal, como en todo joven sano, fuerte, impulsivo, católico". "Señal imperecedera de este catolicismo de Ramón es aquella bellísima poesía "Humildemente", dedicada a su madre y hermanas". Luego agrega ingenuamente: "los amigos en la capital - le hicieron mucho mal", pero "nunca estuvo exento de ansias de -- casta escensión". "Su fe es 'romana', es varonil, asediada, probada, luchadora;" sobre todo "integral, profunda, totalizadora, diríamos telúrica porque en ella se entrega al universo todo que -- desde México se une en lo esencial a lo sobrenatural".

Por otra parte, Eugenio del Hoyo en Jerez el de López Velarde, después de estudiar concienzudamente "el ambiente en que vivió su infancia López Velarde para señalar lo perdurable de él en todos los sucesivos en que vivió", afirma que fue en todo un claro representante de su época; "por lo mismo, no pudo ser católico ortodoxo".

S.N.V. en un artículo llamado Jerez el de López Velarde, por Eugenio del Hoyo, aparecido en El Universal Gráfico el 13 de marzo de 1950, declara categóricamente: "fue católico en su nacimiento, en su vida y en su muerte". "Si hubiera sido heterodoxo imposible fuera situarlo tan hondo en la entraña de su pueblo".

Alfonso Camín nos presenta al poeta y al hombre "preocupado por si le pedían cuentas o no de sus muchos pecados carnales. Lo que quiere decir que era un místico creyente y sonriente. Los -- ateos nunca han sentido esas preocupaciones del moderno poeta delevita cruzada. Dentro del hombre sollozaba el niño con un gran -- temor de las cosas ultraterrenas". El autor de Suave Patria. Revista Chicomoztoc. No.17, 15 de enero de 1944, p.20.

Phillips apunta: "Ciertas prosas, por lo demás, dan testimonio de su sentimiento religioso: en "Metafísica" confiesa ser un poco más fuerte que su creencia y su incredulidad. (Min. p.290), - y en "Nochebuena" reacciona contra lo utilitario y lo rutinario -- de la religión. (Min. p.337). Op.Cit. p.152. "Resumiendo, pues, -- lo más prudente sería ver en López Velarde un católico por tradición, que peca, que se arrepiente a veces y que vive angustiado -- ante la doctrina y sus propios instintos de hombre integral". - - p.153, Op.Cit.

41.- Varios estudios del poeta jerezano han establecido este dato en forma irrefutable. La amistad, sobre todo literaria, que los unió, comenzó cuando López Velarde llegó a México. Don Pedro de Alba, en su trabajo Ramón López Velarde. El Provinciano en la-

capital. Una visita a J.J. Tablada. Papel de Poesía. Segunda época. Núm.35, junio de 1946. p.2. (Recogido en Ramón López Velarde, Ensayos), refiere una visita de Ramón López Velarde y el autor, a Tablada. Describe primero algunas particularidades de la casa del poeta, de su vestimenta exótica y de su presentación un tanto teatral, propia del autor de los poemas sintéticos, al que asistía un mucamo japonés.

Luego, refiriéndose a una falsa nota que según don Pedro de Alba había acompañado a la publicación por Tablada de un poema de López Velarde (que se adjudicaba a un autor español), J.J.Tablada, sin inmutarse, aclaró que había pensado que dicho poema pertenecía a la literatura de la Península por su sabor castizo; pero agregó -reconociendo de inmediato la calidad de Ramón López Velarde y dirigiéndose a él-: "por supuesto que sus versos son mejores que los que escriben los poetas peninsulares de hoy..."

En la nota 25 de la página 63 del libro Ramón López Velarde, el poeta y el prosista, de Allen W. Phillips, el autor se refiere a este hecho, e indica que don Pedro de Alba no menciona datos bibliográficos. Agrega que él, por su parte, encontró el poema aludido en El Imparcial, en la sección Literatura Extranjera (p.22), pero sin la presentación de J.J.T. a que hace referencia de Alba en su trabajo. En Una amistad Literaria: Tablada y López Velarde. N.R.F.E. XV (1961), ofrece datos completos sobre cómo se publicó el aludido poema y aún de las variantes que presenta. Citamos esto como ratificación de lo afirmado al principio de esta nota.

Esta visita se cita también en otro artículo sobre el poeta de Jerez aunque no recordamos en este momento al autor.

J.M.González de Mendoza en Añorando a Ramón López Velarde, - Revista de Revistas, dice: "Cuando José Juan Tablada estuvo en Venezuela me enviaba revistas con poesías o artículos suyos a fin de que yo los distribuyera entre sus amigos predilectos. Uno de ellos era Ramón. Tres o cuatro veces fui a llevarle el ejemplar al bufete de abogado en la Avenida Madero #1. Al regresar Tablada a México en la primavera de 1920, le visité en su cuarto del Hotel Regis. Allí encontré a Ramón y los tres charlamos largo rato. José Juan le preguntó qué había escrito recientemente y él mencionó "El Sueño de los Guantes Negros". Lo elogué con entusiasmo, -- pues pocos días antes se lo había oído y a ruego de Tablada nos lo recitó". Queda por mencionar, para subrayar el aprecio de Tablada por Ramón López Velarde, el Retablo a la memoria de Ramón López Velarde, con el que se inician las prosas de El Minutero -- (en la edición Ramón López Velarde. Poesías Completas y El Minutero, segunda edición, Edit. Porrúa, México, 1957), y que en el poema "Escollo" expresa:

"Hermano cuyos éxtasis venero
cobijados bajo tu gran sombrero
negro y tímidamente mosquetero."

Para terminar en "Jaculatoria":

"¡Qué triste será la tarde
cuando a México regreses
sin ver a López Velarde!"

Por su parte, el poeta jerezano dedica una prosa de gran sustancia poética a José Juan Tablada en el Don de Febrero y Otras - Prosas.

42.- "Vale más su intelecto que sintetiza y analiza su fantasía que se oculta o estalla y adelgaza hasta lo nimio". "Anquietud de la vida y zozobra de la muerte", Manuel Ponce, Notas Críticas, Abside, julio-septiembre 1944. Esta nota característica de Ramón López Velarde y de algunos otros poetas que cantan a la provincia será tema obligado siempre que se hable del arte velardeano. Volveremos a él al tratar su relación con Lugones. "En virtud de esa actitud de ternura y también de asombro ante las realidades más humildes, López Velarde enriqueció su verso y su prosa, captando nuevas facetas de las cosas más conocidas y señalando atinadamente sutiles e inesperadas relaciones entre ellas. Para nosotros lo más notable de esa dirección de su obra, estriba en la expresión de los grandes temas espirituales mediante imágenes calcadas sobre una realidad más bien vulgar y nimia". Allen W. Phillips, Op. Cit. p.219.

43.- En muchos escritos de López Velarde hallamos que señala su inquietud constante ante la expresión poética y "asciende del lenguaje cotidiano hacia uno nuevo difícil y personal". "Su poesía no habría tenido más resonancia que la de González León si no la hubiera sometido a una recreación estricta y a una búsqueda -- más rigurosa. Tradición y novedad, realismo e invención habitan -- su estilo, no para enfrentarse como dos mundos enemigos", "sino -- para fundirse en una magia insólita y cotidiana" El Lenguaje de López Velarde Octavio Páez, 5 de marzo 1950, Novedades.

En el capítulo III denominado Ideales estéticos de López Velarde, (p.108), Phillips, con notas entresacadas de la obra misma del poeta sienta definitivamente los basamentos de la doctrina artística del jerezano. Es muy claro López Velarde en esto y su prosa está llena de alusiones a lo que él consideraba vital para su poesía, a pesar de que se declara "enemigo de explicar sus procedimientos".

44.- Muchos críticos han tocado el punto más destacado de López Velarde: su dualidad interna. "La lucha de López Velarde manifiesta el conflicto que en todas las gentes educadas en el medio nuestro se presenta en determinadas épocas de la vida". Pero las páginas "de su poesía en que se presenta esa lucha se pierden entre el acopio de aquellos pasajes en que la mujer es el ideal limpio, el amor lícito y la visión clara", dice Fernando Esquivel en La mujer en la poesía de López Velarde. Abside, Abril-Junio 1960, p.p.206 a 232. Y en el mismo estudio, cuando habla de la percepción física de la mujer agrega: "la percibe y describe púdicamente como la mujer que lo inspira". "La voz le preocupa mucho". -- "Las manos, los ojos y la boca siguen a la voz", (aquí, hace un recuento de las veces que cita cada una de estas partes). "Lo que Ramón López Velarde ve en la mujer es algo más elevado que la materialidad de la carne y el instrumento del placer."

45.- A. Méndez Plancarte, comenta el trabajo de Luis Noyola-

Vázquez Fuentes de Fuensanta y esto le lleva a buscar "el manantial del nombre mismo de Fuensanta". Así encuentra los siguientes datos: En una cueva de la Sierra Bermeja, (Córdoba), el providencial hallazgo de una efigie de la Virgen obró la conversión del moro Beni Astapar. Los Reyes Católicos erigieron allí una ermita a la Virgen de la Fuensanta, cuya fiesta se celebra el 29 de marzo. Existe otra Virgen de la Fuensanta en la Sierra de Murcia, -- que se venera en la cueva de la Cómica. Esta mujer, después de -- pertenecer al tablado, vivió allí veintiocho años de santidad y -- al morir dejó un legado para continuar el culto de la Virgen de -- este nombre. Después continúa con las siguientes notas: En la Revista Moderna, (Año V, No.3, la Quincena, Febrero 1902), Rubén M. Campos utiliza el nombre de Fuensanta en un trabajo literario. Y en el Album poético Español "que editó" La Ilustración Española y Americana, (1847), se encuentra una silva llamada "Mi Fuensanta", debida a Antonio Fernández Grilo, (Cordobés 1845-1906). A. Méndez Plancarte. Comentario sobre Noyola Vázquez, La Fuensanta Celeste, Las Fuensantas de Campos y de Grilo El Universal, 28 de marzo, -- 4 de abril, 25 de abril, 2 de mayo, 9 de mayo y 16 de mayo de -- 1949.

46.- Octavio Paz hace una aseveración muy importante, (El -- lenguaje de López Velarde, Novedades. 5 de marzo de 1950) con respecto al poeta zacatecano: "El valor de la obra de López Velarde no reside en su valor psicológico, sino en la rara virtud de su lenguaje y de sus imágenes", porque López Velarde es, sobre todo, "el creador de un lenguaje que no es el de la provincia, ni el de la ciudad, el lenguaje hablado de su pueblo o el escrito por los poetas de su tiempo, sino uno nuevo creado por él". "Todo lenguaje, si se extrema como extremó el suyo Ramón López Velarde, termina por ser una conciencia. Y allí donde comienza la conciencia -- del lenguaje, la desconfianza frente al lenguaje heredado, principia la recreación de uno nuevo". "La palabra, cuando es creación, desnuda. La primera virtud de la poesía tanto para el poeta como para el lector, consiste en la revelación del propio ser. La conciencia de las palabras lleva a la conciencia de uno mismo: a conocerse a reconocerse". "Y ese mismo lenguaje que es la única conciencia del poeta, lo impulsa fatalmente a convertirse en conciencia de su pueblo. Toda palabra, incluso la palabra prohibida, la palabra personal, es bien común. Y si en el primer tiempo de la -- operación poética el poeta se apoya en el lenguaje de todos para hacerse uno personal, en el segundo tiempo aspira a que su lenguaje sea objeto de comunión. La tentativa poética se convierte en -- tentativa de participación".. "Si Ramón López Velarde se descubre a sí mismo gracias al lenguaje de los mexicanos, más tarde su lenguaje tiende a revelar a los mexicanos."

Y un lenguaje de esta naturaleza no tiene más remedio que -- buscarse en la esencia de sus temas, en la sustancia y la intimidad de sus incitaciones poéticas y en el complejo mundo del acontecer poético del escritor. Porque si queremos descubrir realmente qué es lo que nutre su verbo, debemos bucear profundamente y -- no regalarnos con la mera novedad de la superficie.

47.- Hay una curiosa interpretación sobre lo húmedo en un es

tudio de tipo freudiano de Manuel Torre; Biopsia y Raíz de Ramón-López Velarde en El Universal, Domingo 30 de julio de 1944, del - que entresacamos el comentario siguiente: "Frente a la exuberancia sexual, hallamos el nadir, la decepción, la anulación, representada en los versos por tres alusiones exactas: "la lluvia", -- "el alcanfor" y "el cuchillo del cirujano". Hemos anotado treinta y dos alusiones a la "lluvia". Esta reiteración "acuosa" -lluvia menuda, ruidosa, torrencial- es la exteriorización de una libido extravasada, perdida", "La lógica asociación es el llanto, - forma perifrástica de la lluvia".

Para él, López Velarde es un caso de "anhelo sexual infinito que al sanarse ve el mundo como un mausoleo de amor" y "bajo la - metáfora, palpita una tremenda ansiedad sexual". "Caso similar al de Manuel M. Flores".

48.- "...; y ocurrió que sus hijos, colocados en medio de -- dos mundos que nunca fueron suyos, acabaron por sentir que les nacía el conflicto psicológico, la susceptibilidad, por falta de acomodación. El mal cundió y hoy el mexicano ofrece una intimididad-distinta de la europea y de la indígena. Y he aquí su drama: a pesar de que el mundo civilizado está en sus manos, por tradición - de criollo o de mestizo culto, advierte que hay otro mundo coexistente, primitivo, que pertenece al indígena y que influye poderosamente sobre él. Siente todavía que ambas fuerzas se lo disputan y siguen en el conflicto de buscar la fijación definitiva de lo - que es y de lo que será el país: el mestizaje absoluto". (Lo subrayado es mío), Antonio Magaña Esquivel. Rasgos del Mexicano, El Nacional, p.3, 26 de julio de 1951.

49.- Arturo Rivas Sainz, al hablar de la abstracción consigna que "son una suerte de hurto a las cosas concretas" y señala - la correspondencia entre lo concreto individual y el nuevo concepto generalizado que se extrae de él, como entre "el color y lo -- verdoso" y para adelantar aún más en profundidad sobre la idea, - recalca la relación íntima entre "el matiz y la alegría, el olor y la tristeza, el sonido y los estados del espíritu". "A cada sensación corresponde un afecto". El Concepto de la Zozobra, p.p.67- y 68.

50.- El Concepto de la Zozobra. Guadalajara, Jal. 1944 "eos". Cap. 1.

51.- Ibid. p.25.

52.- Ibid. p.42.

53.- "En todos los ámbitos de las culturas precortesianas aparece como facultad sobresaliente una fuerza de abstracción ejecutada sistemáticamente y con gran energía"... "la abstracción de termina una de las características invariables observadas por Alfonso Caso en el arte prehispánico y, en general, en el arte mexicano, aún en sus manifestaciones más recientes": "la realización-naturalista de los detalles, mientras que el conjunto es meramen-

te imaginario y conceptual. La observación minuciosa queda expresada en la obra de arte con una exactitud casi fotográfica", lo cual es evidente también en Ramón López Velarde cuya exactitud en el detalle expresa y capta perfectamente lo mismo. Mitos Indígenas. U.N.A.M., Biblioteca del Estudiante Universitario. Tercera Edición, 1964. Estudio Preliminar de Agustín Yáñez. p. IX.

54.- "El alma indígena es una persistente progresión sentimental hacia todos los rumbos y la fuerza de su fantasía crea entorno suyo un mundo de doble fondo con doble perspectiva". Op.Cit. p.XV.

55.- Pero debemos recordar lo que afirma un investigador de la seriedad de D. Angel Ma. Garibay: "...no deben olvidarlo los distraídos: que el influjo y el dinamismo de las viejas religiones se ha trasfundido a la mexicanidad. Bajo su vestidura de -- ideas cristianas y bajo sus sentimientos esenciales --suficientes-- ambos para su salvación individual, -- hay un fondo que se transmite de siglo en siglo y que no ha sido captado aún. El último esfuerzo para captarlo lo hicieron los franciscanos de la primera época (hasta 1570). Después sobrevino el desdén para aquel maravilloso paganismo." Acotación a un prólogo. Letras de México. 15 de marzo de 1943. Año VII. Vol. I.

56.- Octavio Paz, que se muestra escéptico en el punto que -- tratamos aquí, comenta sin embargo, el poema "Mi corazón se amerita..." y en la estrofa en que López Velarde confiesa:

 Mi corazón leal se amerita en la sombra,
 Desde una cumbre enhiesta yo lo he de lanzar
 como sangriento disco a la hoguera solar.

el crítico se siente sorprendido ante "Esta evocación del sacrificio azteca". Y agrega: "Se trata de una verdadera irrupción de un mundo que yacía enterrado en lo más profundo de su ser. La memoria inconsciente del antiguo rito se hace más precisa en la última estrofa del poema" "Desde la cumbre --¿montaña o pirámide?-- lanzará su corazón "a la hoguera solar". Cuadrivivio. Serie El Volador. p.123. (El subrayado es mío).

57.- Hablando de lo que se entendía por conciencia, Erich -- Fromm recuerda que "esto cambió con los descubrimientos de Freud -- y se puede decir que el principal de ellos fue el hecho de que -- hay una vida mental que no es consciente, y más aún, que la mayor parte de nuestra vida mental, quizá la más importante, no es consciente". La sociedad industrial contemporánea. "Conciencia y Sociedad Industrial". Siglo XXI Editores S.A. México Argentina España, la. Edición en español, 1967. p.p. 1-15 (lo subrayado es mío).

La conciencia tiene dos funciones sociobiológicas: la de "tener conciencia de lo que es significativo para mí si deseo vivir" (conciencia vigílica) y la de "ser libre de tener que encarar la realidad" (el sueño normal, o, anormalmente la hipnosis o la pérdida sensorial).

"Hay ciertos pensamientos a los que no se les permite llegar a nuestro conocimiento y permanecen en la inconsciencia".

Es decir, se trata de represiones y éstas tienen un carácter afectivo. Para Freud -dice Fromm- la represión tiene por origen - el temor al castigo que impone la sociedad -oficio a veces de los padres como "agentes" de la misma- y que puede consistir en el ostracismo o la castración. Fromm agrega que cuando la sociedad se siente amagada como tal por el individuo, ésta le impone otras penas: la pérdida de la libertad, la vergüenza, la pobreza, aparte de las anteriormente enunciadas.

Más adelante, el autor critica la concepción de Freud sobre la realidad -percepción de "lo que uno contempla, o sea, aquí unas personas, aquí un micrófono, aquí una mesa". Este concepto es pobre y simple. De hecho, el concepto correcto es complejo y ambiguo. La realidad es, verdaderamente, aquello que una sociedad impone como tal, teniendo en cuenta, sobre todo, los intereses de los que detentan el poder. Por lo tanto, "gran parte de lo que es consciente es ficticio" y "gran parte de lo inconsciente es verdad", "precisamente la verdad que no se permite que llegue a la inconsciencia". A ello se debe el que cada sociedad tiene su propio esquema subjetivo de lo real, verdadero, racional y moral.

De lo que se desprende que este esquema mediante el cual la conciencia vigílica percibe, se ha dado prefabricado por la sociedad, -"el consenso general",- que decidió qué es lo que deba ser consciente y qué inconsciente y al mecanismo por medio del cual se realiza este proceso le llama el autor "filtro social".

El filtro social se compone de tres partes: una es el lenguaje, que es el producto de la sociedad y como tal revela lo que ella sea. Por el índice de nuestra lengua podemos saber que nuestras sociedades no dan mucha importancia al hecho de que nuestro conocimiento se deba a la experiencia directa o que nos llegue -- por "haber oído hablar de él".

La segunda parte del "filtro social" es la lógica. Según la tradición, "A es A y no puede ser "no A". Pero Freud enseñó que "A" puede ser "no A". Esto es, que un hombre puede odiar y amar - un mismo objeto en el mismo tiempo. Y se puede formular más generalmente diciendo que cada sociedad "es lo que es y al mismo tiempo es su propia negación".

Por último, lo prohibido por una sociedad, sus "tabúes" forman la tercera parte del filtro. Si un miembro de una determinada sociedad debe llevar a cabo una acción que le es exasperantemente odiosa pero que todos los demás miembros llevarán a cabo, a la hora de la acción, su cuerpo, que es "consciente" de este disgusto -aunque su misma conciencia no lo sepa-, tendrá una reacción aparentemente inmotivada, pero que lo librará de efectuar el acto odiado. Por ejemplo, sufrirá mareos, o vómitos, o un ataque de jaqueca, etc.

A ello debemos agregar todo lo que una sociedad fabrica como alimento de sus miembros que se llama "educación", o "lavada de cerebro" si lo hace una institución enemiga de esta sociedad. "El hecho es, dice Fromm, que el 90% de lo que llena nuestras conciencias no es real y que mucho de lo 'verdaderamente real' no es - consciente".

Ahora bien, las condiciones especiales de la represión básicamente son dos: amenaza de aislamiento y ostracismo por una parte y el sistema de fuerzas y amenazas que emplean las sociedades.

Si un individuo piensa o siente diferente a su sociedad y -- considerando que interpreta como realidad aquello en que la mayoría está de acuerdo, (sentido común), el miedo a la muerte o a la locura le llevará a la represión de esos pensamientos o sentimientos.

Las sociedades, gobernadas por grupos privilegiados, usan de la fuerza "ya en forma abierta y brutal" o "refinada e indirecta" para imponer sus intereses que son los de esas minorías privilegiadas y sus tabúes que pueden ser el sexo, el uso de la razón -- crítica, el goce de derechos ciudadanos, etc. Por ende, "no todo lo que se encuentra reprimido... son los deseos sexuales". Y en la hora actual, el sexo ha dejado poco a poco de ser tabú y se ha convertido en un "artículo de consumo" y "uno de los más baratos y accesibles".

De lo dicho, es fácil reconocer el proceso que en México tuvo lugar para que lo indígena y su realidad pasaran a ser algo -- que no estaba dentro de la conciencia.

Si el español primero, impone a la sociedad novohispana sus propios intereses -- y luego el criollo, hará lo mismo, -- ello implica la devaluación de todo lo precolombino. El criterio general se expresa en la actitud hacia lo autóctono de hondo desprecio y de ignorancia total. Y, sin embargo, la realidad de lo indio estaba allí, como presencia que el cuerpo sí "conocía".

58.- "Esquemáticamente se pueden reducir a tres las concepciones del mundo que se entremezclan a lo largo de la historia -- precolombina: la mágica primero, luego la religiosa y por último la histórica". "Incapaz todavía de síntesis", el hombre arcaico -- "parece desamparado enfrente de un mundo desprovisto de centro, y ve en cada una de sus manifestaciones una voluntad propia que se impone a la suya y que puede solamente dominar adquiriendo su naturaleza. Representante supremo de esta actitud, el hechicero aparece como aquél que tiene la capacidad de vivir las cosas, de confundirse con ellas". Laurette Séjourné. Pensamiento y Religión en el México Antiguo. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. Segunda edición en español 1964. p.p.58-58.

59.- Siendo el pensamiento mágico "el de la multiplicidad y de la fragmentación", "La religión, concibiendo las diferentes -- partes como emanaciones de un todo invisible, pone fin a este angustioso estado de parcelamiento y es ahí donde reside precisamente su trascendencia". Op.Cit. p.63.

60.- "...el príncipe de las tinieblas fue un cometa que entró en la atmósfera de la tierra y muy probablemente chocó con -- ella. Hay testimonios en varios países y culturas. Velikovsky, autor ruso contemporáneo, habla detalladamente de eso en su libro -- Worlds in collision, y algunas de sus aseveraciones han sido comprobadas por los cohetes ultraespaciales que han enviado información de Venus a los sabios de la tierra". "El cometa... entró en-

la atmósfera de la tierra y produjo toda clase de cataclismos; -- fue el comienzo de la idea del mal metafísico. Toda la demonología comienza con él. En el Antiguo Testamento hay alusiones de -- gran claridad. Dice Isafas dirigiéndose a Venus, es decir a Lucifer: "¡Cómo caíste del cielo, oh lucero hijo de la mañana! Cortado fuiste por tierra tú, que debilitabas las almas y los cuerpos". Ramón J. Sender. Ensayos sobre el Infringimiento Cristiano. Editores Mexicanos Unidos, S.A. México 1, D.F. 1967. p.p.71-72.

61.- "La Virgen del Pilar, la Virgen del Pueyo, la de los -- Desamparados (especialmente las de Barcelona, Zaragoza y Valencia) son copias mediterráneas fenicias y púnicas de Tanit, la virgen-madre, diosa cartaginesa que a su vez viene de Egipto y que es la -- última versión del Ave Fénix a través de la cruz ansata, que es -- una cruz con una cabecita". Op.Cit.p.47.

62.- "La diosa asiática Artemisa era representada también, -- como dije antes, por la cruz gamada, y en las monedas de Gnosos -- en Creta, la cruz gamada lunar, representando el satélite en su -- fase creciente, tiene los brazos hacia la izquierda y, para que -- no quepa duda, el símbolo tiene en el centro grabada una media luna creciente". Op.Cit.p.15.

63.- "Dicen los budistas que la swástica apareció primera-- mente en la huella del pie de Buda. Según ellos es la primera de las sesenta y cinco señales trascendentes que se registran en la impronta del pie del profeta". Op.Cit.p.p.10-11.

64.- "Entra la cruz gamada también en el cristianismo como -- símbolo de la suprema deidad. Se conservan varios relicarios de -- los siglos XII y XIII con la figura de Cristo entre dos swásti---cas". Op.Cit. p.12.

65.- "Ligar la cruz a la adoración del sol y hacer que ésta represente el misterio supremo: el nacer, el engendrar y el morir -- y la resurrección-- no tiene nada de particular si vemos cómo nació el fuego, que es todavía el máximo misterio de nuestra existencia". "Hace poco estuve en el British Museum y no sin cierta -- alegría pude ver en la sección de prehistoria de los pueblos -- orientales asiáticos varios modelos del artefacto que empleaban -- para obtener el fuego. Este artefacto era el más simple: la frotación de dos maderos en forma de cruz. En el sitio donde se cruzaban había madera carbonizada y por esos carbones se había establecido la edad de los maderos que, aunque no era impresionante, pertenecía en todo caso a la prehistoria". Op.Cit.p.18.

66.- "Los horrores que todos los documentos antiguos --entre ellos la Biblia-- adscriben a las tinieblas y a la noche, son un -- eco remoto de los horrores nocturnos antes de poder usar del fuego como calentador, como iluminador y como arma defensiva contra las bestias carniceras". "El descubrimiento del fuego redimió al hombre de sus peores miserias". Op.Cit.p.19.

67.- "Entre los cristianos primitivos la cruz se llamaba también el árbol de la vida y era una copia de ese mismo árbol de las vedas. En México y en Centroamérica la misma cruz era llamada, según Albert Revilla, árbol de la abundancia. En todos los casos representa la acción benéfica del cielo sobre la tierra". Op.Cit. p.19.

68.- "Siempre aparece el árbol como elemento de comunicación entre la tierra y el cielo y como símbolo de unidad cosmogónica.- La cruz sobre el árbol -habla de la cruz aragonesa de sobrearbedada al símbolo significados diversos pero siempre ligados al misterio fecundatorio, al saber y al secreto don de profecía del bien o del mal. Y al rayo". Op.Cit.p.31. No olvidemos, como dato curioso, los árboles de la vida de nuestra artesanía.

69.- La simbólica del fuego. Sobretiro de Cuadernos Americanos. -4- Julio-Agosto 1964.

70.- Pensamiento y Religión en el México Antiguo. p.p.122-123

71.- San Juan de la Cruz. Poesías Completas y Otras Páginas, Clásicos Ebro. Zaragoza. Editorial Ebro. 1957. p.109.

72.- "¿Qué otra cosa es la raza, más allá de su estrecho límite físico, en sus más amplias modalidades, elocuentemente diferenciadas y con valía histórica, sino almas acopladas a circunstancias geográficas? La sangre es una disposición susceptible de modificar por los cambios del espíritu, según los estímulos a que se sujete, y los externos son los de menor influencia; tanto es así que sangres diversas pierden sus diferencias en la apretada unidad y armonía de una auténtica nacionalidad, cuando la coincidencia afina -da afinidad- a las almas concurrentes". Fechas mexicanas. II. Primeros testimonios de la mexicanidad. Agustín Yáñez. p.24.

73.- Tocamos en este punto un tema de interés siempre actual y palpitante. Por eso mismo, varias explicaciones se han querido hallar al hecho característico del seseo en América. Y aún debemos agregar, un seseo que no es comparable al seseo de ninguna región española donde el fenómeno también exista. Las eses españolas -aunque parecidas, difieren entre sí según la región geográfica- y las de América se diferencian exactamente en aquel punto de mayor importancia en fonética: en el de la articulación; y esto le da a nuestro español, (el de la Altiplanicie y sobre todo el de la ciudad de México) un carácter sibilante muy especial. Este sonido, que en general en las lenguas romances -excepción del castellano- y en América, -también en forma general,- se produce con "el predorso de la lengua -órgano activo- contra los alveolos y dientes superiores -órgano pasivo- que dejan un pequeño canal entre ambos por donde sale el aire espirado, mientras la punta de la lengua descansa en la base de los incisivos inferiores", según explica el investigador Amancio Bolaño Isla -Breve Manual de fonética elemental. (Edit. Porrúa, S.A. México, D.F. 1956 p.90)- se -

alarga cuando es final absoluta en la pronunciación de nuestro Valle mexicano. La pronunciación en el español del Valle de México. Joseph Matluck. México, 1951. Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México. p.77. Como en: "jueves:, viernes:, jamás:, etc."

Pedro Henríquez Ureña comenta: "... la ese de la ciudad de México es muy larga, sonido prolongado en que la punta de la lengua se apoya más o menos en los incisivos inferiores. Como la fricación de la ese mexicana es muy larga y además se pronuncia más o menos igual a principio o a fin de sílaba -sólo desaparece en ocasiones como en España delante de ele o de erre: "todo los días", "do reales" -se ha dicho que el habla de la ciudad de México es "un mar de eses del cual emerge uno que otro sonido". Y agrega que es distinta de cualquier otra s que conozca. Observaciones sobre el español en América, R. F. E. VIII. 1921. p.p.374, -- 375.

Ante las variantes fonéticas de un sonido tan importante en castellano -recordemos que, aparte la abundancia con que pueda presentarse en la morfología de las palabras es la desinencia del plural, lo que aumenta su frecuencia en nuestra lengua- no podemos menos que afirmarnos en nuestra idea de que las distintas circunstancias, no solo geográficas, sino variantes psicológicas resultado de diferentes intereses y estímulos tanto sociales como ambientales contribuyen a variar la pronunciación de los sonidos de una misma lengua. La relación efectiva que se produce entre el ambiente en que se desarrolla una sociedad y el hombre mismo integrante de dicho cuerpo social, tiene poder sobre la forma en que resuelve su fonética como más adelante veremos que lo afirma Amado Alonso. Por lo pronto, también Karl Vossler, comentando "los sonidos frictativos, tan característicos de la fonética española" (c, z, s, g, j) observa que "debe existir algún vínculo de unión entre la manera como trabaja la fantasía de un pueblo y cómo este pueblo pronuncia y articula su lengua", p.65 de Algunos caracteres de la cultura española. 2a. edición. Colección Austral. Espasa-Calpe Argentina, S.A. Buenos Aires-México, 1943.

Amancio Bolaño pone un acento muy especial en el comentario de que "La s castellana... es tan característica que denuncia a la mayor parte de los españoles en donde quiera que hablen. Es una s más gruesa, más silbante que cualquier otra s de las que acostumbramos oír; tan palatal que los interlocutores suelen percibir, sobre todo articulada con vocal de la serie velar, (o, u)- un sonido parecido a la ch francesa".

"Esta es la s alveolar o ápico-alveolar porque el ápice de la lengua -órgano activo- produce la fricación acercándose a los alveolos de los incisivos superiores -órgano pasivo-". p.90. Op.- Cit.

Ya veremos que precisamente esta característica forma de pronunciar la s, tan singular en el hispano, será la causa del proceso totalmente diverso que sufren en su evolución los sonidos c y z. "El latín no tenía estos sonidos, por consiguiente, no son románicos. Se forman en nuestra lengua y precisamente sólo en la nuestra, entre todas las lenguas románicas como un producto de la evolución interna de la misma dado el carácter único y típico de la s castellana". Amancio Bolaño. Op.Cit.p.90.

Amado Alonso en la Nueva Revista de Filología Hispánica (Tomo I, p.p. 1-12; Tomo III, p.p. 1-28; Tomo IV, p.p. 183-184; Tomo V, p.p. 1-37, 121-172, 263-312), presenta una serie de investigaciones históricas sobre la evolución de los sonidos c, z castellanos, riquísimas en erudición. A través de lo que Nebrija anota sobre la ç y z y de la crítica y nuevas aportaciones de Juan de Valdés sobre este asunto, va estableciendo que existieron en castellano, como en todos los países románicos los sonidos ts sordo y ds o sd sonoro.

En latín, la Z se usó para representar el sonido ζ de los helénismos, que no tenía signo fonético equivalente. Ese sonido fue más tarde casi ds (con s sonora como la francesa actual). Es decir, era un sonido africado dental, (ζ).

En la Edad Media el signo Z se heredó con ese valor de ds y también por muchos siglos representó el sonido sordo ts, (con s sorda, equivalente a la s francesa actual).

La c se pronuncia K en latín clásico. Se transformó poco a poco en palatal africana, como la ch española (\hat{c}) en toda la Romania con pocas excepciones. Así se conserva en italiano.

Lo cual puede considerarse como resultado del avanzamiento del punto de articulación tanto del órgano activo, como del pasivo: esto es, de velar a medio palatal primero y luego a prepalatal.

Se siguió extremando el proceso de avanzamiento de la articulación prepalatal y llegó a dental sin dejar de ser africana: - "cuasi ts(\hat{s}) si sorda (\hat{c}); y (\hat{z}), cuasi ds sonorizada".

Estos sonidos siguieron en evolución en la Romania occidental. La articulación se relaja, pierde el contacto entre los dos órganos, pasivo y activo, pierde la oclusión de la africana y se convierten en fricativos. Resultado: en muchas regiones "la ç se igualó a la s sorda -ss- y la Z a la -s- sonora. El primero que cumplió el proceso fue el provenzal" (Siglo XII); luego el francés (Siglo XIII). El catalán en el siglo XIV todavía conservaba el sonido ts. Al final de la E.M. en Italia se cumple el proceso pero no es general, porque en muchas regiones hay ts y ds.

En Portugal y en el norte de Galicia, la ç fricativa se mantiene distinta de la s por el modo de articulación: ç= s predorsal dental, (parecida a la nuestra); s= (\hat{s}) ápticoalveolar (parecida a la s española).

No se puede dudar, por inscripciones y documentos que existen, que en español antiguo ç y z tuvieron pronunciación africana: "la ç sorda (cuasi ts) y la Z sonora (cuasi ds).

En el Siglo XVI no eran interdentales aún, ni de timbre ci-ceante en España. Pero tampoco ce, ci sonaban se, si. Los franceses, que así lo pronunciaban, eran objeto de burla.

Ahora bien, después de una exposición extraordinariamente bien documentada, Amado Alonso nos explica que a principios del XVI comienza un proceso crítico en la pronunciación del castellano y muchas consonantes cambiarán su sonido lentamente; las consonantes ç y z "después de pasar de africana a fricativa avanzaron hasta el extremo el punto de articulación y modificaron la estrechez articulatoria de redondeada en alargada produciendo las interdentales (θ) y (Z) igualadas en (θ) en español". De la pro-

nunciación medieval a la moderna en español. Biblioteca Románica-Hispánica. Editorial Gredos. Madrid 1955. Y estudios en N.R.F.H., Tomos; III p.p.1-82; IV p.p. 183-4; V p.p. 1-37, 121-172, 263-312.

En el Manual de Gramática Histórica Española, (6a. edición, - Espasa Calpe, S.A., Madrid 1941) don Ramón Menéndez Pidal nos dice que: "La lengua antigua distinguía dos fricativas prepalatales: x sorda y j, g, sonora: dix se pronunciaba con sonido diferente que hijo o coger. El sonido de la x y de la j eran parecidos a ch y g, j francesas de chambre, jour; pero su labialización a comienzos del siglo XVI, se documenta ya la pronunciación velar, la x pronunciada como la moderna j y la j como sonora". (p.113).

"Los sonidos b oclusiva sonora y v fricativa sonora se distinguían en la lengua antigua: La b procedía de p latina y la v de B o V latinas. Hacia el siglo XVI se confundieron ambas en el sonido fricativo que en el siglo XVIII se escribió v o b para amoldar la ortografía a la etimología latina aunque se pronunciasen igual". (p.114).

Así, pues, el siglo XVI marca la crisis fonética del castellano. En este momento, algunas comarcas españolas inician el seseo (en Sevilla y alrededores que no toda Andalucía, y otras regiones no andaluzas) y el ceceo, y Castilla, con Toledo como centro cultural, la diferenciación de Z y S.

La conquista y colonización corresponden precisamente a este momento fonético.

Corrigiendo conceptos que habían llevado a error a otros investigadores, el insigne filólogo español Amado Alonso, (Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos, Tercera Edición, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1967. Algunas cuestiones fundamentales, p.p.7-122) establece, entre otros importantes, los siguientes datos: a) El número de los andaluces emigrados a América no fue mayor que el de los castellanos. b) En una época en que las diferencias dialectales eran visibles, lo normal era que, entre los emigrantes, se adoptara el castellano como común denominador, por la hegemonía política de Castilla. c) Por otra parte, el seseo o el ceceo andaluz no habían terminado su proceso; se estaba iniciando. d) Por lo tanto, no pudo ser importado algo que no tenía consistencia definitiva. e) Aún si así hubiera sido, ¿por qué en América se adoptó el seseo y no el ceceo? f) Se sabe que, entre las clases cultas de América, se diferenciaban, el sonido Z del de la s. Y aún, en algunas regiones de Perú, actualmente, dice Pedro Henríquez Ureña, "se oye pronunciar a los indios de Cuzco, la zeta moderna en palabras de uso como -- cinco, diez, doce," y "en Cerro de Pasco, (Sierra del Perú), se oye a veces diez con zeta castellana moderna, sorda, y a veces -- diez con zeta antigua sonora. En Santo Domingo hay restos de la ç que van perdiéndose". (Op.Cit.p,376).

Por lo tanto, el español en América sufrió el proceso de los cambios fonéticos y evolucionó, dice Amado Alonso, en forma particular, en relación a las nuevas circunstancias en que los que lo hablaban, vivían. Circunstancias cuyo carácter puede ser sociológico, histórico y aún geográfico, etc. "El fundamento positivo que tiene el modo americano de evolución es el modo de vida. El idioma es un instrumento en donde van fijando sus huellas las manos que lo manejan". p.51. En la p.60 dice: "a las Indias fue - -

trasplantado el sistema español de vida, y con él, el sistema español de lengua; pero uno y otro arraigaron y crecieron con modalidad original". En la página 121 leemos este interesante párrafo: "El seseo americano se cumplió como proceso americano, dependiente en parte de las condiciones generales de la lengua en los días del descubrimiento, de la conquista y de la colonización y en parte de las condiciones particulares de las nuevas comunidades humanas que se estaban constituyendo en el Nuevo Mundo, con su desgajamiento del suelo patrio y con su intento de repetición y a la vez de liberación del viejo sistema de valores sociales, con la formación de conglomerado y su nivelación en procura de la necesaria homogeneidad, con su adaptación en fin, a las nuevas condiciones de la vida". A este respecto son muy interesantes las conclusiones a las que llega José Durand en La transformación social -- del conquistador, (Porrúa y Obregón, S.A. México 1953. Núm. 16 de México y lo Mexicano).

Entre otras muy importantes, establece transformaciones en la liberalidad de los hidalgos para aceptar ciertos usos que iban contra costumbres tradicionales en la Península, tales como el tener que aceptar un trabajo manual, impropio de su clase. O bien, condescender con el enaltecimiento de los villanos y aún acceder a emparentar con ellos." Una resultante nace de ambas tendencias: la atmósfera de igualación social y de paulatina caracterización en las costumbres, las cuales acaban por diferenciarse de las españolas." (p.54)

74.- Pedro Henríquez Ureña, en la obra citada (p.375) y con respecto a la s de la ciudad de México dice: "Cabe suponer que esta ese cuyo timbre y longitud son distintos de los de cualquier otra que conozco, española o extranjera, ha recibido el influjo de las consonantes del náhuatl, idioma que no poseía la ese propiamente dicha, pero sí cuatro sonidos, dentales o palatales, afines a la ese, y transcritos por el español del siglo XVI como ç (ts), z (dz) tz (que se pronuncia con los dientes cerrados) y x (sh); - la ç, tz y x son ásperas según Fray Alonso de Molina, lo cual me parece indicar que son sordas". "Cabe recordar que el sonido ts - de origen náhuatl pero modificado, se oye todavía en México donde acostumbran escribirlo tz: Atzcapotzalco, Tzintzuntzan, Atzimba".

No olvidemos, por lo demás, que no son los únicos sonidos que no pronunciamos igual que los españoles: ni la j, ni la ch, - tienen la fuerza y el énfasis en México que la del castellano de la Península, con lo cual empieza a cumplirse la ley de que la -- lengua nos crea y nosotros creamos la lengua y, en fin, ya desde el principio de la Colonia, no sólo con la diferente fonética, si no con la adición de indigenismos y formas sintácticas diferentes la lengua va modificándose en razón de nuestra idiosincrasia.

75.- "Desentendámonos de influencias: el inolvidable Lunario Sentimental y, creo yo, la Antología Francesa Moderna de Diez-Canedo y Fortún. Desentendámonos de minucias técnicas: conceptismo y gongorismo espontáneos y también cultivados, barroco de la Nueva España o como se llame, etc. Si nos atenemos al saldo saltan tres notas fundamentales aunque aquí nunca fueron felices los in-

tentos de sistematización racional. El ser es mucho más que razón. Y no hay confesión más amplia del ser que la poesía. Tales notas son: el agua corriente, el cristal del agua congelada y el amor - del agua subterránea."

Agua corriente: nitidez, candor, religión de devocionario, - música popular, feria, provincia.

Agua en cristal: estabilidad, equilibrio, escultura y esmalte casi parnasianos; un decir justo que se inmoviliza en la meta- o "la exactitud el laconismo clásico ya intocable"... "El agua -- profunda: algo del 'nuevo escalofrío' que Hugo halló en Baudelaire. Voz patética, sensualidad y miedo, simbolismo más o menos cons--- ciente, sonambulismo suprarrealista, 'avant la lettre"... "La com plejidad de estos motivos se establece desde luego merced a recur- sos de cultura, pero, sobre todo de sensibilidad. El fruto de - - nuestra América hereda, sin querer saberlo ni detenerse a anali-- zarlo la savia de muchas tradiciones". (El subrayado es mío). Alfonso Reyes. "Croquis en papel de fumar". El Nacional. 22 de ju-- lio de 1951.

76.- "Los idiomas son hijos del arado. De los surcos de la - siembra vuelan las palabras con gracia amanecida, como vuelan las alondras. La pampa argentina y la huasteca mexicana crearán una - lengua suya, porque desenvuelven sus labranzas en trigales y mai- zales de cientos de leguas, como nunca vieran los viejos labrado- res del agro romano". D. Ramón del Valle-Inclán. Cuentos, estéti- ca y poemas. Editorial Cultura. p.126.

SEGUNDO TIEMPO

ZOZOBRA

Sin solución de continuidad, entramos a la parte media de -- nuestra tarea, la cual desarrolla la intensidad dramática y patética, esbozada en La Sangre Devota: la sensualidad desbordante -- por una parte y la necesidad ardiente por la otra de gozar un -- amor casto, que sacie la sed espiritual,¹ contradicción que el -- poeta cifró de modo insuperable en los siguientes versos de "La -- tónica tibieza":

¿Cómo será esta sed constante de veneros
femeninos, de agua que huye y que regresa?
¿Será este afán perenne franciscano o polígamo?

Empezamos el estudio de Zozobra, libro que ocupa el segundo-tiempo de la obra velardeana, cuya inicial y desgarradora llamada de auxilio alegoriza el poema denominado "Hoy como nunca", que -- fragmentariamente transcribimos:

Hoy, como nunca, urge que tu paz me presida;
pero ya tu garganta sólo es una sufrida
blancura, que se asfixia bajo toses y toses,
y toda tú una epístola de rasgos moribundos
colmada de dramáticos adioses.

Demasiado atentos a lo que se ha llamado la dualidad de Ramón López Velarde que, como lo apunta el crítico, corresponde a -- la razón íntima de todo gran poeta;² se ha soslayado una actitud-interna que lo sitúa también en el terreno de lo dramático: su soledad.

Están acordes todos los que tuvieron oportunidad de convivir con él en la Capital, en señalar el hecho de que, en ciertas ocasiones, a pesar de la cortesía innata y la cordialidad que lo distinguían, abandonaba súbitamente la compañía de sus amigos abstraído en no se sabe qué recónditas inquietudes. En otras, su silencio era respuesta en una animada tertulia en que todos lucían su dialéctica. ¿Qué encontrados sentimientos, o qué móviles le llevaban a actuar de esa manera totalmente contradictoria con su habitual estilo? Pedro de Alba refiere también que el poeta no gustaba de hablar mucho de algún tema que pudiera delatar sufrimiento, una vez que había decidido no volver a tocar el asunto.³

En todo ello, se oculta algo más que un mero recato o un sentimiento de pudor. No se sentía capaz de compartir muchos estados psicológicos que sólo su poesía recogía y expresaba.⁴

Y si recordamos que el poeta encarna legítimamente las vivencias de su pueblo, en el caso del nuestro es obvio que su obra manifiesta la soledad patética del mexicano, saturada de nostalgias. Es la expresión dramática de su soledad.

Por otra parte, es evidente para todo el que se acerca a López Velarde con un sentido crítico, que este segundo libro en donde encuentra definitivamente su lenguaje, se acerca también a ese estilo especial que, a falta de un término más explícito, se ha llamado "deshumano". Su madurez trasciende el sentimentalismo de-

La Sangre Devota⁵ y se sitúa en una posición rigorista sin caer, - desde luego, en la rebuscada frialdad de los parnasianos.⁶ Es por esto precisamente por lo que su poesía marca un derrotero a seguir a las generaciones posteriores.⁷

La zozobra de López Velarde, su barroquismo -contraste, dualidad, confrontación de polos opuestos de una misma y paradójica-realidad- que le es consanguíneo, carnal y estructural, punto de partida para la angustia que lo define como hombre, va más allá - de la explicación freudiana y simplista con que trata de explicar la algún crítico. Porque si en cierto sentido es verdad -o puede serlo- lo que Torre o Rivas Sainz apuntaron,⁸ en otro, sentimos - que hay algo más interno y crónico. Zozobrar es estar indeciso, - inquieto. Querer y no querer. Estar dentro y fuera. En ella está el principio de la destrucción, la anulación de la unidad, el comienzo del camino que no se conoce. Cuando se es solicitado de esta manera ambivalente se llega a "una como desintegración de la - unidad personal".⁹ Instintivamente el ser reacciona con angustia.

Si el hombre como mexicano, esto es, el mestizo, siente que está perdido dentro de lo fenomenológico, aquel "desasimiento" -- propio del abuelo indígena se torna indiferencia, desamor. No encuentra más basamento que el acontecer temporal que se le desliza bajo las plantas restándole seguridad. Donde el indígena puro puede encontrar o continuar algo de su tradición del trasmundo dentro de lo católico renacentista que le impone Europa, el mestizo -por la sangre o el espíritu- sólo halla fragmentos incoherentes de algo que le es total y vitalmente extraño.

Rivas Sainz escribe, al analizar el tema en López Velarde: - "Nacido el niño, hay tres circunstancias que pueden producirle la angustia: el estar solo, el estar a obscuras y el estar en presencia de un extraño. Las tres son reducibles a la ausencia de la -- persona amada. Las tres recuerdan el arrancarse del claustro materno y el aislarse".¹⁰ El mestizo siente las tres: está solo, a obscuras y en presencia de un extraño: él mismo.

Situado en un medio rico en tradición que le pertenece por herencia y que le arranca la fuerza ciega del acontecer histórico, su única arma fue el instinto, que le hace ver en lo temporal el asidero posible a su angustia. Pero éste queda vedado también por circunstancias políticas y sociales que lo convierten en paria -- desde siempre -lo mismo la Colonia que la Independencia, la Reforma y la Post-Revolución-. Queda como un péndulo suspirante, en aspiración continua de lo que se le niega, sin que sea plenamente -- consciente de este drama interno: en una soledad exhaustiva; porque jamás puede reconocerse como pertenencia de esto o aquello; - en una sima de la que no tiene conciencia.

Le queda, empero, una herencia que no le es arrebatada: sus sentidos que captan todo el extraño mundo que le rodea. Y su percepción inusitada de la naturaleza, que cuando la cultura llegase expresará en tonos y matices propios a la esencia que se va -- plasmando en un procedo lento, pero continuo. Su soledad cósmica, su ostracismo social, su orfandad ética le engendrarán después -- una actitud crítica ante la vida, una avidez ontológica y un escepticismo axiológico cuyo rastro serpentea en nuestro devenir -- histórico marcando con un signo de fuego el espíritu de nuestros-

más ilustres pensadores y nuestros grandes poetas. Basta recordar a Ignacio Ramírez, Justo Sierra, Vasconcelos, Othón, Díaz Mirón, -López Velarde.

La fatalidad del destino del mexicano ha sido no tener la prerrogativa de la elección. Y cuando se le otorga escoger -y el carácter escoge¹¹- su albedrío estará marcado por todas las formas y angustias de su vida pasada. El péndulo oscilará siempre, será el autómatas de la separación.

El hombre de hoy obviamente es el resultado del que fue ayer. Y a su vez la causa del que será mañana; lo que es aplicable no sólo a lo individual, sino más aún a lo genérico.

En rápida sucesión, vemos que el Siglo XVIII forma la ideología de la Independencia la que plasmará en el XIX: Hidalgo, instrumento intelectual, y las masas indígenas y mestizas como instrumento cuantitativo: los que nada pierden porque no tienen qué, - aceptan instintivamente un cambio que les brinda la ebriedad de la acción en donde el juego enconado entre vida y muerte es siempre mejor que la sordidez de la miseria moral y espiritual. Después de pasar por idealismos políticos y extranjerizantes, el mexicano vive la revolución cuya mecánica es similar a la de la Independencia.

Lo patético de nuestra vida histórica es que el mundo indígena y mestizo al surgir de cada sacudimiento histórico, recae con pesadez mayor en idéntica postura; enmarcada en circunstancias -- que la inercia moldea con igual modelo arcaico, absurdo; y no podemos olvidar que estos hombres forman el mayor número en México, sobre todo en el campo y la provincia.

Para hacer más compleja nuestra situación, el mismo fenómeno de crecimiento vertiginoso de la población que señala O. y Gasset para Europa; se descubre en México; a partir sobre todo del segundo cuarto de siglo.

Por otra parte, de esta informe mayoría, y por los cambios -consecuentes que trae la Revolución, ciertas minorías acceden a una vida civilizada propia de nuestro siglo.

Estos nuevos elementos pronto irán a formar parte de ese instrumento hombre masa¹² que describe el pensador hispano con la adición de todas las frustraciones espirituales correlativas a su mundo. Nuestras escuelas, no han sido ni son suficientes: 1.) para llegar a todos los ámbitos del mundo de nuestras multitudes y 2.) cuando esto sucede, se les brinda la enseñanza de la técnica, "pero no se ha logrado educarlas. Se les han dado instrumentos para vivir intensamente, pero no sensibilidad para los grandes deberes históricos; se les han inoculado atropelladamente el orgullo y el poder de los medios modernos pero no el espíritu".¹³

La diferencia dolorosa entre Europa y nuestra América indígena, es que entre nosotros, el usufructo de esos valores de la civilización sean el patrimonio de los pocos. Y que las mayorías no solamente luchan en la vida con las armas del primitivo -sus condiciones económicas son propiamente de siervos-, sino que la mentira en todos los órdenes -social, religioso e intelectual- trasciende y colora el ambiente como la razón misma de nuestra vida.

Ahora bien, dentro de este complejísimo cuadro se advierte - el destino trágico de una minoría todavía más desolada que sabe -

interpretar todo este vasto mundo del que ineluctablemente participa, integrado a él como excepción. Con una conciencia que se desarrolla y plasma en su obra filosófica cuando es pensador, política como gobernante, poética y profética en el vate, cuando lo es en el sentido total en que lo fue López Velarde.

Así, su zozobra es una inquietud heredada, compartida conscientemente, que gusta expresarse en símbolos angustiosos. Y dolida porque siente la soledad de su pueblo y la suya propia como una concreción de aquélla. Su vida está sellada por la necesidad de expresar a esa minoría a la que "No le sabe la vida si no la hace consistir en servicio a algo trascendente" y "Cuando ésta, por azar, le falta, siente desasosiego"¹⁴ -zozobra-; y a esa otra mayoría desheredada que va de un extremo a otro por la falta de equilibrio espiritual.

La madurez poética de López Velarde, que se inicia a su llegada a la capital, en ese estado introspectivo propio de él, va capturando todas las sinuosidades vitales de su ser empapadas en la angustia corrosiva del silencio del indio, en la trágica oquedad del mestizo y en el azoro y la impotencia del criollo, vividas plenamente en la intimidad de la provincia. Allí, en las provincias del interior, donde entre la tierra calcinada de San Luis Potosí, la minería rojiza de Zacatecas, la fertilidad de Guanajuato, el mestizaje se ha cumplido más ampliamente. En esas regiones, "crisol fundente del indio y del castellano", se comprenden las "Circunstancias de las que se desprenden muchas de las complicaciones e implicaciones espirituales de que somos sujeto y objeto; así como este apegamiento a la tierra, el ensimismamiento en que vivimos, nuestra sedentaria y agrícola actitud que, a semejanza de las viejas teogonias aztecas, hace que nos sintamos seres vegetales hundidos al suelo nativo igual que al dramatismo de nuestro destino".¹⁵

Volvamos a nuestro interrumpido curso.

En esta segunda parte el poeta, a los elementos estudiados en el primer tiempo de nuestro trabajo: lo patriarcal, la humedad y el catolicismo, mezcla el fuego, el olfato y el color; tal parece que en un anhelo simbolista, introdujese tales elementos como signos de sus inquietudes adultas, que pugnaban con su infancia, "toda olorosa a sacristía".

Retrato Físico de Magdalena.-

Magdalena es un personaje con mayores complicaciones, más dramático, más elaborado que Fuensanta. ¡Qué dinámica efectividad lleva implícita la declaración: "tú me revelas el apetito indivisible"!

Y qué rotunda emoción de entrega cuando exclama: "conozco -- que te amo/en que la más trivial de tus acciones/ es pasto para mi, como la miga/ es la felicidad de los gorriones".

En distintas circunstancias, en minutos poéticos iniciados en cualesquiera tiempos, la examina, la enfoca desde todos los an

gulos y la ilumina; el resultado no es, empero, un conjunto inco-nexo de tomas momentáneas y entre sí desligadas, sino la unidad - de su persona, aprehendida espontáneamente y compuesta a base de multiplicidad de observaciones. Ahora, el poeta no crea el ambien-te para ella. Es Magdalena quien lo crea, la que "torna melodiosa hasta la misma prosa del vivir".

Su voz ardiente, producida por sus pálidos labios, provoca - las antítesis de este personaje en cuya descripción el poeta em-pleará una sutilidad finísima de matices.

El rostro es un enigma. Sólo sabemos que en él "se ha posado el incendio y ha corrido la lava" y reitera el poeta: "tu palidez volcánica me agrava".

Y toda la composición -"Que sea para bien..."- es una exalta-ción de su palidez y de su "victorial y pálido prestigio"; des---pués, la antítesis que consigna en "La mancha de púrpura": "¡oh, -creatura solar!" que seguirá siendo un enigma y "la mancha de púr-pura de su deslumbramiento".

En el poema denominado "Día 13", se devela un tanto el miste-rio que envuelve a Magdalena: su "rostro de ebriedad", sus pupi--llas que bogaban en la embriaguez, las cejas, "látigo incisivo" y- el "negro luminar de sus cabellos" animan nuestra curiosidad que- la sigue como "el séquito de palomas que codicia la gota de agua-azul y el rubio grano".

De ella nos dice el poeta que es "torneada como una reina de cedro", antes de dedicar todo un poema a sus dientes, "cónclave - de granizos"; en su boca, "cifra de eróticos desnudos", "mi rúbri-ca, mi manjar y mi adorno";, "en que la lengua vibra asomada al mundo", "como réproba llama saliéndose de su horno". Desde lue-go, como nos dice Phillips, la identidad de la dama capitalina -- del "fúlgido plumaje", "no es, ni mucho menos, tan desconocida co-mo la convención crítica sigue afirmando".¹⁸

Esencia de Magdalena.

- 1) El fuego.
- 2) El olfato.
- 3) El color.

1) El fuego.

Al analizar las páginas de Zozobra, encontramos el fuego co-mo elemento estético predominante desde el poema llamado "Trasmú-tase mi alma", donde el poeta consigna: "cruzas con tu antorcha - inefable, incendiando mi pingüe sementera" y en el siguiente poe-ma, "El viejo pozo", con ironía menos inofensiva que graciosa, -- apunta: "señoras en que ardía la devoción católica y la brasa de-Eros".

En el poema "Tu palabra más fútil..." los llamamientos ardorosos, los fogosos subrayados abundan como veremos: "tu palabra más fútil es combustible de mi fantasía"; "pasa por mi espíritu feudal como un rayo de sol por una umbría"; "diciendo con voz cálida"; "tus dientes que van, ...cual resúmenes del sol, encandilando"; "en que están la travesura y el relámpago de un pueril es pejo que aprisiona del sol una saeta y clava el rayo férvido en los ojos"; "me deslumbro en tu sonrisa férvida".

Hasta aquí, todas las palabras que indican de una u otra manera el igneo elemento están conectadas con un estado anímico pasional, en graduación desde lo específicamente erótico hasta la ternura infantil y el sentimiento religioso.

El epíteto para invocar a la persona amada ¡oh, creatura so-lar! en ese poema que es en sí una penitencia amorosa, un masoquismo deliberado con refinamientos de artificio y trasuntos de nostalgia -que todos estos significados lleva implícitos- se vuelve luz en el verso final "-el plumaje de púrpura de tu deslumbramiento-" en acuerdo perfecto con la esencia del vocativo mítico.

Reflejando los hábitos religiosos de López Velarde, alude a la liturgia católica que en sus manos se transforma en luminosidades poéticas:

Día 13 en que el filo de tu rostro
llevaba la embriaguez como un relámpago
y en que tus lúgubres arreos daban
una luz que cegaba al sol de agosto
como se nubla el sol ficticio
en las decoraciones
de los Calvarios de los Viernes Santos.

Con recios contrastes, usando ahora de la metáfora bíblica para ilustrar su inquietud erótica:

Tu tiniebla
guiaba mis latidos, cual guiaba
la columna de fuego al israelita.

Y continúa con una estrofa en que la crítica ha señalado la huella de Lugones:

Adivinaba mi acucioso espíritu
tus blancas y fulmineas paradojas:
el centelleo de tus zapatillas,
la llamarada de tu falda lúgubre,
el látigo incisivo de tus cejas
y el negro luminar de tus cabellos

Se señala en los cuatro versos transcritos la predilección del poeta de tomar la cualidad esencial de una cosa por la cosa misma.

La siguiente imagen, marca también una preocupación estilística de su autor: la construcción elíptica, que aligera el verso.

Yo despilfarro, en una absurda espera
fantasía y hoquera.

La alusión erótica que se cifra en el vocablo subrayado es evidente.

La técnica del poeta avanza y su lenguaje se transforma esotéricamente. El fuego, en amalgama con los dogmas católicos:

 Mi corazón leal, se amerita en la sombra,
 Yo lo sacaré al día, como lengua de fuego.
 que se saca de un infimo purgatorio

Adquiere de súbito resonancias extrañas, anhelos panteístas. Se acerca a un sol simbólico. Y con la confesión decepcionada de "las ineptitudes de la inepta cultura", accede a la exaltación -- que se crea en la emoción mística, expresada en los dos últimos versos de la estrofa siguiente:

 Desde una cumbre enhiesta yo lo he de lanzar
 como sangriento disco a la hoguera solar.
 Así extirparé el cáncer de mi fatiga dura,
 seré impasible por el Este y el Oeste,
 asistiré con una sonrisa depravada
 a las ineptitudes de la inepta cultura
 y habrá en mi corazón la llama que le preste
 el incendio sinfónico de la esfera celeste.

Es una forma de sentir que trasciende inquietudes metafísicas y un sordo excepticismo hacia el presente cultural. Se puede palpar en todo ello la expresión remota de antiguas sensaciones. Alusiones a fantasmas dormidos en el seno de la conciencia universal. Voces que trascienden del fondo del ser y pueblan el aire silencioso; voces vegetales, hálitos que nos hermanan con lo mítico.¹⁷

Siguen nuevas manifestaciones del fuego tomado con sentido-erótico: "la hoguera carnal de la vendimia y el chubasco"; "esperando a un galán que le lleve una brasa"; "tu boca en que la lengua vibra asomada al mundo como réproba llama saliéndose de un horno".

Nos llevaría mucho espacio hacer la lista prolija de todas las construcciones poéticas que se valen del fuego y sería inútil. Baste decir que es raro aquel poema en el que no se nombre. Pero no dejaremos pasar aquél en el que se utiliza tan vehementemente que también recuerda la paradójica sensualidad del abuelo-indio, en cuya cosmogonía se mezclan fielmente lo erótico y lo religioso.¹⁸

¡Lumbre divina en cuyas lenguas
 cada mañana me despierto:
 un día, al entreabrir los ojos,
 antes que muera estaré muerto!

Y Sin embargo, el mismo concepto de lo cálido, se emplea -- también en occidente para expresar la profundidad de una emoción mística y una amorosa como lo usa López Velarde en "Humildemente":

Señor, este juguete
de Corazón de imán
te ama y te confiesa
con el íntimo ardor,

Zozobra podría ser el libro donde aparece, con una insistencia sólo igualada por la aparición de la humedad en La Sangre Devota, el carácter de la mujer que abrasa, en contraste con su -- frialdad exterior. El nuevo tipo de mujer es cosmopolita, más rico en subjetividades, opuesta por lo tanto a Fuensanta, con la -- que participa sin embargo de idéntico prestigio, de igual aristocracia.¹⁹

Los dos tipos femeninos, que simbolizan dos aspiraciones, corresponden a internas modalidades del poeta, que en cierto momento exclama: "dejad que yo la alabe", a la mujer que sea llanamente "barro para mi barro y azul para mi cielo". Ambos tipos son esenciales a la mujer ideal, la inveteradamente deseada; "¿existirá? ¡Quién sabe!" Existe desde ahora, desde que es la creatura velardeana". Su poesía aquí, cargada de mensaje, ungida de dolor, -- va tornándose más y más subjetiva, hasta resolverse en el tercer tiempo que es El Son del Corazón.

Y aparecen también otras mujeres que no le otorgarán la paz ansiada, pero que le darán la clave del misterio de sí mismo: algunas son fugitivas apariciones en el panorama poético: María, no via triste; Agueda, "ojos verdes y mejillas rubicundas"; "la niña que era un boceto lánguido"; Mireya, la mártir; "la muchachita -- que era brevedad, redondez y color"; Matilde, "alta como una buena intención"; Ana y Catalina las párvulas "lindas y bobas" de añtaño, campesinas de Jerez y jerezanas "erquidas como la araucaria y débiles como el futuro de un huevecillo de canaria". Todas en -- una especie de comparsa, rodean a Fuensanta y contribuyen al color y al ambiente jerezanos.

Sara, por el contrario, es un antecedente del tipo que desarrollará después en Magdalena. Magdalena por fin, "la creatura -- solar", aquella de quien nos dice, "y si estalla mi espejo en un gemido, /fenecerá diminutivamente, como la desinencia de tu nombre".²⁰ (¿Qué trata de sugerirnos el poeta? ¿Cuál nombre realmente encierra Magdalena: Jobita, Margarita?)²¹ Magdalena, aquella -- de:

...Consumaste el prodigio
de, sin hacerme daño, sustituir mi agua clara
con un licor de uvas...

Y más simbólicamente:

Me revelas la síntesis de mi propio zodiaco:
el León y la Virgen...
¡Oh, tú, reveladora! que traes un sabor
cabal para mi vida, y la entusiasmas:
tu triunfo es sobre un motín de sátiresas
y un coro plañidero de fantasmas.

Si Fuensanta es agua, Magdalena es fuego. Y aquí otra vez --

surge, desde las más íntimas y remotas capas del ser, la evocación indígena; los soles cosmogónicos, en que los cuatro elementos integran un todo: hallamos el agua, el fuego, el aire (que en contraremos al tratar lo referente al olfato), la tierra, que es donde el poeta finca su pie constantemente:

Si digo carne o espíritu
páreceme que el diablo
se ríe del vocablo;
más nunca vacilé
mi fe si dije yo.

...una mano celeste
y otra de tierra me fincan
sobre la sien la corona;

Debe cifrarse el espíritu animador de esta Zozobra en el subjetivismo "velardeano" que parece expresar una doble enfermedad - de amor y de absoluto en que su ser se desarrolla, logra florecimiento y plenitud culminante. Este aliento identifica las magnitudes líricas de poemas como: "Mi corazón se amerita"; "Memorias -- del circo"; "Hormigas"; "Idolatría"; "Anima Adoratriz"; "La última odalisca"; "Todo"; y "Humildemente". En ellos la constancia de la paradoja produce una impresión total de sutileza y de fuerza - de expresión. El poeta sagaz y simultáneamente infantil, dispone de las observaciones de los niños y de los ancianos.

Y su facultad de ambigüedad sentimental, de desdoblarse en carne y religión, en subjetivismo del tema y realismo en el detalle, es también algo que nos recuerda la ciega raíz indígena del poeta, a la que puede ser referida la apreciación de Agustín Yáñez, tomada del estudio preliminar de Mitos Indígenas.²²

2) El olfato.

López Velarde, poeta de la paradoja, aóna a la expresión musical, la exaltación del olfato,²³ el más sutil de los tres sentidos sensuales por excelencia. A este respecto, debo hacer una pequeña digresión acerca de la posible influencia de Baudelaire en nuestro poeta que no es evidente en la forma ni en la expresión; acertaríamos más definiéndola como revelación de una inquietud -- psíquica en ambos idéntica.²⁴ La razón asiste a Villaurrutia en lo que afirma sobre este aspecto de López Velarde.²⁵

El propio López Velarde se define:

¿Oyes el diapasón del corazón?
Oye en su nota múltiple el estrépito
de los que fueron y de los que son.
Mis hermanos de todas las centurias
reconocen en mí su pausa igual,
sus mismas quejas y sus propias furias.

Volviendo a los sentidos, aclaro: si el ojo no puede percibir todos los colores del iris en sus infinitas combinaciones y tonos, y el oído es impotente para verificar la escala de los sonidos, la gama inmensa de ondas que asombraría al super-hombre -- que los conociese, el olfato, sentido exquisito, rinde, por el -- contrario, una aportación tan varia y abrumadora por el número -- de sensaciones que, cuando en ello recapacitamos, nos embarga una pueril admiración. El poeta francés y el mexicano, manifiestan -- una especial delectación en servirse de este sentido sutil: son -- naturalezas delicadamente sensuales, voluptuosamente paganas, cuya sensibilidad los empuja a un elegante epicureísmo. Pero las fechas de sus respectivos nacimientos los colocan en la edad cristiana... y de ahí que exista el conflicto.

En Baudelaire, el perfume es nota concisa, pauta sobre la -- cual se traza la figura: almizcle, ámbar, olor de carne acariciada por el sopor tropical, el tibio aliento, tan reveladores y -- atrayentes como la dulzura de una sonrisa o el violeta o verdoso de la más páfida mirada. Es más, una de sus poesías teje la figura de su cuerpo mismo, frasco que contiene la esencia venenosa de su vida.

.....
Mañana, cuando extintos mi dolor y mi estro,
yo esté hundido en el fondo del armario siniestro,
.....
yo he de ser tu sepulcro amable pestilencia,
testigo de tu fuerza y de tu virulencia,
¡veneno que los ángeles prepararon! ¡Bebida
que me abrasa! ¡Oh, mi vida! ¡Oh, muerte de mi vida!²⁶

Observemos ahora en López Velarde la influencia cautivadora del olfato y señalaremos una nota del mismo autor que une íntimamente a Baudelaire con el sentido del cual venimos hablando:

Entonces era yo seminarista
sin Baudelaire, sin rima y sin olfato.

Y ya en La Sangre Devota, donde hace tal afirmación poética el catecano se contradice, como apuntamos al retratar a Fuensanta, -- pues impregna su contenido lírico de sensaciones finamente olfativas, que en Zozobra, el libro que tratamos en este lapso de nuestro análisis académico, adquieren una intensidad combusta muy de acuerdo con la fogosidad determinante y estival del espíritu que anima lo que llamamos en nuestro exordio el "allegro" volcánico, -- o segundo de los tiempos de sonata que forman la obra de López Velarde, con Magdalena como figura femenina, principal y alegórica. Es por otra parte una muestra patente del sensualismo del poeta.

Para comprobar dichas aseveraciones hojaremos Zozobra siguiendo el orden de los poemas representativos.

En el arrebató agónico y amoroso, en la entrega lúgubre de las estrofas de "Hoy como nunca", López Velarde manifiesta:

Hoy, como nunca, es venerable tu esencia
y quebradizo el vaso de tu cuerpo,
y solo puedes darme la exquisita dolencia
de un reloj de agonías, cuyo tic-tac nos marca
el minuto de hielo en que los pies que amamos
han de pisar el hielo de la fúnebre barca.

Con incisiva gracia, con espiritual transmutación lírica, la intención evocativa de estos momentos poemáticos de "Transmútase-mi alma" se saturan de aromas de antaño, que sirven para afirmar con su contraste, presencias inéditas, nuevas apariciones de su ser transfigurado y nuevas formas de angustia:

Mis lirios van muriendo, y me dan pena;
pero tu mano pródiga acumula
sobre mí sus bondades veraniegas,
y te respiro como a un ambiente
frutal; como, en la fiesta
del Corpus, respiraba hasta embriagarme
la fruta del mercado de mi tierra.

Las reminiscencias del poema "El viejo pozo", sostenidas en confesiones autobiográficas del poeta, recurren a esta anotación líricas de oloroso embeleso:

.....;Recurso lisonjero
con que los generosos hados
dejan caer un galardón fragante
encima de los desposados!

En el poema que el jerezano dedica en Zozobra al pintor Saturnino Herrán, cuya mexicanidad los hermanaba, y a quien por -- cierto debe su portada La Sangre Devota; (en la edición de 1941, Editorial Cultura, México); en ese poema llamado "El minuto cobarde", confunde sinestésicamente este detalle plástico con una anotación odorífera: "mandaba su canto hasta las calles envueltas en perfume vegetal".

El éxodo de las provincianas de diversos puntos de la República, hacia nuestra capital, suscitó en nuestro poeta un canto, que tiene el recitado fervoroso de una Salve y, como si de ella lo -- desprendiese lo intituló: "Las desterradas", nombre que parece, a la línea de dicha plegaria. Las estrofas del poema así saludan a las castas figuras femeninas: "aroman la Metrópoli como granos de anis", y su dispersión en las calles de la ciudad así la define: "con el esfuerzo fragante de las gotas de un arbusto batido por -- el cierzo"; apunta esta reminiscencia: "Oh siestas regalonas, me lindre ante la jicara que humea"; para terminar llamándolas "hadas, porque oléis al opíparo destino y al exaltado fuero de los -- calabazates".

"Tierra Mojada" es la apoteosis mexicana de lo olfativo: el barro nacional, la tierra amada al contacto de la lluvia veraniega, produce una comunión total de lo etéreo y lo terrestre y es -- una confusión de elemental vitalidad en que seres y cosas adquie-

ren supremacías de astral religiosidad; todo en este poema es motivo de fragancias, de sensualidad aromática, de espiritualidad mística. Este poema, que destaca en Zozobra con las características apuntadas, así instala su triunfo sensorial: "Tierra mojada, - de las tardes olfativas"; y continúa: "tarde mojada, de hálitos labriegos"; para sugerir más tarde amorosas caricias de espuma -- perfumada: "tardes en que el teléfono pregunta por consabidas náyades arteras, que salen del baño al amor a volcar en el lecho -- las fatuas cabelleras"; y concluir, luego de hacer aparecer donce llas nostálgicas y anhelantes, así como ángeles que bajan de las nubes, con uno de los vocablos que se establece en una frase lírica con toda su plenitud odorante: "acólito de alcanfor".

"Hormigas", ese poema de la voracidad lúbrica, indica claramente los atavismos indígenas, hechizadores que a través de las - centurias, han trascendido hasta la actualidad social en que vivimos y en que participó López Velarde; a tal grado llega la fuerza de algunas líneas, que impregnan de savia, de resinas las páginas del poema, como éstas: "en una turbia fecha... en que ronde la luna porque robarte quiera, ha de oler a sudario y a hierba machacada, a droga y a responso, a pabilo y a cera"²⁷ El mismo poema logra una absolución en sus versos finales al trasuntar el mestizaje católico de nuestro poeta que apunta: "Antes de que tus labios mueran... dámelos... como perfume y pan y tósigo y cauterio".

Cuando López Velarde hace la epopeya íntima de sus "entrañables provincianas", cuando alaba su martirologio; cuando a manera de un ángel custodio las sigue por los parajes pueblerinos, entre humeantes vapores de las cocinas familiares mezcla, con singular maestría, lo humildemente cotidiano, de un realismo nítido, con el hecho sublime que lo conduce al martirio, dentro de un marco estrictamente pueblerino y pulcramente católico. Y pulcramente -- también, gemirá como epitafio:

"Morir al fuego, si oían tan bien"...

y se hará "añicos y azul celeste, y luz" para rezarles.

Estas estampas estilísticas en que lo nimio y lo trágico se entrelazan con prodigalidad ponen de manifiesto el gozo que experimenta el poeta en la creación de las más diversas situaciones y su numen va derivando sabiamente hacia la expresión de un mundo - de fuerzas secretas y recónditas, hacia el inexpresable nivel del drama psicológico entre cuyos opuestos polos oscila todo este final de Zozobra.²⁸

Desde la "nihilista locura" de "La niña del retrato" hasta alcanzar la dinámica efectividad del paisaje con la nota olfativa en el "Disco de Newton":

Firmamento plumizo.
En el ocaso, un rizo
de azafrán.
Un ángel que derrama su tintero.
La brisa, cual refrán
lastimero.
En el áureo deliquio del collado
hálito verde, cual respiración
de dragón.

le vemos acelerar el tiempo y ofrecernos la perspectiva de la valerosa afirmación que hace de sí mismo en "Idolatría", "Anima adoratriz" y "La última odalisca"; integrarse después con el misterio en "El Candil" con el cual en "dúo recóndito" cumple "un solo mandamiento: venerar!" y al que invoca:

Tú no conoces el espanto
.....
la magnética bahía
de los deliquios venéreos,
las garzas ecuatoriales
cual escrúpulos aéreos,
y por ello ante el Señor
paralizas tu experiencia
como el olor que da tu mejor flor.

Y derivar hacia un esteticismo sabiamente renovado en el adjetivo inverosímil y cuyo trasfondo lo representa la voluntad de pesquisa de las fuerzas secretas de la vida y de las mágicas fuerzas de la muerte, para confesar después:

Abrazado a la luz
de la tarde que borda,
como al hilo de una
apostólica araña,
he de decir mi prez
humillada y humilde,
más que las herraduras
de las mansas acémilas
que conducen el Santo Sacramento.

Y en un alarde de simplicidad, en estrofas de versos heptasilabos que alargan el último en un endecasílabo, "enfermo de absoluto" resuelve su búsqueda en:

Te conozco, Señor,
aunque viajas de incógnito,
y a tu paso de aromas
me quedo sordomudo
paralítico y ciego
por gozar tu balsámica presencia.

Concluyendo nuestras observaciones sobre lo olfativo en la poesía "velardeana", subrayamos notas de especial relieve: el olor en nuestras tierras bajas, en nuestros valles y montañas participa de una característica plástica; porque el olor para nosotros, es como el color y la forma: algo corpóreo, maleable. Así huelen las tierras, las cañadas, las cimas pobladas de pinares, las frutas, la carne pueblerina, las praderas de fragancia de miel. López Velarde teje su poesía con un elemento psíquico "cabalmente" mexicano: "El endiablado olfato, herencia de moriscos inquisidores y sacrificadores del monolito"

Motivaciones similares, como ésta que acercan a López Velar-

y Baudelaire así como cierto "calosfrío" particular, nos llevan a sentir afinidad entre ellos. Sería aventurado, sin embargo, hablar de una definida influencia "bodeleriana" sobre López Velarde. El parecido se disuelve en rutas diferentes que convergen en un punto crucial y se alejan después en líneas que recomienzan sendas diferentes.²⁹

Al llegar a este punto es útil para nuestro estudio recordar las conclusiones de Ivan A. Schulmann en la amplia investigación que plantea la génesis y evolución del modernismo, después de una observación detallada y de confrontaciones entre cuatro poetas su damericanos -Martí, Nájera, Silva y Casal-.³⁰

3) El color.

La plenitud sensorial se espiritualiza y toca lo impalpable en el reino de la luz, Su tránsito solar, su eterno renacimiento al través de distancias y nebulosidades; su fuerza etérea y plástica que define las líneas y da colorido a los seres y a las cosas; su cambiante presencia que tiene el recorrido del canto y -- conjuga instantes, días y climas; la luz, que es acción orden y medida, protección y combate; espíritu del fuego y compañera del agua, llega al hombre por sus ojos. Y si ellos pertenecen al poeta como en el caso de Ramón López Velarde, el artístico ropaje de los colores se enriquece con la perfección de las auroras y con la irradiación del iris, ya espectro, ya espiga, ya riqueza del verde en las tonalidades de la yedra.³¹

Las reacciones psicológicas de los diferentes colores fueron interpretadas atinadamente por los pueblos de la antigüedad. Clásicamente, los helenos definieron y establecieron valores simbólicos y rituales que aún conservan los atuendos místicos de las modernas religiones y que la ciencia y la técnica de nuestro siglo estudia y aprovecha como lo hicieron en sus propias dimensiones y alcances la cultura y el arte en los diversos ciclos históricos.

Los atributos psíquicos, las definiciones de carácter que -- significan los colores no solamente han sido practicados por las diversas escuelas pictóricas antiguas y modernas.

El arte de la palabra y la voluntad literaria que también es línea, canto y colorido, ha hecho uso de tales símbolos y valores psicológicos. Es bien sabido como los aedas griegos, para avisar y preparar el ánimo de su auditorio, vestían túnica violácea o -- purpúrea según se ocuparan sus cantos del prudente y astuto Odiseo, o de las hazañas impetuosas y bélicas del colérico Aquiles.³²

Herbert A. Kenyon hace una curiosa distribución del simbolismo de los colores en los siglos XVI y XVII en la poesía española³³ y Ramón J. Sender al hablar sobre Valle Inclán³⁴ también nos permite la observación del curioso fenómeno del color en el autor de las Sonatas.

Es el español un pueblo de alma plástica. Los pintores españoles usan colores cálidos, revividos por su sol quemante que cal cina la tierra y la vuelve ocre en Castilla.

Y en la era de la imprenta los escritores han utilizado estéticamente esos recursos coloridos; recordemos los títulos de algunas obras maestras como Negro y Rojo de Stendhal y Colores de - - Gourmont, o algunas estrofas reveladoras de Baudelaire y de - - - Rimbaud, que estableció el simbolista ábaco de su coloreado "Soneto de las vocales".³⁵

Nuestro poeta, a su sensibilidad privilegiada, a su cultura e información estéticas, unía el conocimiento del ritual católico que tan sabiamente utiliza el idioma de los colores y con plena conciencia de su estilo captó esa sabiduría y la reflejó en su obra, ubicado en su tiempo y su geografía; como un continuador de nuestro idioma y en nuestro ambiente de la corriente simbolista y como un poeta de indiscutible estirpe barroca, por católico y por mexicano cabal.

Porque no podemos olvidar que el matizado espíritu del criollo, del mestizo y aún del indio y el español de América posteriores a la Conquista, encuentra su expresión genuina en el barroco, lo que se manifiesta en forma asaz evidente en el churrigeresco estilo de la arquitectura de principios del siglo XVIII en Nueva España, donde adquirió características especiales. Los templos calificados de barrocos, con sus portadas profundamente adornadas; transformadas sus columnas por el milagro de la ornamentación en el estípite; alardeando sus retablos con el oro, el azul, el gualda y el blanco donde estalla la luz en mil pedazos, constituyen la expresión sincera y total de ese nuevo individuo que años después se nombrará mexicano.

Y es absolutamente explicable que en nuestra poesía, un fenómeno similar se manifiesta en gongorinas y culteranas expresiones en la pluma de Sor Juana,³⁶ la que agrega a las maneras propias de las escuelas barrocas lo más característico del color: la luminosidad, que sabe contrastar abrumadoramente con lo oscuro; citamos a la monja jerónima para no hablar sino del más ilustre ejemplo de su época, no sin apuntar que otros espíritus poéticos de nuestra literatura podrían ilustrar profusamente el asunto.

Después de estas referencias, detallaremos en el estudio - - acerca de Zozobra, los instantes poemáticos en que se acusa la po testad pictórica "velardeana", la maestría psicológica que matiza o realza con coloraciones prodigiosamente novedosas el lirismo -- inusitado del inmortal zacatecano y el claro-oscuro trasfondo -- que, en contrastes dramáticos, lo coloca en el nivel exacto del barroco.³⁷ Contrastes que, por otra parte, no se limitarán al color, sino a los estados psicológicos, a las sensaciones, a los -- conceptos. Allen W. Phillips observa minuciosamente que el poeta se solaza, con un espíritu similar al del siglo XVII, en vencer a la palabra, en jugar con ella, en alambicamientos y ornamentaciones del vocablo que hacen suponer una afinidad barroca.³⁸

Hay también en su estilo la manifiesta intención de análisis y síntesis, lo cual es otro logro artístico del barroco. Esto -- presta a su estilo intensidad expresiva.³⁹

Por último, un procedimiento muy suyo: "desarrollar y sostener una imagen central, apoyándose en una serie de imágenes auxiliares, habitualmente subordinadas a la imagen central."⁴⁰ Naturalmente esta manera propia de construir sus metáforas elaborada heroicamente sobre la exageración, se basa en el realismo simbóli

co de cada elemento que usa, proceso que es evidente en el barroco donde cada una de las características simbólicamente arquitectónicas se ajusta a los conceptos esenciales de la doctrina cristiana. Como al hablar del barroco surge siempre la espléndida figura de Góngora, debemos agregar que, a pesar de la admiración -- del mexicano por aquél, de su obra toma solamente el rigorismo literario, la preocupación estética, la singularidad de la expresión poética y, para decirlo con las palabras de Joaquín Antonio Peñalosa que ha hecho serias investigaciones sobre las lecturas de Ramón López Velarde, "aprendió de los clásicos su mejor lección: pensar y sentir con alma propia, escribir con valentía y originalidad, innovar y revolucionar el verso y el estilo."⁴¹ ▶

Antes de seguir adelante, permítansenos señalar muy brevemente la acogida favorable de las técnicas impresionistas, parnasianas y simbolistas por el arte modernista. Schulmann⁴² postula la idea de que Martí y G. Nájera son iniciadores de este movimiento -- cuya estética no solo exige la perfección de la forma valiéndose de medios hasta entonces inusuales y la libertad de escabullirse de viejos cánones clásicos; sino que se acompaña de "una angustia metafísica, de comprensión social y de preocupación continental."⁴³

Siguiendo la obra de los dos escritores mencionados arriba, -- el crítico rastrea los minutos exactos en que el color y la música se perfilan como elementos que la poesía adopta para lograr -- una amplitud mayor. Se cita un trozo muy interesante de Martí,⁴⁴ -- y muestra rotundamente el valor que para éste tendrá la utilización de las sensaciones producidas por sentidos dispares.

Al mismo tiempo se evidencia un lenguaje figurado que se acerca más y más al simbolismo, tanto en el mexicano como en el cubano, razón por la cual podemos comprobar en ambos que, "Siguiendo el ejemplo de los parnasianos y de los simbolistas crean páginas de estilo cromático, utilizando la sinestesia, la catacresis, la hipálage y la bisemia",⁴⁵ de supremo valor en la poética modernista.

Se ha dicho que López Velarde pagó su cuota al movimiento modernista⁴⁶, y ¿cómo no hacerlo si esta modalidad de la literatura hispanoamericana propugnaba precisamente ideales de superación y búsqueda de un lenguaje no limitado por ñoñerías tradicionalistas, y que a la postre se traduce en una preocupación o una actitud permanente visible en el arte inventivo y en la esmerada expresión literaria, cualidades que, por ejemplo, caracterizan la manera contemporánea de concebir la prosa narrativa en América, diferenciandola de la península? ¿Cómo no estar acorde con los enunciados estéticos del modernismo tan similares a sus ideas y teorías sobre el estilo?

Esto quiere decir que los procedimientos con que dicho movimiento enriqueció la literatura formarán parte del instrumental -- que maneja el poeta zacatecano.

Queremos justificar el haber dejado las observaciones sobre el color para este segundo tiempo con las siguientes reflexiones: la madurez del poeta coincide como es de suponer con el encuentro feliz de nuevos estímulos literarios. Esto enriquece su obra y le ayuda a la expresión novedosa y exacta; cuestión que responde a -- necesidades profundas de su espíritu. Sabemos, por lo que el pro-

pio autor dejó asentado en prosas definitivas a este respecto, -- que la "suprema obligación del poeta lírico es la de provocar sensaciones, idea que no se cansa de reiterar". "Es evidente, pues, la importancia que López Velarde concede a los cinco sentidos corporales en su propia creación y concepto del mundo. Sin embargo, la obra de arte se hace no con meras sensaciones, sino con la imaginación creadora que las configura y las convierte en valores estéticos".⁴⁷ Un criterio bien definido le permite no extralimitarse y conservar equilibrio necesario para el logro de la armonía debida.

Es ésta también la razón por la cual se incluyó en esta parte lo referente al olfato.

Todo ello se revela en Zozobra.

Sin embargo, extendimos la investigación del colorido a La Sangre Devota porque facilita la comprensión del proceso evolutivo cromático.

En este libro, de unidad manifiesta y fluidez discursiva en cuanto al tema que forma la mera conexión interna del libro, el color está limitado a la blancura del ambiente y del adorno; y al azul, que colorea sugestivamente algunos versos. Escasamente prodigo en colorido, algunas pinceladas de otros tonos resaltan imágenes visuales no sin olvidar el contraste que logra con el negro y vocablos sugerentes de la misma sensación.⁴⁸

Comenzamos, pues, la grata tarea de profundizar en este material:

Tradicionalmente, el color blanco ha simbolizado obviamente la inocencia, la pureza o la castidad. Sabemos que fue uno de los colores preferidos de los modernistas y aún más, Gutiérrez Nájera lo hace objeto de su predilección y "con el correr de los años se grabará firmemente en sus obras como color simbólico personal",⁴⁹ aunque su significado varíe según el estado psíquico en que se encuentre el poeta. Así, a los contenidos señalados por la tradición, el blanco de Nájera agregará el de ilusión amorosa.

Algunas de las explicaciones que Sender⁵⁰ expone con respecto al color de la obra "vallinclanesca" ayudan a comprender más profundamente este asunto. Existen "vocales luminosas y vocales opacas". "La vocal más luminosa es la a". "Si es la más luminosa será también una vocal blanca"⁵¹ ya que ese color es el que refracta más cantidad de luz". "Hay también junto a la vocal blanca y luminosa una calificación moral. La harina, la masa, el pan, la hogaza -muchas aes- es alimento bueno y sin malicia. Lo contrario es el veneno, el tósigo, el bebedizo, el filtro (todos sin aes)". "Algunas cosas blancas no tienen a en el sustantivo pero la tienen en el adjetivo o en el participio". "Por ejemplo: leche, sin a. Pero "vía láctea" tiene tres ...nieve tampoco la tiene pero la adquiere en nevada ...Ni hielo, pero la adquiere en helada y en glaciación".

La poesía velardeana concierta curiosamente con los conceptos apuntados: Subrayaremos el caso preciso en que Ramón López Velarde habla de:

...blanca ala que te elevas
.....
con la compostura
beata de las palomas.....
y que has compendiado en tu blancura
.....
y un desastre de plumas, cual rizada
y dispersada nieve

Podemos apreciar una continuidad de aces que iluminan y dan claridad a la estrofa, muy aparte de la función similar que ejercen en la misma los vocablos subrayados.

Como otros colores, el blanco tendrá a veces función adjetiva o sustantiva. Pero fiel a su credo estilístico, el blanco o el negro, el azul y el oro, tienen una relación íntima y estrecha -- con la vibración psíquica del poeta que desecha toda traba dogmática impuesta por una escuela o una tradición.

"La blancura del llano," "chales blanquecinos", "niveo relicario", aunque colaboran para crear una impresión general, no presentan como adjetivo o sustantivo, ninguna importancia específica.

Las "blancas virtudes" es una sinestesia que expresa un concepto tradicional. Así, siguiendo la opinión de Phillips -- "las sinestias pierden su energía imaginativa al pasar por el uso al cauce normal de la lengua"⁵² no tiene valor real poéticamente.

Unido a la blancura que sugiere siempre luz, emplea voces radiantes, digamos, por su calidad de imponer claridad.

Como en una pugna entre lo real y el sueño nos presenta el éxtasis del rostro:

que se dilata en una transparencia

O bien:

Eres más diáfana, bien mío,
que el diáfano palacio de cristal.

La reiteración de un vocablo, --música en el verso-- y el genitivo "cristal" logran una imagen que irradia luz. Toda la obra ve lardeana en adelante se verá enriquecida con esta licencia poética, lujo del verdadero poeta.

La técnica impresionista de tomar la cualidad del objeto por el objeto mismo --base real de este movimiento que pretende darnos la imagen en el minuto presente; el siguiente, con el cambio de luz y circunstancias, enfocaría una cualidad diversa-- es una de las preferidas del poeta que en muchas ocasiones refuerza con la cualidad colorida. Se patentiza en:

Soy la virginidad del panorama
y la clara embriaguez de tu conciencia.

del poema "Pobrecilla sonámbula".

"Por este sobrio estilo ..." unde dos símbolos, "estrella y azahar" -luz y blancura; elevación y pureza- para invocar a Fuen-

santa. En esta poesía la crítica señala una de las sinestésias - mejor logradas⁵³; se unen el olfato, la vista y el oído en un esfuerzo único. Combinando la técnica simbolista, en un acto barroco de contraste, logra una imagen sinérgica impecable:

Esta manera de esparcir su aroma
de azahar silencioso en mi tiniebla

Azahar y tiniebla vocablos -símbolos- forman el contraste, - la antítesis. Azahar conjuga símbolo y color..

Seguimos observando que la estilística impresionista que - - aconseja sólo rápidas manchas de color, manejada cada vez con mayor acierto le lleva a elaborar, en versos ágiles de arte menor - aquel "boceto lánguido":

...unos pendientes
de ámbar, y un jazmín
en el pelo.

La sugerencia, gran acierto del poeta, sustituye jazmín por-blancura.

"En las tinieblas húmedas ..." nos reserva el gozo estético-del símil: "trasciendes a candor, como lino recién lavado". Por - medio del olfato, se toma nota de una cualidad del ánimo y en un alarde estilístico, el blanco no se nombra pero se realiza por me dio del lino recién lavado.

Los últimos poemas del libro, usan más del símbolo y son - - muestra de la precisión y el dominio que el autor va logrando en-su técnica.

"¿Qué será lo que espero?" se inicia con la enumeración de - frases-símbolos y el logro de varias sinestésias señala la elaboración metódica y la exigencia a la que se somete López Velarde:

de tu pecho asciende una fragancia
de limón...
...mi voto es que vivas dentro de una
virginidad perenne y aromática...
la cadencia balsámica
que eres tú misma, incienso y voz de armonio...
De toda ti me viene la melodiosa dádiva
en un solfeo cristalino...

La estrofa última merece mención aparte. Recordemos que, sim bólicamente, la a es una vocal luminosa. López Velarde la usa solā en su doble aspecto luminoso y musical, referido este último al -- uso que se le da en solfeo.

En la invocación primera usa cristal -vocablo luminoso y sonoro- como símbolo de cualidad de Fuensanta:

Y de ti y de la escuela
pido el cristal, pido las notas llanas
para invocarte ¡oscura
y radiosa esperanza!

Oscura y radiosa en concepto paradójico adjetivan esperanza.

con una a colmada de presentes
con una a impregnada
del licor de un banquete espiritual

Nueva sinestesia que señalamos en el participio "impregnada".

para mansa, ala diáfana, alma blanda
fragancia casta y ácida!

Todas las palabras que subrayé, casi exclusivamente formadas con la vocal a y las consonantes, agregadas a la a sustantiva, -- producen una extraña y luminosa música donde el blanco está insinuado en forma evidente -"diáfana"- por símbolos que evocan el -- significado de pureza y blancura: ara, alma. Y termina con la -- sinestesia alma blanda.

Técnicamente "A la Patrona de mi Pueblo" marca un avance del poeta.

Inicia la segunda estrofa una metáfora inédita en contraste de colorido que es un logro pleno de la poesía:

Vestida de luto eres,
Nuestra Señora de la Soledad
un triángulo sombrío
que preside la lúcida neblina
del valle; ...

Continuando el uso antitético de color, logra una imagen -- blanca, sin nombrar adjetivo, y luego la sinestesia donde la yuxtaposición de adjetivo cromático y sustantivo forman un símbolo -- potencial:

el caserío de estallante cal;
el bienestar oscuro del rebaño.

El oro parnasiano confiere en cierto momento calidad simbólica de sublimidad a la "orla" del vestido virginal:

como si con la orla
dorada de tu manto
agitases un soplo
del Paraíso a flor de mi conciencia.

Con sabiduría prepara la estrofa final con la precedente:

hay en tus torres ágiles
una policromía de faroles
de papel, que simulan
en la tiniebla comarcana un tenue
y vertical incendio

que se cierra con una sinestesia del sentido visual.

Continúa:

Y yo anhelo, Señora,
que en mi tiniebla pongas para siempre
una rojiza aspiración, hermana
del inmóvil incendio de tus torres

A través de toda su obra, López Velarde establece el sustantivo tiniebla, como un símbolo de su propia existencia, oscurecida por la llamada de la carne, por la zozobra, por su soledad. Establece la sinestesia "rojiza aspiración" un nexo entre lo anímico y lo visual. Poco común, agregamos, porque según las correspondencias cromáticas que va fijando el autor, y sin perder de vista la relación que establece con la virginidad y la pureza de la imagen religiosa el color usado debió ser el blanco -pureza, candor, inocencia- o el azul -idealismo, ensueño, espiritualidad-. Sin embargo, logra una construcción hipalágica y matiza con el color -- del "incendio de tus torres", es decir, el rojo.

Los tres últimos versos cierran el poema con una colaboración ideal y simbólica de blanco que exterioriza la sutileza emotiva de López Velarde:

en aquella alborada en que soñé
prender a un blanco pecho
una fecunda rama de azahar.

Por lo que se refiere al azul⁵⁴ aparece como sustantivo en varios lugares aplicado en un sentido puramente mimético como en "las lagunas comparar a, azuladas y tranquilas con tus azules pupilas"; o cuando recuerda: "no es otro que el que baña la casa en que nací y el valle azul y la azul sierra"; cuando evoca "las noches de verbena, de horizontes azules". En otra ocasión, como sustantivo, interviene en el colorido de La Sangre Devota: "Se viste el cielo del mejor azul". Como "cerúleo" califica a cristal.

Aunque sin mayores complicaciones podemos afirmar que el azul dada su calidad estética, presta un tono especial al primer libro.

Solo una imagen revela conciencia estilística en el empleo de este matiz, cuando expresa sus más íntimos deseos para el futuro de Fuensanta:

y que agonices como un lucero
que se extinguiese en el verdor de un prado
o como flor que se transfigurase
en el ocaso azul, como en un lecho.

La flor, sutil y delicada -pero criatura terrestre,- adquiere un estado superior, espiritual; sugerido directamente por el ocaso azul- cielo poético- y por la asociación que establece "lucero", del primer verso. A pesar del juego psicológico, en el adjetivo azul no se percibe por lo menos, la calidad de pincelada impresionista. Su valor poético es tradicional; por lo tanto nulo.

Parco se muestra el poeta en el uso de otros colores. Tal vez unas "pudibundas violetas", "los dedos rosados de un párvulo",

el cesto policromo de manzanas y uvas" o las "irisaciones de oropel" iluminan furtivamente el panorama sumido en brumosos atardeceres o en luto anémico.

Las circunstancias cromáticas en La Sangre Devota iluminan el proceso creador del poeta de Jerez -iniciación de técnicas que se perfeccionarán después- y marcan un estilo en el primer libro que se siente creado en el clima del ensueño, de la evocación romántica -depurada de todo exceso sentimental- de una amada que se conservó siempre en las cercanías de lo inconsútil, envuelta en los ropajes de lo vedado, de lo inaccesible.

Por las mismas razones estilísticas, es interesante seguir - el azul a través de Zozobra: efectivamente, "Hoy como nunca" es - el poema en que la ingenua pasión amorosa clausura sus esencias - en elegíaco fervor y anuncia la aparición de nuevas inquietudes. - Su ambiente es negación de color y su signo es más metafísico que metafórico: "Si queda en mí una lágrima yo la excito a que lave - nuestras dos lobregueces",⁵⁵ "ya tu garganta es sólo una sufrida - blancura que se asfixia bajo toses y toses".

A tan definitivos acentos, siguen los versos de "Transmitase mi alma en tu presencia" en cuya "redecilla de medrosas venas como una azul sospecha de pasión" obtiene por el juego de hipálage - como en la "roja aspiración" de "A la Patrona de mi pueblo" - un triunfo decidido en su lucha con la retórica tradicional. Cambia el valor genérico del plano real del matiz azul como símbolo, - (Ver nota 54) el cual conserva en otros instantes.

"Tenían un alma como el plúmbago" dice de las "provincianas - mártires". Escoge aquí un tono especial de azul, el más sutil y - etéreo, objetivándolo en una flor que tiene aspecto y ligereza de pluma. Consecuente con ello, cuando les reza, debe adquirir igual perfección: deviene azul celeste, único meritorio para elevarse - hasta la pureza de las almas mártires que a ella sacrificaron su vida.

Los versos de la composición "Dejad que la alabe" sustanciados con los rasgos de la mujer anhelada: ella se esforzará en ser para el poeta "barro para mi barro y azul para mi cielo", registran el hecho de que la coloración azul, sobre sentido modernista de espiritualidad, idealismo y perfección, al exponer con anterioridad la antítesis barro y cielo, de filiación simbolista, que expresan respectivamente lo pedestre y ordinario, frente a las aspiraciones trascendentes del alma. La aparición del negro, que no - falta en el autor, se expone en la construcción sinestésica donde pide que le "rece con rezos abundantes y lágrimas pocas; más negra de su alma que de sus tocas" confirmando al negro el común -- significado de tristeza, desgracia, pena.

Similar proceso de simbolización cromática se ofrece en los siguientes trozos:

Soy el mendigo cósmico y mi inopia es la suma
de todos los voraces ayunos pordioseros;
mi alma y mi carne trémulas imploran a la espuma
del mar y al simulacro azul de los luceros.

Cristiano y panteísta el poeta expresa heroicamente su nadi-

dad y su angustiosa ansia cognoscitiva, nota característica de Zozobra. La irónica expresión "simulacro azul" no expresa sólo un matiz mimético; es concreción de esa sed metafísica que rechaza la "ineptitud de la inepta cultura" y se ampara en la sutileza de la espuma y la inaccesibilidad de los astros.

En la dilucidación del azul en López Velarde, a pesar de todos sus nexos hereditarios con escuelas de finales del siglo en que nació, encontramos formas y significados nuevos, parejos a la hondura que la obra del poeta va cobrando. Así en "El Candil", el poema de mayor envergadura religiosa, cuya síntesis forma paradójicamente con dos antítesis: "una mano celeste/y otra de tierra - me fincan/sobre la sien la corona"; y en que la gran pregunta se plantea desde el principio, el matiz que estudiamos se tiñe de un panteísmo gozoso: "en la orgía matinal en que me ahogo en el azul". La expresión equivalente sería: "me anego en la creación que me habla de Ti". Es decir, adquiere el color un valor anímico nuevo - dentro de la escala cromática velardeana.

Todavía hay una forma metafórica muy característica del poeta para emplear este tono:

También yo, Magdalena, me deslumbro
en tu sonrisa férvida; y mis horas
van a tu zaga, hambrientas y canoras
como va tras el ama, por la holgura
de un patio regional, el cortesano
séquito de palomas que codicia
la gota de agua azul y el rubio grano.

La gota visualmente copia el azul del cielo; pero con el virtuosismo de miniaturista que le es propio, transforma las excelencias de Magdalena en esta gota y este grano. Adquiere así categoría de símbolo y es el espíritu exquisito y delicado de la mujer - probablemente la dueña de la prosa que Ramón López Velarde comenta en Don de Febrero pp. 31-32 - que "se va de la tierra en fugas de éxtasis y, suspendida en el azul cenit, las tardes se fatigan - mirándola vibrar en apetitos sobrehumanos".

Algunas veces, y son las menos, el carácter del azul se torna meramente descriptivo:

Obesidad de aquellas lunas que iban
rodando, dormilonas y coquetas
por un absorto azul
sobre los árboles de las banquetas⁵⁶.

O bien en uno de sus hallazgos adjetivados y cromáticos:

Yo tuve tierra adentro una novia muy pobre:
ojos inusitados de sulfato de cobre.⁵⁷

Podemos concluir que aunque el azul velardeano comparte el símbolo del azul modernista, se reviste de una calidad especial - de acuerdo con la idiosincrasia del poeta y en ciertos momentos - delata la angustia y la zozobra de su alma.

Después de observar los textos velardeanos cuya lectura nos-

sugirió estas reflexiones, es difícil aceptar el siguiente juicio de Luis Noyola Vázquez: el azul es "símbolo de libertad" en López Velarde.⁵⁸

Tan interesante como el azul, se nos muestra la captación de matices en los cuales, por medio del símil o la metáfora, deja -- plasmada esa facultad, tan suya, de acercarse a la realidad cotidiana y sin discriminación retórica, devolverla en arte. Un arte que sabe matizar lo nimio.⁵⁹ Su espíritu demiúrgico crea belleza con la vara mágica de la técnica: "los canarios, con el buche teñido de un verde inicial de lechuga y las alas como onzas acabadas de troquelar"; la gallina y sus pollos pintados de granizo" - "la párvula golondrina que entró a enseñarnos su pecho de mamey". - "La última odalisca" contribuye al colbrido-"ámbar, canela, harina y nube"- siempre simbólicamente. "Disco de Newton": Descripción y síntesis. Estados anímicos. Coloración omnicroma de donde surgen versos como: "En el áureo deliquio del collado, hálito verde de cual respiración de dragón", "En el ocaso un rizo de azafrán que hace contraste rudo con "el horizonte plomizo".

Ese fondo brumoso, iluminado por la luz del color blanco y - la ternura y perfección azul; esa lobreguez anímica y el luto y - la sombra gris de la tristeza, se van enriqueciendo a medida que el poeta madura. Merced a nuevos ingredientes humanos que se encuentran, chocan, se despedazan y entran por fin en armonía; la experiencia vital se transparenta en colorido cada vez más sutil hasta aquél del color inexistente: medias de "almo color".⁶⁰

"La Doncella Verde" es todo un ejercicio retórico de color único. La recurrencia del mismo color, nos recuerda un procedimiento similar en Gutiérrez Nájera: el "Hada verde". Hay diferencia marcada desde luego: primero, la forma metafórica, a pesar de intervenir la descripción de un ser femenino ideal en ambos poemas. Inmediatamente salta otra variante: el plano real del color es lo "moroso, lo triste, lo irremediablemente trágico",⁶¹ en el poema de Nájera. En López Velarde se alude a la Santa Esperanza y, por uno de esos giros asociativos tan característicos del escritor, a lo que Rodó representa para Hispanoamérica.⁶² Hay referencia en los dos poetas a los ojos y aún en ambos encontramos que se nombra un árbol. Ahora, que la metáfora sinestésica del jerezano, en ese momento, marca un abismo en el procedimiento verbal. Hablando al verde Ramón López Velarde escribe:

tapizas el antro submarino y la armónica
cinta de los cipreses ...

Es tal la magia de la trasposición del color a su símbolo -- psicológico, hay tal buceo íntimo para encontrar las correspondencias y develar en cada metáfora e imagen una novísima significación estructurada en hilo sutilísimo de similitudes, que se convierte el poema en un ejercicio de heroísmo intelectual y emocional.

Efectivamente, López Velarde a pesar de estar citando constantemente la esencia del verde durante una larga estrofa de dieciséis versos, sólo en una ocasión alude al verde con este vocablo. Y donde Gutiérrez Nájera escribe "los verdes ojos", Ramón López

pez Velarde habla de "los ojos vegetales con que me miras".

El clímax cromático se alcanza en el momento en que el color más contundente -rojo- encuentra la brusca oposición del negro, y en la conjugación antitética de ambos crea un ambiente extraño y sobrenatural donde la zozobra y la angustia, y el gozo y el deseo, la renuncia y el logro se sublimizan en el acceso a una estética-nueva.

No es necesario precisar el valor erótico, la graduación encendida, el ímpetu pasional de "La mancha de púrpura". Guarda el secreto de la deliberación sentimental y el poeta agudiza su capacidad de ausencia que afina el deseo y lo vuelve ritmo. Aquí el color -la púrpura- es un estado anímico; una estética propiciatoria de los deslumbramientos en juego contrastado con el eclipse de la creatura solar, en clima de sueño y verde hipnosis.

"Día 13", poema estudiado en su relación al fuego, tiene sus equivalencias de colorido. El luto de la amada absorbe toda luz.- O es fuego de carbunclo, o bien contraste para subrayar matices y coloraciones:

surgiste con aquel vestido
de luto y aquel rostro de ebriedad.

o paradójicamente:

tus lúgubres arreos daban
una luz que cegaba al sol de agosto.

Otorga colorido al adjetivo ebria:

Por enlutada y ebria simulaste,
en la superstición de aquel domingo,
una fúlgida cuenta de abalorio
humedecida en un licor letárgico.

Ya habíamos señalado -e insistimos en hacerlo- en la captación de lo peculiar, en la trasposición de lo esencial del objeto por el objeto mismo; al interpretar cuerpo y espíritu, emplea esta técnica sin olvidar el contraste entre coloridos luminosos y - sus polos opuestos:

Tu tiniebla
guiaba mis latidos, ...
.....
Adivinaba mi acucioso espíritu
tus blancas y fulmineas paradojas:
el centelleo de tus zapatillas,
la llamarada de tu falda lúgubre,
el látigo incisivo de tus cejas
y el negro luminar de tus cabellos.

Después, inesperadamente:

su traje negro devoraba
la luz desprevenida del cenit,

y:

su falda lúgubre era un bólido
por un cielo de hollín sobrecogido ...

El contraste luz y sombra es irresistible. Y aunque lo "rojo" sólo es nombrado explícitamente en "púrpura", el colorido se sugiere más sutilmente aún que el verde en "La doncella verde". Se vale de sustantivos - "sol de agosto", "luz del cenit", "llamara--da"- o adjetivos: "fulmineas". Fulmina el rayo, y lo que nos hierre la retina después del instante fugaz del relámpago que lo acompaña es una veloz sensación rojiza. El sol de agosto, de fuerza calcinante, abrumadora, produce en los ojos, al cerrarlos como de fensa ante él, la misma impresión de colorido rojo. Es decir, así como la luz de la luna tiene un leve colorido azul y plata, la -- del sol está entre lo rojo, amarillo o dorado.

Hay una alusión a la "floresta roja", señalada por la crítica, donde apenas se vela su sentido sexual. Así como el "camino - rubi" habla de todas sus eróticas aventuras en relación íntima -- con la sangre.⁶³ En otros casos, con una gracia irónica, recuerda las "dos lágrimas sendas de carmin" del payaso; y "me acompasaste en el pecho un imán de figura de trébol y apasionada tinte de amapola", donde es evidente que el colorido corresponde al plano - - real.

En fin, El Son del Corazón continúa una técnica de colorido- en que es fácil observar, como en Zozobra, una evolución lúcida y fértil de la poética velardeana. Y el clima barroco evidente en - ambos libros - contrastes y paradojas de tipo anímico sabiamente - mezcladas con otros de naturaleza física- justifican el calificativo aplicado a la obra de López Velarde.

A pesar de que los títulos de sus poemas, tanto en La Sangre Devota como en Zozobra sugieren siempre la evocación femenina - "A la gracia primitiva de las aldeanas", "Jerezanas", "A las provincias mártires", "Sara", "A mi prima Agueda", etc.- es concluyente, después de los temas estudiados, que existen dos motivaciones - principales: Fuensanta y Magdalena. Estas, en una conjugación poética se hermanan y forman la respuesta a la difícil interrogación sobre cuál es la esencia que ordena en un todo unitario las manifestaciones anímicas de López Velarde.⁶⁴

López Velarde, creador de personajes femeninos es primero y único en la poesía mexicana. Su capacidad plástica le ayuda a - - efectuarlo con una amalgama perfectamente concebida, cuyos recursos poéticos íntimamente ligados a la emoción, se ven transfigurados en la dorada luz de palabras rítmicas, musicales,⁶⁵ olfativas, coloridas y sápidas. La palabra se rarifica, se adelgaza, se sutiliza y se quintaesencia en las imágenes nuevas y sutiles, a veces quebradizas del poeta. Nadie antes de él ha concebido en nuestra- lírica personajes de tan auténtica fuerza poética, dentro de una- realidad cotidiana. El ambiente y la ambivalencia sentimental de su obra no se vuelve a presentar en nuestros poetas y pasa a ser- herencia de la novilística mexicana, representada de manera ejemplar en la obra de Agustín Yáñez.

Las figuras de las dos protagonistas se van desarrollando po

co a poco, sin obedecer a propósito preconcebido. Pero son el pre texto y el fundamento para que lo peculiarmente velardeano, sur ja a la luz de la creación.

La actitud de los personajes estrictamente limitada dentro - del marco subconsciente del autor, se resuelve en una unidad crea da por las ideas, sentimientos y pasiones del poeta. Puesto fren te a la realidad de la vida, su estilo es apto y propenso a exten derse en amplitud y a penetrar en profundidad.

En la primera figura parece palpitar el pasado en toda una - serie de detalles y situaciones.⁶⁶ La infancia, la adolescencia y la primera juventud predominan en la idealización de la Fuensanta reducida a una lejanía temporal. El estilo, por lo tanto, con to dos sus recursos sintomáticos, fluctúa entre el sueño y la vigi- lia y entre lo tierno y lo solemne, puesto que el pasado se herma na siempre con la muerte. Así, cada frase, cada palabra, cada ad- jetivo, tiene un valor en sí mismo y es absorbente y enérgico a - pesar de su flexibilidad y abandonada fluidez.

En contraste, la presencia estilizada de Magdalena en una at mósfera mágica, constituye un presente mítico cuya imagen coloreada y viva parece brotada del suelo; pero de un subsuelo fabuloso. Magdalena rebasa las fronteras del ensueño y el estilo adquiere, - dentro de su madurez objetiva, un tono intemporal que penetra la - relidad y la transforma. Lo cual significa que cada suceso, con - toda su realidad vulgar, es al mismo tiempo miembro de una trama que adquiere sublimidad por el arraigo dramático que representa.

En el impulso lírico de nuestros románticos sólo la fluidez y la fértil palabra de Manuel M. Flores crea un tipo femenino, -- que expresa la sensualidad del poeta. Los asuntos eróticos, a ve ces idealizados, en otras realistas y nutridos fecundamente por - los sentidos forman el núcleo temático de este poeta cuyo estro - prodigioso se desborda en la descripción, que lleva pretensiones- miltonianas, de "Eva". A pesar de la profusión en el adorno, a pe sar de la retórica suntuosa -quizá por ello- su expresión exalta da nos impresiona estéticamente.

Es curioso anotar que, entre las múltiples figuras femeninas que le hacen cantar, figura una melancólica enlutada que constitu ye un lejano antecedente (guardando las debidas proporciones) en nuestra poesía, de las enlutadas velardeanas:

"La de los negros cabellos
la de negra vestidura
la de negros ojos bellos.
.....
esa palidez ardiente
que marchitando tu frente
tu semblante descolora".⁶⁷

Por supuesto, la temática es el punto de contacto ya que el procedimiento retórico es totalmente diferente. En López Velarde se resuelve:

...te quedaste dormida en la vertiente
de un volcán, y la lava corrió sobre tu boca
y calcinó tu frente?

En otro de los más clásicamente románticos poemas de Manuel M. Flores, en un ambiente de tormenta y de pavor, en que el viento finge lamentos,⁶⁸

"Y entre los rotos nubarrones lóbregos
la luna al asomar
tiene yo no sé qué de cadavérico
de torvo y espectral".

una sombra ligera y fúnebre aparece al poeta!

"Y se cambia la sombra en una livida
y vaga claridad.
Es una forma de mujer angélica
pero difunta ya".

(subrayamos los adjetivos "espectral" y "lóbregos" que encontraremos profusamente en la obra "velardeana").

Una estética renovada y su indole feliz para acertar con el matiz exacto, ayudan a López Velarde en la expresión irónica de aquella estrofa cuya similitud interna es evidente con el poema antes evocado de Flores:

"¡Qué adorable manía!"
Por darme el santo y seña, la viajera
se ata debajo de la calavera
las bridas del sombrero de pastora.
En su cráneo vacío y aromático
trae la esencia de un eterno viático.
Y al fin, del fondo de su pecho claro,
claro de Purgatorio y de Sión,
en el sitio en que hubo el corazón
me da a beber el resplandor de un faro.

"Bajo las palmas", en medio del paisaje rico en colorido, a la beldad morena y ágil que lo abrasa, Flores encuentra un adjetivo novísimo:

La pasión en su rostro centellea
y late el beso entre sus labios rojos
cuando desmaya su pupila hebrea.

con lo que adelanta un esbozo de aquella Sara bíblica, "uva en sazón", "racimo copioso y magno de promisión", composición que tiene el mismo candente clima que el de Flores.

A pesar de esos aciertos innegables; a pesar del desarrollo enérgico del paisaje que enmarca líricamente sus figuras; a pesar de su espontánea sinceridad y de sus breves rasgos de fina ironía con que enfatiza algunos de sus poemas, Manuel M. Flores nunca fija en definitiva un tipo femenino que logre su propia afirmación.

Tal vez Guillermo Prieto, un poco ingenuamente al hablarnos de La Migajita, usando una expresión sabrosamente típica y popular, nos acerca a aquel tono de lo cotidiano que López Velarde eleva -

hasta "la altura del arte":

"tan preciosa como un ángel
con tu rebozo de seda
con tus sartas de corales,
con tus zapatos de raso
que ibas llenando la calle".

Y en otra parte del romance:

..."vendan mis aretes de oro,
mis trastes de loza fina
mis dos rebozos de seda
y el rebozo de bolita".

Los cantos a Elisa de Fernando González Bocanegra no pasan - de ser una subjetiva expresión amorosa que no trata de describirnos sino lo que el poeta siente y sufre.

De la inspiración que impulsa la pluma de José Peón Contreras algunos pequeños trozos dejan entrever una delicada figura femenina:

"que se refleja en mis ojos
la luz de tus ojos negros
que en la palidez marmórea
de tu semblante hechicero
sus alas de oro y nieve
posa mi espíritu inquieto".

Ideas y sentimientos son de factura romántica y aún la misma alusión a la palidez es un factor que configura y da carácter a esta escuela:

"Cuando al ardiente hechizo
de tu hermosura pálida
buscaba como tantos
tu risa y tu mirada,
¿a quién, di, sonreías
aterradora estatua?"

De Peón Contreras:

"Cuando recuerdo tu mirada lánquida,
tu dulce sonreír,
cuando me acuerdo de tu frente pálida,
de tu talle gentil"...

Con cierta periodicidad este factor sigue apareciendo en algunos versos del romanticismo mexicano y va tejiendo un hilo sutil que lleva, por entre el dédalo interno de coincidencias y parentescos hasta la estructura coherente de Fuensanta y Magdalena.

Frente a frente ambas figuras establecen un diálogo del que resulta una imagen completa y cerrada en sí misma, una imagen uni

taria, progresiva, con todos sus miembros, entre los cuales no -- son los menos los elementos románticos, como el que estamos estudiando- enlazados, aunque independientes entre sí.

Hay espacios intermedios en los que ocurren y se preparan muchas cosas, en los que se contiene la respiración por la espera - temblorosa, con pausas que incitan a la meditación, como "El candil", como "Mi corazón se amerita..."; "La lágrima"... y "Anima - adoratriz" que sueltan su conexión horizontal y aíslan las figuras femeninas contrastándolas de forma de darles una expresividad que las hace ejemplares, modelos cargados de sentido.

No incluyo en esta mención de figuras femeninas de la poesía mexicana romántica otra silueta de mujer, porque, en realidad, todas las musas que inspirarán al poeta, en esquema son muy semejantes y tan simples que distan mucho de ofrecer una estructura inteligible.

En este punto creo obligada la mención de Rosario de la Peña ya que el hecho más resonante del romanticismo en México fue el trágico suceso del suicidio de Manuel Acuña relacionado con el -- amor de la citada Rosario.

Sin embargo, a pesar del retrato físico que nos deja Urbina- en su crónica La Vida Literaria de México,⁶⁹ en que nos habla de su perfil numismático, de sus ojos de profunda mirada y de sus -- facciones clásicas, no entra nunca de lleno en nuestra poesía como un arquetipo de proporciones estéticas. Se queda como mención- de relieve rotundo, como una fuente de energía poética para los - diversos poetas que le rindieron pleitesía, que provocará los - acentos dispersos del erotismo incendiario de Manuel M. Flores; o los cantos de impotencia que deploran la pérdida juventud de Ignacio Ramírez; o los heptasílabos del "Nocturno" desesperado que -- precedieron al suicidio de Manuel Acuña. Este suceso, única forma de hacer suya a Rosario y llevarla consigo en eterna mención trágica, la engarza sólidamente dentro del acaecer de las letras mexicanas. Y representa en este sentido, y sin desearlo ni provocar lo, un instrumento fatal, en que la índole de la relación entre - la vida y la poesía de Acuña la atrapan entre sus redes para concederle un carácter nefasto que Rosario, en la realidad, no poseía.

Rosario, en suma, como figura humana, abría camino a la inspiración, conmovía los temperamentos líricos con su presencia. Pero ninguno de los poetas que la alabaron, con las salvedades que hemos planteado para Manuel M. Flores, sufrió la conmoción íntima de vigorosa vibración espiritual capaz de hacer surgir un arquetipo literario como en el caso de López Velarde con respecto a Fuente Santa y Magdalena.

Al continuar estas observaciones, llegamos a la poesía de Gutiérrez Najera, iniciador de la escuela modernista. Desprendida - directamente de escuelas francesas, continuación en cierta forma- del romanticismo, su apasionada lírica tiene afinidades con la de Musset:⁷⁰ exquisita sensibilidad; el amor y el dolor como temas - literarios; el desencanto íntimo. Poesía siempre suspirante y evocadora del pasado crea figuras femeninas que pasan ante la percepción del lector: Juana, María, Mimi, Margarita, Julieta, Cecilia- y la inolvidable, la graciosa "Duquesa del Duque Job". Son, sin - embargo, siluetas sin perspectiva que no alcanzan la tercera di--

mencción.

A la zaga de la mujer amada algo sobrenatural, que imprime gravedad en el asunto, se muestra en "Non Omnis Moriar" de Gutiérrez Nájera y en "Si soltera agonizas"... del poeta jerezano. En ambos pasajes hay fuerza expresiva y preocupación estética consciente, cuando evocan una situación parecida.

"... acaso adviertas que de modo extraño
suenan mis versos en tu oído atento,
y en el cristal que con mi soplo empañó
mires aparecer mi pensamiento".

dice Manuel, hablando de su muerte.

Y en los versos de López Velarde:

...irán a visitarte mis cenizas.
Porque ha de llegar un ventarrón
color de tinta, abriendo tu balcón.
.....
Es que voy en la racha
a filtrarme en tu paz, buena muchacha.

Tal vez este acento íntimo, la preocupación estilística⁷¹ y el temperamento evidentemente romántico de los dos escritores, -- formen un eslabón que una espiritualmente su poesía.

Salvador Díaz Mirón, romántico al iniciarse en la literatura, gusta de solazarse en fugaces acentos como "la mano espiritual y transparente, copo glacial"⁷² que acaricia su cabeza, o "la paloma para el nido" a la que pide: "que tu voz me arrulle".⁷³ En otra ocasión es:

"Tu juventud, que atesora
la glacial melancolía"
"y ofrece una frente fría
a los besos de la aurora"
"es como el volcán que apiña
el aljófara que se cuaja
y luego se funde y baja
a fecundar la campiña"⁷⁴

Sin embargo, no es difícil percatarse que estos son pretextos poéticos para expresar, con exceso de patetismo a veces, y -- muy de acuerdo con el temperamento del autor, cólera sangrienta -- ante lo que se considera injusto o indigno; soberbia y orgullo; rebeldía y desprecio.

Modalidades que pronto tomarán otro cauce para su expresión -- al vaciarse en el molde parnasiano y encontrar también el tema -- nuevo de la humildad cristiana ante la figura del Nazareno.

Como anticipo de la nueva modalidad nos adelanta aquellas -- magníficas estructuras estatuarias: Lilia,⁷⁵ Margarita,⁷⁶ Cleopatra⁷⁷ y los famosos "Ojos Verdes", que anuncian la técnica del -- Parnaso, enamorada del color, del mármol, de la suntuosidad del oro.⁷⁸

Volviendo a nuestro punto de vista, ninguna de estas poesías, ni las que vendrán después en Lascas en ambiente colorido, lujoso y expresión exquisita,⁷⁹ pueden modificar nuestro criterio al respecto. En realidad, la poesía de Díaz Mirón es un esbozo de su inconformidad con el mundo.⁸⁰ Responsabilidades, pruebas, experiencias de la vulgaridad en que se mueve, lo arrojan a buscar en la poesía un canal para encontrar lo heroico que se le escapa dentro del desacomodo con su ambiente. Se convierte en problema palpitante la mediocridad del medio. La certeza de ser distinto a los demás, que lleva con orgullo, se le aparece como tema ineludible de la plasmación artística y llega así a la perspectiva de la poesía como:

"el heroísmo del pensamiento
el heroísmo del sentimiento
y el heroísmo de la expresión"⁸¹

La misma estructura de su poesía, altamente descriptiva, lo sitúa como un artista renacentista, apto para la oda y la epopeya, más que para la canción íntima y suspirante. El artista que talla "A un profeta" y "El Ingenioso Hidalgo", se coloca a la altura de su ideal que se resuelve propiamente en la creación poética como poesía pura, sin desentenderse de los movimientos anteriores a la creación; pero al mismo tiempo sin la necesidad explícita de la comunicación aunque, paradójicamente, la obra poética la lleve implicita.⁸²

Entramos a la poesía de Othón a través del paisaje. De ese paisaje vivido, íntimo, en que pasa su vida el potosino. Poeta -- contemplativo, casi místico en sus Poemas Rústicos, lo peculiar -- en él es, sobre todo, lo elevado o espiritual del paisaje en un -- desarrollo lento, con una nitidez de pensamiento y una pureza de sentimientos extraordinarias, a pesar de la exuberancia de las metáforas y la profusión de colorido.⁸³

De pronto y en contraste rudo con este ambiente bucólico en que el poeta se solaza, surge un soneto dramático, de ritmo acelerado y erótico, nota nueva en la lira de Othón:

"Urente".
"Por el claro de la rústica avenida,
resonante de pedrisco y de serojo,
va undulando, como llama ennegrecida,
el airón de tu cabello lacio y flojo".

La técnica que emplea Othón en este primer cuarteto es de -- contraste⁸⁴, para lo cual encuentra el adjetivo sustantivado simplísimo y perfecto, "claro" del primer verso, con la frase paradójica "llama ennegrecida" del tercero. Técnica que le permite resaltar ampliamente el tema de toda la estrofa: el cabello lacio y flojo, undulante, enmarcado en un claroscuro que se inflama con la intervención de la "llama ennegrecida". Esta intervención del fuego no es accidental. Se continúa en el cuarteto segundo, que desarrolla dos temas:

"En tus ojos arden ráfagas de vida"
.....
"tu boca floreciente y encendida".

No se detiene en esta descripción. Para los ojos, agrega la oración relativa "que me infiernan con su arrojó" donde el fuego es aludido en la forma verbal subrayada.

El primer terceto:

"Todo el polen de una flora te circunda
y crujiente de furor, la sementera
al sentirte, vibra cálida y fecunda".

La descripción del ambiente que contiene a la mujer es expuesto en dos pinceladas: "el polen de una flora", es decir, la vida misma en su función creadora, y la "sementera" "que vibra cálida y fecunda", al contacto de la mujer, lo que aumenta este sentido de creación. El adjetivo "cálida" sigue nombrando al fuego - al aludir a una de sus cualidades. La frase "crujiente de furor" tiene dos funciones inequívocas: Por una parte el participio "crujiente" agrega una dinámica espectacular al sentido del terceto: - y "furor", como alusión erótica en este caso alude al fuego en su psicológico, como pasión del alma. Así decimos: el "fuego de su pasión", "el fuego de su ira", etc.

El soneto alcanza su plenitud en el último terceto: donde el fuego continúa con la palabra hoguera prestando su cualidad al ambiente:

"Humareda es tu cabello flojo y lacio
y eres brasa, no mujer, bajo la hoguera
y los oros infinitos del espacio".

La repetición de su "cabello lacio y flojo" tiene un sentido definitivo y contundente. "Eres brasa" resume a la mujer en fórmula simple, reduciendo la persona a su ser esencial. La sustancia del soneto, queda develada en dos palabras. Pero la oscuridad que implica el primer verso con "humareda", en contraste con "la hoguera y los oros infinitos del espacio" le sirve para poner de manifiesto, netamente, para revelar, diríamos, resortes esenciales que mueven al poeta a situarse dramáticamente en un ambiente de paradoja, entre "espacio" como nivel más elevado y claro, y lo negro de la cabellera. Es decir, obtiene por este medio la sugerencia de un conflicto interno que ya está preludiando al famoso - "Idilio Salvaje".

El fuego, pues, íntimamente emparentado con un sentido trágico, aparece relacionado con la figura de la mujer, en donde el toque lúgubre del drama se obtiene con palabras hábilmente escogidas. Y aquí es donde encontramos verdaderamente, el antecedente de la Magdalena de Zozobra.

Pero en la observación de los poemas a Magdalena y del soneto de Othón antes analizado, que contiene la actualización de un proceso interno que viene de los más profundos ámbitos psicológicos y que lleva una gradación emotiva si tomamos en cuenta el so-

neto "De un poema" y más tarde "El idilio salvaje", decididamente se destaca con claridad efectiva una asociación interna en el tono y en el estilo de López Velarde y Othón. Asociación que procede de un parentesco tanto en la hondura del sentimiento como en el planteamiento del problema que aparece ante determinadas circunstancias externas y factores vitales, ya que ambos escritores están circunscritos y limitados por un criterio pronunciadamente cristiano y por una actitud de agudizada autocritica. En ambos, ocurre la discusión interna contra la legitimidad de las exigencias eróticas y en los dos encontramos que, una vez sucumbidos, se lleva como un peso de fatalidad, acentuado desde luego en Othón que en el Idilio lo expone con una vitalidad y una plasticidad extraordinarias. Pero en los dos artistas de calidad insuperable, las cosas y los hechos se tornan penetrantes y vivos.

Esta afinidad se vuelve más evidente cuando hallamos recursos estilísticos similares como los que señalamos anteriormente.

López Velarde en tres versos del "Día 13" conjuga la "tiniebla" y el "fuego" por medio del eslabón verbal "guiaba" que otorga el movimiento a la imagen, como logra esta misma sensación Manuel José Othón con el gerundio "undulando" del primer cuarteto analizado anteriormente:

"Día 13".

Tu tiniebla
guiaba mis latidos, cual guiaba
la columna de fuego al israelita..

Aunque no puede determinarse con facilidad, hay un contenido esencial que relaciona y al mismo tiempo aísla y mantiene aparte estas expresiones poéticas, que en rigor psicológico son una y la misma, y más aún cuando adelante, López Velarde agrega en el mismo "Día 13": "el negro luminar de tus cabellos", verso que se encadena definitivamente con: "...llama ennegrecida el airón de tu cabello lacio y flojo".

Este procedimiento externo adecuado para la expresión de una situación igual, hermana la visión poética en una absorción vital que capta al mismo tiempo lo espiritual y lo sensible.

Manifestándose en varias formas en los poemas de López Velarde es acertado seguir buscando en su médula algo determinado y circunscribible dentro de esta influencia del poeta potosino. Y así, cuando en "Transmútase mi alma", confiesa el poeta de Jerez: "Los amados espectros de mi rito" "para siempre me dejan", des---arrolla más adelante la idea de la tercera estrofa del soneto tantas veces citado "Urente".

La idea de fecundidad que brota de la mujer "brasa" se aclara y se desenvuelve en otras cualidades que resultan del mismo hecho:

...tu mano pródiga acumula
sobre mí sus bondades veraniegas

Prodigalidad como adjetivo y las bondades veraniegas se sitúan en el mismo plano del ambiente que vibra cálido ante la pre-

sencia femenina. Las mismas cualidades, adjudicadas aquí como atributos, se dan en la otra poesía por medio de la acción "vibra" y "circunda" en las que las cosas, onomatopéyicamente, se transforman por la sola esencia consubstancial a la mujer.

Y por fin, persiguiendo el proceso por todas sus zonas y vericuetos, se mantiene el enlace con la alusión final en López Velarde de la "sementera" en la última estrofa, en alarde retórico-al transformarla con el adjetivo posesivo "mi" en algo íntimo, en un clima interno, que desde luego y poéticamente hablando, se puede intuir también en Othón.

"Transmútase mi alma"

.....
pero tú me revelas
el apetito individual, y cruzas
con tu antorcha inefable
incendiando mi pingüe sementera.

También "Urente" es revelador de un sentimiento igual y de la misma forma conserva López Velarde lo "urente" en su poema - cuando nombra la "antorcha" y utiliza el gerundio "incendiando".

Creo que esto muestra cuánto trasfondo hay en esta figura femenina de López Velarde, con relación a la forma en que el temperamento fuerte y singular de Othón se acerca al espíritu barroco del primero.

La situación interna en el siguiente poema de Othón se continúa en un ascenso dramático que toca en la tragedia:

"De un Poema:"

"¿Qué vienes del infierno? Bien venida
í a mí te acercas en divino vuelo,
el consuelo a traer para mi vida
del país del eterno desconsuelo."

El primer verso contiene las ideas principales del cuarteto.

La sustancia y calidad de la mujer, es extraña a la vida del poeta. Implica también una espera. Si algo llega, algo en nosotros reciprocamente lo ha esperado siempre: inconfesado, sin justificación; pero antitéticamente, pretendido, puesto que la vida, con su devenir incesante de situaciones, nos habitúa a ello. Hay, pues, una habituación en la espera y una aceptación del hecho en este caso, como segunda idea. Los versos siguientes le sirven para explicar y poner de relieve su pensamiento fundamental. Es evidente que con ellos ha tratado de aclarar y justificar el sentido y la conveniencia del suceso. Si cada situación de nuestra vida ofrece motivo y materia suficiente para la exposición de toda una filosofía moral, la autoinvestigación exacta y sincera de un hombre cualquiera, en un momento dado, no sólo es conveniente sino que es el único camino que lleva a la ciencia del hombre en cuanto ser moral. Y no podemos soslayar el hecho de que ésta es una preocupación implícita en la cultura de occidente en tanto que se relaciona con el cristianismo.

López Velarde en "Que sea para bien..." de Zozobra plantea -

de manera parecida la llegada de un ser a su vida, sin la frase inicial de la tragedia en Othón. Con una cierta fina ironía da por hecho que es ella una revelación, no en sí misma, sino de su propio ser. Es toda una confesión y un verdadero método de autoconocimiento el que establece la nueva presencia: hasta ahora, -- mentía sinceramente sobre sí y aceptaba estas falsedades con -- agradable conformismo. Tú, dice el poeta, haces caer por tierra -- la comodidad de mi vida, con sus dioses establecidos, con sus normas burguesas. "Ya no puedo dudar". La duda en ciertos momentos -- consiente una determinada calma interna. La revelación plantea la verdad y actualiza un problema soslayado y guardado cómodamente -- en los profundos repliegues del subconsciente.

El último verso de la estrofa siguiente, denuncia el principio de una incomodidad interna, después de la descripción de la mujer, en que el mismo recurso de fuego, mezclado aún con un hecho telúrico, indica la cualidad erótica de la figura femenina en conjunción con el propio revelado erotismo:

Tu palidez denuncia que en tu rostro
se ha posado el incendio y ha corrido la lava
.....
Tu palidez volcánica me agrava.

Y el problema, una vez aceptada la situación y alejada un poco elásticamente la primera sugerencia que plantea la pregunta inicial "¿Que vienes del infierno?" en el desarrollo del segundo cuarteto de Othón:

"¿Cómo venir de la ciudad perdida,
.....
Tú, que tienes a mi alma sumergida
en luz de aurora y esplendor de cielo?"

el problema, repetimos, irrumpe en el terceto siguiente con más brío, con todas las vinculaciones psicológicas que trae aparejado, con una palpitación vital derivada del enriquecimiento repentino y doloroso de la propia imagen interna:

"Pero, ay, que a veces, cuando a ti se lanza,
como los condenados al abismo,
deja mi corazón toda esperanza..."

Y en López Velarde, con esa medida buscada que revela su antipatía congénita por las palabras pomposas y las oraciones altisonantes:

..... Y mis ojos te ven
apretar en los dedos como un haz de centellas
éxtasis y placeres

Y después:

Yo estoy en la vertiente de tu rostro, esperando
las lavas repentinas que me den
un fulgurante goce.....

Una relación de dependencia, en espera de todo o nada, expresado en formas igualmente patéticas pero extrínsecamente diferentes y sin embargo, enlazadas con esta relación de incertidumbre - ante lo que puede venir de la mujer.

El terceto final en Manuel José Othón ratifica la idea inicial y la refuerza. No importa la procedencia de este personaje femenino:

"...¡Te adoro! Y es lo mismo
que vengas del infierno... ¡Bienvenida!"

Agrega, además, la existencia de una pasión y no debe decirse más, porque es enorme, ilimitada, inabarcable. Y aún establece la misma idea de aceptación plena en una solución resignada -- que ilumina la conciencia del poeta y le hace concebir la dualidad interna, el ángel y la bestia, la lucha entre dos niveles y - todo su corolario de resultados que nos sitúa de lleno frente al misterio más grande ante el que se debate el hombre desde siglos.

López Velarde expresa la misma vivencia así:

¡Oh, tú, reveladora, que traes un sabor
cabal para mi vida, y la entusiasmas:
.....
 Tu victorial y pálido
prestigio ya me invade... ¡Que sea para bien!

Después de "De Un Poema" y fechado en 1904-1905, a los cuarenta y siete años, en esa edad crítica del hombre maduro, Othón nos ofrece el "Idilio Salvaje". Es un clímax y un testimonio. Extremadamente sincero, casi brutal, alcanza honduras psicológicas-insospechadas en el poeta descriptivo de la "Noche Rústica de - - Walpurgis" y en el autor místico del "Salmo del Fuego". El poema es importante por el viraje, previsto en los sonetos analizados, - que marca en la temática de Othón. Sin embargo, no pierde, como - es de esperarse, esa construcción grandiosa del paisaje a la que es tan aficionado, como que constituye parte integral de sí mismo. En este caso, la naturaleza es un escenario de hondas y profundas perspectivas, elemento dentro del cual se contiene el drama del - hombre.

Aunque se sienten separados, en cierto momento esta dualidad se va fundiendo en conjunto dramático, en una palpitación arrolladora. Y aunque románticamente el paisaje realza figuras, intensifica tintas y tonos de la emoción, alarga y profundiza motivos, - lo fundamental que podemos observar es una nueva actitud en este poeta enamorado de la naturaleza. Si hasta un momento determinado lo anima la azorada emoción que conduce al himno, si se nutre de una fuerza dinámica que sorteja los obstáculos y percibe en la elementalidad de los seres de la naturaleza la sustancia numínica, - en los últimos poemas, como en el "Canto del regreso", una suerte de reversión psicológica empieza a tener lugar. Lo que da lugar a una nueva y diferente actitud lírica que, recíprocamente, nos - - muestra la inquietud introspectiva de Othón.

Choca con nuestro habitual conocimiento del autor el hecho -

de que las percepciones de la naturaleza integren su realidad poética en un plano diferente, subjetivo, inmerso en el paisaje interior, expresado patéticamente en:

"Si vienes del dolor y en él nutriste
tu corazón, bien vengas al salvaje
desierto, donde apenas un miraje
de lo que fue mi juventud existe".

Y así en otras estrofas, aunque externo, el paisaje empieza a adquirir un sentido de intimidad individual.

Dice: "unta la tarde en mi semblante yerto, aterradora lobre-guez". Es decir, con la cualidad "lóbrega" de la tarde eleva su- perlativamente el adjetivo "yerto" y se logra la unidad entraña- ble de lo objetivo externo con la emocionada percepción del poeta.

Y aún algo más: el verbo "unta" adjudica dinamismo esencial- a ese paisaje otoniano estático al que estábamos habituados.

Y cuando llega la intromisión femenina la describe "cubierta con el último celaje de un crepúsculo gris".

Color gris, triste y nostálgico, que se continúa en la des- cripción: "Mira el paisaje, árido y triste, inmensamente triste". Estas frases forman la pantalla necesaria donde se refleja la fi- gura humana, como "en el hondo perfil, la sierra altiva al pie mi nada por horrendo tajo".

El soneto V del poema sigue la misma técnica: aún la sombra, que es tema central de la segunda estrofa, delimita y crea un mun- do propio donde los personajes adquieren el "hondo perfil trágico" que el paisaje prepara. El ambiente sombrío colorea la dramática- experiencia humana, en tanto que es, igualmente, fusionado a la - vivencia anímica del hombre.

Deliberadamente dejamos para el final el segundo soneto y el sexto donde obtiene un ambiente peculiar y cuyo rastro encontrare- mos en el poema citado de López Velarde "Que sea para bien..."

"Bloques gigantes que arrancó de cuajo
el terremoto, de la roca viva;"
.....
"Asoladora atmósfera candente"
.....
"... Allá vas bruna y austera,
por las planicies que el bochorno escalda,
al verberar tu ardiente cabellera
como una maldición sobre tu espalda".

En el soneto III después de:

"En la estepa maldita, bajo el peso
de sibilante grisa que asesina
irgues tu talla escultural y fina..."
.....
"y destacada contra el sol muriente
como un airón, flotando inmensamente,
tu bruna cabellera de india brava."

El tema, vulgar y cotidiano; adquiere proporciones extraordinarias. La lontananza, el panorama imponente, los espacios llenos de sombra y luz y la unidad o círculo cerrado que rodea a la mujer y la convierte en parte de la naturaleza con su carácter de inexorabilidad, trastornan el orden clásico; se vislumbra un signo fatal, un nuevo avatar misterioso y profundo del que el poeta se percata en lo más recóndito de su ser.

Este examen somero del poema ilumina algunos de los ángulos de la similitud que queremos establecer. El resultado no aclara solamente facetas tomadas al azar, sino que significa el acto de aprehender una relación íntima en ambos poetas, aunque esto, desde luego, no pueda ser expresado con unas cuantas palabras precisas, puesto que su naturaleza es demasiado sutil para caber dentro de una definición. Lo que importa, en definitiva, es que estas consideraciones arrojan una luz a la comprensión de algunos tópicos de la personalidad creadora de López Velarde.

Volvemos, pues, a encontrar el fuego, aludido en diversas formas y con distintos matices en los versos arriba reproducidos.

López Velarde trata en "Que sea para bien..." el mismo tema, el fuego, con tono más patético de lo que es costumbre en él. Y también crea un paisaje. La diferencia entre ambos estriba en que Othón se refiere a un ambiente más concretamente objetivo y externo que sublima y humaniza y López Velarde lo trata como experiencia interna y más subjetiva. Y simbólicamente⁸⁵, como un recurso que agrega cualidades al personaje descrito:⁸⁶

¿Ganaste ese prodigio de pálida vehemencia
al huir, con un viento de ceniza,
de una ciudad en llamas?

Aquí encontramos el "gris", pero incendiario, aludido en la "ceniza".

..... ¿O hiciste penitencia
revolcándote encima del desierto?

El ambiente es cálido, también "calcinado"; pero se refiere a experiencias subjetivas reflejadas en el paisaje. Y sin embargo, se sitúa en un ambiente en que los detalles reales sostienen, en contraste, un clima onírico, de ensueño; que la objetividad de los primeros convierte en algo más profundo, y presta mayor consistencia a lo soñado.

Viene otra sutil combinación en que el gesto del poeta jerezano es tan hábil que sólo en el resultado final de lo que provoca en el lector se encuentra la alusión a lo mismo que Othón escribe cuando habla del "terremoto":

.....¿O, quizá,
te quedaste dormida en la vertiente
de un volcán.....

Todo ello siempre vuelto en un movimiento íntimo. Porque el resultado de quedarse dormida en la vertiente del volcán, es la -

palidez ardiente, que habla de procesos psicológicos vehementes.- Los elementos naturales se mezclan dramáticamente con el personaje y su significado, con una riqueza de gradaciones en relación directa con el mundo activo interior del artista. Y aunque se presienta que la fuerza vital de los elementos naturales acabará por imponerse sobre el conjunto, a su vez la actuación del valor estético contiene los conceptos dentro de los más estrictos cánones de la belleza, lo que convierte esta relación de contraste en un riguroso juego intelectual. Juego en su sentido más puro de goce-desinteresado, en una actitud que nos recuerda parecida situación del artista barroco ante la creación estética.⁸⁷

De especial importancia es destacar que toda la estrofa mencionada sigue un movimiento introspectivo que colorea el ambiente de fuego. Y que el cuarteto de Othón en el que hace "reverberar - la ardiente cabellera", tendrá su reciprocidad en el "Día 13" donde ya señalamos "el negro luminar de tus cabellos" y "un cielo de hollín sobrecogido" que nos recuerda: "en un cielo de plomo el -- sol ya muerto".

Hasta aquí las ligeras similitudes de algunas enlutadas de la poesía mexicana cuya comparación fue el pretexto para acercarlas dos líricas de Othón y López Velarde y contemplarlas en función de crítica.

No nos sorprende encontrar algunos paralelos en los poemas mencionados tratándose de poetas aunque singularísimos, vinculados tan hondo con el paisaje físico o psíquico y el clima mexicanos. Poetas cuya poesía transita caminos recónditos del alma, individual y colectiva, -de honda raíz provinciana⁸⁸- que dará frutos sustentados en una constante de superación. Su lírica no busca solamente el hallazgo y la novedad técnicas; cala más hondo, - hasta saturarse de las más genuinas y trascendentes preocupaciones humanas. Cabe señalar que las sendas que recorren son distintas, pero la calidad literaria no cede a las de otros poetas contemporáneos o anteriores.

La madurez poética y humana de López Velarde es fácilmente comprobable no sólo en las imágenes retóricas de los poemas que hemos analizado; tampoco en el dominio sincrético de las técnicas impresionista y simbolista que pronto ha trascendido; no por la riqueza de su idioma extrañamente musical y la magistral manera de adjetivación; sino porque su voz va tomando un acento entrañable dentro de la realidad de su pueblo, que nos viene de lo más hondo del poeta.

Es allí, en ese mundo impensado donde se forja la poesía, en ese habitáculo misterioso que recoge y trasfunde todas las vivencias del hombre; donde la intuición recibe el mensaje de lo inefable ido y de lo presente, en la concurrencia del instinto y de la emoción, donde podemos acercarnos al sentido exacto de la obra velardeana.

Mundo interior que trasparenta asimismo, las inquietudes de la época y el ámbito real en el que el poeta se desarrolla. Que refleja vivencias colectivas inmersas en el mundo subterráneo del subconsciente.

El agua, elemento representado mil veces en la vida y la poesía del indio, matizada comúnmente con el colorido visual del a--

zul,⁸⁹ en la poesía del jerezano se comunica a nosotros como uno de sus temas fundamentales. Sugiere angustia, expresa inquietud sexual, habla de nostalgias indefinibles; se une a lo lúgubre y cavernoso, a la tiniebla y la zozobra y es a veces tormenta o tromba, llovizna o llanto. Su constante vitalidad está presente. Y el fuego, como sangre, como tonalidad de rojo; mención del sexo, o aspiración espiritual; sabiduría de flores y "fulmineas paradojas" une a la suya esta presencia inconsútil de lo líquido, en una de las constantes antitéticas del mundo velardeano.

A través del paisaje que obra como dinámica externa sobre el mundo emocional y en coincidente proceso creador aflora lo más íntimo del mestizaje. Lo telúrico conmueve con su contacto al espíritu en un juego extraño de ensimismamiento y búsqueda interna -- hasta la realización de una poesía que aprehende y comunica, con la misma actitud de los indígenas, la unidad del mundo cósmico resuelto en estética.⁹⁰

NOTAS BIBLIOGRAFICAS PARA EL SEGUNDO TIEMPO.

1.- Entre varios comentarios que Allen W. Phillips hace a este respecto, citamos dos: "Es este el conflicto que no pudo resolver entre la carne y el espíritu, la tierra y el cielo". - --- (p.223) Ramón López Velarde, el poeta y el prosista.

"De nuevo, las solicitudes opuestas y el deseo del vuelo se combinan en este fragmento, -dice Phillips comentando la prosa -- "Magdalena", - una confirmación más de que la compleja fusión de - motivos-caída, suspensión, vuelo-simboliza el conflicto básico de su alma" (p.219 op.cit.)

Por lo demás, es una de las características más evidentes en López Velarde y, por ende, ha sido señalada por casi todos sus -- críticos: Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Luis Noyola Vázquez, - Arturo Rivas Sainz, Salvador Calvillo Madrigal; Castro Leal toca de prisa el tema y Kuri Breña está de acuerdo con los demás, después de ciertas salvedades.

Por cierto que Phillips afirma esto que aquí se establece, - pero excluye a Daniel Kuri Breña.

Empero, de la lectura de Los temas de Ramón López Velarde, - (Daniel Kuri Breña El Universal, Domingo 6 de julio de 1952) y de Notas en torno a la poesía de Ramón López Velarde (Daniel Kuri -- Breña, Abside, Julio septiembre de 1947) se pueden concluir los -- siguientes puntos: a) la formación católica de López Velarde; b) - las influencias de la Metrópoli que fueron decisivas y que, natu- ralmente, no eran religiosas en su mayoría; c) su estabilidad mo- ral: "No fue nunca un pervertido, ni menos degenerado". No se pue- de hablar en él de "complejos sumergidos"; d) las mujeres a las - que realmente amó son mujeres completas; e) pero, sobre todo en - la capital, se puede observar que hay en él dos vertientes: cris- tiano-pagana; pasiones-virtudes; sensualismo-paganismo; f) preci- samente por su posición de católico ortodoxo, se plantea en él el problema de su sensualidad, de la que a veces hace alarde. Pero - no renuncia a su catolicismo puesto que siempre se encuentra en - su obra el remordimiento, "una irreprimible nostalgia por el bien" y "nunca estuvo exento de ansias de casta-ascensión". g) Pero, -- contra lo que sí está en completo desacuerdo es en querer ver en - él un ser freudiano.

Fernando Esquivel que, según Phillips, "Tiende a pasar por - alto la dualidad del alma de Ramón" propende a mi entender a esta - blecerla. Este escritor parece haber comprendido que se toma a Ló- pez Velarde como un personaje sólo solicitado por las llamadas -- "de la carne" y procura probar que, aunque existen "tres poemas - que pueden clasificarse como carnales", "la máxima aspiración del poeta no estaba constituida por la parte material de la mujer si- no por la espiritualidad". A pesar de ello no puede soslayar esta incitación dual que sufría el espíritu de Ramón (Abside, Abril-Ju- nio de 1960. La mujer en la poesía de López Velarde).

2.- Alfonso Méndez Plancarte, al comentar Fuentes de Fuensan- ta, apunta esta misma "dualidad funesta" en Amado Nervo y confron- ta los siguientes trozos para apoyar su afirmación:

En Nervo:

"Mi corazón suspenso ya
como el sepulcro de Mahoma
entre dos imanes está".

y en López Velarde:

y ni siquiera puedes (A)
tu cadáver colgar de la impoluta
atmósfera imantada de una gruta.

Nervo en López Velarde. El Universal, 14 de marzo de 1949.

Noyola Vázquez, en la obra citada, dice textualmente:
"Si leemos en Amado Nervo el soneto "A la Católica Majestad de --
Paul Verlaine":

"Flota, como el tuyo un afán entre dos agujones;
alma y carne; y brega con doble corriente simpática
para hallar la ubicua beldad en nefandas uniones
y después expía y gime con lira hierática".

descubrimos que aquí se perfila "la dualidad funesta". (p.45).

"Por lo demás, la dualidad funesta en que se ha querido ver-
lo característico de López Velarde no le es anejo y peculiar a él,
sino a todo linaje de poetas auténticos", agrega más adelante No-
yola Vázquez, (p.47, op. Cit.)

3.- Ramón López Velarde a treinta años de distancia P. de Al-
ba El Nacional, 22 de julio de 1951.

Phillips, en la nota 32, p.199. (Citamos el mismo artículo -
de Pedro de Alba pero tomado del volumen Ramón López Velarde. En-
sayos p.17), transcribe lo que este autor relata con respecto a -
esa peculiar manera de López Velarde.

La impresión que dejaba su trato, ha dado lugar a frases co-
mo las siguientes: "surge de nuevo con su sonrisa modelada por el
septimino de las cañas panidas; en su máscara leemos la teoría de
nostalgias y silencios profundos". (El subrayado es mío) Rafael -
Cuevas. El verso inolvidable. Epílogo a El Son del Corazón. p.27-
de Ramón López Velarde. Poesías Completas y El minuterero. Edito---
rial Porrúa, México 1957.

O bien Genaro Fernández Mac-Gregor se refiere a "su volunta-
rio hermetismo" en el prólogo a El Son del Corazón (p.230 op.cit).

4.- Es "un máximo ensimismado" que "prende sus estados inte-
riores uno al otro, los describe ambiguamente, y resulta, a las -
veces, ininteligible para los profanos" comenta Fernández Mac-Gre

.....
A Se dirige a "su plenitud cordial y reflexiva" en el poema - --
"Treinta y tres de El Son del Corazón."

gor en el prólogo citado. Y es que un lenguaje como el de Ramón - López Velarde cargado de mensaje, no siempre es fácil de intuir.

5.- En el mismo estudio citado antes de Fernández Mac-Gregor, encontramos lo siguiente: "Es, en suma, un neorromántico, un descendiente de René y de Obermann. Ellos experimentaron todas las ansias y todas las inquietudes; quisieron cubrir a la creación en un gigantesco abrazo." (p.230).

Otro crítico observa igualmente esta nota: "hallamos frecuentemente en su obra amorosa complacencias de tono delicado, un romanticismo fino y diluido y hasta platónicos biseles". (Manuel -- Ponce Angustia de la vida y zozobra de la muerte. Comentario a El Concepto de la Zozobra de Arturo Rivas Sainz. Abside. Notas Críticas, julio septiembre de 1944).

Refiriéndose a una prosa velardeana, "Al fin del año": "No puede responder el poeta sino con una mirada y un suspiro" y "no deja de recordar las Cartas literarias de Gustavo Adolfo Bécquer, de quien la amada misma recuerda fragmentariamente una rima", escribe Allen W. Phillips (p.173 op.cit).

6.- "por la gracia de su lenguaje, López Velarde penetra en sí mismo y pasa de la confesión sentimental de sus primeros poemas a la lucidez de Zozobra. "Su drama sería obscuro y vulgar sin ese idioma que con tan cruel perfección lo desnuda. Y su estilo asimismo no sería sino una retórica como la de Lugones si no fuera porque es asimismo, una conciencia". Octavio Paz. El Lenguaje de López Velarde. Novedades, 5 de marzo de 1950.

7.- "Ramón López Velarde, de generación postmodernista, anuncia ya lo que la poesía contemporánea ha llegado a ser". "En ese mundo oculto y apenas enunciado con el adjetivo y la imagen está la grandeza de López Velarde como poeta impar y como precursor. - Inicia la técnica de la poesía contemporánea". Miguel Guardia; López Velarde, primer angustiado. El Nacional Domingo 9 de enero de 1949.

8.- Biopsia y Raíz de López Velarde, aparecido en El Nacional el 30 de julio de 1946; Manuel Torre ensaya una interpretación netamente freudiana de la poesía de López Velarde como expresión de estados de angustia y represión y algo parecido aunque no tan extenso intenta Rivas Sainz en El Concepto de la Zozobra.

9.- Arturo Rivas Sainz, El Concepto de la Zozobra. p.39.

10.- Ibidem. p. 37.

11.- José Ortega y Gasset. La Rebelión de las Masas. Revista de Occidente, Madrid. 34a edición en castellano, p.92.

12.- José Ortega y Gasset, op. cit. p.94. En lo que se refiere a la otra parte citada, la situación que allí se describe es evidente en el medio actual del estudiante universitario que sólo desea la forma técnica para usufructuar plenamente la comodidad -

que le brinda la época; evade las responsabilidades y desdeña todo su pasado histórico y cultural.

Este confortable "modus vivendi", -por nuestra vecindad con la América sajona mejor que el de Europa-, es el que hace exclamar a la mediocridad del mexicano que la visita, que la lección del Viejo Continente es ya vacía de contenido.

13.- José Ortega y Gasset op. cit. p.96.

Con respecto a este orgullo colectivo, fue curioso ver los encabezados de los diarios cuando por fin, después de tantas pruebas, la técnica norteamericana culminó en el primer viaje a la luna. Algunos decían: "Somos dueños de la luna".

14.- Ibidem p.110.

15. El ámbito de López Velarde.- Vida Universitaria. Solón Zabre, 28 de noviembre de 1956.

16.- "Se sabe que el matrimonio no llegó a realizarse a causa de la edad de la mujer, unos años mayor que el poeta. Ella está presente, sin duda por lo menos en una composición de La Sangre Devota. Ella asistía a lo que López Velarde llamaba misas cénitales y era un peligro armonioso para su filosofía petulante -- ("Boca flexible, ávida...") como lo afirmó él en su prosa "la dama en el campo". D.F. p.199. A. W. Phillips, p.140 de la obra tantas veces citada).

Por su parte, Pedro de Alba, amigo íntimo del poeta, nos da una versión más discreta del final de ese episodio velardeano, -- cuando habla de "La lágrima": "Este último fué el poema de la derrota sentimental y de la herida sangrante. El dolor cósmico y el naufragio en el vacío atestiguan la liquidación de su grande amor de madurez y plenitud. Después de que se malograron los planes -- que él había imaginado compuso ese poema de varonil desolación como palabra final, y no quiso hablar más con persona alguna sobre la mujer que había sido oriente ilusionado de una época radiosa de su vida". "Aquel gran amor que parecía eterno se volvió un -- amor frustrado, quizá por mínimas discrepancias o pequeños mal entendidos; de todas suertes aquellos episodios hicieron en Ramón -- un efecto corrosivo y disolvente". Un poco antes relata que Ramón había llegado a hablar de planes matrimoniales en ceremonia sencilla. Cuando Ramón, inflexible, había dado por terminado el episodio, la dama en cuestión siempre seguía de lejos los pasos del -- poeta y como "por otra parte yo cultivaba amistad con la Elegida -- que inspiró varios poemas del libro de Zozobra; admirable y excepcional mujer en quien se conjugaban dotes intelectuales y encantos femeninos", ella se valía de esta amistad para tener noticias sobre el poeta. Precisamente cuando estuvo en el lecho de muerte, la dama se enteraba todos los días con Pedro de Alba de la salud de López Velarde y sufrió dolorosamente durante la enfermedad y la muerte de éste. Ramón López Velarde a treinta años de distancia, 22 de Julio de 1951.

17.- "Porque cuando se vive en estas tierras, dice Arturo --

Arnaiz y Freg, puede no tenerse lo indio en la carne, pero siempre se le lleva como huella profunda en el espíritu". Panorama de México en El ensayo mexicano moderno, Fondo de Cultura Económica, México 1958, p.372.

18.- Agustín Yáñez, otro espíritu que interpreta sutilmente nuestro pasado indígena asienta: "los rasgos auténticos que conservamos de las religiones primitivas, ya sean vistos como objetos o como suma de vivencias subjetivas, coinciden con las notas esenciales que descubrimos en las artes plásticas y en las formas lingüísticas, fundiéndose unos y otras para dar categórico testimonio de las facultades autóctonas, luego sin duda en mucho trasfundidas -como acto y como potencia o disposición múltiple- sobre lo que hoy constituye la mexicanidad". Estudio preliminar de Mitos indígenas: Meditaciones sobre el alma indígena, p.116.

19.- En "una significativa prosa", López Velarde describe el estilo de cierta mujer cuyos manuscritos ha leído: "Esta mujer, -cuya alma se sacude en un torbellino superior, escribe con una --despreocupación familiar que desdeña las retóricas y con alteza --visionaria. Sus manuscritos revelan, desde la primera línea, un --anhelo despótico de cosas perennes y una fiera intensidad. Escribe con mayúsculas absolutistas, Verdad y Vida. Se va de la tierra en fugas de éxtasis y suspendida en el azul cenit, las tardes se fatigan mirándola vibrar en apetitos sobrehumanos, angustiarse --por el sumo saber y torturarse con una tortura cósmica. Yo la tendría por una infanta medioeval si no hiciesen contraste con su severidad aristotélica una inquietud contemporánea y un panteísmo --prolijo". D.F., "Don de Febrero", p.p. 31-32.

Teniendo en cuenta lo que Pedro de Alba nos informa sobre --Magdalena, esta apasionada crítica es muy posible que se relacione con "la mujer más sugestiva de la capital" (de la misma prosa--"Don de Febrero", p.198) (Ver lo subrayado en la nota anterior sobre Magdalena).

20.- Fernando Esquivel en el estudio citado habla de María -Nevares, la novia pobre, cuyo noviazgo con López Velarde terminó pronto y no dejó huella en él. Pedro de Alba agrega que María era de Aguascalientes.

Luis Noyola Vázquez escribió un artículo llamado Génesis de un poema. "No me condenes" de Ramón López Velarde. (Letras Potosinas, Mayo-Junio de 1951). En él afirma que la mujer a la que se dirige con tanta vehemencia en Zozobra es María, ya nombrándola -María, ya Magdalena. Narra después que la conoció en San Angel, -en la casa del senador porfirista, Francisco Albisztegui, en el primer viaje a la Capital de Ramón. Como ella regresó a San Luis-Potosí, sostuvo correspondencia con la misma desde 1912 hasta - 1921."

La suposición de que María sea Magdalena cae por tierra después de lo asentado por Pedro de Alba. Además, la sola lectura --del poema "No me condenes" dice lo poco que caló esta dama en el corazón del poeta. Pero, a mayor abundamiento, podemos establecer lo siguiente: en 1912, Ramón conoció a María Nevares y, como ella

retornará a San Luis, probablemente, como asienta Noyola, cuando él regresó a San Luis Potosí, la cortejó y nació el noviazgo. Pero existe una declaración del mismo poeta en "Espantos" (D.F. - - p.216) con fecha de 1916 que dice a la letra: "Creemos que un amor que nos ha acompañado por años y años, al partirse, nos ha de desgarrar y ensombrecer. Y se parte y aunque nos da pena, ni nos desgarrar ni nos ensombrece... Porque ya otro amor nos ha invadido. En mí una mujer de manos astrales y ropaje cándido, ha estado vacilando al borde de un despeñadero, como si quisiera ser siempre actual, y el despeñadero fuese el pasado. Y yo me decía: "Cuando ella quede atrás, despeñada, como sombra en un orco, mi vida será más insensata que nunca". Después de tal vaticinio ha llegado - - otra mujer: ésta ha caído en el pasado, como una mortaja en el abismo; y mi vida es tan insensata como antes, ni más ni menos; y tengo más alegría como si mi nueva deidad fuera de naturaleza solar y alumbrase mis rincones feudales".

Repetimos: dice esto en 1916 y habla de su nueva deidad, y de su naturaleza solar que es una de las notas de Magdalena; por lo tanto, la prosa se refiere a ella. Pero si Magdalena fuera María Nevares no diría mi "nueva deidad". (lo subrayado es mío) - - puesto que el conocimiento de esta última es de fecha anterior en varios años.

21.- En la prosa citada antes ("Don de Febrero"), el poeta comenta el nombre de flor de Magdalena. Si relacionamos esto con la desinencia diminutiva de que trata aquí pensamos necesariamente en Margarita.

22.- "aparece... lo... que podría llamarse facultad de paradoja, conciliadora de términos contrarios"... "el rígido ascetismo ligado con la sensualidad y los desenfrenos principalmente en algunas fiestas religiosas". Mitos Indígenas. A. Vázquez.

23.- Emparentado con López Velarde por muchas otras coincidencias, conviene aquí recordar que Julio Herrera y Reissig, también como el primero, emplea "imágenes ritualísticas, con frecuencia ligadas al olfato, sentido bien desarrollado en ambos. En efecto, este procedimiento estilístico no es nada privativo y se da en muchos escritores de aquel entonces, sobre todo en el Valle Inclán modernista, que lo lleva al más alto y sugestivo nivel de perfección". (A. W. Phillips, p.97. op.cit).

El mismo autor afirma que pueden señalarse muchas analogías entre ambos, a saber: "objetivación de un mundo configurado por el mismo conflicto erótico-religioso", uso de palabras extravagantes, vocabulario en que entran palabras de uso cotidiano, adjetivación igualmente extraña y novedosa, recursos estilísticos similares, juegos de luz y sombra. Sin embargo, recuerda también que la obra de Herrera y Reissig no tuvo la divulgación de la de - - otros modernistas en México. Empero, "Las huellas del gran uruguayo", "En la poesía de López Velarde son más profundas que las meras coincidencias verbales". Ya otros críticos habían señalado esta misma analogía: María Ibarquengoitia en La poesía de López Velarde, Luis Noyola Vázquez en Fuentes de Fuensanta; Xavier Villa-

urrutia y Manuel Torre con gran autoridad. Rafael Cuevas, refiriéndose al adjetivo de López Velarde escribe: "adjetivo-monstruoso, vástago de Laforgue y Herrera y Reissig por su química descompuesta y su cromatismo espectral, pues fue extraído de terciopelos submarinos". El verso inolvidable, Revista de Revistas, (Núm. 1, 362, 21, Junio 26 de 1966).

24.- Al señalar las influencias de López Velarde encontramos una dificultad a veces insalvable porque, aunque evidentemente como todo gran escritor, las sufrió, su vida "Hasta en sus mínimos-reflejos fue su universo... A él acudió el poeta por los materiales hiperbólicos que tanto alarman al vulgo literario, y con él tintó las cuerdas de la lira con el rubor de su pureza o con la sangre de sus ritos". Ramón López Velarde. Boceto de crítica. Enrique Fernández Ledesma, Revista de Revistas, 21 de Junio de 1936. Y agrega: "Todos los asuntos de su poética nacen de las entrañas de lo auténtico".

25.- La poesía de Ramón López Velarde Xavier Villaurrutia -- (fragmento) Revista de Revistas. 21 de Junio de 1936. "Entre la forma de uno y otro no media más que... un abismo. Pero si un abismo separa la forma del arte de cada uno, otro abismo, el que se abre en sus espíritus, hace de Baudelaire y de López Velarde dos miembros de una misma familia, dos protagonistas de un drama que se repite a través del tiempo con desgarradora angustia".

26.- Después, el mismo crítico asevera: La "Afinidad de atmósfera, de obsesiones y aún de expresiones", "Es lo que López Velarde no fue a buscar, sino a reconocer como suyos en Baudelaire." Pero es de tal manera sutil ese terreno que Manuel Torre escribe: "Por eso viven en su alma un ángel guardián y un demonio estrofarario". "Exactamente igual que en el alma de Baudelaire, a quien debe su fondo lírico". "Angustia y metáfora en López Velarde. El Nacional, 22 de Julio de 1951. El mismo crítico en Biopsia y Raíz de López Velarde (El Nacional, domingo 30 de Junio de 1944)- señala las siguientes etapas en la poesía de Ramón López Velarde: Góngora, Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Lugones, Valle Inclán y Darío.

27.- Este es uno de aquellos pasajes que hacen paladear un resabio de poesía bodeleriana y sin que podamos explicar exactamente el por qué.

28.- Lo nimio, lo real, lo cotidiano, lo que parece no poetizable y que forma un todo poético por la estructura del estilo, lo sitúa dentro de un ambiente dramático, doloroso. Aparentemente los pequeños temas humildes son una frustración; pero el conjunto sintetiza lo entrañable mexicano en su misma angustia de ser.

29.- No podemos pasar por alto la opinión de dos de los mejores críticos de López Velarde. Ellos son Bernardo Ortiz de Montellano y Octavio Paz. El primero: "No es posible señalar huella al

guna de influencia directa de Baudelaire". Luego señala la diferente manera en que los dos poetas se acercan a la muerte: Para López Velarde se trata de la muerte corporal y Baudelaire la ve como impersonal.

Para el francés la mujer es "La Circe tyranique aux dangereux parfums" que lo aleja de lo espiritual. López Velarde, por el contrario, vive "por la gracia de la mujer". El horror de Baudelaire es como huella del mal o del pecado por el deseo mismo que abisma su corazón, "Esclavo de una esclava -la mujer- que lo aleja de su único amor: Dios".

Agrega que el valor estético de la obra del francés es superior a la del mexicano. Papel de poesía Marzo de 1945.

Octavio Paz anota diferencias muy importantes: "Baudelaire es un rebelde que siente la satisfacción de la nada, López Velarde un pecador que sufre la atracción de la carne". "El francés es orgulloso y canta a Satán, el Príncipe de la inteligencia autosuficiente". "López Velarde no duda ni blasfema; sueña con la renuncia final y el perdón postrero". Pero hay algo que lo sitúa como descendiente de Baudelaire porque éste tiene "La conciencia de la función crítica de la poesía en el seno de la sociedad contemporánea" y ello, "Más que su forma poética, abre las puertas a la poesía moderna: a la poesía de la ciudad hecha con las palabras de la ciudad". El lenguaje de López Velarde. Novedades, 5 de marzo de 1950.

30.- El crítico asevera que los modernistas "cultivan un arte "sui generis" pero en el cual se perciben la ascendencia de -- fuentes análogas y de influencias mutuas". Génesis del modernismo, Martí, Nájera, Silva, Casal. El Colegio de México. Washington -- University Press, 1966. p.19.

Al hablar sobre el Duque Job dice textualmente: "Aplicando los conceptos que Baudelaire había formulado en su soneto "Correspondences" (1857), Nájera funde colores y emociones por medio de símbolos de "Mariposas" (1857). Las correspondencias funcionan -- por medio de un sistema cromático que se desarrolla en la poesía. "Cada color corresponde a una vibración anímica, un recuerdo ilusorio, una experiencia perdida que el poeta añora". Ahora bien, -- López Velarde era un lector de ojo perspicaz y amaba la poesía -- del Duque. ¿Cómo no deslizarnos un poco por el camino de la deducción y pensar que a través del autor de Los Cuentos Frágiles recibió la influencia indirecta de la teoría bodeleriana, teoría en -- que "se unen en forma poética elementos pertenecientes a distintas e impares esferas de los sentidos?" p. Op.cit. Este fenómeno no es nuevo en la poesía.

31.- "A esto hay que agregar una complicación pictórica de -- primer orden, una bruma leonardesca de ágatas, perlas y cianuros -- que sublima los cuadros del poeta y hacen de los paisajes una derivación del reposo animal y una secuencia de la fluidez del pensamiento". Rafael Cuevas. El Verso inolvidable, Revista de Revisitas, 21 de Junio de 1936.

32.- "En la literatura abundan los casos de un proceso crea-

dor que expresa la realidad interior del artista mediante la operación de un sistema cromático: Los colores pueden representar -- emociones o impresiones de distinta índole según el valor que el escritor les quiere atribuir, pueden componer un conjunto estático de tipo generacional en que cada color es simbólico de una -- cualidad determinada o pueden cobrar valor expresivo-subjetivo -- con su empleo libre y personal por un solo artista sin trabas de escuela," Ivan A. Schulmann. "Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal". El Colegio de México. Washington University Press, 1966. p.139.

33.- Y concluye que: "El morado era el color del amor; el verde, el de la esperanza; el azul, el de los celos; el amarillo, el de la desesperación; el leonado era el símbolo de la angustia; el anaranjado, el de la constancia; el negro, del luto; el pardo del dolor; y el blanco, de inocencia, pureza o castidad."

En la página 139 del estudio nombrado en la nota anterior, -- Ivan A. Schulmann cita el trabajo de Herbert A. Kenyon, Color -- Symbolism in Early Spanish Balads, (Romantic Review, VI-1915, -- 327-340), y reproduce las palabras citadas.

34.- Dice Sender: "desde la primera a la última de sus -- obras alardea constantemente de color y luminosidad". (p.58); -- "se multiplican los sustantivos o verbos que colorean no sólo el paisaje sino los estados morales y mentales". (El subrayado es -- mio). De las charlas con Valle Inclán, Sender supo cómo concebía el famoso modernista. El proceso era pictórico, porque según él, en el principio había un "deseo casi físico, confuso y brillante" y cuando ese deseo era más vivo comenzaba a darles forma por combinaciones ideales de masas de color que "al principio confusas y nebulosas", "Poco a poco iban tomando contornos en su imaginación y cuando éstos eran ya claramente perceptibles -- un tipo, -- una escena, una pasión o una contradicción fecunda capaz de alumar formas líricas inesperadas -- la materialidad de escribir no ofrecía grandes problemas" (p.53). Unamuno, Valle-Inclán, Baroja y Santayana. Ensayos Críticos. Colección Studium. 10. Op.cit.p. -- p.254, 255.

35.- Tocamos aquí el impresionismo literario. Como técnica-literaria se difunde después del año de 1877. Pero ya Zola en -- 1878 publicó su novela Une page d'amour, une oeuvre demi-teinte -- y Daudet, Les rois en exil en 1879. Por otra parte, los hermanos Goncourt anteriormente "habían experimentado con este recurso expresivo, vago y sugeridor". p.56. I.A. Schulmann. Op.cit.

36.- Sor Juana Inés de la Cruz. El paisaje interior. Ma. -- del Carmen Millán. Letras potosinas. Enero febrero, 1951, p.131. Sintetizando adecuadamente las notas del barroco español, la autora señala la igualdad de procedimientos retóricos en Góngora y Sor Juana y anuncia algo fundamental: en el poeta cordobés el resultado de ello puede encontrarse en la mayor importancia que adquiere lo sensorial sobre la idea: "En Góngora especialmente hallamos el color y el sonido con los cuales enriquece sus cuadros

hasta darles el máximo contenido de elementos".

Uno de los datos decisivos del barroco, la profundidad, encuentra su expresión acendrada en Sor Juana Inés de la Cruz, "que es quien mejor aprovecha la lección de Góngora en este aspecto -- que buscamos". Usando los recursos retóricos del culteranismo, no transcribe, sin embargo, la naturaleza que la rodea, y "emprende la tarea de interpretar esa realidad". "Sor Juana pinta 'sensaciones' con los colores de la naturaleza. Se complace más en el detalle que en el conjunto. No se encuentra el paisaje objetivamente, pero se presiente, en cambio, el furor de los celos o la amorosa-ternura a través de las imágenes que usa". La belleza del paisaje, "le inspira por su profundidad, pensamiento donde se refleja esa misma belleza traducida a su sentido original, porque su impulso está dirigido a lo más alto, a la última esencia de lo bello".

De la extraordinaria armonía que se desprende de determinados pasajes de la monja - la Dra. Millán ejemplifica la sensación de silencio y quietud con un trozo del Primero Sueño - de la intensidad que adquieren sus conceptos; de lo rotundo de su idea, - nace la impresión que dejan sus poesías de luz y precisión.

Su espíritu extraordinario va de lo concreto a lo abstracto. Por ello, los colores concretos que la naturaleza suministra, en ella están sintetizados en el término abstracto luminosidad.

37.- Varios de los conceptos vertidos en el estudio citado - de la Dra. Millán podrían aplicarse a López Velarde, "el desencantado del paisaje". Aunque sus procedimientos estilísticos utilizan el color y los elementos de la naturaleza, su objetivo no es nunca meramente sensorial. Aspira a las grandes abstracciones y - transforma las sensaciones que le producen los estímulos del paisaje en una elaborada síntesis de estados anímicos. Op. cit.

38.- Allen W. Phillips. Op. cit. p.237.

39.- Ibidem. p.257

40.- Ibidem. p. 259.

41.- El humanismo de López Velarde. El Universal. Domingo 16 de noviembre de 1952. Joaquín Antonio Peñalosa.

José Luis Velasco sobre el mismo tema apunta: "A pesar de su dominio sobre los vocablos no es un preciosista al modo gongorino. El gongorismo es culterano. El velardismo es novedad de abstracción, de concreción, de síntesis. Es una dichosa repetición de hallazgos desconcertantes y deslumbrantes. Es el paisaje novísimo, - antes insospechado - y con todo habitual". En la conmemoración de López Velarde. Revista de Revistas. Año XXVI. Núm.1362, 21 de junio de 1936.

42.- Génesis del Modernismo, Martí, Nájera, Silva, Casal. El Colegio de México, Washington University Press.

43.- Ibidem. p.18.

44.- "Poetas músicos y pintores son esencia igual en formas distintas. Es su tarea traer a la tierra las armonías que vagan - en el espacio de los cielos y las concepciones impalpables que se agitan en los espacios del espíritu: Formalizan lo vago; hacen terreno lo divino". Op. cit.

45.- Ibidem. p.45.

46.- Juan Marinello. Notas sobre Ramón López Velarde. Novedades, Domingo 10 de octubre de 1948. Sin embargo, "posee una originalidad radical que se le transparenta desde el primer verso" ... "Una originalidad más desde dentro, una sintonía con su gente, un tronco americano que lo distancia considerablemente de las intenciones modernistas". "La suprema calidad de la obra ha de arrancar de las negaciones mutilantes de su día, aunque después el - - creador afirme por su cuenta ya con alas adultas, su vuelo privado".

47.- A. W. Phillips. op. cit. p.225.

48.- Luis Noyola Vázquez en la obra Fuentes de Fuensanta, -- (México, 1947, p.61) interpretando un tanto libremente el título del libro La Sangre Devota, habla de la afición de López Velarde en su temprana juventud por la poesía del doctor Carpio, "docto - en sangrías, dada la incipiente terapéutica de la época", que - - "prodiga el rojo a todo lo largo de su bíblica poesía". De este dato el crítico toma fundamento para colorear las poesías de ese volumen con el rojo, color que el poeta de Zacatecas sólo menciona veladamente en la aparición de Agueda-mejillas rubicundas; en forma rotunda cuando el dato descriptivo de la "Tierra colorada" - lo exige, y en una sinestesia: "rojiza aspiración".

49.- Iván A. Schulmann Op. cit. p.142.

50.- Ramón J. Sender. Unamuno, Valle Inclán, Baroja y Santayana. Estudios Críticos. Colección Studium, 10. p.p. 55 y 56.

51.- Véase cómo el símbolo de cada color es un dato completamente subjetivo. Responde siempre a condiciones de raza, lengua, cultura y circunstancias ambientales, que modelan y determinan en mayor o menor grado la forma de aprehensión del estímulo externo. Rimbaud, en 1871, en su soneto "Voyelles", simboliza en forma totalmente diferente:

"A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles,
Golfes d'ombre";(El subrayado es mío)

Si el poeta se viera constreñido por reglas de escuela para el empleo del color, el estudio del mismo sólo revelaría rasgos comunes, no interesantes sino para situarlo dentro de determinada

época.

Por otra parte, tratar de ver las expresiones cromáticas a través de la interpretación de filósofos o psicólogos europeos -- nos expone a soslayar las condiciones apuntadas que influyen en el desarrollo de la vida anímica de cada individuo. Schulmann, al hablar del símbolo cromático afirma: "los colores no responden a un sistema de valores tradicionales que arbitrariamente identifica distintas condiciones morales con ciertos colores, sino que -- forman parte de un sistema individualista." p.143. op. cit.

52.- Allen W. Phillips. Op. cit.; p.235.

53.- José Luis Martínez Examen de Ramón López Velarde. El hijo prodigo. XII núm. 39, junio de 1946 p.169.

54.- Es en el siglo pasado y en curiosa coincidencia con la fecha en que nació López Velarde, cuando el azul comienza a deslumbrar a los escritores. Victor Hugo define así "L'art c'est -- l'azur". En 1888 apareció Les oiseaux bleus de Catulle Mendès. -- Mallarmé y Maeterlinck --éste más tardíamente--, se dejan seducir por el atractivo del color. Así, existió La Revue Bleue en París. Sin embargo, opina Schulmann, (p.115 op.cit.) es difícil que la lectura de estas fuentes haya decidido la postura relevante del azul en el movimiento modernista. "Sin embargo, esta voz cromática representa uno de los revelantes recursos estilísticos inspirados por el Parnaso, el Simbolismo y el Impresionismo" (p.131 op.cit.). El primer escritor latinoamericano que se deja seducir por el matiz, es José Martí, cuya obra enriquece desde 1875 en función simbolista, ya como adjetivo o como sustantivo. Este gran escritor cubano, señalado entre los iniciadores --no precursores-- del modernismo sugiere cuando usa este tropo, idealismo, belleza, alegría, perfección moral o espiritual, pureza y el deseo de elevación.

El año de 1876 marca la fecha en que por vez primera Nájera, en el poema "Luz y Sombra" opta por la coloración azul con valor simbólico. Y Darío--al que la crítica hasta hace poco consideraba como iniciador único del movimiento modernista, -- hasta 1884.

Tratándose de uno de los elementos más importantes para caracterizar esta escuela, es interesante observar que el estado anímico sugerido por la voz azul en el nicaragüense es el del amor, la emoción religiosa, la experiencia y la perfección literaria, -- según sus propias palabras.

55.- A través de su obra, algunas expresiones van adquiriendo un valor anímico definitivo, como en el caso de ésta: significativa con ella "mi vida oscurecida ya sea por el dolor, el sufrimiento, la conciencia de haber pecado, etc."

56.- Visible es la huella del Lunario Sentimental de Leopoldo Lugones a quien el poeta estimaba entre los más grandes escritores del idioma y a cuyo verso calificaba de "patricio".

57.- Este famoso verso nos recuerda la similitud que la cri-

tica encuentra entre el poeta de Jerez y Amado Nervo. Mauricio -- Magdaleno en Nervo esencial (El Universal, 9 de enero de 1945)- afirma el parentesco de ambos escritores. Por su parte, D. Alfonso Méndez Plancarte al comentar elogiosamente Fuentes de Fuensanta - (Nervo en López Velarde. El Universal, 14 de marzo de 1949) agrega de su cosecha algunos ejemplos que permiten observar "las influencias temáticas o psicológicas, afectivas o conceptuales" en la obra de los poetas citados. Entre los ejemplos, precisamente transcribe el siguiente verso, perteneciente a Serenidad (1914).

"Unos ojos verdes color de sulfato de cobre"

Otras expresiones verbales de Amado Nervo; "La madurez crónica y maldita" (Serenidad); "Naranjas doradas/con mil flamulillas de oropel" (Los jardines interiores), aduce el ilustre investigador para asentar esta consanguinidad poética. Encuentra también - en ambos análogo anti-intelectualismo. ("El perro de San Roque" - de la pluma velardeana y "Las dos redes", -"Metafisiqueos"- de -- Nervo), así como alusiones sacrílegas a lo eucarístico. Alude a las "atmósferas cluroscuras" que se confunden en los dos.

Noyola Vázquez en la obra tantas veces citada, dice al respecto: "No es... sólo la coincidencia en laudar los rasgos físicos de la mujer preferida lo que asemeja a estos poetas, lo cual sería su lugar común. Su alabanza del sexo femenino es de tono idéntico."

Existe, sin embargo, una actitud que los separa en definitiva y ante la cual López Velarde no puede menos que demostrar desacuerdo: "La finalidad ética que Nervo asignó a su producción literaria". En el artículo "La magia de Nervo" el propio Ramón López Velarde formula sus objeciones a la actitud del poeta nayarita, - después de declarar su deuda poética: "Filialmente (ya que él, -- con el Duque, nos inculcó los principios poéticos y nos enseñó -- los áulicos ademanes del espíritu), me confieso reacio a sus prosas y a sus versos catequistas, alejados de la naturaleza artística y, en ocasiones, en pugna con ella. El propósito de consolar, - por máximas de mayor a menor crédito, pareceme extranjero en la - estética que se atiene a su virtud melódica para aliviar las fatigas y los desamparos adamitas. Creo que de la confusión de estas normas surgieron sus renglones postreros, sin la carne mágica y - sin el pecado sideral..." (Tomado de Phillips p.28). El crítico americano agrega una breve semblanza de la poesía de Nervo y explica su gran difusión comprensible por plantear los problemas humanos en una poesía sencilla y sentimental que ofrece el halago del consuelo. Ante esto, la reacción de los "Contemporáneos" fué dura; tanto, que Jorge Cuesta juzgando el modernismo, subraya que: "Es imposible negar que algunas de sus obras poseen méritos; pero son de las que escapan a su verdadera inclinación; la inclinación que se reconoce en los dos más prestigiosos poetas del movimiento: Manuel Gutiérrez Nájera y Amado Nervo, que son dos tristes, melancólicos, apesadumbrados, neurálgicos y pésimos poetas". (El clasicismo Mexicano en El Ensayo Mexicano Moderno p.95).

Villaurrutia es menos drástico y más justo: "Espíritu de resonancias delicadas, deja a nuestra poesía notas de una pureza y-

gracia incomparables. Su mismo tono de suave convencimiento lo -- llevó a usar de su verso como un medio para expresar ciertas doctrinas propias o ajenas de elevación o renuncia, de conformidad - espiritual; cosas todas que, si le trajeron oyentes, le hicieron - al mismo tiempo desviar el contenido personal y lírico de su poesía". (Tomado de Phillips p.41).

58.- Fuentes de Fuensanta p.59.

59. Se ha convertido en casi lugar común hablar de la predilección con que Ramón López Velarde incorporaba a su poesía las - cosas nimias y cotidianas. Don que le confiere una especie de sortilegio porque "lo más notable de esa dirección... estriba en la expresión de los grandes temas espirituales mediante imágenes cal - cadas sobre una realidad más bien vulgar y nimia". Y basta para - comprobación la lectura de "El candil" cuyo símbolo formado por - una serie de abstracciones es toda una confesión de inquietudes - espirituales. Otros escritores postmodernistas se sumergían en la vida ordinaria buscando temas mínimos para encontrar una salida a lo literarizado del modernismo. Sin embargo hay que subrayar que el placer de expresar simbólicamente lo trascendente en imágenes familiares es una actitud genuina en el poeta de Jerez. En él, -- que quería extirpar de su vocabulario y su temática todo material que no estuviera vinculado a sus propias vivencias. p.p.219,220 y 221 de Ramón López Velarde, el poeta y el prosista, Allen W. -- Phillips.

60.- Manuel Torre en un estudio psicoanalítico (Biopsia y -- Raíz de López Velarde. El Nacional, 30 de julio de 1944), concluye: su "neurosis de angustia, la taquicardia y probablemente la - insuficiencia mitral "condicionan" una hipersensibilidad senso--- rial (visual, auditiva, táctil) que le permite apreciar más gamas de color, sonido y superficie. A parecidas afirmaciones llega Arturo Rivas Sainz. op. cit.

61.- Iván A. Schulmann. p.148 op.cit.

62.- Ibidem. p.148. En Gutiérrez Nájera leemos:

(Como subtítulo "Canción del Bohemio")
En tus abismos, negros y rojos,
Fiebre implacable, mi alma se pierde;
Y en tus abismos miro los ojos,
Los verdes ojos del hada verde!
Es nuestra musa glauca y sombría
.....
Sus ojos verdes los que buscamos;
Verde el tapete donde jugué
Verdes absintios los que apuramos,
Y verde el sauce que colocamos
en tu sepulcro, pobre Musset!

63.- Se muestra en el poeta, dice Torre, al que citamos otra

vez, "una especial apetencia por la sangre". "Como título y como-tópico". (Y esto es cierto para Zozobra, libro en que es fácil -- discernir que la experiencia erótica del adolescente y el joven - provinciano, ha crecido en profundidad y en extensión). "Ya probó Adler que la sangre es extereorización, objetivación, colofón del apetito genésico, de una libido atormentada por un deseo inextinto, no asociado. De ahí la asociación natural de "lo sangriento"- con "lo árabe". Válvula de escape de un temperamento extranormal. ...Y que el conocimiento de la "floresta roja señala la sobreexcitación visual por lo "rojo" como un reflejo de violencia cardíaca".

64.- "... creemos haber justificado nuestra caracterización general ya asentada, de que su obra total es como la extremada de finición y descubrimiento de una personalidad". Allen W. Phillips. op. cit. p.131.

65.- Una de las cualidades de la obra de Ramón López Velarde es la música y por cierto rara y extraña en ocasiones, de ritmo - cambiante. De sus versos, dice Fernández MacGregor, lo primero -- que sorprende es la musicalidad. A este respecto, Noyola Vázquez cree ver que la influencia de Eduardo Marquina en el mexicano, -- "radica esencialmente en el ritmo interno y en la predilección -- por determinados temas", Fuentes de Fuensanta, p.53.

66.- Esta relación de tiempo ha sido señalada en el autor -- por varios críticos.

67.- "A una enlutada". Poesías escogidas de Manuel M. Flores.

68.- "A media noche" Ibidem.

69.- Luis G. Urbina. La Vida Literaria de México y la Literatura Mexicana durante la Guerra de Independencia. Editorial Porrúa, S.A. México 1946, p.p.110-111-112 y 113. Llama la atención, en la descripción somera de Rosario hecha por el autor, tres notas específicas: "una mujer que por entonces tenía la edad difícil de los treinta... Todavía aquellos ojos negros y abismales, - dentro de la corola oscura de las ojeras, tenían fascinación. Todavía aquel perfil numismático destacábase en líneas delicadas... la inteligencia y el corazón de esa mujer valían más que su hermosura".

70.- Justo Sierra en breves palabras sintetiza las influencias y las fuentes del poeta que, en otra analogía con López Velarde tuvo también una vida muy breve: "Bécquer, Campoamor, luego todos los poetas franceses de la moderna, de la nueva y la novísima generación, desde los de la Carabela romántica, hasta los del último barco, desde Hugo, Lamartine y Musset, hasta Richepin, - Rollinat y Verlaine, pasando por Gautier, Baudelaire y Coppée, todos han ido marcando como constelaciones, el trazo de la órbita - del astro; de estas constelaciones, las que han brillado más en el cielo de Gutiérrez Nájera han sido Campoamor y Musset; como en

su prosa, se refleja el estilo de Gautier y Paul de Saint Victor y el frasco limpio y cristalino de don Juan Valera que, de cuando en cuando, tiene un delicioso dejo arcaico, como la canción del rey de Thulé, en el Fausto de Gounod." Prosas. U.N.A.M. Biblioteca del Estudiante Universitario 3a. edición.p.36.

71.- Naturalmente, siendo Gutiérrez Nájera iniciador del modernismo, su prosa y verso se tiñen con los colores que la inquietud de su estética prefería: azul, oro, rojo, blanco y verde. Pero en cada uno de los modernistas, y no había de exceptuarse a Nájera "Los colores responden a las vibraciones de su alma", Iván A. Schulmann, Génesis del Modernismo, Martí, Nájera, Silva, Casal. - p.p.140 y 141. Hay una característica muy relacionada con López Velarde que asimismo cita el autor: "Nájera aproxima dos colores o puestos para intensificar su distancia, describir el abismo que los separa, y expresar su anhelo de unión. En "Luz y Sombras" operan dos colores, blanco y negro, de significación antitética:

"Yo soy la negra noche, sin luces, sin estrellas:
yo soy cielo de sombras, rugiente tempestad;
.....
Sé tú la blanca estrella que alumbre mi camino
el faro que me guíe al puerto de salud"

El mismo principio con una técnica evolucionada hasta lo increíble nos ofrece Ramón López Velarde:

"esta manera de esparcir su aroma
de azahar silencioso en mi tiniebla"
.....
"He aquí que en la impensada tiniebla de la muda
ciudad, eres un lampo ante las fauces lóbregas
de mi apetito"....

"El objeto de unir estos contrarios -dice Schulmann al comentar - la poesía de Gutiérrez Nájera- aparece al final de la poesía". Es decir, ese anhelo de unión que se logra con la yuxtaposición de los contrarios y que se advierte de igual manera en el sentido total de las composiciones velardeanas.

"Mariposas", -técnicas parnasiana y simbolista- de Gutiérrez Nájera establece un nexo entre lo anímico y lo visual. El poeta o torga un contenido simbólico a la mariposa blanca-pureza; otro a la azul-poesía o imaginación fantaseadora; la negra es muerte. La roja es la pasión o emoción ardiente. Este contenido simbólico -- permanecerá estático en el desarrollo del poema.

Y como dato curioso; entre los dos poetas se establece otra similitud. Ramón López Velarde utiliza un tropo parecido en "El sueño de la Inocencia":

"Un día quise ser feliz por el candor,
otro día, buscando mariposas de sangre

Lo subrayado tiene el mismo valor cromático (la sangre es --

roja) y simbólico que la "mariposa roja" de Nájera.

72.- "Copo de nieve", p.63. Poesías Completas Salvador Díaz-Mirón. Col. Escritores Mexicanos. Ed. Porrúa. México 1958.

73.- "A Gloria". p.51 op.cit.

74.- "A Eva. p.127. op.cit.

75.- "Date Lilia". p.131. op.cit.

76.- "Margarita". p.97 op.cit.

77.- Con respecto a este poema, leamos lo que López Velarde piensa (tomado de la obra de Phillips que venimos consultando). - Habla Phillips primero: "En 1916, comentando una poco afortunada crítica en que se quejaba de la falta de vigor de los poetas mexicanos del día, dice López Velarde: "La rabia está bien muerta. Apenas la soportamos en Díaz Mirón. Fuera de él, los rabiosos no nos suscitan otro deseo que el de inyectarles un suero, oportuno para que no cunda su baba." (D.F. "El predominio del silabario", - p.259) Un año más tarde agrega un recuerdo personal: "En un café situado frente a San Felipe conocí al autor de Lascas. Al soberano citareda que, como observaba Rafael López días atrás, versificaba gloriosamente cuando aún regia la canalla. Estuvo magnífico, grandilocuente e insolente. Nos recitó entre otras obras suyas, - un romance a Cleopatra, de tal calidad que parecía desprenderse de la boca misma de Apolo. Nadie me ha deslumbrado, en su trato personal, como aquel hombre". D.F., "La Avenida Madero", p.303. - (p.41 de la obra de Phillips).

78.- Los parnasianos "consideraban el uso del color uno de los básicos medios artísticos. Su propósito era de tipo idealista; esperaban crear un microcosmos donde podrían permanecer y producirse los sueños, sensaciones, e ideales que el mundo les inspiraba. Mediante el uso de las formas, la luz y los colores pretendían lograr su meta", dentro de una impasibilidad que excluía el sentimiento. Teófilo Gautier, cuya expresión es modelo inicial en este terreno poético, logra una verdadera frialdad estatuaría. -- Iván A. Schulmann. op.cit. p.145.

Es importante anotar algo que López Velarde escribe sobre -- Verhaeren en una nota necrológica: tiene habilidad para "conci--- liar el tema filosófico con el poético, sin que se le escape la emoción, base obligatoria de todo arte logrado" D.F. "Verha--- eren" p.340. (p.77 de Phillips). Lo que marca y delimita su teo--- ría estética con respecto a la parnasiana.

79.- Villaurrutia observa, como Jorge Cuesta lo hará después, que aunque Díaz Mirón logra expresiones de una estética exquisita, a veces su estro cae, tiene "semillas de fracaso". p.27 de la obra de Allen W. Phillips.

80.- Francisco Liguori Jiménez, en un fino estudio de críti-

ca literaria, esboza los nexos y las diferencias entre los poetas a los que llama acertadamente "Escila y Caribdis de la poesía mexicana". López Velarde y Salvador Díaz Mirón. Letras Potosinas -- Abril a Septiembre de 1954.- Ambos son México- dice el crítico.-- La mexicanidad de López Velarde complementa la de Díaz Mirón en el tiempo y el espacio. "Ambos se nutren de auténticas esencias - de mexicanidad".

Como actitudes idénticas señala su alejamiento de todo cenáculo literario. Tanto fue así en el veracruzano que "ni reconoció - maestros ni creó escuela. López Velarde tampoco fue nunca miembro activo de ningún cenáculo, ni se le puede ubicar en grupo determinado." Si bien lo miramos, la soledad de cada uno es diferente -- porque su causa también lo es.

Hay otra afirmación de más trascendencia: es la que se refiere al rigor esteticista al que ambos sometían su creación, que en el poeta veracruzano se expresa en los versos siguientes:

"¿Quién hiciera una trova tan dulce
que al espíritu fuese un aroma
un unguento de suaves caricias
con suspiros de luz musical?"

Permite ver el uso de sinestesias que también utiliza el poeta de Jerez; y muy sagazmente esboza la raíz y sentido de su estética.

Por otra parte, observa el mismo crítico, la expresión poética de ambos poetas se enriquece con metáforas bíblicas y su temática no está empañada con asuntos extranjeros.

81.- Octavio Paz vierte los conceptos siguientes:

"Si Othón es un académico que descubre el romanticismo y escapa así al parnasismo de su escuela, Salvador Díaz Mirón emprende un viaje contrario; es un romántico que aspira al clasicismo". Introducción a la historia de la poesía mexicana. Las peras del olmo p.17. México, Imprenta Universitaria, 1957. (Lo cita Phillips. p.27.)

Sin embargo, aunque a primera vista lo anterior es una síntesis admirable, la finura y sutilidad espiritual de Jorge Cuesta - hace distinguos muy especiales en los que muestra profunda comprensión con las obras que comenta: Expone primero algunas proposiciones para caracterizar la literatura mexicana. Tienen ellas una novedad inusitada dentro del pensamiento crítico moderno. Establece la universalidad de los ideales de nuestra literatura aún dentro de la "variedad de sus apariencias" y de la "variabilidad de sus formas" que circunstancias históricas y geográficas le confirieron. La poesía mexicana es una poesía española clásica que dota a ésta de una connotación universal, puesto que ha permitido - el nacimiento de una poesía que posee su propio espíritu mexicano "La función de nuestra poesía ha sido recordar constantemente a la española su universalidad". Y la universalidad del pensamiento español en el Renacimiento-por universal también francés, inglés o europeo simplemente-hace posible su dominio en América y el nacimiento de literaturas latinoamericanas, por su capacidad de crítica y reflexión según su tradición clásica. Por esta razón la --

poesía mexicana se desentiende del casticismo español que no es universal.

La poesía española hereda a la americana no sus hábitos particulares-casticismo-sino los ideales de universalidad de origen-renacentista- "abrir los ojos a la naturaleza, curiosidad científica, avidez de conocer profundamente sus pasiones" y sus raíces.

Es en este sentido -su capacidad de preferir las normas universales a las particulares-en el que los poetas de los Siglos de Oro en la Península y en Nueva España pueden considerarse clásicos y no sólo españoles o mexicanos.

Así, el academismo mexicano, sin una tradición propia castiza, es más libre que el español. Como consecuencia abreva en las fuentes clásicas ya fueran latinas o francesas y esta posición le permite derivar directamente el romanticismo de Francia.

El academismo mexicano, sin la constante castiza, vio en el romanticismo su carácter de modernidad universal y lo aceptó. Pero no comulgó con su postulado de animar el paisaje con "los movimientos sentimentales del espectador". Se dio el caso de que el paisajista mexicano fuera primero parnasiano y por fin modernista -si consideramos este movimiento como una prolongación romántica-con sus características propias-.

Por supuesto, no se olvida el hecho de que por clasicista y académica que sea una visión parnasiana del paisaje, ya lleva un germen romántico. Pero lo importante es esta continuidad del rigor clásico en varios poetas románticos. El fenómeno poético de Othón es más profundo. No es un simple romántico que no olvida el academismo. Su tragedia es sentir que el paisaje que lo rodea "no es sensible al sentimiento humano" -en sentido literario.- Desde este punto de vista, el poeta es un decepcionado del paisaje, poéticamente hablando. De donde su naturaleza romántica "sube hacia un ideal más riguroso que la complicidad de la naturaleza".

La soledad de Díaz Mirón, su implacable autocrítica, tienen un origen semejante; pero en un temperamento mucho más apasionado, casi febril.

Sus arranques y estallidos de cólera nos lo muestran como un ser antisocial. "Díaz Mirón es un romántico, pero hay que ir a la poesía clásica francesa para encontrar un idioma tan lógicamente-riguroso como el suyo. Es un romántico, un poeta de la naturaleza, pero es difícil encontrar ejemplos universales de la implacable razón de su naturaleza".

"Si se considera que Díaz Mirón es el romántico mexicano aparece de relieve lo que significaba al decir que la poesía mexicana, paradójicamente, llegó al romanticismo en busca de un rigor más profundo; se tiene entonces la explicación más cierta de por qué la poesía mexicana abandonó la escuela española y volteó los ojos hacia Francia, donde podía encontrar que "el romanticismo -- era Baudelaire", un clásico moderno, fascinado por el temperamento "americano" de Edgar Allan Poe, el filósofo del radicalismo -- poético". Jorge Cuesta, El Clasicismo Mexicano. El Ensayo Mexicano Moderno. Fondo de Cultura Económica. (p.p.85-98).

82.- Introducción a la Poesía. César Fernández Moreno. Colección Popular, Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. -- p.15.

Disertando sobre el mismo punto, Jorge Cuesta vierte interesantes conceptos sobre los que establece el valor auténtico de -- Lascas: "No se acaba de entender por qué se proponen en este libro tan extraño unos problemas líricos tan insolubles, unas tradiciones estéticas tan irreducibles y tan poco familiares a la cultura poética, tan bárbaras, en fin, y tan intrascendentes. Pero es el hecho de que se las haya propuesto y de que las haya resistido, el que es causa de que una admiración de -por él- su obra pueda a su vez resistir las más obstinadas reservas y las más rebeldes inconformidades que puede encontrar la admiración de una poesía". El ensayo Mexicano Moderno. Fondo de Cultura Económica. 1958. p.79.

Con la misma sagacidad crítica agrega: "La poesía de Díaz Mirón es una poesía torturada, pero deliberadamente torturada; es una poesía sin bondad, una poesía con enemigo, incapaz de producirse sino en la contienda, como fruto de la hostilidad." ¡Qué cerca y qué lejos, -según la voz de Jorge Cuesta-, se hallan Díaz Mirón y López Velarde!

83.- Los tradicionales conceptos de la crítica sobre Othón se repiten en Phillips, (p.26): Poeta descriptivo, apartado del modernismo y de la tradición académica. "Su visión de la naturaleza no es de ninguna manera impersonal ...representa las escenas campestres con toques impresionistas insuflando en ellas su propia intimidad en un continuo intercambio emocional."

López Velarde no regatea su admiración al poeta potosino como lo comprueba la cita siguiente tomada de Phillips: "...Realizó además el prodigio de vaciar las inquietudes del alma moderna, en la serenidad imperturbable de los antiguos modelos. Si Góngora le hubiese conocido le habría consagrado su devoción ...Supo Othón huir de los extremos de una retórica milenaria y postiza y de un arte descoyuntado y estrafalario. Comprendió el pasado y el presente y tomó de ellos, con singular prudencia, lo verdaderamente estético... Sus versos son intensos por el desbordamiento de vida e irreprochables por la sobriedad de la forma..." (D.F., "Othón". p.p.153-154).

84.- Letras de México dedicó a Manuel José Othón el número - Abril Septiembre de 1958, en el cual Joaquín Antonio Peñalosa - (p.7) escribe un artículo llamado El Idilio Salvaje. Texto y Estilo. Desmenuza el poema para su análisis y cita frases del poeta potosino que indican su técnica. Esto nos permite comprender la suma de trabajo que Othón dedicaba a pulir y redondear sus expresiones y la conciencia estética que lo animaba.

85.- "Castro Leal ha subrayado cómo el paisaje no es un mero fondo decorativo y convencional en su obra, sino que está representado en ella con un color dramático y una esencia religiosa" - p.26. Phillips Op.Cit.

86.- Jorge Cuesta emite el siguiente juicio: "López Velarde es también un decepcionado del paisaje. Su paisajismo es un gusto en el sentimiento de su decepción; sentimiento que resulta tanto-

más trágico cuanto que no es la naturaleza física la que le revela su aridez y su implacabilidad sino el paisaje humano; es el -- hombre quien se hace diáfano como un desierto, se expone a los -- más ardientes y ávidos rayos luminosos y pierde su candidez", El Clasicismo Mexicano, El Ensayo Mexicano Moderno. p.p.97,98.

87.- Uno de los puntos en que se apoya su barroquismo: Con-- traste violento. La naturaleza es "fuente de impulsos y violen-- cias". El fondo del paisaje se adelanta. No es un medio para ha-- cer resaltar la figura humana. Pasa a formar parte dinámica de -- la composición. Es paramental y al mismo tiempo se integra al hom-- bre, al contrario del Renacimiento que cultiva la estimación del-- cuerpo humano proporcionado y perfecto. La representación humana-- ocupaba el sitio preferente, el fondo carecía de valor".

"Se lucha por hallar la expresión de un nuevo destino y en -- esa búsqueda se trata de entender la existencia humana en sus re-- laciones universales dándole un sentido más profundo y real". Ma. del Carmen Millán. Sor Juana Inés de la Cruz. El paisaje interior Nov.-Dic. 1951. Letras Potosinas.

88.- "La provincia ofrece a López Velarde la oportunidad de-- apresar en la penetración sigilosa, carnal, demorada, las más per-- manentes calidades de lo patrio," dice Juan Marinello y agrega: - "En parte alguna es el hombre más hijo de la tierra que en México. Sentimos que ahí, en esa tierra que ofrece el alimento y la casa-- maíz, adobe- está el México inviolable. Todo lo que hay en estos testimonios de vida difícil, de sordidez aplastante, de mantenida angustia ha de desaparecer. Pero no lo que ha sobrevivido heroica-- mente frente a todo: la persistencia impasible, la reciedumbre -- impávida, la valentía silenciosa, el sentimiento de lo plástico - elevado a categoría vital y a ennoblecimiento obligado del esfuer-- zo, lo mismo en el adorno casi imperceptible de la casa propia, - que en la meditada y solemne arquitectura colectiva... Sin propo-- nérsele, el poeta ha ido absorbiendo con la entraña, la mexicanidad intranferible que la provincia entrega sin decirlo". Notas - sobre Ramón López Velarde. Novedades. Domingo 7 de julio de 1957.

89.- Hermann Beyer, de los primeros investigadores y vulgarizadores de la disciplina arqueológica mexicana, hace una curiosa-- adscripción de los atributos y colores de los dioses que formaban la teogonía indígena. Describe una diosa de la siguiente manera:-- "pero lo que nos interesa por el momento es que la deidad tiene -- pintados de azul sus brazos, piernas y también el género de su -- falda ostenta ese color. Es que esa mujer personifica el agua. Co-- mo los antiguos mexicanos siempre pintan el agua de color azul, - el asunto es bien claro". En códice de distinta procedencia nueva diosa del agua luce huipil y falda azules y en el tocado dos go-- tas de agua: dos caracoles. La nariz de ambas deidades se adorna-- con un emblema azul de forma semilunar. Describe de inmediato un-- dios que representa a la luna. Toca un tambor y mueve una sonaja. Sonaja y numen son azules porque este color alude a la naturaleza acuática de la luna.

Uno de los veinte signos de los días, la lagartija, con su -

azul indica la abundancia del agua.

Tláloc, la deidad por excelencia del agua, tiene el cuerpo azul, voluta en el labio superior y azules los círculos que limitan los ojos.

Su templo tiene como almenas dos figuras de nubes azules.

En los códices, el poniente abundante en agua y el norte, dirección de la media noche, el tiempo donde domina la luna, están poblados por seres míticos y objetos azules.

Xiuhtecutli, señor de la turquesa, representa el firmamento azul, aunque se le pinta de rojo y amarillo; pero los reyes, representantes de este dios, usaban nariguera y manto azul.

Huitzilopochtli, el cielo diurno, con el sol -el día- presenta una curiosa vestimenta: como personificación del firmamento azul la deidad está adornada con piedras azules; pero su cara alterna franjas azules y amarillas, aludiendo a la luz del día, al fuego solar.

Los colores del fuego son rojo y amarillo. Arqueología Mexicana, aparecido en Revista de Revistas, Núm.581. 26 de junio de 1921. Facultad de Altos Estudios.

90.- "Bien dicho, -y no deben olvidarlo los distraídos- que el dinamismo y el influjo de las viejas religiones se ha trasfundido a la mexicanidad" escribe la erudita y autorizada pluma de don Angel Ma.Garibay en Acotación a un prólogo. (Letras de México. Año VII. Vol.I. - 15 de marzo de 1943). "Desde la agricultura, -- que ha sido para el indio algo sagrado, hasta los templos, los ídolos, los códices y los poemas, sólo tuvieron significado para el indio porque vienen de la divinidad o a ella conducen. Esto aclara la incomprensible complicación de mitos y dioses. Las dotes de abstracción unidas a la más fecunda imaginación, aunque encerradas en austeros límites, son los responsables de esta multitud, que en resumen de cuentas, no viene a ser sino la manifestación de la unidad". Diríamos que son "una metafísica imaginativa".

"En otros términos: la teología y la imaginación se encarnan en una sola vida, que se descubre por el camino de las artes, desde la cerámica, hasta los de la poesía y la mitología, pasando -- por la música y la pintura". En su arte "no hay exactitud fotográfica: hay siempre el esquema artístico cerebral preyacente. En -- otros términos: no reproduce el indio, ni en la creación de detalles; sino que les impone su personalidad sujeta a un ritmo instintivo -por ello valioso- pero que pasa por el cerebro, ya que -- lleva la marca: simetría, proporción, individualidad". "Su atmósfera no es lógica pura, ni sentimiento puro, sino que vive en una -- atmósfera estética que comprende y rebasa a las otras dos". "Aún en fines científicos y utilitarios está metido el arte".

TERCER TIEMPO

TERCER TIEMPO

- a) Amago de la muerte.
- b) La musicalidad en la poesía de López Velarde y lo fantasmal.
- c) La Suave Patria y la influencia de Leopoldo Lugones.

a) Amago de la muerte.

"En el mundo, decía García Lorca, solamente México puede tomarse de la mano con mi país en materia de inspiraciones macabras. Los chistes sobre la muerte, son familiares en España como en México y los muertos están más vivos como muertos que en ninguna otra parte del mundo".¹

La tendencia constante a equiparar y mezclar dos términos correlativos y convertirlos en opuestos y aún antagónicos, -lo efímero y deleznable ante lo terrible y eterno; lo trágico o fatal - con lo gracioso; la vida como hecho solemne y la muerte como tema risible o viceversa, es propia de los pueblos de Mesoamérica y debe tener una secreta relación con el carácter y el temperamento - de la raza.

Si "todo gran escritor es un exponente etnológico en el que se resume la vida milenaria de un pueblo y si interpreta al mundo a través de un temperamento racial",² no puede extrañar encontrar en López Velarde, como una preocupación constante, la presencia - de la muerte.

Incurrir en lugar común es recordar la religiosidad inherente a los dos pueblos que mezclados originan la gestación del México actual.

Lo religioso como razón de la existencia lleva aparejada la presencia de la muerte y la reflexión metafísica. Ningún pueblo - carente de esas reflexiones, de esa inquietud de supervivencia; - impávido ante la incógnita del tránsito de lo temporal a lo desconocido; satisfecho e indiferente ante lo deleznable de la carne y su transmutación en polvo, podrá ser calificado de religioso.

Las raíces etimológicas de la palabra religión, indican precisamente el reenlace con la fuente inagotable de la vida, con la creación misma y el ser que la produce. De ahí que el sentimiento religioso se acentúe en la humanidad en las edades en que surge - reflexivamente la pregunta sobre el origen y el destino del hombre y se torna dramática cuando los valores establecidos empiezan a rodar y el intelecto debe confesar su impotencia ante el hermetismo del misterio de la vida y la muerte.

El poeta alimentado de sentimiento e intuición concibe iluminadamente, aprehende la verdad de lo eterno en la contingencia -- del tiempo. Presiente, atisba, se comunica con lo invisible, lo - impalpable y lo imponderable.

~~En el caso poético de López Velarde, saturado de catolicismo barroco e iniciado en lo más sutil de su ritual y en el conocimiento de las postrimerías, base de las creencias en que se educó y se desarrolló vitalmente, el concepto de la muerte y su insis--~~

tencia forman el ámbito permanente de su obra lírica. Ya desde el primer libro, "La tejedora" y algunos otros poemas, van dejando - en nosotros un regusto mortal, una nostalgia "colmada de dramáticos adioses", que se tiñe más tarde de paganismo indígena en -- otros momentos de su poesía.

Lo interesante de esa atmósfera que en El Son del Corazón adquiere connotación inseparable de su espíritu creador, es que tiene un ritmo, un fondo musical que la caracteriza.

Si deliberada o intuitivamente, en La Sangre Devota el poeta hace predominar como valores estéticos las sensaciones húmedas -- que se manifiestan en todas sus alusiones líquidas y licuantes; -- si en Zozobra se siente una marcada preferencia por el fuego, el color y lo olfativo, en El Son del Corazón se establece desde el primer poema, por cierto nítidamente musical, su preocupación acústica; pero no limitada a este libro, aunque nos valdremos del análisis de algunos poemas del mismo para estudiar dicho aspecto.

Cuando se reconoce que las épocas y las sociedades sólo pueden juzgarse con arreglo a sus propias creencias; cuando se llega a la comprensión de la unidad vital de las épocas y de las culturas de tal manera que cada una aparece a nuestra vista como un todo, cuya esencia se refleja en cada una de sus formas fenoménicas; cuando una íntima convicción se impone sobre que no es posible -- captar la significación de los acontecimientos por medio de conocimientos puramente empíricos aunque imprescindibles y de que para ello debe buscarse también material en las vivencias éticas y estéticas; en los bienes de la cultura; en la religión y en el -- sentido de la muerte que plantea la problemática ontológica, porque sólo allí puede ser captado lo peculiar, lo íntimamente móvil (en sentido vital) y lo universalmente válido; entonces podemos -- esperar obtener un verdadero conocimiento de un objeto dado en el tiempo y el espacio, vale decir en la historia.

Sin soñar que la brevedad de estas observaciones pergeñadas -- someramente, corresponda a un plan tan ambicioso, si relacionaremos las acotaciones hechas sobre la muerte, con su propio significado dentro del devenir histórico más cercano a nosotros.

La muerte, que nimbada con halo de espanto, -- a veces nota -- morbosa como en Poe; en otras tratada con familiaridad que orilla aún a la caricatura y al humorismo irrespetuoso; presta un sello especial a ciertas culturas, a determinadas literaturas, a algún movimiento literario, a ciertos escritores, adquiere una perspectiva extraordinaria en el ámbito de lo mexicano.

En la antigüedad clásica se tenía una sensación vital que -- calificaríamos nítidamente con el adjetivo fisiológica. La muerte -- que la juventud helénica lleva clavada en su destino -- es terriblemente palpable, dolorosa y escalofriante. Muerte esencialmente biológica y por ello más trágica. La vida terrena es la única que poseen y quieren saborear, palpar, mirar, conocer y pensar con amplitud; fijarla o darle vuelta; amarla u odiarla. Todo es importante cuando se trata de la vida terrena. Es la única realidad. -- Ni la gloria compensa su pérdida.³

Apenas se perfila débilmente un trasunto de "más allá" en el tenebroso mundo de Plutón.

El discurrir del tiempo con sucesos triviales o con grandes-

aventuras se disfruta lentamente, se paladea el vivir cotidiano - en un alongamiento patético que adquiere sublimidad en el ritmo lento de la epopeya homérica.

Existe una sensibilidad especial de temor y repulsión hacia ese transmundo espectral tan dolorosamente esperado.

Porque, en contraposición con la concepción cristiana de la vida ultraterrena que supone situada encima del acontecer fenoménico, el recinto de la muerte se sitúa bajo tierra, en tanto que se trata de la infravida del mundo de las sombras en un eterno -- crepúsculo.

No existe una discriminación entre las almas justas y las -- que han "caído" lo cual implicaría una concepción del pecado que aún no se conoce.

En trágica mezcolanza, vagabundos y errantes, los héroes y -- los bufones, los personajes malditos, como Sísifo o Tántalo, y -- los anodinos conviven un sonámbulo existir incorpóreo.

Hemos tocado el punto central del problema: la corporeidad. -- La idea de la felicidad está íntimamente ligada a ella desde sus aspectos groseros como la satisfacción de los instintos, hasta -- los más sutiles y exquisitos como los placeres que proporciona el arte, el intelecto o la gloria.

El problema reside en el cuerpo. La felicidad será dada por la belleza del mismo, por su encanto, su forma clásica. Al acabar éste fenecerá toda posibilidad de placer. El mismo camino del - - amor que cita Diotima comienza en el cuerpo. Más allá de lo corpóreo sólo empieza la aridez del anciano que representa propiamente el enlace fatídico con el mundo de las sombras.

Siglos antes, en la cultura egipcia, persa e hindú para no -- citar sino las sobresalientes en sus tiempos respectivos, la muerte constituía un anhelo, un supremo fin, siempre que se hubiera -- alcanzado la iluminación durante la encarnación presente. La muerte y el nacimiento son, pues, distintas etapas para llegar a una meta lejana.

Algo de esta forma inusitada para la juventud de la cultura griega comienza a intuirse con la madurez hasta enlazar con las -- escuelas pitagóricas.

El cristianismo, en fin, en su principio, presenta un mensaje de alta trascendencia que comienza a desvirtuarse con el co-- rrer del tiempo.

Ofrece, así, un sabor distinto a la conciencia humana; un -- nuevo sentido del bien y del mal, la culpa y el destino. Hay ahora una forma mucho más emocionante, antitética y hasta paradójica que anteriormente en el mundo clásico, no era conocida.

Pero este sentido novísimo y extraordinario, cuya base se encuentra en seguir un camino de perfección psicológica, sobre el -- reconocimiento de que el hombre es una semilla que puede devenir un árbol;⁴ este sentido declinamos, abandona su genuina esencia y -- da entrada al drama que oscila entre el pecado y la salvación. Y lo hace de manera que se olvida la consistencia netamente práctica que se tenía de enfocar el problema de una manera actual, es -- decir, con resultados para la vida terrena y se contempla como un proceso cuyo alcance y resultados se verán en la vida futura, cuyo caso, el paraíso puede ser alcanzado en el momento final de

la vida por una contrición eficaz.

Así, el advenimiento de Cristo y su consecuente cambio en la concepción de la vida y de la muerte constituyó el desplazamiento del centro de gravedad humano, fijado antes por la fatalidad y el destino. Resultado de esta evolución en el considerando de la - - muerte es que la realidad en que viven los hombres se transforma, se vuelve más amplia, más rica en posibilidades psicológicas, sin límites. Todo ello constituye un denominador común para comprender la vivencia de la muerte en la literatura española, desde la Edad Media hasta ciertos poetas de nuestros días.

Cuando la solución que presta la gracia y el arrepentimiento en el destino del hombre concerniente al drama del pecado y la -- salvación empieza a perder vigencia, la comprensión profundamente emotiva del problema y las consecuentes nociones sobre la naturaleza del hombre conservan, sin embargo, durante largo tiempo su imperio sobre todo en España.

Pero esta emotividad va secando su fuente de vida y hay un momento al final de la Edad Media que no será más que un mundo de fórmulas estereotipadas, cadáveres revividos sin validez ni consistencia; y, sin embargo, llenan el mundo europeo con la sombría mezcla de la culpa y la superstición. Actuando en el extremo - -- opuesto del mundo grecolatino, el medioevo no podrá recobrar la ingenuidad innata al hombre, al que se impone la frialdad de la tradición escolástica cuya preocupación más perentoria estriba en salvaguardar la conciencia de la fe cristiana mediante la rigidez del dogma, sin prestar cabal importancia a la conducta.⁵ De donde se llega fácilmente a degeneraciones tan patéticas como la de vender la salvación del alma por unas indulgencias cuyo precio varía según la posibilidad adquisitiva del comprador. Sin embargo, España conserva una tradición cristiana muy cercana a las fuentes.⁶ Naturalmente, siendo ello así, es perceptible reconocerlo en el transcurrir de la vida ordinaria, cuyas normas y relaciones humanas traslucen fácilmente esta disposición anímica.⁷

La intensa y práctica relación con estas vivencias religiosas se traduce en la familiaridad y riqueza de contenido de muchos conceptos entre ellos el de la muerte.⁸ Y este hecho presta a los españoles del Renacimiento una actitud totalmente diferente a la del resto de los pueblos europeos: mezcla de lo sublime y lo ordinario; los conceptos más sutiles y ricos de espiritualidad en medio de formas netamente apegadas a la realidad y a lo material; expresiones heroicas y de santidad, contrapuestas a estallidos de egoísmo sin límites. Todo parece transcurrir como en el sueño, y la relación con el universo se lleva a cabo a través de unir lo divino y lo demoníaco, de tal manera que la emoción de la muerte adquiere un tono genuino y rico en vitalidad.

La necesidad de la Reforma, evidente en el continente europeo pierde su validez frente a la realidad ibérica,⁹ que preside y hace factible la aparición de la más alta mística de occidente: la española.¹⁰ En lo cual también no se halla lejos uno de los hechos más relevantes de la historia de la Península: la influencia de la tradición oriental que aún guarda sus secretos en la Alhambra. Secretos procedimientos que, por otra parte, se encuentran en el principio del más puro cristianismo en su significado de --

mensaje psicológico, no en su interpretación posterior de filosofía dogmatizante.¹¹ La magnitud de este contacto cultural entre Europa occidental y los árabes y sus consecuentes y benéficas resultantes se puede medir por hechos incontrovertibles, como la influencia de Mohindín - Ben - Arabi, el filósofo murciano que vivió y fue de hecho maestro de Dante; la claridad del pensamiento filosófico y crítico de Averroes y su escuela oriental andaluza fecunda de tal manera la mente europea que su huella es perceptible en pensadores de la calidad de Alberto Magno y Sto. Tomás de Aquino. Ya en Averroes se da el caso de una agudeza intelectual que intuye un tipo de conocimiento situado más allá de lo insensible y personal, en donde pueden unirse el "espíritu subjetivo" y el "espíritu objetivo"; de tal calidad que nos sitúa en una postura alejada por igual de las aberraciones de una "fe torpe" y el espíritu cerrado de las imposiciones eclesiásticas.¹² Fácil es encontrar en ello la semilla de una planta mística cuyo florecimiento maravilloso, no por ser posterior en varios siglos, revela en su origen una libertad espiritual bien sazónada. Así, podemos decir, que el contacto hispano-arábigo, por tantos años viviente, fecunda y enriquece no sólo la intimidad, sino también la obra literaria de los místicos españoles,¹³ en cuyas obras encontramos la idea de que la creación no es sino una irradiación constante del divino movimiento del amor, de lo que se desprende su atemporalidad y por ende, su actuación constante en todo momento sobre lo existente. Esto, naturalmente, atempera y modifica el concepto de la muerte que va perdiendo paso a paso dramaticidad y cobrando, por el contrario, un perfil familiar y casi amigo. De aquí, fácil es saltar a la burla y aún llegar a la sátira, advertidas constantemente en el pueblo español y el mexicano, ya no digamos hacia el concepto muerte, sino hacia la persona de la muerte. Y sin embargo, esta familiaridad y acercamiento no le restan nada a su gesto digno, porque ella nos devuelve lo más esencial de nuestra individualidad, aquello que el juego cambiante de la vida puede o cultivar bajo máscaras artificiosas.

Pero todo ello se pierde en formas mecánicas y nuevamente de repetición en el catolicismo militante de la conquista y su fuerza mengua cada vez más en el marco del acaecer americano entre el rumor sofocado de las pasiones del encomendero o la exaltación prosélita de los frailes; la indolencia del criollo y la orfandad espiritual del indio y del mestizo, apenas atenuada por la caridad de los primeros misioneros.¹⁴ Sin que esta afirmación invalide el hecho de la presencia de mentes claras y varones ilustres entre los emigrantes españoles, de acendrada fe y conducta intachable; entrañable caridad, comprensión amplia y móviles espirituales. En el punto de entronque de una cultura occidental, madurada en el Renacimiento, de amplios alcances universales, vigorosa hasta el punto de imponerse en la mente europea¹⁵ y en cuyas manifestaciones externas empiezan a perfilarse las bases de un industrialismo futuro, con otra de bases míticas en conexión íntima con la naturaleza como fuente de magia y cuya base vital es la religión, la floreciente agricultura¹⁶ comunista (de algún modo tenemos que llamarle) o comunal, sumergida en lo onírico de sus mitologías y brutalmente atada a rituales cruentos, los vencedores,

incapaces en su mayoría de captar la grandiosidad de los mitos, - los símbolos y las abstracciones, prefieren ignorarlos o calum-- niar a los vencidos. Se satisfacen con una ingenua interpretación, cuando no maliciosa, que explica la conducta de los vencidos con la intervención diabólica en la vida y la cultura indígenas. Aún el esfuerzo extraordinario y renacentista de un Sahagún infiere - de sus investigaciones el lazo de la religión con las potencias - del mal.

Es así como la riqueza de la cultura aborígen queda sepulta-- da dentro de sus ruinas bajo el polvo del tiempo y de la indife-- rencia. Pero la realidad no deleznable de esta tradición en que - la vida y la muerte se funden en concepto íntimamente entrelazado no puede desaparecer: invisible queda, sí; pero omnipresente, co-- mo un latido en el espíritu mestizo del mexicano.

Al lado de la tradición escolástica y el pensamiento euro-- peo,¹⁷ importados del Viejo Continente con sus instituciones y -- costumbres que ciñen al intelecto y le marcan derroteros en la U-- niversidad que pronto abrirá sus puertas al criollo, encontramos la pureza de las sensaciones del americano mestizo, cuyas huellas son visibles en la artesanía del hombre nuevo,¹⁸ nutrido del am-- biente continental; y son las primeras expresiones netamente his-- panoamericanas con el sello de lo que más tarde será el espíritu de lo mexicano.

Poco a poco esta tímida nota distintiva que se da primero en el pueblo, marca el pensamiento de América hispana hasta llegar a Sigüenza y Góngora¹⁹ y al siglo XVIII donde ya es una pujante rea-- lidad.

Si es verdad que más tarde la lógica materialista de Comte - se impondrá a la juventud²⁰ por un designio más político que filo-- sófico a través de la interpretación de Gabino Barreda,²¹ y luego de los "científicos" del porfirismo, también es cierto que entre lo más puro de nuestros valores finiseculares la emoción, a tra-- vés del arte, va rastreando vivencias en lo más esencial del ser. No olvidemos que, en un pueblo que se rige más que nada por esta emoción, el arte adquiere una categoría excepcional, como lo seña la Gaos,²² lo cual es una característica esencial también en el - indígena.²³ Es el caso de López Velarde que en ello se muestra tí-- picamente hispanoamericano y hondamente mexicano.

Todo lo paradójico del ambiente hiere profundamente a los -- sentidos. De aquí que el poeta se acerca al conocimiento del hom-- bre y el universo dejando a un lado lógica y métodos racionalis-- tas y armado de la intuición emocional y estética; de donde sur-- gen las irónicas frases de "Eva montada en la razón pura" y "las-- ineptitudes de la inepta cultura".

Para alcanzar después la comprensión de la nidad inmanente al hombre como ser terrenal y la convivencia con la muerte que en él, como en todo mexicano, tiene una manifestación constante y di-- versa, si tomamos en cuenta la herencia cultural de los abuelos, - la totalidad y constancia de la muerte en ellos es sello indele-- ble y abarcante de lo sublime y lo cotidiano. Familiar y tierna - en el juguete del niño, en el pan de la fiesta conmemorativa, en la ofrenda multicolor y sabrosa de Noviembre. Grotesca en el mun-- do fantasmal de Posada de donde nace la burla para la vida a la -

que no se puede tomar en serio y que no merece mejor adjetivo que el que le da el indio prisionero por conspirador en Tirano Bandejas.²⁴

Explicable perfectamente la avidez del mexicano por "sabo---rear la vida", a lo que se agrega el sentimiento de temor, no a la muerte, sino a la vejez; por las implicaciones de pérdida de la belleza física²⁵ y del vigor sexual y el fin del goce terreno al que difícilmente se resigna el mexicano.

En esta actitud frente a la muerte, juega un papel no menos importante la postura indígena ante el mismo fenómeno: cuando el cuarto sol de agua arrasó a la humanidad, la pareja salvada encuentra el modo de hacer fuego para cocer un pez. Tezcatlipoca lo advierte y con eficaz patada la priva del ser y la convierte en una pareja de perros. Pero Quetzalcoatl que a su vez observa la habilidad de la pareja en el menester del fuego, sospecha su naturaleza divina, su probable parentesco con el sol y sobre estas su posiciones defiende su derecho a la existencia ante los dioses. Concretamente sus palabras se refieren a que la sangre de los humanos puede muy bien alimentar al sol para que continúe en su función celestial, sin extinguirse como amenazaba hacerlo. Ante esta posibilidad, los dioses acceden a la creación de otro hombre al que ayudarán en todas las vicisitudes que se le presenten para -- que éste, a su vez, desempeñe el cometido trascendental que se le ha asignado.²⁶ Si el hombre, que ya hemos visto convertido anteriormente en perro - una de las formas del dios del fuego es la del can y la sangre es, simbólicamente, fuego - vivirá para dar su vida y su sangre en ayuda a las fuerzas cósmicas que mantienen el universo, se comprende claramente la perspectiva que para la humanidad ofrece un hecho de tal naturaleza. En cierta forma, morir equivale a unir la molécula divina que existe en el ser humano - separado del tiempo y el accidente - para prestar vigor al mundo estelar, a su vez expresión de una fuerza divina en una transustanciación de carácter suprahumano. Este trascender evidencia el anhelo de infinito que acecha al hombre precolombino.²⁷ Al mismo tiempo, la magnitud que la muerte representa para cada ser considerado como unidad - desintegración en la nada - se empequeñece ante lo insólito del devenir eterno e indispensable en el orden cósmico. En este juego de dejar de ser para alcanzar lo trascendente, la muerte es sólo una dinámica de sublimación que corresponde a la hondura del sentimiento de religiosidad de la más pura cultura tolteca.

Si existe algo que conturbe realmente al indio es la comprobación del cambio y el fin de toda manifestación vital en la tierra y de la naturaleza humana como tal.

¿Sólo así he de irme
como las flores que perecieron?
¿Nada quedará de mi nombre?
¿Nada quedará de mi fama aquí en la tierra?
En vano hemos llegado,
En vano hemos brotado en la tierra.²⁸

La vida le ofrece una concatenación de hechos no explicables

lógicamente y que parecen responder al mero accidente, a pesar de que pudiéramos en una primera hojeada encontrarle cierta relación de causalidad. De un modo u otro lo inesperado de lo que ha sido su vivir en un mundo donde la naturaleza se muestra especialmente dura y hostil y el análisis de la contingencia de su historia, -- provoca un matiz de separación de lo terreno que colora toda proyección vital del individuo y que es aún perceptible en el indigena actual. Una suerte de aceptación de la existencia tal cual se presenta, de la que dimana cierta dignidad auténtica se perfila siempre en la conducta del indio.

Su intuición metafísica, como acabamos de exponer anteriormente, encuentra la forma perfecta de disolver la cualidad fantasmal del mundo sensorio incorporándolo en la mecánica divina.

Orientado de esta manera, la muerte puede conmover su instinto, pero no vencer la fe en su destino trascendente. El desasimiento de las cosas terrenales y de la vida es un resultado de este enfoque del problema.

Si más tarde el mexicano pierde parte de la concepción metafísica autóctona, le resta uno de los rasgos más característicos: su despreocupación ante la muerte²⁹ y la aceptación de la vida de una manera natural y estoica. Este hecho se comprende mejor si agregamos el ingrediente de las circunstancias sociales y económicas en que su vida se desenvuelve.

Esta síntesis vida - muerte, antitética y dinámica, barroca, es clásicamente mexicana. Por eso cuando los resabios de Baudelaire se presentan en la poesía velardeana, contemplado este fenómeno literario desde el enfoque de la muerte, no se puede afirmar que se trate genuinamente de una influencia.

En el francés, adquiere expresiones de poeta decadente. En López Velarde se revela como fuerza motriz, engendro de complejidad psicológica, que conserva intacta toda su vitalidad creadora,³⁰ y resultado del dramatismo del paisaje histórico que lo sustenta. Su muerte es aquella que se va infiltrando desde el nacer, como presencia acostumbrada.

Queda por examinar otro punto clave para esclarecer esta aparente similitud entre los dos poetas basada en los temas de la muerte y la mujer obsesivos en la poesía de ambos.

Cuando Baudelaire habla de la naturaleza, su actitud entraña el desprecio innato al espíritu cultivado que domina su ser. Naturaleza en oposición a cultura. La compañera entrañable, la amiga y amada alcanza, en tanto criatura terrenal, la maldición que Baudelaire aplica a lo natural. Al execrarla, recuerda que su pasión lo encadena fieramente a lo deleznable, a la muerte como caída, a la carroña, impúdico despojo hallado en un día de radiante sol en plena campiña. En la dualidad que lo atenaza, adivina que lo impedido de su amor debe escapar a su fatalidad por el medio único de su poesía - el arte como catarsis-.

El amor - pasión, la vida como fuerza letal de la naturaleza, y la muerte, nostálgico final de la carne, forman un trino de potestad satánica en el que se abandona con odio y horror. Cambio y relación constante entre las tres categorías del mal, ansia de escapar a esta desolación que, en tanto más lo hace vibrar de placer, más angustia macabra produce en su espíritu. Allí, en el cen-

tro mismo de la voluptuosidad, brota el anhelo de infinito, "D'un infini que j'aime et n'ai jamais connu", el deseo de la Belleza - "de Satan ou / de Dieu, qu'importe".³¹

Lo inmoral del vicio es su deformidad, su falta de gusto y - de elegancia espiritual.³² Y la vida no presenta en su realidad o riginal otra cosa que la misma turbia uniformidad viciosa de donde toma cuerpo el escapismo decadente bodeleriano, porque sobre todo lo que lo estremece hasta el sollozo es que mañana... "hélas / il faudra vivre encore! / Demain, apres demain et toujours!".³³ Vive paradójicamente en la negación de la vida.

Parecería que, después de estas visiones terriblemente graves, debemos imaginar al poeta inerme bajo su desolada vaciedad. Y, sin embargo, "ese admirable, ese inmortal instinto de lo Bello (es) el que nos hace considerar la Tierra y sus aspectos como una conjetura, como una correspondencia del cielo".³⁴

Cuando se sabe envuelto en el perfume sensual y el soplo nocturno del sexo que conoce de antiguo le arroja en excesos de pasión; cuando ahonda hasta la saciedad en el fondo tenebroso de su ser, un impulso profundo lo conduce desde el hastío inmisericorde y la negación al mundo objetivo, hacia un sendero que supone recomenzar todo dentro del arte. La depuración de la existencia cotidiana por toda clase de rigor artístico, hace de las naturalezas sensibles seres predestinados a llevar sobre sí una participación activa en la sublimación universal de la humanidad.

En la soledad cósmica resultante de la problemática insoluble que le plantea su angustia, el arte le depara el camino de su peración que en Baudelaire, como en Mallarmé³⁵ es resultado, en último término, de una verdadera ascética. De aquí que la expresión poética existe por sí y para sí y debe estar limpia de filosofías, de didactismo y sentimentalidad, lazos que encadenan el verbo a la tierra.

La poesía que expresa pensamientos y sentimientos como elementos indispensables a su ser, los purifica de tal modo, los afina de tal suerte que, una vez que han sufrido una verdadera transustanciación dejándose penetrar por un "influjo psíquico que -- los desnaturaliza", están listos para ser buenos conductores del "flujo poético".³⁶

Es así que la estética de Baudelaire se transforma en una -- verdadera dialéctica del espíritu para ascender penosamente y con un rigor intelectual absoluto, sin la menor piedad para sí, hasta una lucidez sostenida, un ideal de lo Bello que consume su naturaleza.

Por otra parte, la idealización de su estética, que concede a la poesía el más alto grado de pureza y una especie de Ser Metafísico que explica todo el mundo bodeleriano en lucha constante - contra la expresión floja y artificial y en creación renovada de la Palabra, lo sitúa en una postura heroica, inalcanzable para todo espíritu no dotado del vigor varonil de Baudelaire.

Lo sublime y obsesivo de sus postulaciones artísticas lo rodearon de una soledad que se dilataba hasta el terreno del ser: la humanidad se mofa de la minoría iluminada que busca conmovidamente la entraña de la vida. Y no tiene por su lado esta humanidad petulante, después de haber mutilado la parte más vital de su

ser, sino un deseo morboso de comodidad con raíces bien sentadas en el industrialismo, en la estandarización, "Este fanal obscuro, -dice hablando del progreso, - invención del filosofismo actual, - brevedad sin garantía de la naturaleza o la Divinidad, esta linterna moderna arroja tinieblas sobre todos los objetos de conocimiento" y "en el orden de la imaginación, la idea del progreso -- (ha habido audaces y fanáticos de la lógica que han intentado hacerlo) se levanta como un absurdo gigantesco, algo grotesco que alcanza lo espantoso. La tesis no se puede sostener... En el orden poético y artístico, todo revelador tiene raramente un precursor. Toda floración es espontánea, individual".³⁷

Como reacción, esta selecta concurrencia de espíritus que representa bien el dandysmo, se nutre con una "actitud altanera de casta provocativa" y se arma con la superioridad espiritual - que le presta el disgusto continuamente probado de la trivialidad ambiente - para combatir la vulgaridad de los hombres.³⁸ Siendo él mismo un dandy siente la separación honda que lo defiende y aparta de la humanidad; el desprecio es uno de los instrumentos que le muestran con mayor evidencia toda la hipocresía y la baja calidad del hombre medio que elude la conciencia del mal con una comodidad intelectual maravillosa; pero que vive dentro de él como en su elemento vital.

El poeta en cambio, se exige la observación clara e íntegra de sus caídas; porque sólo de la evidencia de su degradación, del testimonio de su miseria, surgirá el movimiento defensivo del alma para levantarse por el milagro del arte y de la creación artística. Así, el hombre profundamente moral que vive en Baudelaire - tomando el concepto sin referencias a la ética al día³⁹ - crea -- una norma de conducta que se fundamenta en el estricto y riguroso patrón de la Belleza.⁴⁰

El contraste impuesto dramáticamente a Baudelaire - que se identifica desde el primer poema de Las Flores del Mal con el Hombre - la visión constante y claramente contemplada del mal; el engendrarse el bien⁴¹ de la categoría anterior volviendo al absurdo retorno al mal; la Caída, cuya repetición corresponde en el universo a la eterna recurrencia, es el verdadero y doloroso sentido del "Ennui" bodeleriano, con todo su corolario de horror, como engendro de la nada.⁴²

Toda esta interesante elaboración intelectual que partiendo del pecado, del absurdo de la dualidad humana, del horror a la muerte y a la nada; del encuentro con el mecanismo recurrente y la importancia de las percepciones como develadoras de una realidad esotérica adscrita a la futilidad cambiante de la Naturaleza, constituye en realidad un elaborado sistema filosófico místico -- que explica su actitud como hombre y como poeta.

¡Qué lejos el poeta de México de la delectación morbosa bodeleriana para presentar el mal y la Muerte unidos! ¡Qué distante - del temperamento intelectual, enfermizo y quintaesenciado de Baudelaire! Aún en el momento en que ante la sugerencia macabra de los dientes de la Amada surge la imagen del "hostil esqueleto", - se transparenta el deleite de artífice miniaturista ante la evocación mortal.

Muy otro es el proceso velardeano.

México, para el que la muerte existe como un bien del que se usa y con el que se convive en relación cordial, busca insaciablemente en el siglo XIX "los valores inmanentes a la vida". Se suma a idéntico sentimiento europeo porque ocurre que nuestra vida - consciente como pueblo libre hace su aparición en el escenario de la cultura occidental en el momento en que la levadura del escepticismo romántico culmina en la revuelta contra los dioses elevados a tal rango por el racionalismo de último cuño. Apenas acallados los rumores de la guerra contra España, las intervenciones extranjeras y las luchas intestinas, tenemos el tiempo indispensable para sabernos libres y sentir el peso que imponía la recién adquirida libertad, cuando la sorda inquietud de Europa nos impone la contemplación filosófica de los problemas que se siguen al derrumbamiento de un mundo plácido, señoreado por la razón cartesiana y sus derivaciones.

Sin haber saboreado más que brevemente la embriaguez de la "idea", de la "cultura" y el "progreso" como razón futura de la vida, presenciamos el desmoronamiento de esa "realidad" minuciosamente elaborada hasta en su mínimo detalle sobre bases intelectuales elevadas a categoría única. Apenas volvemos el rostro tropezamos con el dilema que Ortega y Gasset describe en El tema de nuestro tiempo.⁴³

La postura racionalista de los hombres de la Reforma los aleja de toda consideración de duda porque escogen deliberadamente uno de los términos como base rígida del pensamiento. Resultado: un sordo desprecio por el indio y el falso planteamiento de los problemas políticos y sociales.⁴⁴

Asistir al momento en que el edificio tan bien levantado del positivismo empezó a tambalearse, por la acción de los educados - en la misma corriente filosófica, fue, en cierta forma, de profundo significado. Las generaciones nuevas reaccionaron provechosamente y se abre México a todas las corrientes del pensamiento filosófico.

Pero en varios espíritus, el hecho de la ruina positivista - tiene una resonancia más profunda y van a permanecer fríos ante lo que signifique lucubración intelectual. Así López Velarde enjuicia duramente las ideas de su tiempo: "las ineptitudes de la inepta cultura" encierran un sarcasmo cruel y un escepticismo crudo punto en que difiere básicamente de Baudelaire. Nunca podría comprender el "pienso luego existo" cartesiano. Porque para él, - vivir no es pensar, sino unir sus sentidos, su emoción y su imaginación para encontrarse a sí mismo. Y si siente que todo es deleznable, lo acepta con la ingenuidad del que se encuentra por primera vez ante la creación y la ama y la siente como "esposa".

Por otra parte, si la mujer es su tema principal, forma parte de esa vida que él va descubriendo y amando más: carne de la mujer, de luz como el perón cristalino.

Una de sus notas características es un alto sentido cristiano de aceptación de sí y de los demás.

Su exaltación ante la caída no es de místico, sino de humano y su corolario es un sano arrepentimiento. La mujer es, en ocasiones, pretexto para caer; pero las más veces es el camino para comprender. A través de ella se le revelan las cosas metafísicas y -

de allí Octavio Paz⁴⁵ desarrolla la tesis de que, en última instancia, el sentimiento que o le permitió el matrimonio fue un -- tanto parecido a la emoción religiosa trovadoresca de la literatura provenzal, que hacía de lo femenino un objeto de veneración; y ve un algo de premeditación en el poeta de Zacatecas que le conduciría siempre a prender su fe amorosa en una mujer con la que no podría unirse jamás.

Así, el sentimiento de frustración en el amor, señalado por Chumacero,⁴⁶ se convierte realmente en una verdadera renunciación.

De esta manera, el encuentro de alusiones macabras en relación a la mujer en ambos poetas, pierde su punto de contacto profundo y se convierte en una simple semejanza formal.

En vez de la imagen realista de "La Carroña", la simple presencia de la muerte en forma de Fuensanta, salvada de la podredumbre y la desolación por el camino del arte, sin eludir la visión del esqueleto, con una ternura constante de mexicano que acaricia su "calavera" engolosinadamente.

Y es aquí, exactamente, donde encontramos la más honda, profunda, separatista concepción diferenciada de ambos poetas: la -- muerte, por el amor transmutada en el juego de la Ascensión y la Asunción, homenaje al ser femenino perfecto e invisible y del que con pitagórico aliento nos dice.

Su corazón de niebla y teología
abrochado a mi rojo corazón
traslada, en una música estelar
el Sacramento de la Eucaristía.

El ángel femenino abre la vía de la experiencia, de "su" experiencia. Le sumerge en las sinuosidades del acontecer diario. -- "Sus cinco sentidos dementes (penetran) los cinco Continentes" -- con una fe creciente en la comunicación humana muy a pesar de las tensiones que ella presenta y que debe sufrir para encontrar sin -- mxtificaciones filosóficas ese sabor íntimo y último que entrega la vida cuando se la ama con el ensimismamiento y el fervor con -- que él lo hizo. Este nódulo contradictorio que involucra una para -- doja puesto que términos tan disímbolos se unen en él, concreta -- una de las características del poeta en el que la vida y la muerte se enlazan en una comunicación ferviente e indiscriminada y en que cada una tiñe a la otra de sus propias notas individuales hasta alcanzar una síntesis homogénea.⁴¹

En "El Perro de San Roque" vuelve sobre el tema peyorativo -- de las ideas:

Yo sólo soy un hombre débil, un espontáneo
que nunca tomó en serio los sesos de su cráneo.

Esa espontaneidad que se allega a las cosas por los sentidos -- fructifica en relación íntima con ellas en una valoración poética.

Así, en Baudelaire se tiene la intuición de la irrealidad -- del mundo en lo que tiene de vicio y fealdad y el arte es el cami -- no indestructible y único que le une a un nivel de realidad ideal, a un universo de esencias, vislumbrado por contraste con mayor ni

tidez en el repudio de la caída. Entonces, esta naturaleza múltiple se goza a veces en el Caos tanto como en la creación; en la destrucción, tanto como en el trabajo.

López Velarde, que mira a través del arte, transustancia a la vida y sus atributos, sin renuncia a la realidad. De hecho, siente profunda y entrañablemente el mundo y sus fenómenos, y su objetividad en el instante fugaz de la relación con ellos. Su reacción vitalista se expresa rotundamente: "Quiero a mi siglo; gozo de haber nacido en él". La estética velardeana no responde a una composición literaria basada en una realidad abstracta y deshumanizada, a pesar de que su mirada penetra en el objeto hasta desnudarlo y recrearlo. Sin embargo, esta actitud profundamente positiva ante la vida, tampoco se robustece con reproducciones literales, ni transcripciones exactas de fenómenos externos o psicológicos. La suma sinceridad de su poesía se fundamenta en una vigilancia sagaz de su emoción; en el cauteloso observar lo que sucede, imponiéndose la norma amorosa de la exploración constante en ambos sentidos, camino que le permite el aprovechamiento de sus posibilidades y evadir igualmente los trillados senderos de retóricas al uso.

Condensado en sus frases el sentimiento de admiración, revela su actitud poética genuina y límpida, la que baja el oído al suelo para oír "la voz confidencial del campo" o eleva los ojos para captar la armonía del universo, "azul candado." Y si ciertos procedimientos literarios - de los que hemos enumerado algunos -- nos indican lo que debe al modernismo, esta deuda queda sólo en ello: su postura espiritual en cuanto al contenido poético difiere sobre todo de la de los poetas modernistas en la sólida vinculación con el sentido positivo y profundo de la vida y de la muerte. Sentido que presta un tono personalísimo a su estilo y que se deriva en muchos aspectos de la valoración y concepto que de ambos puntos sustentan los antepasados, como brevemente tratamos de exponer en páginas anteriores.

Unido, pues, con mayor solidaridad a un plano que podríamos denominar la realidad objetiva y eludiendo la vaguedad angustiada de la concepción sobre la vida de Baudelaire, su poesía se sitúa en un punto desde el cual debe derivar a la búsqueda de procedimientos que correspondan a la novedad de sus descubrimientos, los que se efectúan al bucear en la realidad física y en la espiritual.

Resultado evidente de esos procedimientos es la musicalidad, tema común de la crítica velardeana. En íntima vinculación con el contenido fundamental de su poesía, el estudio de este aspecto -- nos permite ver que las voces con sugerencias musicales, van integrándose en conjuntos subjetivos correspondientes a distintas -- aprehensiones ya sea de la intimidad del poeta, ya de la del mundo que le rodea y que se conjugan en la percepción de una relación estética.

No olvidemos que el poeta, antes de llegar a racionalizar de terminadas vivencias, ha captado intuitivamente la objetividad y la significación de su vida en relación con su universo, con las inquietudes de su tiempo, con el ambiente social y aún con ciertos procesos espirituales que se hallan en estado latente y de --

fuerte potencialidad espiritual, simientes de un futuro próximo.- Es en este sentido de actualización en el que podemos llamar divina la inspiración poética: en su poder de hacer del tiempo un presente único y de la vida acto puro por medio de la función estética que ignora la temporalidad. Después de haber analizado la obra de un gran poeta, luego de lograr la observación de los diferentes estratos de su poesía - rima, ritmo, métrica, significación del contenido, vinculaciones histórico-sociales, datos psicoanalíticos, estructura sintáctica, etc. - arribamos a un punto en que - aquello peculiar que colorea y sintoniza su estilo escapa a toda observación intelectual y permanece intacto, desconocido para la mente, pero intensamente dinámico y emocional.

En suma, López Velarde adivina las implicaciones y el sentido de su época en la que late ya la rebeldía contra valores y formas usados y manoseados.

De la melancolía de un amor otoñal en La Sangre Devota, lo - arranca su madurez plena, hambre y sed cósmicas; introspección y rigor metódicos en el trabajo poético y meditaciones más profundas sobre la vida y la muerte que se resuelven en la estrofa:

Saboreo mi brizna heteróclita, y siente
mi sed la cristalina nostalgia de la fuente,
y la pródiga vida se derrama en el falso
festín y en el suplicio de mi hambre creciente,
como una cornucopia se vuelca en un cadalso.

La tajante alusión final a la muerte, concebida en admirable imagen poética, capta un mundo rápido y tenso en brusco choque -- con su sensibilidad y devela ritmo creciente en la participación de lo humano como universal; y en la conciencia de la fatalidad - (lo que implica para el hombre su doble naturaleza, divina por un lado con aspiración a la esencia universal y los límites que por el otro, le impone su condición mortal). Pugna constante que se repite con un sentido antitético de aspirante a la integración, a la unidad. Es aquí precisamente de donde arranca más nítidamente ese nuevo contenido de la poesía velardeana: la soledad, que le presta una dimensión profunda y eterna y que se expresa sin embargo, en tiempo y espacio.

La estructura externa del primer poema, al que ya aludimos, - es una serie de nueve tercetos, compuestos de endecasílabos paralos cuales el autor muestra desde su iniciación poética una especial delectación.

Las tres primeras estrofas son una preparación musical en -- donde el primer endecasílabo pone la nota peculiar al poema:

Una música íntima no cesa,

y su rastro lo va llenando plenamente de diversas entonaciones.

El primer verso de la segunda estrofa, insiste, ahora entrañablemente, en el mismo motivo:

¿Oyes el diapasón del corazón?

dramática pregunta que introduce una relación temporal y universal, un presente dialogado que se dirige a sí mismo y a otros interlocutores

Oye en su nota múltiple el estrépito
de los que fueron y de los que son.

La tercera estrofa desarrolla hasta su posibilidad máxima la comunicación temporal, en un tiempo de siglos, de siempre. El hambre cósmica del poeta vuelve a manifestarse en un "abrazo de oro" que con el instrumento musical ensancha las implicaciones poéticas.

En la primera estrofa, la "música" transfigura al Amor y a la Caridad. En la segunda "diapasón", "nota múltiple", "estrépito", amplían las ondas sonoras. En la tercera estrofa la "pausa igual" rítmica y silenciosa, es elocuente sugerencia que liga los juicios emitidos. En ellos culmina el movimiento de expansión del poeta. Entreteje de esta forma el tiempo en el espacio en sintética expresión panteísta que será el contenido en todo el poema.

El esquema siguiente expresa el ritmo:

(Copiamos las estrofas para mayor claridad)

- 1.- Una música íntima no cesa,
- 2.- porque transida en un abrazo de oro
- 3.- la Caridad con el Amor se besa.

- 4.- ¿Oyes el diapasón del corazón?
- 5.- Oye en su nota múltiple el estrépito
- 6.- de los que fueron y de los que son.

- 7.- Mis hermanos de todas las centurias
- 8.- reconocen en mí su pausa igual,
- 9.- sus mismas quejas y sus propias furias.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Rima
1.-	o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	A - esa
2.-	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o	B - oro
3.-	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o	A - esa
4.-	ó	o	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	C - ón
5.-	ó	o	o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o	D - épito
6.-	o	o	o	ó	o	o	o	o	o	ó	o	C - ón
7.-	o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	E - urias
8.-	o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	F - al
9.-	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o	E - urias

Si prescindimos del significado de las palabras, el ritmo -- nos introduce en un estado de elevación espiritual, en que el poeta va marcando variaciones leves. Esto es, la primera estrofa presenta un tiempo pausado en el primer verso, marcado por dos acentos rítmicos cercanos entre sí con cesura en la quinta sílaba y -- una pausa al final bien señalada como que forma una unidad. El -- ritmo se precipita en los dos endecasílabos de ritmo sáfico, con dos cesuras paralelas, que permiten como contraste una larga anacrusis de tres sílabas y están ligados a su vez unitariamente entre sí.

La segunda estrofa vuelve a un ritmo lento cuyos acentos rítmicos, alejados entre sí y con cesura muy clara en la sexta, intensifica el efecto dramático de la pregunta que se alarga en la sílaba final aguda. Este endecasílabo enfático -- cuyo período interno mezcla una cláusula dactílica con trocaicas -- tiene un efecto muy claro: detiene la emoción, acentúa la espera. El verso siguiente contiene cuatro acentos y el período interno presenta carácter mixto: comienza una vez más con cláusula dactílica, sin -- anacrusis, y las siguientes son trocaicas. La colocación de los -- acentos acelera ahora el ritmo que acusa al final una elevación -- por la presencia de las dos esdrújulas y desciende en el endecasílabo siguiente con acentuación única en cuarta;⁴⁸ lo que da lugar a una larga cláusula inacentuada.

La siguiente estrofa forma una unidad rítmica con dos endecasílabos melódicos que le prestan equilibrio y flexibilidad, para terminar intensificando la celeridad en la última sáfico.

Al pasar al análisis de la sonoridad, conectaremos el estrato del ritmo y el de los significados con la rima, para que la unidad constructiva del poema adquiriera su completa floración.

El primer endecasílabo melódico de la primera estrofa, presenta dos vocales débiles, las más cerradas del idioma, "u" y "e" -- las más importantes del verso porque soportan los apoyos rítmicos cuya suavidad contribuye a la lentitud del ritmo y a crear el clima de musicalidad que el significado implica.

En los siguientes versos, las vocales abiertas extreman la -- sonoridad y amplían el ámbito del sonido hasta alcanzar las aliteraciones que se dan en el diapasón del corazón. Las oes de "oye -- en su nota múltiple el estrépito" combinan fácilmente con la "u" y la "e" de las esdrújulas subiendo el tono musical, que con "estrépito" agrega la onomatopeya.

En la estrofa siguiente existe un equilibrio de todas las vocales que significativamente encuentran un lugar especial para la "u" que intensifica el significado de "furias".

La rima consonante donde predomina la sibilante "s", sólo armoniza los versos primero y tercero de cada estrofa y continúa como un eco el sonido de la frase.

Hasta aquí el poema presenta una forma interna de unidad permanente.

El proceso lírico en que continúa el poema: equilibrio y flexibilidad rítmicos por el predominio del endecasílabo melódico -- (cláusulas trocaicas) que combina en menor escala el ritmo más -- precipitado del sáfico y el sosegado del heroico; significado de las palabras que se unen a la sonoridad para conjugarse en una ex

presión que canta: "la fronda parlante", "bardo druida" (cuyos -- compuestos aliterativos conforman el sonido), "alberca lumínica", "atrueno", "clamor pagano", para finalizar en el terceto definitivamente musical que aprovecha aliteraciones como "suena a son", "son de selva, son" y a "son mariano, el son del corazón"; toda esta estructura externa intensifica la emoción de la objetividad que reflejan los versos, con la construcción anafórica de cuatro tercetos y nos acerca por fin a un algo peculiar del arte que no capta el intelecto, a ese contenido del poema que conforma los eslabones del verso infundiéndole verdadera unidad en una estructura estética genérica.

Es útil el esquema del ritmo, la rima y el metro después de las estrofas que faltan del poema, para seguir adelante:

10.- Soy la fronda parlante en que se mece
11.- el pecho germinal del bardo druida
12.- con la selva por diosa y por querida.

13.- Soy la alberca lumínica en que nada,
14.- como perla debajo de una lente,
15.- debajo de las linfas, Scherezada.

16.- Y soy el suspirante cristianismo
17.- al hojear las bienaventuranzas
18.- de la virgen que fue mi catecismo.

19.- Y la nueva delicia, que acomoda
20.- su hipnotismos de color de tanto
21.- al figurín y al precio de la moda.

22.- La redondez de la Creación atrueno
23.- cortejando a las hembras y a las cosas
24.- con un clamor pagano y nazareno.

25.- Oh, Psiquis, oh mi alma; suena a son
26.- moderno, a son de selva, a son de orgía
27.- y a son mariano, el son del corazón!

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Rima
1.-	o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	A
2.-	o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	B - ida
3.-	o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	B - ida
4.-	o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	C - ada
5.-	o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	D
6.-	o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	C - ada

o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	E - ismo
o	o	o	ó	o	o	o	o	o	ó	o	F
o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	E - ismo
o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	G - oda
o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o	H
o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	G - oda
o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o	I - eno
o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	J
o	o	o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o	I - eno
o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	K - on
o	ó	o	ó	o	ó	o	ó	o	ó	o	L
o	ó	o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o	K - ón

Llama la atención también, reforzando la construcción anafórica de que hablamos, la recurrencia del ritmo en la sexta y la conformidad constante de la rima rota en el cuarto terceto del poema que analizamos. Y como un escape de energía contenida, los versos sueltos pares.

La actitud del poeta está caracterizada por un encuentro asombroso con diversos órdenes de objetos: de una parte, la naturaleza, con la aparición objetiva de la selva; el cosmos; fenómenos sociológicos como el "suspirante cristianismo"; como el tiempo, representado por su época en la expresión "la nueva delicia"; y Scherezada que, sugerencia musulmana, en la confrontación de -- otras alusiones velardeanas al mundo árabe, nos habla de un nivel erótico. Después, la contemplación de "yo" como objeto que se asimila a todo lo enunciado por un milagroso efecto de amor universal. En todos los casos la actitud anímica del poeta revela la admiración ante la impregnación divina, que fluye ya sea de la selva, de la Creación, aún de los "hipnotismos de color de tango".

Se percibe nítidamente el sentimiento panteísta y mágico que conforma al poema y lo integra en una forma himnica fácilmente in tuida si tomamos en cuenta el valor del ritmo constructivo que -- significa el empleo del endecasílabo; la forma musical que envuel ve en su ambiente sonoro a la expresión, y la construcción de la estrofa en tercetos, inmutable durante el tiempo del poema como expresión simbólica de la perennidad de la emoción. En los versos últimos se intensifica y concluye con el juicio valorativo que ex

presa definitivamente la proclamación del yo como unidad de amor-universal.

Así, ningún estrato traiciona a la actitud del poeta. La coordinación entre los medios formales y el centro sustancial tiene una consistencia de perfección revelada íntimamente en el proceso poético.

La clara comprensión de la participación de la esencia divina en todo lo creado, presta ese tono elevado y, al mismo tiempo-contenido, que es fácil sentir desde las palabras de introducción y que, en último término, entrega al lector la objetividad de lo-
numinoso.

Volvemos ahora a Baudelaire, y podemos reconocer que la actitud, eso que delimita la personalidad poética, difiere en lo más-elemental: el panteísmo mágico de López Velarde del que ya podemos hablar después del análisis, adquiere un significado muy especial referido al mundo similarmente mágico del aborígen, que confiere personalidad y significado especial a la naturaleza. El "pecho germinal" afianza la comunión con este mundo telúrico, extraño y nuestro a la vez y se resume en una afirmación de "Gavota":

Haber vivido endiosado
ante la naturaleza

El último terceto, en estrecho e íntimo enlace con el primero tanto en el sentido musical, cuanto en el contenido - como conclusión plena - muestra el mismo tratamiento que se da a cada estrofa con la que le liga un hilo sutil. Por medio de la infinita-sugerencia de la palabra, prepara en el trasfondo de cada grupo - aquello que en el siguiente se desarrolla a la vista del lector, - dando a éste la impresión de que le ha llegado sin previo planeamiento. Se siente una entrega fácil, cuando en la realidad existe un plan que calcula el tono, el ritmo, la sonoridad y el significado de cada palabra y sus infinitas correspondencias.

En el principio, la música, fenómeno objetivo, se mezcla a lo subjetivo Amor y Caridad, dos géneros diferentes cualitativamente pero de similar emoción.

La sonoridad se amplía con el "estrépito múltiple" del hombre como humano y la resonancia del poeta como individualidad.

La relación entre la segunda y la tercera estrofas se inicia en el reconocimiento de una calidad común a la humanidad con el sustantivo de filiación cristiana "humanos". Se establece la unión ideológica de estos versos y los juicios de la conclusión final por medio del mismo sustantivo.

Las estrofas siguientes son variaciones que establecen una concatenación emocional:

La fronda parlante del bardo druida enamorado de la selva, - conecta en la estrofa última con "son de selva". El movimiento rítmico que inicia Scherezada, ayudado por el sonido de la repetición de "l" (alberca, lumínica, perla, lente, linfa) y "d" (nada, debajo, debajo, de, Scherezada) así como la conjunción de vocales abiertas a, e, crea un ambiente sensorial, de danza, luz y placer sensual que, trascendido, nos acerca a lo dionisiaco y aparece al final como "son de orgía".

Su comunicación con el Cristianismo se establece por un medio femenino y se identifica con el "son mariano".

En los versos que siguen, está su siglo, al que ama. Se sitúa en el tiempo, en su realidad. No vaga tras idealismos de etiqueta romántica, así pertenezcan a Baudelaire. Su búsqueda está en la relación con su vida misma, en la fidelidad a sí mismo que recomendará en una estrofa de la "Suave Patria". La síntesis de estos versos se realiza en el "son moderno", que se expresa en su propio ritmo: el tango y la correlación de sueños a los que el término "hipnotismos" impone una vaguedad sugestiva y una modernidad exacta.

Los versos penúltimos tienen sentido fusionante. Reafirma -- primero y recuerda después, el camino poético recorrido. "Clamor", de fuerte sonoridad toma en sus manos los hilos del poema que se vuelven a él bautizándolo de "pagano" y "nazareno".

Y se cierra el ciclo con síntesis poética que descubre su -- propia esencia.

La lectura, por breve que sea, de López Velarde nos muestra de inmediato una de sus técnicas estilísticas preferidas: el encajamiento, que produce una nota extraña, de aparente dislocación, pero que le provee asimismo del ritmo interno y cortante de la música moderna. En este poema, sin embargo, para lograr una estructuración completa en la unidad, prescinde casi definitivamente de ello.⁴⁹

La huella del poeta francés que venimos comparando está, como lo estuvo en todos los poetas que le siguen, en la idea de que la "condición generadora de las obras de arte" estriba en el amor exclusivo de lo Bello; y la importancia que da a la analogía de las sensaciones, llevará fácilmente al encuentro de imágenes nuevas. Esta valoración de la poesía, la búsqueda de procedimientos depurativos, entre los que el símbolo - posterior en tiempo - y la metáfora tienen tanta importancia, forman la herencia espiritual que el autor francés nos ha legado y que presta un parentesco, una afinidad - en los dos sentidos - a todos los poetas modernos.

López Velarde emplea también, en Zozobra sobre todo, recursos estilísticos que contribuyeron a esa melodía especial y notable en su obra. Entre ellos, existe uno, particularmente velardeano, señalado por Phillips,⁵⁰ que se funda en el principio de la repetición, no de sonidos sino casi de la palabra entera. Por ello, no es fácil llamarlo aliteración. Consiste en un juego entre la palabra y sus derivados, o entre la simple y la compuesta. Puede darse entre sustantivo y verbo: "qué esperarán de ti mis esperanzas"; "amiga que te turbas con turbación de niña", "el tesoro que atesoras". O bien entre verbo y gerundio: "tejes en paz en la hora gris / tejiendo los minutos de inmemorial espera". Palabras simple y compuesta: "he mirado a los ángeles y arcángeles mojar". Phillips cita casos entre sustantivo y adjetivo y entre adjetivo y adverbio. Técnica parecida pero no igual es la paronomasia, también señalada por Phillips pero confundida por él con la anterior. En ella, aparte de la igualdad de sonido, se da la disparidad de significado de los vocablos, que en la técnica anterior conservan el parecido ideológico.

No podemos menos que estar de acuerdo con la afirmación de - Phillips: "López Velarde no es un poeta 'musical' en el sentido - en que lo fue Darío".⁵¹

Sin embargo, la melodía de sus versos en acuerdo constante - con los otros estratos lingüísticos, es absolutamente captada por la sensibilidad del lector.

Aliteración, encabalgamiento, asonancia, reiteración de voca- blos, onomatopeya, figuran de manera importante en la técnica mo- dernista, en mayor o menor grado y confieren un sonido especial - al estilo, de acuerdo con la individualidad del poeta; y no cabe- duda que todo ello, considerado como instrumento, ha enriquecido- a la poesía contemporánea.

Así, López Velarde usa estas técnicas, sobre todo en Zozobra - que se ha considerado por la crítica como su libro de madurez - poética -. Ellas no hacen al poeta. Al contrario, éste las rehace según su propio sentido del arte como le dicta la visión de su -- concepto de poesía y esa fuerza misteriosa que desde el centro de la individualidad va guiando con paso firme los esfuerzos de todo gran artista. Si todo este instrumental que le ha legado el moder- nismo - y el romanticismo a través de aquél - no están en un mo- mento dado, de acuerdo con su peculiar modo de expresión, el sa- brá elegir, reformar y mezclar los ingredientes necesarios para - lograr las síntesis que brotaron de su inspiración. Afectado, - - pues, de esta manera por el ambiente literario de su época, su -- reacción es tanto más valiosa cuanto que inicia un movimiento en- cierta forma contrario a las imposiciones de los dogmas poéticos al día.

Desde el modernismo, cuyos frutos en el idioma tuvieron efec- tos benéficos, hasta la poesía de los años treinta, se intentó -- una constante renovación de métodos que dio margen al nacimiento- de diferentes corrientes literarias. Cada una de ellas, si errada en muchos aspectos, traía un algo positivo. Pero todas tenían en- común lo que Ortega y Gasset describió como el fenómeno de la - - "deshumanización del arte", que no es, en suma, más que el olvido del hombre como objetivo del mismo.⁵²

López Velarde, inquieto desde luego por las ideas de su mun- do, y su contorno vital, siente la necesidad de una superación en el terreno de la literatura, se incita a sí mismo a crearse un -- modo de expresión que le permita la clara proyección de su indivi- dualidad. No hay poeta, si no se ha fabricado, como la crisálida, su propia vestidura lingüística; si no se ha investido con su pro- pio lenguaje. En Zozobra se siente la satisfacción plena a la que accede López Velarde tras una diaria tarea de refinamiento, de -- búsqueda paciente, de concentrada severidad hacia sí mismo en el- trabajo literario.

Tras observaciones sobre la métrica de todos (Ver el apéndice al final) los poemas velardeanos - incluyendo las primeras poe- sías - podemos afirmar que fue el endecasílabo el verso elegido y dilecto. Y ¿cómo no hacerlo si presenta múltiples posibilidades - de flexibilidad, de matices, de combinaciones rítmicas, de donosu- ra incomparable y que presta su gracia lo mismo al espíritu grave y sentencioso, que al que intuye lo numinoso de la creación, o al que expresa la nostalgia de un amor frustrado?

Si en las primeras obras, muestra en raras ocasiones la construcción con alejandrinos, o la mezcla de los mismos con versos de trece y con el alejandrino francés, el endecasílabo vuelve por sus fueros inmediatamente y desplaza los otros metros.

En La Sangre Devota se permite ejercicios métricos con octasílabos y eneasílabos; aparecen sonetos en alejandrinos, en donde se mezcla el llamado francés, y aún la mezcla de alejandrinos con otros metros en dos o tres poemas.

Lo mismo podemos afirmar de Zozobra. Varios poemas se construyen con alejandrinos y versos de otras medidas, ~~principalmente de trece~~. Hay alguna poesía en sólo eneasílabos y varias en donde las cantidades de los versos de diferente metro varía, pero siempre es constante la preferencia por el endecasílabo, ya solo, ya en sutiles combinaciones con el heptasílabo y a veces con otros diversos.

El Son del Corazón presenta el mismo gusto del escritor. Se decide constantemente en favor del endecasílabo, si bien podemos agregar que encontramos en "Anna Pavlova" una conjugación métrica asombrosa que varía desde el verso bisílabo y trisílabo hasta el de once, sin perder ninguno de la serie. Tres poemas sólo presentan el uso del alejandrino combinado con otros y casi todos los restantes poemas se estructuran con el endecasílabo.

Naturalmente, emplea todos los tipos de la especie: el enfático; el melódico y el heróico, reciben su preferencia, ~~siendo mayor~~ ^{siendo mayor} sobre la afluencia del sáfico. Con poca insistencia, se presenta el dactílico. ~~Se~~ ^{Se} encuentra el endecasílabo a la francesa. Casi nunca el galaico antiguo. Pero el que sí es frecuente es el poco ortodoxo para los manuales de retórica hasta el principio de siglo: el acentuado sólo en cuarta, de origen provenzal o catalán. Y el poeta, en ~~estas~~ ^{estas} ocasiones, ofrece una acentuación novedosa: la tercera sílaba únicamente (sin hablar del forzoso en décima).⁵³ - Zozobra, pues, nos informa del advenimiento de López Velarde a -- una forma nitidamente suya, donde se permite la sabia combinación de las ya nombradas formas lingüísticas y la renovación de la metáfora, la creación de imágenes desusadas y la depuración del contenido poético, al que va limpiando de defectos y fallas, aún de aquéllas que la crítica reprocha a La Sangre Devota, - como lo anecdótico, apuntaremos.-

Zozobra presenta la realidad con un sentido de hiperrealidad; el color adquiere su punto exacto; los olores abundantes nos hablan a veces a través de la vista y los sonidos expresan un lenguaje colorido. Las categorías gramaticales truecan sus papeles y de todo este edificio retórico emerge la personalidad diferenciada del escritor, que, a pesar de que una lucidez intelectual y un criterio sobrio y esteticista presiden firmemente sus pasos en la literatura, no ha olvidado que el tema más importante del arte es el hombre, con sus problemas personales y sociales, como arriba indicamos. De aquí la validez de su obra.

Varios críticos han expresado el sentir de que los poemas de El Son del Corazón no responden a lo que se esperaba de él, después del libro anterior y creen en un retroceso del poeta.

En realidad, no encontramos en estos poemas una revolución en métrica. Jamás llegó al verso libre, aunque de la alternancia de la rima consonante o asonante con el verso suelto, fluya ondu-

lante la melodía y aunque por lo que adelantamos sobre la métrica podamos decir que aquí, como en las obras primeras, la modalidad de los versos sea la fluctuante⁵⁴ en general.

Algunas formas lingüísticas como la paronomasia, la unión de palabras derivadas, la repetición de vocablos, la asonancia, disminuyen su presencia en los poemas de El Son del Corazón, cuando no desaparecen totalmente. Sin embargo, la señera personalidad -- poética de López Velarde, no se apaga. Por el contrario, se afirma, y es que la unidad de cada poema está lograda y responde a la fuerza psíquica que la creó. Sigue siendo fiel a la percepción de sus cinco sentidos, "que penetraron los cinco continentes," de -- donde deriva la intensa vitalidad de la imagen y la metáfora velardeana. También de aquí se sigue la perfecta adecuación de los modos poéticos a la representación.

A mayor abundancia, el ensimismamiento del poeta en lo que le rodea le permite encontrar un sentido de espacio y tiempo predestinados para cada poema.

El Son del Corazón continúa y alarga, subrayando, lo más homogéneo, entre la heterogeneidad de Zozobra. Digamos, por ejemplo: se acendra y dulcifica la muerte. Se convive familiarmente con -- las fuerzas telúricas:

Trueno del temporal oigo en tus quejas
crujir los esqueletos por parejas

y en ellas se bifurca la fuerza vital: como en nuestras teogonías -- aparece la constante dualidad masculina-femenina, positiva-negativa, que en la tercera fuerza busca su integración y lo que López Velarde expresa: "tú me revelas el apetito indivisible." Se intuye un panteísmo de una calidad diferente, que desde Zozobra aclara e ilumina algunos poemas, cuya naturaleza implica una actitud-himnica - la que caracteriza al primer poema El Son del Corazón - y va tornándose más íntima y subjetiva. De tal manera que en ciertos momentos requiere un lenguaje sencillo, con el que expresamos las cosas más normales y cotidianas y las más entrañables también.

Este sentimiento panteísta es de antiguo arraigo, ha envejecido con nosotros. Comienza por la animación de lo que nos rodea, por la implicación de la vida en todo el cosmos y tiene dos manifestaciones: puede sentirse como prolongación del yo en las cosas; casi como fusión de ellas en mí y de mí en ellas: hasta el instante en que no puede haber confrontación porque gozosamente soy yo -- en ellas y ellas viven en mí.

López Velarde ama la selva, su siglo, su cristianismo poético, porque el poeta crece en ellos, se universaliza sin dejar de ser su propia individualidad. La manifestación contraria - en México, tan terriblemente individualista, - es sentir la limitación del propio yo frente a los otros y de la confrontación, nace angustia y necesidad de destruir, porque aquello no soy yo, y eso -- implica en su extrañeza una amenaza desconocida, ya que no es lo mío conocido, y no puedo integrarme en lo extraño. Ambas formas -- se dan entre nosotros, las más de las veces separadas, y otras -- susceptible de sentir la doble manifestación, recurrentemente.

En el poeta que estudiamos, esta idea es más amplia cuando -

después de preguntarse "quién desafía a las incógnitas potestades?"

Respondamos nosotros, los necios y cobardes
que en la noche tememos aventurar la mano
afuera de las sábanas...

Pero más allá de la postura egoísta, más lejano al temor cobarde, está la facultad numínica de conceder dinamismo y vida: el pozo taciturno refleja el pasado mediato velardeano, y siente similar nostalgia de la estrella futura. El pozo es una síntesis, - en el tiempo del poeta. El tiempo ido tiembla aún en la superficie cristalina de su único ojo y en sus paredes de lama centellea la esperanza que se tiende al futuro.

Y cuando el pecho tiembla con el presente amargo, se acude a los seres de la vida cotidiana, a "la justicia original" que los anima: las lunas obesas, el piano de fatiga muerta, los santos de piedra, los filtros de cantera porosa para el agua, en cuya sencillez vital y equilibrada está el sentido de lo justo.

Desliza el sentimiento hasta la propiedad de las cosas: "oh, Tierra ingrata, poseída/ a toda hora de la vida". De donde se engendra el amor: que flotece en construcción alegórica:

en mí late un pontífice
que todo lo posee
y todo lo bendice;
la dolorosa naturaleza
sus tres reinos ampara
debajo de mi tiara;
y mi papal instinto
se conmueve
con la ignorancia de la nieve
y la sabiduría del jácinto .

Su panteísmo se impregna de una nota sensual y mexicana en el poema "En mi pecho feliz".

En mi pecho feliz no hubo cosa
de cristal, terracota o madera
que abrazada por mí no tuviera
movimientos humanos de esposa.
.....
Desposémonos con la sencilla
avestruz, con la liebre y la ardilla.

o cuando confiere a la amada cualidades cósmicas y elementales:

te respiro como a un ambiente frutal .

Algo muy peculiar en el poeta es una frase que, como motivo, aparece ya en sus primeras poesías, y forma el título de una de ellas: "Alma en pena". Y desde ese momento marca con intensidad afectiva a la estrofa que lo lleva: "Es que mi desencanto nada puede, contra mi condición de ánima en pena".

En un soneto "Color de cuento" lo amplía así:

.....
 Dormida por centurias en un bosque opulento
 despertaste a la blanda caricia de mis manos.

Y después, sin que fueran los barbudos enanos
 o las almas en pena a turbar el contento
 del señorial palacio, en dulce arrobamiento
 unimos nuestras vidas como buenos hermanos.

Aparte de la preferencia que el autor muestra por el endeca-
 silabo, lo atrae también especialmente el alejandrino mezclado en
 múltiples ocasiones con versos de otras medidas, lo que ya es e
 vidente desde sus primeras poesías.

En seguida damos el esquema de los versos anteriores para po
 der apreciar su ritmo y su rima; hacemos la aclaración de que per
 tenecen a un soneto y que aquí se transcriben los dos últimos ver
 sos del primer cuarteto y el segundo cuarteto completo:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Rima
.....														
o	ó	o	o	o	ó	o/o	o	ó	o	o	ó	o		B ento
o	o	ó	o	o	ó	o/o	ó	o	o	o	ó	o		A anos
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
o	o	ó	o	o	ó	o/o	o	ó	o	o	ó	o		A anos
o	o	ó	o	o	ó	o/o	ó	ó	o	ó	ó	o		C ento
o	o	ó	o	o	ó	o/o	ó	ó	o	ó	ó	o		C ento
o	ó	o	o	o	ó	o/o	o	ó	o	o	ó	o		A anos

Obsérvese que si suprimimos la frase aludida, se pierde una-
 terminada calidad, muy tenue y, sin embargo, precisa.

La frase, con una variante, pero con similar significado rea
 parece ahora en "Anna Pavlowa".

Te fuiste con mi rapto y con mi arrobo
 agitando las ánimas eternas
 en los modismos de tus piernas.

El esquema es como sigue:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o
o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o
o	o	o	ó	o	o	o	ó	o		

El ritmo trocaico de los endecasílabos en una sabia combinación con el eneasílabo final (obsérvese la forma en que el período rítmico interior de este último verso, rompe el ritmo repetido de la sexta acentuada en los versos anteriores) ayudan a exaltar la emocionada confesión de un estado auténtico del alma.

Ritmo extraordinario en todo el poema, donde la métrica varía en seguimiento de los pasos de danza. Ritmos alados y alegres que fluyen a cada evolución de las piernas. Expresión del movimiento, de las pausas de la danzarina; gira ella y gira el verso. Y de pronto, después de los endecasílabos cuyos significados amplían el espacio del poema

que yendo de puntillas por el globo
las libélulas atas y desatas.

la frase agitando las ánimas eternas logra situarnos en un ámbito que está fuera del tiempo y el espacio del planeta.

Nueva modalidad del motivo que analizamos, con efecto decisivo:

Mi espíritu es un pañó de ánimas, un pañó de ánimas de iglesia siempre menesterosa; es un pañó de ánimas goteado de cera hollado y roto por la grey astrosa.

El esquema va enseguida:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
o	ó	o	o	o	ó	o/	o	ó	o	o	ó	o	o
o	ó	o	ó	o	ó	o/	ó	o	o	o	o	ó	o
o	o	ó	ó	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o
o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o			

Formado con 'alejandrinos y un endecasílabo final de ritmo-trocaico. El primer verso lleva un hemistiquio de siete sílabas - de ritmo trocaico y el siguiente dactílico. El segundo alejandrino compuesto presenta un primer hemistiquio heptasílabo de ritmo-trocaico y el siguiente hemistiquio mixto de siete sílabas.

El tercero se compone de un hemistiquio de siete sílabas cuya última palabra, esdrújula, resta una sílaba. Mixto. El segundo de siete sílabas, mixto, cuenta como una sílaba la a y otra la e de goteado. El ritmo general es trocaico; pero cortado de manera-extraña y variable en cada uno de los tres primeros versos. Se siente esa calidad de "desentonado" que le han adjudicado; pero completamente en consonancia con el sustrato de los significados, el que sugiere, de cierto, el tono sonámbulo y dramático del motivo expresado en la tres veces repetida frase "un paño de ánimas". Conjugación idónea de ritmo, significado y rima - ...

consonante mezclada con sueltos, sin orden especial, que anuncia una vaga aprehensión.

En general, es un bajar la voz, un tono indeciso y de espera.

El poeta se contempla, se penetra triplemente y las tres percepciones coinciden en la sensación desolada. Se agrega "pañó hollado y roto"; y se intensifica el tono peyorativo: "por la grey-astrosa". "De ánimas" trastorna todo el significado. Hasta hace un momento, los términos metafóricos se contenían en el mundo de la materia. "De ánimas" lo transporta a una dimensión diferente. Sin quitarle su realidad le concede lugar en un plano fantasmagórico, en el mundo invisible de la realidad psicológica. López Velarde, recibe en su centro espiritual, las influencias constantes que obran sobre el mexicano. Esas corrientes míticas que nos han procurado una visión tan peculiar y genuina del mundo y que han conformado una determinada reacción ante él. Así, existe en el poeta una espectralización de su ámbito vital y de sí mismo.

Muchos acontecimientos de su vida, que marcan su poesía, se explican por este sentir su condición de ánima en pena y concederle a la vida la categoría de fantasmal. Los sueños de sus poesías en los que interviene la muerte, plantean la cuestión de hasta dónde alcanza el límite del sueño, o por qué en el sueño, que es tan dinámico como la vida, la muerte se vuelve fanal de luz. La proyección de esta luz fantasmal crea un espacio y un tiempo suprahumanos.

Esto que nos ha revelado el motivo, analizado, es lo que empezamos a intuir en la poesía final de López Velarde. Continúa su polaridad innata exteriorizando el tema en versos como:

"La edad del Cristo azul se me acongoja
porque Mahoma me sigue tiñendo
verde el espíritu y la carne roja".

Sin embargo, la madurez, en "plenitud cordial" va acendrando su verso. Las brillantes imágenes de Zozobra dan lugar a una poesía más sobria y más preñada de significado, lo que ya vislumbrábamos en "Humildemente"; es decir, va dando una preferencia mayor a lo afectivo-conceptual que a la sensorialidad de la expresión. Empieza a perder, levemente por supuesto, -no se olvide que lo poético es una materia muy sutil - colorido, uso de sinestesias - pero el estrato de la música se afina y renueva.

El lenguaje en "Humildemente" por ejemplo, es cercano al giro y la expresión del habla que utilizamos en la charla diaria, en la conversación. "Vacaciones", poema narrativo, contiene la misma cualidad. Digamos que el centro dinámico del poema es el perro, el gigante René que nos acerca y aleja de Fuensanta en instantáneas tomas fotográficas. Sube el tono sencillo del poema en la penúltima estrofa:

A ti la voz confidencial del campo
de mañana llamábate la hija
mayor de la comarca, y en la tarde
de todo lo creado la idea fija.

Así, sorpresivamente, adjudica a la amada una cualidad irreal que la convierte en ser elemental y por ello de una pureza ideal. Esta imagen de una gracia evocadora inigualable, no se vale de alitisonantes palabras ni de audaces relaciones metafóricas. Es, como el ser elemental en que ha convertido a la mujer del poema, de una simpleza admirable.

Para lograr la definitiva espiritualización de su personaje, el enfoque siguiente cambia el espacio - tiempo:

pero fuera del mundo van un coche,
un estudiante de Santo Tomás
y un perro que les ladra sin motivo.

Si se observa el poema se podrá constatar que en todas las estrofas el poeta se vale del copretérito, tiempo flexible por excelencia. Son las dos últimas, las que utilizan la plenitud del presente, el acto eterno, el ahora definitivo.

Otra de las imágenes que goza de las cualidades anotadas es aquélla de "Mi Villa":

Hacia tu pie, hermosura y alimento del día
recién nacidos, piando y piando de hambre
rodaron los pollitos, como esferas de estambre.

El personaje es calificado por medio de la comparación de un solo miembro - tomado como el todo - . La imagen se logra dando la impresión de movimiento con los animales, recién nacidos, hacia el pie. En este caso, los seres elementales, en una pureza manifiesta, lo que se evidencia por el hecho de acabar de nacer, ruedan - que no caminan - hacia ella, que es, en última instancia, - la vida también en su pureza inicial.

Lo insólito es que logra la imagen con elementos simplísimos: unos pollitos, el estambre, el pie, alimento, día. La única palabra no de uso ordinario: hermosura.

Dueño, sin embargo de una técnica exacta y maestra, gusta y se solaza en usarla, provocando impresiones peculiares a las que provee de esa emoción estética, tan genuina y entrañable, como en el siguiente poema:

"Anna Pavlowa"

- 1.- Piernas
- 2.- eternas
- 3.- que decís
- 4.- de Luisa La Vallière
- 5.- y de Thais...

- 6.- Piernas de rana,
- 7.- de ondina
- 8.- y de aldeana;
- 9.- en su vocabulario
- 10.- se fascina
- 11.- la caravana.

- 12.- Piernas
- 13.- en las cuales
- 14.- danza la Teología
- 15.- funerales
- 16.- y epifanía.

- 17.- Piernas:
- 18.- alborozo y lutos
- 19.- y parodias de los Atributos.

- 20.- Piernas
- 21.- en que exordia
- 22.- la Misericordia
- 23.- en la derecha,
- 24.- y se inicia
- 25.- en la otra la Justicia.

- 26.- Piernas
- 27.- que llevan del muslo al talón
- 28.- los recados del corazón.

- 29.- Piernas
- 30.- del reloj humano,
- 31.- certeras como manecillas,
- 32.- dudosas como lo arcano,
- 33.- sobresaltadas
- 34.- con la coquetería de las hadas.

- 35.- Piernas
- 36.- para que circuyas
- 37.- el espíritu, que se desarma
- 38.- entre tus aleluyas;
- 39.- si la violeta de Parma
- 40.- tuviese piernas,
- 41.- serían las tuyas.

- 42.- Mística integral,
- 43.- melómano alfiler sin fe de erratas,
- 44.- que yendo de puntillas por el globo
- 45.- las libélulas atas y desatas.

- 46.- ¡Te fuiste con mi rapto y con mi arrobo,
- 47.- agitando las ánimas eternas
- 48.- en los modismos de tus piernas!

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Rima	Ritmo
1	1.-	ó	o	-	-	-	-	-	-	--	--	--	A ernas T
	2.-	o	ó	o	-	-	-	-	-	--	--	A ernas D	
	3.-	o	o	ó	o	-	-	-	-	--	--	B is T	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Rima	Ritmo	
4.-	o	ó	o	o	o	ó	o	-	-	--	--	C ér	T	
5.-	o	o	o	ó	o	-	-	-	-	--	--	B ís	T	
6.-	ó	o	o	ó	o	-	-	-	-	--	--	D ana	D	
7.-	o	ó	o	-	-	-	-	-	-	--	--	E ina	T	
8.-	o	o	ó	o	-	-	-	-	-	--	--	D ana	T	
9.-	o	ó	o	ó	o	ó	o	-	-	--	--	F ario	T	
10.-	o	o	ó	o	-	-	-	-	-	--	--	E ina	T	
11.-	o	ó	o	ó	o	-	-	-	-	--	--	D ana	T	
12.-	ó	o	-	-	--	-	-	-	-	--	--	A ernas	T	
13.-	o	o	ó	o	-	-	-	-	-	--	--	G ales	T	
14.-	ó	o	o	ó	o	ó	o	-	-	--	--	H ía	M	
15.-	o	o	ó	o	-	-	-	-	-	--	--	G ales	T	
16.-	o	o	o	ó	o	-	-	-	-	--	--	H ía	T	
17.-	ó	o	-	-	-	-	-	-	-	--	--	A ernas	T	
18.-	o	o	ó	o	ó	o	-	-	-	--	--	I utos	T	
19.-	o	o	ó	o	o	o	o	o	ó	o	--	--	I utos	T
20.-	ó	o	-	-	-	-	-	-	-	--	--	A ernas	T	
21.-	o	o	ó	o	-	-	-	-	-	--	--	J ordia	T	
22.-	o	o	o	o	ó	o	-	-	-	--	--	J ordia	T	
23.-	o	o	o	ó	o	-	-	-	-	--	--	K echa	D	
24.-	o	o	ó	o	-	-	-	-	-	--	--	L ícia	T	
25.-	o	o	ó	o	o	o	ó	o	-	--	--	L ícia	T	
26.-	ó	o	-	-	-	-	-	-	-	--	--	A ernas	T	
27.-	o	ó	o	o	ó	o	o	ó	o	--	--	M ón	D	

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Rima	Ritmo
28.-	o	o	ó	o	o	ó	o	ó	o	--	--	M ón	M
29.-	ó	o	-	-	-	-	-	-	-	--	--	A ernas	T
30.-	o	o	ó	o	ó	o	-	-	-	--	--	N ano	T
31.-	o	ó	o	ó	o	ó	o	ó	o	--	--	O illas	T
32.-	o	ó	o	ó	o	o	ó	o	-	--	--	N ano	M
33.-	ó	o	o	ó	o	-	-	-	-	--	--	P adas	D
34.-	o	o	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	P adas	T
35.-	ó	o	-	-	-	-	-	-	-	--	--	A ernas	T
36.-	ó	o	o	o	ó	o	-	-	-	--	--	Q uyas	T
37.-	o	o	ó	o	o	ó	o	o	ó	o	--	R arma	D
38.-	ó	o	o	o	o	ó	o	-	-	--	--	Q uyas	M
39.-	o	o	o	ó	o	o	ó	o	-	--	--	R arma	D
40.-	o	ó	o	ó	o	-	-	-	-	--	--	A ernas	T
41.-	o	ó	o	o	ó	o	-	-	-	--	--	Q uyas	D
42.-	ó	o	o	o	ó	o	-	-	-	--	--	S al	T
43.-	o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o	ó	o	T atas	T
44.-	o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	U obo	T
45.-	o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	T atas	T
46.-	o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	U obo	T
47.-	o	o	ó	o	o	ó	o	o	o	ó	o	A ernas	T
48.-	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	--	--	A ernas	T

Escogemos este poema, primero, por la razón arriba expresada; segundo, porque en él, como en toda la poesía de El Son del Corazón, nos es posible, entre el ritmo fino y alegre de la danza en este caso, percibir ese temblor espiritual, esa vibración emocional que nos habla del anhelo de infinito del poeta.

La primera y segunda estrofas son de arrobo y descripción y en forma expresiva refiere las piernas a la antigüedad y a la era moderna al aludir a los dos personajes femeninos de Grecia y Francia. Canta a la belleza en el siguiente verso con una imagen extraña, pero no menos hermosa: piernas de rana, sí: la elasticidad y el ritmo ligero de la rana producen una emoción nueva, una visión realista, que se plasma en la sensación de los finos músculos tendidos hacia lo alto. Se capta también la conciencia del poeta al escoger este punto de comparación: por grande que sea el esfuerzo ágil de la rana hacia lo alto, volverá a caer. Interviene luego una palabra: "ondina" que nutre nueva fuente de asociaciones, ahora de un carácter suavemente fantástico; para traernos nuevamente a la tierra con "aldeana". Luego una alusión a climas exóticos y tenemos una suma magistral de contenido poético.

Entre tanto, el ritmo, trocaico casi siempre, se inicia en las dos estrofas con el ictus en la primera sílaba, como un golpe de atención, que nos pone en pie de inmediato. La métrica varía según es necesario para intensificar el rapto de las piernas dancantes. Al final de la primera estrofa, las cláusulas trocaicas repetidas desde el tercer verso, conservan la simetría de los pasos de danza que, sin embargo, marcan un momento más largo en cada una de las agudas finales donde el golpe acentual debe alargarse.

Pero si el acento de los primeros versos en estas dos estrofas cae en la primera sílaba, en los versos segundos de cada una, presta brío a la segunda sílaba, y en los versos 3 y 8, cae en la tercera, de tal manera que, aunque el ritmo sigue siendo trocaico, la anacrusis varía. En los versos 4 y 9 el acento vuelve a la segunda. Esto presta un paralelismo rítmico a las dos primeras estrofas que se resuelve en forma particular y diferente en el final de cada una de ellas.

Varios versos piden que se tengan en cuenta los acentos secundarios que conservan las cláusulas trocaicas y que, dada la longitud de "vocabulario", por ejemplo, son aceptables.

La quinteta siguiente marca la primera sílaba de los versos 12 y 14 con el apoyo rítmico.

El número 13 está formado por cuatro sílabas, dos de las cuales débilmente acentuadas, se precipitan hacia la tercera tónica, en silencio. El 14, heptasílabo, con período rítmico interior rápido, y firmemente apoyado en la primera y la sexta prepara el verso 15, articulado rítmicamente igual al 13 con lo que, ayudado por la rima igual intensifica el significado de "funerales"; después de lo cual tropezamos nuevamente con cláusulas trocaicas que detienen el movimiento, lo que adelgaza la sensación rítmica hasta el apoyo final. La rima cruzada consonante y un verso suelto, el de la primera, combinada con el ritmo logran intensificar los efectos del significado, que nos va llevando por caminos conocidos para la intimidad del poeta.

El terceto que viene enseguida un bisílabo, con hexasílabo y decasílabo de ritmo evidente trocaico, lento, hecho para profundizar en la emoción, y se combinan con imágenes que universalizan el contenido de las piernas.

La estrofa siguiente es de un ritmo extraño, porque los acen-

tos principales se hallan en las sílabas penúltimas. Ese ritmo, - precisamente, vago y exótico, ágil y ligero, que difumina y sutaliza lo que se entrega en el mensaje poético, y que es una de las particularidades de la música "en sordina" de López Velarde.

Veamos: el verso 20 es la repetición que en cada estrofa -con excepción de la segunda, última y penúltima- se comete al recordarnos el tema: "piernas", que es, de suyo, sintácticamente la -- voz más importante de cada estrofa. El número 21, tetrasílabo, en cuenta el golpe acentual más importante en la tercera; en tanto -- que en el siguiente, hexasílabo, se halla en la quinta. El 23, -- pentasílabo, acentúa en cuarta y el 24 repite el esquema métrico -- y rítmico del 21, en una afirmación del movimiento anterior, para cambiar el panorama en el 25 que con sus ocho sílabas, y dos apoyos rítmicos principales logra reanimar la escena poética y con-- servar el ritmo trocaico, lo que se estima más claramente si consideramos los acentos secundarios y evitase de este modo la monotonía.

Tres versos más: dos eneasílabos que acompañan al tema bisilábico repetido siempre al iniciarse la estrofa. El 27 reanuda el ritmo dactílico apenas esbozado en el 14, rápido, congruente con el énfasis que el poeta pone en la relación cordial entre el centro vital de la bailarina y sus piernas sugestivas, unidas emocionalmente al corazón, y sus mejores intérpretes a la vez. Se -- termina con el eneasílabo 28 donde se evidencia nuevamente la relación entre los estratos del significado y el del ritmo: un ritmo mixto con cláusula rápida dactílica y la lenta trocaica en cuya desigualdad hallamos la alteración del corazón que danza. Esta estrofa prepara al lector para recibir el impacto de la que continúa.

Las imágenes que conforman los seis versos siguientes, son -- tan novedosas como la composición métrica y rítmica que las contiene. Se inicia con ritmo trocaico, lento, acorde con el significado, en el 29, 30 y 31 donde se dota a las piernas, -unidas desde la estrofa anterior al corazón-, de la propiedad de medir el -- tiempo melódicamente y en danza. De inmediato, en una de esas variantes contrastadas peculiares de López Velarde, después de la imagen realista del reloj, nos sitúa inopinadamente en un ambiente ensoñado, que nos eleva sobre la realidad en un vago anhelo. El -- ritmo mixto del octosílabo 32, contrasta con la cláusula dactílica del 33 y se continúa en un extraño endecasílabo con acento en sexta y décima, lo que da lugar a la más larga de todas las anacrusis: cinco sílabas inacentuadas o por lo menos con acento levísimo del verso 34. Así, el movimiento se acelera, en consonancia con el significado: "sobresaltadas/ con la coquetería".

Los siete versos de la nueva estrofa nos van entregando una emoción más acendrada. En ellos se mezcla también el aroma leve -- de la violeta y el temblor del espíritu.

Las cláusulas trocaicas inician nuevamente el ritmo lento y profundo; pero en el instante en que nos mueve el suave aletear -- del "espíritu, que se desarma", el verso decasílabo 37 inicia una cláusula dactílica rápida, seguida de otra de la misma calidad e inmediato un heptasílabo de ligero, casi adivinado ritmo trocaico que detiene el movimiento. Se sigue una cláusula condicional en--

marcada en octosílabo dactílico, pentasílabo trocaico y hexasílabo dactílico. Lo que permite ver que en esta estrofa el ritmo fue sumamente variable, atendiendo a las llamadas afectivas del mensaje poético.

"Mística integral" define ahora López Velarde en una ansia - de infinitud; con ritmo trocaico en el hexasílabo inicial de la - penúltima estrofa. Rematan tres endecasílabos: los dos primeros - del tipo heroico y melódico el final. El movimiento lento y grave enfatiza la profundidad del significado.

El terceto último de dos endecasílabos y un eneasílabo, fue - analizado antes. Sólo diremos que la emoción plena se reparte por - igual en cada palabra y en cada cláusula rítmica. No sobra nada. - Se corona con la rima consonante en los dos versos finales que, - en un alarde poético, repite el tema inicial del poema en orden - contrario: "eternas, piernas". El ritmo y su acción en este poema van más allá del realce que da a los significados de algunos pasajes. Su expresividad cautivadora se realiza sin tensiones.

Puede observarse también, como sucede en casi toda la poesía velardeana, que las estrofas variables, no se ciñen a ningún modelo clásico, ni los versos que riman entre sí guardan un orden ortodoxo. La diversidad de metros y las combinaciones rítmicas se acercan irremisiblemente al verso libre. Asimismo, como la mayor parte de los versos son cortos, el ritmo fluye suave y graciosamente.

Deseamos presentar el esquema de otro poema que utiliza una combinación de metro y ritmos muy cara a López Velarde: alejandrino, sin faltar algún tridecasílabo y un endecasílabo.

Mi Villa

- 1.- Si yo jamás hubiera/salido de mi villa,
- 2.- con una santa esposa/ tendría el refrigerio
- 3.- de conocer el mundo por un solo hemisferio.

- 4.- Tendría, entre corceles/ y aperos de labranza,
- 5.- a Ella, como octava/ bienaventuranza.

- 6.- Quizá tuviera dos/ hijos, y los tendría
- 7.- sin un remordimiento/ ni una cobardía.

- 8.- Quizá serían huérfanos,/ y cuidándolos yo,
- 9.- el niño iría de luto,/ pero la niña no.

- 10.- ¿No me hubieras vivido,/ tú, que fuiste una aurora,
- 11.- una granada roja/ de virginales gajos.
- 12.- una devota de/ María Auxiliadora
- 13.- y un misterio exquisito/ con los párpados bajos?

- 14.- Hacia tu pie, hermosura y/ alimento del día,
- 15.- recién nacidos, piando y piando de hambre
- 16.- rodaran los pollitos,/ como esferas de estambre.

- 17.- Quiero otra vez mis campos,/ mi villa y mi caballo

18.- que en el sol y en la lluvia/lanza a mitad del viaje
19.- su relincho, penacho/gozoso del paisaje.

20.- Corazón que en fatigas/de vivir vas a nado
21.- y que estás florecido,/ como está la cadera
22.- de Venus, y ceniciento cual la madera
23.- en que grabó su puño/de ánima el condenado:
24.- tu tarde será simple,/de ejemplar feligrés
25.- absorto en el perfume/de hogareños panqués
26.- y que en la resolana/se santigua a las tres.

27.- Corazón: te reservo el mullido descanso
28.- de la coqueta villa/en que el señor mi abuelo
29.- contaba las cosechas/con su pluma de ganso.

30.- La moza me dirá/con su voz de alfeñique
31.- marchándose al rosario,/que le abrace la falda
32.- ampulosa, al sonar el último repique.

33.- Luego resbalaré/por las frutales tapias
34.- en recuerdo fanático/de mis yertas prosapias.

35.- Y si la villa, enfrente/de la jocosa luna,
36.- me reclama la pérdida/de aquel bien que me dió,
37.- sólo podré jurarle/que con otra fortuna,
38.- el niño iría de luto,/pero la niña no.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Rima	Ritmo
1.-	o	ó	o	ó	o	ó	o/	o	ó	o	ó	o	ó	o	A-illa	T
2.-	o	o	o	ó	o	ó	o/	o	ó	o	o	o	ó	o	B-erio	T
3.-	o	o	o	ó	o	ó	o/	o	ó	o	o	o	ó	o	B-erio	T
4.-	o	ó	o	o	o	ó	o/	o	ó	o	o	o	ó	o	C-anza	T
5.-	o	ó	o	o	o	ó	o/	ó	o	o	o	ó	o		C-anza	T
6.-	o	ó	o	ó	o	ó	o/	o	o	o	o	o	ó	o	D-fa	T
7.-	o	ó	o	ó	o	ó	o/	ó	o	o	o	o	ó	o	D-fa	T
8.-	o	ó	o	ó	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	E-ó	T+D
9.-	o	ó	o	ó	o	ó	o/	o	o	o	ó	o	ó	o	E-ó	T
10.-	o	o	ó	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	F-ora	D
11.-	o	o	o	ó	o	ó	o/	o	o	o	ó	o	ó	o	G-ajos	T

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Rima	Ritmo
12.-	o	o	o	ó	o	ó	o/	o	ó	o	o	o	ó	o	F-ora	T
13.-	o	o	ó	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	G-ajos	D
14.-	o	o	o	ó	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	H-fa	T+D
15.-	o	ó	o	ó	o	ó	o	ó	o	ó	o				I-bre	T
16.-	o	ó	o	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	I-bre	T+D
17.-	ó	o	o	o	o	ó	o/	o	ó	o	o	o	ó	o	J allo	M+T
18.-	o	o	ó	o	o	ó	o/	ó	o	o	ó	o	ó	o	K-aje	D+M
19.-	o	o	ó	o	o	ó	o/	o	ó	o	o	o	ó	o	K aje	D+T
20.-	o	o	ó	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	L ado	D
21.-	o	o	ó	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	M era	D
22.-	o	ó	o	o	o	ó	o	o	o	o	o	ó	o		M era	M
23.-	o	o	o	ó	o	ó	o/	ó	o	o	o	o	ó	o	L ado	T+M
24.-	o	ó	o	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	N és	T+D
25.-	o	ó	o	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	N és	T+D
26.-	o	ó	o	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	N és	T+D
27.-	o	o	ó	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	O-anso	D
28.-	o	o	o	ó	o	ó	o/	o	o	o	ó	o	ó	o	P-elo	T
29.-	o	ó	o	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	O-anso	D
30.-	o	ó	o	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	Q-ique	T+D
31.-	o	ó	o	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	R-alda	T+D
32.-	o	o	ó	o	o	ó	o/	o	ó	o	o	o	ó	o	Q-ique	D

En el ritmo, la T significa trocaico; la D, dactílico y M,-mixto, es decir, combinación de cláusulas trocaicas y dactílicas.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Rima	Ritmo
33.-	ó	o	o	o	o	ó	o/	o	o	o	ó	o	ó	o	S- <u>a</u> pias	M+T
34.-	o	o	ó	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	S- <u>a</u> pias	D
35.-	o	o	o	ó	o	ó	o/	o	o	o	ó	o	ó	o	T- <u>u</u> na	T
36.-	o	o	ó	o	o	ó	o/	o	ó	o	o	o	ó	o	U- <u>ó</u>	D+T
37.-	ó	o	o	ó	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	ó	o	T- <u>u</u> na	M+D
38.-	o	ó	o	ó	o	ó	o/	o	o	o	ó	o	ó	o	U- <u>ó</u>	T

Obsérvese que el ritmo preferido es el trocaico y la repetición del ritmo lento es el vehículo expresivo de esa pérdida que el poeta evoca, de esa vivencia que se expresa en el tiempo y que nos lleva a sentirla con una longitud que nuestra subjetividad alarga. Los tiempos bien marcados y el metro alejandrino, propio del ritmo constructivo, favorecen la expresión de sutilezas de pensamiento y sentimiento; y acendran la emoción nostálgica.

La actitud sosegada del que mira al pasado con visión soñadora, se acomoda certeramente a este alejandrino velardeano, en el cual hallamos como primero en la preferencia del escritor, como antes se expresó, al trocaico y después al dactílico; este alejandrino polirrítmico, que los poetas de la cuaderna vía amaban y que los modernistas y postmodernistas vigorizan con el uso, adquiere una tonalidad especial en López Velarde.

Las relaciones que establece el verso alejandrino polirrítmico de López Velarde entre sus mismos hemistiquios, son a veces extrañas y siempre novedosas.

Otra particularidad, notable en muchos de sus poemas y presente aquí: la frecuencia relativa de las palabras agudas en el final de verso, como se ejemplifica con los números 8, 9, 24, 25, 26, 36, y 38.

Los versos 30, 32 y 33 ilustran el uso del alejandrino francés en su primera forma: el primer hemistiquio hexasilábico termina en aguda, razón por la cual contamos siete sílabas.

Los versos 8 y 36 presentan el caso del primer hemistiquio octosilábico terminado en esdrújula, lo que permite contar siete sílabas.

El tridecasílabo ternario, con acentos en la cuarta, novena y duodécima sílabas, puede fungir como alejandrino ternario haciendo uso del encabalgamiento entre los dos hemistiquios, lo que Darío nos mostró en bellísimos ejemplos. López Velarde lo utiliza también, y los versos 6 y 12 que a primera vista parecen tridecasílabos ternarios, en una dicción correcta se nos muestran como alejandrinos de este tipo.

El alejandrino dactílico, acelera en ocasiones el ritmo, sobre todo a final de verso.

Esta variedad de los alejandrinos velardeanos permite al poeta evadir la monotonía que se derivaría del uso constante de un

sólo ritmo, pocas veces interrumpido.

Por lo que hace a la rima, observamos que en este caso prefiere mezclar la consonante con el verso suelto según le dicte su intuición estética, deteniendo en ocasiones el ritmo, como en la penúltima estrofa, en que el recuerdo vivo acelera el movimiento y la rima pareada lo detiene con su repercusión igual.

En otros poemas, es la rima asonante la que se une a los versos sueltos. (Véase el apéndice al final).

Todo el tono del poema revela cierta intimidad y la interrupción del trocaico por un movimiento rápido impresiona fuertemente al oído y constituye la música peculiar del verso velardeano.

El ritmo lento contribuye eficazmente con la construcción sintáctica del poema, escrito en el condicional, a dar forma a todo ese mundo anhelante que nunca tuvo vida, y que vibra con emoción fantasmal en el primer verso: "Si yo jamás hubiera salido de mi villa".

En el verso 23 subrayamos su puño de ánimo, nueva aparición de "ánima" que, en otras variantes, hemos venido señalando en el autor, referido ahora a la descripción del color cenizo de su propio corazón.

Se emplean diversas estrofas: pareados, tercetos, cuartetos de rima cruzada y estrofa de siete versos. La tercera y la cuarta, intensifican la melancolía de lo que pudo ser, asunto del poema, por medio de la anáfora y es doblemente patética porque recuerda la muerte de la mujer que amó y la falta del hijo que le habría dado.

Finalmente, lo que deseábamos mostrar es la perfecta adecuación del ritmo, el metro y la música de la rima, al tono de las emociones transmitidas, lo que contribuye a intensificar esa sustancia leve y sutil que escapa a toda medida y a toda investigación meramente intelectual. Es esto, en último término, lo más trascendente del fenómeno poético: la manera peculiar de interpretar la vida, a través de la propia sensibilidad, que el poeta nos entrega en una relación genial de todos los estratos del verso.

El carácter fantasmal de la poesía velardeana se acentúa visiblemente en "El sueño de la inocencia", "¡Qué adorable manía! y "El Sueño de los Guantes Negros", cuyo análisis viene enseguida:

- 1.- Soñé que la ciudad estaba dentro
- 2.- del más bien muerto de los mares muertos.
- 3.- Era una madrugada del invierno
- 4.- y lloviznaban gotas de silencio.

- 5.- No más señal viviente, que los ecos
- 6.- de una llamada a misa, en el misterio
- 7.- de una capilla oceánica, a lo lejos.

- 8.- De súbito me sales al encuentro,
- 9.- resucitada y con tus guantes negros.

- 10.- Para volar a ti, le dió su vuelo
- 11.- el Espíritu Santo a mi esqueleto.

- 12.- Al sujetarme con tus guantes negros
 13.- me atrajiste al océano de tu seno,
 14.- y nuestras cuatro manos se reunieron
 15.- en medio de tu pecho y de mi pecho,
 16.- como si fueran los cuatro cimientos
 17.- de la fábrica de los universos.
- 18.- ¿Conservabas tu carne en cada hueso?
 19.- El enigma de amor se veló entero
 20.- en la prudencia de tus guantes negros.
- 21.- ¡Oh, prisionera del Valle de México!
 22.- Mi carne... de tu ser perfecto
 23.- quedarán ya tus huesos en mis huesos;
 24.- y el traje, el traje aquel, con que tu cuerpo
 25.- fue sepultado en el Valle de Mexico;
 26.- y el figurín aquel, de pardo género
 27.- que compraste en un viaje de recreo...
- 28.- Pero en la madrugada de mi sueño,
 29.- nuestras manos, en un circuito eterno
 30.- la vida apocalíptica vivieron. ♣

	Esquema											Rima	Clase de endecasílabos.	Ritmo	
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	asonante			
1.-	o	ó	o	o	o	ó/	o	ó	o	ó	o	e,o	entro	H	T
2.-	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	ó	o	o	e,o	ertos	S	T
3.-	ó	o	o	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	e,o	erno	E	D+T
4.-	o	o	ó	o/	ó	o	o	o	ó	o	o	e,o	encio	S	T
5.-	o	ó	o	ó	o	ó	o/	o	o	ó	o	e,o	ecos	F	T
6.-	o	o	ó	o	ó	o/	o	o	ó	o	o	e,o	erio	S	T
7.-	o	o	ó	o	ó	o	o/	o	ó	o	o	e,o	ejos	S	T
8.-	o	ó	o	o/	o	ó	o	o	o	ó	o	e,o	entro	H	T
9.-	o	o	ó/	o.	o	o	ó	o	ó	o	o	e,o	egros	S	T
10.-	o	o	ó	o	ó/	o	o	o	ó	o	o	e,o	elo	F	T
11.-	o	o	ó	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	e,o	eto	M	T

♣ Nota: el último cuarteto no lo tomaremos en cuenta por estar incompleto.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Rima asonante	Clase de endecasí- labos.	Ritmo
12.-	o	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	ó	o	e, o egros	S	T
13.-	o	o	ó	o/	o	ó	o/	o	o	ó	o	e, o eno	M	T
14.-	o	o	o	ó	o	ó	o/	o	o	ó	o	e, o eron	S	T
15.-	o	ó	o	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	e, o echo	H	T
16.-	ó	o	o	ó	o/	o	ó	o	o	ó	o	e, o entos	D	D
17.-	o	o	ó	o	o/	o	o	o	o	ó	o	e, o ersos	3a.	T
18.-	o	o	ó	o/	o	ó	o/	o	o	ó	o	e, o eso	M	T
19.-	o	o	ó	o	o	ó/	o	o	o	ó	o	e, o ero	M	T
20.-	o	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	ó	o	e, o egros	S	T
21.-	ó	o	o	ó	o/	o	ó	o	o	ó	o	e, o éxico	D	D
22.-	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	e, o ecto	incompleto	
23.-	o	o	ó/	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	e, o esos	M	T
24.-	o	ó	o	ó	o	ó/	o	o	o	ó	o	e, o erpo	S	T
25.-	ó	o	o	ó	o/	o	ó	o	o	ó	o	e, o éxico	D	D
26.-	o	o	o	ó	o	ó/	o	ó	o	ó	o	e, o énero	F	T
27.-	o	o	ó	o/	o	ó	o/	o	o	ó	o	e, o eo	M	T
28.-	o	o	o	o	o	ó	o/	o	o	ó	o	e, o eño	E	D+T
29.-	o	o	ó	o/	o	ó	o	ó	o	ó	o	e, o erno	M	T
30.-	o	ó	o	o	o	ó	o	o/	o	ó	o	e, o eron	H	T

Consideramos primero el metro y las estrofas. La medida de los versos muestra una vez más la preferencia de López Velarde -- por el endecasílabo.

El primer cuarteto tiene ritmo general trocaico con excepción de la primera cláusula del tercer verso. Así, es la diferente medida de la anacrusis y su situación lo que presta variedad - al ritmo del poema que analizamos.

H significa heroíco, E, enfático. S, sáfico. F, endecasílabo a la francesa. D, dactílico. 3a., endecasílabo con la 3a. como única sílaba acentuada, con relación a la columna del ritmo, T, - significa trocaico.

Otro tanto podemos decir del terceto y los dos dísticos que continúan.

En la estrofa de seis versos que viene enseguida, sólo el número 16 cambia su ritmo al dactílico para terminar nuevamente en el mismo movimiento grave de los anteriores.

Enseguida encontramos una estrofa de siete versos que inicia el primer verso con movimiento rápido. Del siguiente verso, incompleto, nada podemos afirmar. Dos versos más, lentos, y nueva aceleración en el verso 26, para regresar a la misma manera calmada, al mismo ritmo marcado.

Con aceleración de la primera cláusula se inicia el terceto-penúltimo; pero inmediatamente caemos en ritmo lento sosegado, -- fiel en su intención, del trocaico.

El esquema nos permite afirmar la unidad de cada estrofa en el ritmo trocaico, que contribuye a uniformar el movimiento en el camino del poema. Las interrupciones se presentan sólo en momentos en que se debe enfatizar lo profundo de una emoción. Tres casos se presentan: el dactílico subraya la importancia del símil - referido a la unión de los amantes en el ámbito cósmico, verso 16. El vocativo del verso 21 con toda su carga de afectividad, se ve reforzado por esta impresión de dinamismo que le presta el ritmo-dactílico. La evocación de un instante doloroso en relación con la muerte de Fuensanta recibe una vibración más honda de dicho movimiento rítmico.

Pasamos ahora a otro elemento de esta estructura lírica. Según nos lo muestra el esquema se trata de rima única, asonante, - en e, o. Así, pues, advertimos otra vez la unidad, que llega a ser impresionante dado que su frecuencia no es común en este estrato-velardeano. La rima mantiene un clima especial, un aroma milagroso, determinante en el proceso de integración de todos los valores poéticos. Sin embargo, la conciencia creadora de su autor, - escogió la asonancia que, aunque única en este caso y logrando -- una constante sonora para todo el poema, permite, no obstante, diferentes grupos de consonantes. Esto dota al poema de variantes sonoras diversas dentro de la dimensión de la asonancia en e, o.

Si dirigimos ahora nuestra observación a los verbos que lo conforman, surge inmediatamente la evocación del pasado, tiempo - distanciador que expresa un estado. Por ello inmediatamente se une a la rima y el ritmo en la creación de la intensidad emotiva.

La segunda estrofa muestra esa captación extraordinaria del mundo objetivo que se ha señalado como característica de López Velarde. En este caso, la supresión de verbos confiere a cada imagen independencia y vida individual, por medio de la relación de circunstancia. Así, "los ecos", "el misterio" y "lejos", se adueñan del escenario e imponen su presencia que, en el transcurrir - de la poesía, será constante.

Este recurso estilístico de suprimir el verbo que López Velarde emplea para intensificar lo afectivo en la captación de la objetividad, se puede señalar asimismo en las estrofas cuarta y séptima de "Anna Pavlowa" y en la sexta de "Mi villa", en la cual los tres alejandrinos finales no expresan el verbo. El cuarteto - segundo de "En mi pecho feliz" es otro ejemplo que, por lo demás - no es difícil de encontrar en su obra poética. Y en contraste, --

presenta profusamente construcciones verbales.

En todo el poema, sólo la tercera estrofa, formada por dos versos, como en afán de separar y aislar el hecho para enfocarlo mejor, usa del presente, después de introducir la frase adverbial "de súbito", de gran efectividad dramática. La construcción sintáctica aumenta lo afectivo porque intensifica con el pronombre terminal "me" la relación entre el fantasma femenino y el poeta. Y, de otra parte, lo familiar de la expresión aumenta su efecto.

Ahora, en la investigación de las palabras y las imágenes, tendremos nuevamente la intuición de la calidad poética de López-Valarde.

Las dos primeras estrofas, preparan y describen el ambiente. Espacio y tiempo que pierden su ser en la intemporalidad de lo fantasmal. La primera palabra nos sitúa en esa vaguedad hipnótica que se expresa hondamente en esa "madrugada del invierno", con lo que se evoca una serie de connotaciones como lo brumoso, lo neblinoso del amanecer. "Silencio" y "llovizna", aumentan el tono gris oscuro. "El más bien muerto de los mares muertos", tiene resonancia en "No más señal viviente". "Lloviznaban gotas de silencio", una de las imágenes más objetivas y sensoriales, proyecta su musicalidad en "capilla oceánica". Los dos verbos "Soñé" y "Era" reciben énfasis en la construcción adverbial "a lo lejos". Fuera del tiempo y del espacio.

En un raptó, sin aviso previo, el "tú" para el que se prepara la escena aparece y se integra al paisaje: el color de los guantes juega un papel predominante; eslabona al personaje con su mundo.

Nuevamente el contraste, tan característico del estilo velardeano; resucitada ella, atrae al esqueleto del hablante.

Los versos 10 y 11 dotan a la aparición de una personalidad vigorosamente atractiva y de una calidad de ser casi divina. Y se logra por medio de una rara construcción sintáctica, en que el hablante se sitúa fuera del espacio como espectador de sí mismo.

La relación que establece con la resucitada la da el dativo "a ti". Y el sujeto de la frase, el "Espíritu Santo" hace raudo y solemne "el vuelo" y presta el tono espiritual y superior a la aparición.

El sueño continúa en los versos que llegan ahora: en la unión de los dos seres suprahumanos se conjuga el amor. Un amor de calidad suprema firmemente entretelado con los más íntimos anhelos del poeta. Suma y cima de su varonil madurez, Fuensanta le otorga la delicia de la transformación del ser en el acto intemporal del amor. El ritmo, ya lo indicamos al referirnos a él, se precipita en el verso dactílico "como si fueran los cuatro cimientos" y se finaliza con uno de los pocos endecasílabos acentuados en tercera sílaba solamente, que se encuentran en la obra velardeana: "de la fábrica de los universos", en donde recobra el movimiento lento trocaico, para formar unidad congruente con el contenido solemne del significado.

Hasta aquí, el primer plano del poema. Hasta aquí se conserva en una intemporalidad de sueño, en la sutileza de la evocación sin el minuto marcado.

La pregunta "¿Conservabas tu carne en cada hueso?" descarga-

de pronto una corriente emocional de penetrante fuerza. Con ella, la segunda parte del poema se sitúa en espacio terrestre y se siente empapado en tiempo, con un temblor afectivo que se revela en el recuerdo del "traje aquel", con el que fue sepultada. Y aún la asociación "del figurín" "de pardo género". El color relaciona los dos planos del poema.

Es evidente también, toda la importancia, no sólo amorosa, sino ontológica que encierra la pregunta, por su doble contenido dramático.

La respuesta, naturalmente, no llega. El misterio de la vida queda velado en "la prudencia de los guantes negros".

Cuando el verso de ritmo rápido, raro entre los endecasílabos de López Velarde, que pocas veces usa dactílico - hace temblar la voz al exclamar "¡Oh, prisionera del Valle de México!", algo muy hondo, de pujante fuerza vital, sensibiliza el carácter de la expresión poética. El hablante pierde su calidad fantasmal al adquirir temporalidad, en la expresión contenida, pero plena de dolor que es toda la estrofa que analizamos.

El terceto penúltimo logra nuevamente la evasión de lo terrestre y alcanza esa infinitud por medio del amor, rasgo perenne en López Velarde.

La fuerza poderosa del poema reside en la comunión congruente de todos los estratos del verso para expresar una actitud perfectamente diferenciada de su autor: se sitúa frente a una objetividad fuertemente sentida, vivida intensamente y da lugar al conjuro de la mujer amada, que ahora nos parece la unión de Fuensanta y Magdalena.

No olvidemos que si aquí lo "atrae el océano de su seno", --agua - en "¡Qué adorable manía!":

.....del fondo de su pecho claro,
claro de Purgatorio y de Sión,
en el sitio en que hubo el corazón
me da a beber el resplandor de un faro.

Una actitud parecida hallamos en López Velarde cuando leemos esta última poesía; existe la evocación de la amada, al conjuro de la emoción; para el poeta, también Magdalena murió, para resucitar en plano diferente.

El fantasma conserva en los dos poemas las más puras características esenciales; López Velarde utiliza en ambos el contraste entre dos planos de realidad para exagerar el contorno poético:

Cuando se cansa de probar amor
mi carne.....
.....
y al ver el surco que dejó en la arena
mi sexo en su perenne rogativa
de pronto convertirse al mundo veo
en un enamorado mausoleo...

Nótese que el verbo subrayado acentúa el cambio dramáticamente.

En la estrofa siguiente vuelve a aparecer el motivo analizado con anterioridad:

Y mi alma en pena bebe un negro vino
y un sonoro esqueleto peregrino
anda cual un laúd por el camino.

He aquí unidos dos puntos característicos de López Velarde: la sugerencia musical y la aparición de la muerte. Una muerte amiga y amada. El lenguaje familiar del todo - "Por darme el santo y seña" - crea un singular momento de espectación que prepara a reconocer al personaje. Después, nada macabro a pesar de hablar del cráneo. Se establecen asociaciones que liberan a la aparición de producir temor o un sentimiento de repulsión.

Por fin, de su "pecho" claro, el mismo concepto de que se ha valido tantas veces para expresar un momento de paz - "Dormir - en paz se puede sobre sus castos senos"/de nieve⁵⁵; "tu virtud es tanta/que en tus brazos beatíficos me duermo/como sobre los senos de una santa",⁵⁶ "prendiendo... en el gro nobiliario de tu pecho/una fecunda rama de azahar" - brotará el alimento para el poeta: - la luz.

Con un simbolismo muy peculiar, Fuensanta se ha transformado en ser angelical, en el que se da "por virtud ajena y virtud propia" la Ascensión y la Asunción.

Mundo fantasmal, onírico y sin embargo al que se accede por intuiciones reales del poeta, al que le basta para ello con ampliar el horizonte del poema y ensanchar el plano del tiempo.

El nuevo paisaje poético entrega una serie de estados anímicos que revelan una novísima contemplación.

Magdalena y Fuensanta se complementan para la comprensión intelectual emocional de nuestro poeta. En otras palabras, en la antítesis que forman, se conjugan y nos hacen inteligible su personalidad. Al mismo tiempo, ésta nos indica algunas de las peculiaridades de su estilo.

La madurez del espíritu poético de López Velarde permitió que a su predio poético llegaran todas las semillas, los abonos y los aires que hicieran más fecunda, variada y rica en apariencias y en esencias su cosecha lírica. Naturalmente, en lo primordial, fecundada y cultivada por su poderosa energía poética.

La presencia de la creación lugoniana en la del jerezano illustre, se hace evidente en el vocabulario que se refleja en la trayectoria lírica velardeana. Nos interesa señalar aquí algunos hallazgos que nos han servido de sustentación para afirmar lo dicho:

De Las Montañas del Oro⁵⁷

"La voz contra la Roca"
".....; tiende al viento
como un plumaje de oro todo tu pensamiento".

Recordemos a López Velarde en:

"La Mancha de Púrpura" (Zozobra)
"..... traigo a mi aislamiento
el más fúlgido de los plumajes
el plumaje de púrpura de tu deslumbramiento".

Del Lunario Sentimental

"Himno a la Luna"
"No alabaré el litúrgico furor de tus orgías"
"Quién sabe qué liturgias serviles".

El adjetivo subrayado es fácilmente reconocible como del acervo de López Velarde:

"Como la campanilla
de las litúrgicas elevaciones"
("Poema de Amor y Vejez" Zozobra)

En el mismo poema apunta Lugones hablando de la relación de la luna al sol:

"Implorando con flébiles querellas
su impavidez monárquica de astro"

que nos recuerda "Para el zenzontle impávido".

En el "Himno a la luna" hay esta expresión:

"El gendarme con su paso
de pendular medida".

Y en "Los fuegos Artificiales"

"El olfato poco diestro
Del inmediato gendarme"

López Velarde nos confiesa en "No me Condenes" (Zozobra)

"El gendarme remiso a mi intriga inocente
hubo de ser, al fin forzoso confidente

En el mismo "Himno a la Luna" encontramos las siguientes expresiones:

- a) "Los viajeros
que en contrabando de balsámicas vajillas"
.....
"En la diafanidad demasiado aromática
de su pañuelo"
.....
- b) "Ahoga su ay soprano
un gallo anacrónico del distante cortijo"

En López Velarde:

a) "la cadencia balsámica
que eres tú misma, incienso y voz de armonio".
("¿Qué será lo que espero?" La Sangre Devota)

.....

"por gozar tu balsámica presencia
"Humildemente". (Zozobra)

.....

"Yo, sintiéndome bien en la aromática
vecindad de tus hombros..."
"Ser una casta pequeñez". (La Sangre Devota)

.....

"si mi voto es que vivas dentro de una
virginidad perenne y aromática
"¿Qué será lo que espero?" (La Sangre Devota)

.....

b) "Cuando mi devaneo
anacrónico vióse reducido"
"En el piélagos veleidoso". (La Sangre Devota)

En "Los fuegos artificiales" (Lunario Sentimental) Lugones -
escribe:

a) "Y una llama loca
Del candente aparato
Con lúgubre sulfato
Le amorata la boca".

Y López Velarde en "No me condenes" (Zozobra).

a) "Ojos inusitados de sulfato de cobre"

Lugones en El libro fiel:

"Paseo Matinal"
a) "Ibamos por el pálido sendero
Hacia aquella quimérica comarca"

.....

En "Odas Seculares"

b) "A los ganados y a las mieses"
"..... funda en los enjutos remos
Una gravedad brusca y categórica"

c) "Al cartero rural de la colonia

.....

"Granaderos a Caballo"

d) "La hueste bebe el triunfo cual sublime alcohol!"

En El Libro de los Paisajes

"Salmo Pluvial"

e) "Delicia de los gárrulos raudales en desliz"

.....

"Repique Matinal"

"Que en el follaje explana

f) "Su tema a la sordina"

En Los Crepúsculos del Jardín

"León cautivo"

g) "Grave en la decadencia de su prez soberana

.....

En "El libro fiel"

"El canto de la angustia";

h) "Y grité tu nombre
Con un grito interno
Con una voz extraña

Ahora encontraremos el paralelo en López Velarde:

"En las tinieblas húmedas" (La Sangre Devota)

a) "... y suenan tus palabras remotas
dentro de mí con esa intensidad quimérica".

.....

"El Retorno Maléfico" (Zozobra)

b) "goteando su gota categorica".

.....

"Humildemente" (Zozobra)

c) "El cartero aldeano
que trae nuevas del mundo".

.....

"Suave Patria" (El Son del Corazón)
d) "Tus hijas atraviesan como hadas
destilando un invisible alcohol"

.....

e) "Y tu cielo las garzas en desliz"

.....

f) "Diré con una épica sordina"

.....

"A la Patrona de mi pueblo", (La Sangre Devota)
g) "junto al mismo cancel
que oyó mi prez valiente".

.....

"Humildemente" (Zozobra)
"he de decir mi prez
humillada y humilde"

.....

"Me estás vedada tú" (La Sangre Devota)
h) "..... y ante el funerario
aviso gritarás las cinco letras
de mi nombre, con voz pálida y floja"

Lo que sigue, fue escrito por López Velarde en 1919 en Zozo-

"Espilfarras el tiempo",
"Torneada como una reina
de cedro, ningún jaque te despeina".

Y en "Dejad que la alabe..." (Zozobra)

"...fuego a mis lacios
cabellos, que han sido antes
ludibrio de las uñas de las bacantes".

Y, curiosamente, Lugones en Poemas Solariegos 1928

"Loa del fuego alegre",
"A la torta sublime como una reina
Sobre la cual despeina"
.....
"una reina forzada en equilibrio
Para inevitable ludibrio
De la Nueva Sensibilidad".

Como se ve, Lugones usa las palabras subrayadas casi diez -- años después de que lo hiciera el poeta mexicano. Pero aún es más curioso el que rimara exactamente "reina" y "despeina".

Queda aún por hablar de una coincidencia que, por singular, no podemos callar.

En 1916, en el poema "¿Qué será lo que espero?" que apareció en La Sangre Devota, leemos:

"fragancia de limón cabalmente
refrescante e inicialmente ácida".

Y en 1917 en El libro de los paisajes de Lugones, en "Salmo-Pluvial" éste comenta:

"Y una remota brisa de conturbado vuelo
Se acidulaba en tenue frescura de limón".

Es decir, con términos que exhiben el mismo origen semántico, desarrollan la misma idea ligeramente variada. Y en este caso, como en los dos anteriores, es posterior en tiempo la poesía lugoniana a la de López Velarde.

Debemos declarar que desde luego no pretendemos agotar el tema y que muchos otros ejemplos quedarán sin exponer.

El gusto definido de Lugones por las violetas y el color morado o lila que las representa se transmite en ocasiones a López-Velarde:

"La aurora sú lumbre viva
manda al cárdeno celaje"

que encontramos en La Sangre Devota.

En la misma obra:

"Esparcirán sus olores
las pudibundas violetas"

En Zozobra:

"como en campo de trigo en que latiese
una misantropía de violetas"

.....
"la estola de violetas en los hombros del alba

.....
"mi virtud de sentir se acoge a la divisa
del barómetro lúbrico, que en su enagua violeta"

.....
"cuando el sol vespertino amorate
vuestrós vidrios"...

.....

En El Son del Corazón:

"si la violeta de Parma
tuviese piernas"

Terminamos esta parte recordando que: "Una de las preocupaciones de la estilística actual consiste en establecer el habla individual de los escritores, esto es, individualizar su vocabulario"... "A toda particularidad idiomática en el estilo de un autor corresponde una particularidad psíquica".⁵⁸

Tan original, de tanta reciedumbre era el espíritu poético de López Velarde; tan sincero su provincialismo patriarcal; tan orgánico su drama íntimo; tan vocacional y mexicano su sentimiento de lo nimio, que la franqueza del diálogo y el seguimiento del espíritu poético de Lugones, dan realce y perfección de logro maduro a su estilo y a su labor, únicos en nuestras letras.

En su emulación a Lugones y con vista a cumplirse el centenario de la consumación de nuestra Independencia en 1921, decide escribir la "Suave Patria" en honor de esa fecha "trigarante" de máxima importancia para la nacionalidad; como lo hiciera Lugones al escribir las "Odas Seculares", en honor del centenario de la independencia argentina, después de preguntarse: -"¿Qué tal si en homenaje a la Patria, me volviese un gran poeta?"...⁵⁹

Lugones contesta afirmativamente creando ese inclito poema epopéyico "A los ganados y a las mieses". Y guardando la debida prudencia trataremos de encontrar cuáles pasajes de esta Oda pueden haber influido a López Velarde en la creación de la "Suave Patria".

La plenitud de temas en la obra lugoniana, la unidad y la fluidez discursiva del poema es patente y marca un estilo tan clásico, tan elevado y tan sublime, que nos acerca al ambiente homérico. Porque tampoco Homero, a pesar de todos estos títulos, temía, como no lo temía Lugones, mezclar lo cotidiano realista con lo elevado, temor que en épocas posteriores al ciego escritor se convirtió en regla estilística como lo apuntamos antes.

En la "Suave Patria" de López Velarde, debemos advertir que, aunque se une a la Oda de Lugones en la mezcla de lo cotidiano y familiar, estilísticamente hablando lleva un camino totalmente diferente y utiliza un instrumento insustituible que no usa Lugones en este caso: la ironía.

El poema de Lugones, cuyo refinamiento sensorial, verbal, y sobre todo sintáctico parece tan superior, resulta, sin embargo, simple en la imagen del hombre y de la vida que describe. No se oculta nada, no alberga ninguna inquietud. La norma de descripción está más apegada al sentido clásico. El paisaje que describe es el resultado de la ordenación de la naturaleza por la mano del hombre. Resulta un cuadro en el que lo humano se ha apoderado de lo natural. De ahí ese hálito de clasicismo que se desprende de él. El hombre dueño de su paisaje.

López Velarde escoge un estilo moderno a pesar de revestirlo también con la forma del endecasílabo. Restándose autoridad empieza por confesar su novel experiencia en temas de esta clase.

Ya en el "Primer Acto" descriptivo, la falsa ligereza del principio da lugar a expresiones de amargura veladas púdicamente y en dos oraciones cuya sintaxis es absolutamente semejante a la-

de Lugones en "Al Plata" de "Odas Seculares":

"El tranquilo Uruguay te narra bosques
y el feliz Paraná soles inmensos".

López Velarde en la "Suave Patria" apunta discretamente al -
fatalismo:

"El Niño Dios te escrituró un establo
y los veneros de petróleo el diablo".

Dos veces Lugones alude al tren. Citamos aquí una sola:

"Y mientras desde la invisible estancia
algún gallo los campos alborozaba,
aventando su ráfaga de hierro
El recio tren las extensiones corta".

El sonido duro de la r castellana es empleado en los dos últimos versos onomatopéyicamente para dar más realidad a la imagen del tren y con este tratamiento Lugones hace cristalizar una impresión heroica.

López Velarde, antes de exteriorizar la imagen del tren, emplea estos versos como trasfondo psíquico, en el que aparece más-sugerido que claramente expuesto un doloroso hecho histórico:

"Patria: tu mutilado territorio
se viste de percal y de abalorio".

Y en seguida la imagen del tren probablemente inspirada en -
Lugones:

"Suave Patria: tu casa todavía
es tan grande, que el tren va por la vía
como aguinaldo de juguetería".

El poeta argentino sigue enumerando exhaustivamente, en descripción detallada y amplia: "con su franco testuz un toro inmóvil", "el rebaño que entre el profuso pastizal engorda", "el buey de las sólidas taréas", "la vaca fértil como el campo".

López Velarde, homeopáticamente reproduce también a la patria. Y nos habla de su "mirada de mestiza" y de sus "trenzas de tabaco", de su "barro" que "suena a plata" y de su "sonora miseria".

Un bello paréntesis significa la siguiente estrofa cuyo valor aglutinante encierra la riqueza imaginativa y verbal lugoniana:

"¿Quién, en la noche que asusta a la rana,
no miró, antes de saber del vicio,
del brazo de su novia, la galana
pólvora de los juegos de artificio?"

Entre la enumeración pormenorizada de Lugones en la misma --

Oda:

".....; más sonora
canta la rana del jagüel vecino;"

Y no olvidemos el largo poema "Los fuegos artificiales" que describe, entre otras, la escena de "su musical vecina", "a su lado el esposo", "se asa en tornasol".

López Velarde se dirige a la Patria:

"... con tu pelo rubio se desposa
el alma, equilibrista chuparroza".

Y Lugones:

"La dulce Patria nueva galardona
La clientela de razas redimidas
Con la serena tarde que desposa
Su grave amor de rústicos maridos,
Como una grande y rubia labradora".

Si el poeta argentino dice: "Saludemos al plácido borracho" - no podía faltarle el saludo al agua y al trueno:

"Se oía en conmoción deslumbradora
La pedrada de un trueno allá arriba"
.....
"Viene ya el agua eléctrica y sonora,
Hinchada en un sombrío azul de breva
Mientras un colosal cielo de tromba
Con retumbos hidráulicos de fresco
Tonel, sobre los campos se desfonda".

López Velarde envuelve la estrofa siguiente con una entrañable emoción que es la nota predominante para diferenciarla de la obra de Lugones:

"Trueno de nuestras nubes, que nos baña
de locura, enloquece a la montaña

En fin, no es sólo el vocabulario, construcciones sinestésicas similares, lo cotidiano y lo nimio, el uso del lenguaje diario, el gusto por las esdrújulas y los tecnicismos, lo que hace de ambos poetas afines, sino lo más importante: la creación de un idioma particular y nuevo, que se pliega a sus más íntimas necesidades espirituales.

A Cuauhtémoc se dirige con un tratamiento reverencial propio de nuestros indígenas que empleaban huéhuatl (anciano) como señal de respeto: "joven abuelo", para resumir en unos cuantos versos, - su dramática aventura:

"y por encima, haberte desatado
del pecho curvo de la emperatriz
como del pecho de una codorniz"

Y en tanto que Lugones derrama su ternura en el recuerdo sobrio de la madre:

"..... Misia Custodia
Que así su nombre maternal y pio
Como atributo natural la adorna.
Aunque aquí vaya junto a la Patria
Toda luz, es seguro que no estorba".

Y nos dice para justificarse:

"Y si muere, sería triste cosa
Que no la hubiese honrado como debe
Su hijo mayor por vanidad retórica".

López Velarde se enternece:

"Como la sota de metal, Patria mía
en piso de metal vives al día,
de milagro, como la lotería".

En resumen, no podemos negar que el hábito de Lugones fecundó la inspiración de la "Suave Patria".

La observación de lo nimio y su captura es congénita en López Velarde y es admirable también en muchos poemas del maestro argentino que ya desde sus primeros versos afirmaba:

"..... Tanto vale rasgar un lirio
Como manchar un astro; el viejo Cosmos gime
Por la flor i la estrella con un amor sublime
I total..!"

Aprovechándose de ello, de la obra lugoniana, López Velarde alimentó sugerencias de lo nimio que en su obra se convirtieron en originales destellos, como el poema dedicado a "La Saltapared" que bien podría figurar en la galería volátil que ocupa el capítulo "Alas" perteneciente a El libro de los paisajes de Lugones - - (1917), 60

Una regla clásica de la estilística literaria por muchos años fielmente guardada es la que afirma que la descripción realista de lo cotidiano, de lo nimio, por familiar no es compatible con lo sublime y tan sólo encuentra lugar adecuado en la comedia, en todo caso, en la égloga si se ha estilizado. Sin embargo, valiéndose precisamente de lo nimio, del detalle familiar, López Velarde alcanza la difícil facilidad y se sitúa en el nivel de lo sublime, suprema aspiración poética.

"La Saltapared."

Volando del vértice
del mal y del bien
es independiente
la saltapared.

Y su principado,
la ermita que fue
granero después.

Sobre los tableros
de la ruina fiel
la saltapared
juega su ajedrez
sin tumbar la reina
sin tumbar al rey.

Obsérvese el ritmo alado que sabe imprimir al verso la sensación de pequeños saltos. Hay, además, una actitud poética sui géneris en López Velarde: utilizando el verso de arte menor y como en un juego, rinde aún pleitesía a la rima en "e" asonante en algunos versos y en otros la ignora en anhelo de libertad poética. Su expresión recuerda la síntesis del haikai y sentimos que, sobre la gravedad que implica la "ruina fiel", la emoción capta la dignidad sobresaliente y omnicomprendiva de un solo suceso: el vuelo independiente del ave.

Ave matemática
nivelada es
como una ruleta
que baja y que sube
feliz, a cordel.

Su voz vergonzante
llora la doblez
con que el mercader
se llevó al canario
y al gorrión también
a la plaza pública
a sacar la suerte
del señor burgués.

Y de lo irónicamente absurdo de la cuarta estrofa salta al escarnio despectivo con que trata al mercader y al burgués, atemperado siempre con su tono magnánimo y consecuente, sin teatralidad.

Del tejado bebe
agua olvidadiza
de los aguaceros,
porque transparente
su cuerpo albañil
gratuito nivel.

Y al ángel que quiere
reconstruir la ermita
del eterno Rey
sirve de plomada
la saltapared.

El sustantivo "albañil" adjetivado audazmente entraña una dinámica efectividad al relacionarse con el sustantivo "plomada" de la última estrofa. Y en todo el poema una melancolía suave, intercalada en frases como "bebe el agua olvidadiza de los aguaceros"- y "su voz vergonzante llora"; o la nostalgia de la ermita, en el punzante deseo de reconstrucción del ángel. Y agrega, su ironía delicada que nos recuerda a Anatole France.

En "La Saltapared" existe la captación de diversos matices - emocionales (señalados antes) en un esfuerzo sintético que revela adhesión al impresionismo más puro en la poesía⁶¹ y una rebelión- ante las formas preestablecidas retóricamente. Actitud que por otra parte, existe en él ya desde La Sangre Devota y se acusa cada vez más como proceso de integración de una expresión moderna con perspectivas de libertad ilimitadas.

Para Lugones, la aceptación de lo nimio y familiar por un lado; y de los vocablos hasta hoy no considerados poéticos y a los que confiere una sencilla grandeza, es parte de su posición estética. Así, es fácil encontrar en su obra manifestaciones que hacen evidente esta afirmación, como "El transeúnte que taconeá un caso quirúrgico" donde desde la acepción novísima que confiere al verbo taconeá, hasta el adjetivo quirúrgico cortan con la consabida tradición poética.

Está "El buho con sus ojos de caldo" y "Los lobos de agudosrostros judiciales"; hablando con la luna: "Tu faz sietemesina" de donde tomamos las referencias anteriores; y las "aéreas coquetas", "De piernas internacionales", "Pregonan entre cromos rivales", "Lociones y bicicletas"; "Como una dama de senos yertos" "Clavada de sien a sien por la neuralgia".

"Internacional" hasta la época, estaba limitado al Derecho, a los viajes, a la propaganda de artículos comerciales aún no tan desarrollada como hogaño. "Hemostático", "puerperal", "neuralgia", "sietemesino" y "alcohol" se reservaban casi con exclusividad para la literatura médica.

En "La voz contra la roca" de Las Montañas del Oro aconseja prudente: "Desarma la muñeca y el calcañar del fuerte" "cuyos sobacos huelen a bravo y a muerte".

En "El Solterón" las descripciones realistas se mezclan heterogéneamente con las consabidamente poéticas:

"En la percha del testero
El crucificado frac
Exhala un fenol severo,
y sobre el vasto tintero
Piensa un busto de Balzac".

Y más adelante:

En su garganta reseca
gruñe una biliosa hez
y bajo su frente hueca
La verdinegra jaqueca
Maniobra un largo ajedrez"

La más grandiosa de sus Odas Seculares, "A los ganados y las mieses" retarda un poco su final para darnos la ternura de lo sencillo;

"Muy lejos, en la punta de algún árbol
una urraca saluda con la cola"

De El Libro de los Paisajes tomamos una de las más hermosas y noveles imágenes:

"La luna te desampara
Y hunde en el confín remoto
Su punta de huevo roto
Que vierte en el mar su clara"

Para terminar, no olvidaremos "Los infimos" del libro aparecido en 1928, Poemas Solariegos, en donde tienen acceso a la vida poética la hormiga, el abejorro, la araña, el ajo, el grano de --sal, el "sapo solterón" para no citar sino unos cuantos ejemplos. Y aún aquél que nos recuerda a nuestro mexicano:

"Y el minuto de buena o mala suerte
Que como un cobre
De pobre
Va cayendo en la alcancía de la muerte".

No tenemos que hojear demasiado para hallar técnicas semejantes en el poeta jerezano: "y mi prima llegaba/ con un contradictorio/ prestigio de almídon", ... "un quebradizo/ sonar intermitente de vajilla"; "ilustraciones prófugas/ de las cajas de pasas"; "algo como la helada virtud de un seno blando"; "una cierta prosa municipal" "teje... el crujido de las puertas" / "teje la sistole y la diástole/ de los penados corazones".

Esta arbitrariedad en que oscilan desde lo tradicionalmente-aceptado como material estético y lo que hasta ese momento se consideraba apto sólo para otro género literario hermana a Lugones y López Velarde y los coloca como precursores de las corrientes vanguardistas que vendrán de inmediato.⁶²

Pero hay más: Es precisamente en esta fidelidad a la poesía como arte que estaba delimitándose, donde hallamos la separación definitiva y decisiva entre los dos escritores. Lugones decía: "El verso al cual denominamos libre y que desde luego no es blanco o sin rima, llamado tal por los retóricos españoles, atiende principalmente al conjunto armónico de la estrofa, subordinándole el ritmo de cada miembro y pretendiendo que así resulta aquella más-variada... Pues el progreso de la melodía hacia la armonía caracteriza la evolución de toda la música occidental (y el verso es - música); la estrofa clásica se convierte en la estrofa moderna de miembros desiguales combinados a voluntad del poeta y sujetos a - la suprema sanción del gusto, como todo en bellas artes".⁶³

A pesar de estas frases, en la práctica Lugones no se aparta de la rima y su concepción de la poesía-música es sostenida por - una fe invulnerable en la eficacia de las reglas retóricas para -

la creación poética.⁶⁴

López Velarde no teoriza al respecto; pero muestra su decisión de efectuar en la poesía precisamente lo que Lugones asienta en la cita anterior, aunque no haya alcanzado a efectuar completamente esta idea que correspondía a su inquietud más íntima.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DEL TERCER TIEMPO

1.- Guillermo Jiménez. "Las Bodas de su Majestad la Muerte - con Mauricio Maeterlinck". Universidad p.4. 1a. sección. 9 mayo - 1949.

2.- Ibidem.

3.- Martín Alonso. Ciencia del Lenguaje y Arte del Estilo. - Dimensiones del estilo. El hombre clásico. p.502.

4.- Véase la admirable interpretación de los Evangelios: El Nuevo Hombre por Maurice Nicholl. p.5. Ediciones Sol. México, - - 1953.

5.- Víctor Lucien Tapié, hablando del barroco y después de - justipreciar la actuación de España como contrapeso a la expan--- sión del renacimiento italiano en Europa y de reconocer la in---- fluencia de los eminentes teólogos españoles sobre el Concilio de Trento, explica cómo éste, con visión hispánica de la Contra-Re-- forma acepta una religión más íntima, una piedad más cálida. Y -- aunque establece definitivamente dogmas, también preconiza el sen-- tido humano del cristianismo en contraposición con la frialdad -- teológica de los dogmas anteriores. La Baroque. Presses Universi-- taires de France. Paris, 1963. p.p.34,35.

6.- Karl Vossler nos habla de "lo vivas y corrientes que - - eran en España las ideas de la justificación por la fe y la gra-- cia divina, es decir, precisamente todo aquello que constituye la esencia de las ideas capitales de Lutero y de Calvino. Y también-- el gran horror que existe a los abusos de la política de la Igle-- sia romana y a los excesos del neopaganismo italiano, y lo sano y puro de sus sentimientos de responsabilidad pública y privada. To-- do esto suena a protestante y, casi estoy por decir, a puritano.- Los reformadores no hubieran encontrado aquí apenas nada esencial que renovar". Algunos caracteres de la cultura española. 2a. Edi-- ción. Espasa-Calpe, Argentina, S.A. Buenos Aires.

7.- "A través de un pensamiento hispano cristiano, tramado y concebido en comercio diario con las generaciones del pasado espa-- ñol y con el más allá a través de una actitud reverente del hom-- bre medio hacia todo lo santo y lo heroico, y de un sentimiento - de afectuosa comprensión del caballero y del hidalgo para la pobre-- za del menesteroso, se hallaban íntimamente unidos, en el seno -- del pueblo español, jóvenes y viejos, poderosos y humildes" dice-- Karl Vossler. Op.Cit.p.102.

8.- "Una presencia de ánimo que es apasionada unas veces y - serena otras, una manera de estar pronto a todo, que se manifies-- ta indiferente y devota, o arrogante y desesperada, y una predis-- posición a aceptar la realidad y la muerte, el cielo y el infier-- no: ésta es la concepción del mundo y la relación entre el hombre y la realidad tal y como la presentan los grandes poetas españo--

les de los siglos XVI y XVII" p.p.74, 75. Karl Vossler, obra citada.

9.- "Si España no se adhiere a la Reforma es, ante todo, por que no hacía falta. Las viejas formas de la fe y la antigua Iglesia habían continuado siendo populares allí, lo que viene a querer decir que habían conservado juventud, ductilidad y vitalidad. Si se examinan los escritos religiosos y las comedias de los españoles de los siglos de la baja Edad Media y del primer Renacimiento, se observa la libertad, la familiaridad, la sinceridad y la seguridad, muchas veces un tanto presuntuosa, que manifiestan fieles y creyentes en contacto con Dios" p.p. 100 y 101. Karl Vossler. Obra citada.

10.- Efectivamente, los místicos anteriores a los hispanos, Ruysbroeck, por ejemplo, con su obra eminentemente religiosa cumple con prepararles el camino. Pero para haber alcanzado ese imponderable clima de San Juan de la Cruz le faltan: "Primero: el ascetismo (que) es una introspección y un radical desasimiento sistemático que ayudan a preparar el camino para la invasión mística. Segundo: el molde estricto de la teología con su terminología matizada que estaba llamado a hacer el misticismo comprensible intelectualmente. Tercero: una clara lengua vernácula desarrollada hasta sus más altas posibilidades y compartiendo las ventajas tanto de la visualización concreta popular como de las abstracciones teóricas." Helmut Hatzfeld. Estudios Literarios sobre Mística Española. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid 1955.

11.- De aquí la fuerza extraordinaria de un movimiento espiritual que traía como finalidad el cambio más inconcebible que se puede pedir a la humanidad: nueva actitud ante la vida, cambio de pensamiento, de emoción; actitud de observación obstinada de la vida interior, sin crítica ni criterios preconcebidos, atención educada y repartida por igual entre el estímulo externo y la reacción de que nos hace objeto; conocimiento cabal de la subjetividad que sufre el hombre. En una palabra: morir totalmente, como la semilla que se siembra, para renacer en una novedad fecunda. - Maurice Nicoll. El Nuevo Hombre.

12.- "Los dogmáticos y escolásticos cristianos Alberto Magno y Tomás de Aquino no hubieran llegado, sin duda alguna, al nivel científico y a la categoría filosófica que alcanzaron sin el contacto con el pensamiento de estos orientales andaluces. Me parece que la hermenéutica judíoarábigoespañola del siglo XII hizo más a favor de la formación del espíritu europeo de lo que generalmente se admite o se supone, y llegó a creer que continúa incluso hoy influyéndolo directamente..." Karl Vossler. Algunos Caracteres de la Cultura Española. 2a. edición. Colección Austral. España-Calpe Argentina, S.A. Buenos Aires - México, 1943.

13.- El movimiento islámico llamado sufismo que jugará un papel esencial dentro de la religión del Profeta, es en un princi--

pio ascetismo religioso y corresponde su aparición al siglo II de la Egira. El amor y la adoración a Dios se reemplazaba por el temor del Ser Supremo y su Ira al final de los tiempos. Sin embargo, evoluciona de tal manera tanto en los conceptos religiosos como en su lenguaje, hacia el amor y el misticismo, que algunos eruditos investigadores literarios han llegado a suponer como punto de partida del sufismo el cristianismo primitivo: Manuel Asín Palacios da por hecho el contacto entre ambas religiones y el paso de las ideas cristianas al sufismo: "El origen común de ambas actividades (se refiere a una actitud marcadamente cristiana y a la renuncia de los carismas que profesan los sufíes) hay que buscarlo evidentemente en la doctrina paulina, profesada y vivida por los Padres del eremo y el monacato cristiano oriental..." "Su propagación dentro del Islam parece que se debió al 'sufi' persa Hallach por lo que toca al oriente." pero aparece también "en el Islam occidental, así africano como español". Huellas del Islam Un precursor hispanomusulmán de San Juan de la Cruz. España Calpe, S.A. Madrid, 1941. p.237.

Otros investigadores, como el profesor Masignon, en su Essai sur les origins du Lexique technique de la Mystique musulmane "ha intentado demostrar que el movimiento místico (musulmán) fue el heredero directo del primitivo ascetismo, que a su vez procedía del Corán y del propio profeta" y "...ha de tenerse en cuenta que la base del ascetismo del Corán es idéntica a la del cristianismo oriental y, en consecuencia, los dos sistemas no se pueden separar con facilidad al estudiar el desarrollo del Islam fuera de Asia" dice H. A. R. Gibb. El Mahometismo. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. 2a. Edición en español. 1966. p.117. Y refiriéndose a los sucesores de Mahoma: "su devoción religiosa era, en el mejor de los casos, el resultado de una profunda experiencia espiritual estimulada por la predicción de Mahoma sobre el Juicio". p.117. Op.cita.

Este gran movimiento espiritual, que en principio salió de las clases sociales humildes, en el Siglo V de la Egira (XI de nuestra era) adquiere una importancia inusitada debido a que los pensadores más capacitados se adhieren a él y entre ellos nada menos que "al - Ghazali (1111 de nuestra era) personalidad que está al nivel de San Agustín y de Lutero en cuanto a visión religiosa y vigor intelectual. La historia de su evolución religiosa es fascinante e instructiva: cómo se encontró en rebelión contra la casuística de los teólogos y se puso a buscar la Realidad última en todos los sistemas religiosos y las filosofías musulmánicas de su tiempo, y cómo, por fin, después de una larga lucha, corporal, mental e intelectual, imbuído de un puro agnosticismo filosófico, alcanzó la experiencia personal de Dios que encontró en la senda-suffi", asienta Gibb. p.126 Op.Cit. Es el mismo místico al que alude Asín Palacios en su estudio La espiritualidad de Algazal y su sentido cristiano. Por lo demás, Asín Palacios encuentra que la inspiración que de los primeros cristianos tomaron los ascetas musulmanes, regresará a los místicos españoles a través de Abu Abd-Allah Muhammad Ibn Abbad que nació en Ronda en 733 de la Egira (1371 de nuestra era) y su doctrina de renuncia a los carismas "se nos ofrece como patrimonio colectivo de la escuela 'sadili' -

(sufi), cuyo fundador fue Abu-l-Hasan al-Sadili". Esta doctrina a parece claramente perfilada en San Juan de la Cruz. Pero no sólo se establece esto, sino también se comparan los símbolos utilizados por ambos místicos, el árabe y el español y concluye que varios de estos símiles no se encuentran jamás en místicos anteriores a San Juan de la Cruz y en cambio, en el musulime se identifican los términos comparativos de San Juan.

Después de trabajo planteado con tanta precisión y tan esmerada erudición, se creería que se habría alcanzado certeramente - las fuentes literarias del gran místico español.

Pero un nuevo estudio, en relación con éste, el de Hatzfeld- (Estudios literarios sobre mística española) del año 1955, viene a establecer como eslabón entre la mística del Islam y la hispánica al catalán Raimundo Lulio, al que Asín Palacios descarta como tal por no encontrar en todas sus obras más que una comparación - del Fotuhát de Abenarabí. "Y sin embargo tratase de la importantísima comparación de la pequeña chispa de una luz extinguida que se inflama otra vez al acercarse a la luz ardiente; y esta misma comparación se lee en el Tercer Abecedario de Francisco de Osuna, libro con cuya ayuda explicó Sta. Teresa primeramente sus experiencias místicas personales. Por otra parte, Julián Ribera, maestro de Asín, había demostrado ya que todo el sistema sufi y textos literalmente idénticos y métodos de Mohidin, coetáneo de Raimundo Lulio, pueden encontrarse en las obras de éste último. Además, las traducciones españolas y latinas de las obras de Raimundo Lulio cuentan entre los libros que con mayor frecuencia se imprimieron en España desde 1482 en adelante" p.39. Helmut Hatzfeld, op.cit. Abundando en argumentos para probar su tesis, este autor va asentando diversas características de los místicos sufíes que se hallan igualmente en el beato catalán y pasan a los escritos místicos de San Juan de la Cruz y Santa Teresa. Bataillon, por otra parte, señala también la influencia de Raimundo Lulio sobre el beato Juan de Avila y los místicos posteriores, asienta Hatzfeld.

Ya sea como lo asienta A. Palacios o como quiere Hatzfeld, - el hecho es que existe una clara y perceptible influencia no sólo literaria, sino doctrinal, de la mística oriental islámica, sobre la española.

Aún hay algo más: en el estudio del propio Hatzfeld, El estilo nacional en los símiles de los místicos españoles y franceses. (Nueva Revista de Filología Hispánica, Tomo I) el autor, después de señalar el sesgo intelectual que la austera doctrina de San Juan de la Cruz, "la del absoluto, radical y penoso desasimiento de todo", recibe entre los escritores franceses, establece otra diferencia profunda entre los místicos de allende y aquende los Pirineos: los franceses soslayan la descripción del momento en que el místico alcanza la quietud mística y "llaman la atención porque eluden la explicación dinámica del progreso de la contemplación, cuya observación metódica aprendieron los españoles de los árabes", según prueba Asín Palacios en La espiritualidad de Algazel y su sentido cristiano.

Y aunque los místicos franceses aceptan abiertamente el camino de la ascética como indispensable para llegar a la mística, --

punto al que los españoles dan importancia capital, en realidad - este procedimiento viene también de la práctica religiosa establecida por los musulmanes con el mismo fin. Lo que, por otra parte, es comprobable en cualquiera de las órdenes sufíes, anteriores -- siempre a los místicos europeos.

14.- Don Toribio Esquivel Obregón escribe en una Conferencia dada el día 2 de septiembre de 1906 en el círculo Leonés-Mutualista, e impresa en la Tipografía de F. Fernández Ruiz, León, - 1906, cuyo nombre es Datos psicológicos para la historia de México: "A partir de la Conquista, el indio quedó en una condición -- bien triste: la tierra se repartió entre los conquistadores y colonos españoles por una parte, y por la otra, entre los conventos, iglesias, cofradías y obras piadosas: al indio prácticamente no le quedaba más que la propiedad común de su pueblo y el derecho de pastos y ejidos." "La ley le prohibió tratar en negocios aún menores de treinta pesos sin autorización judicial..." "que se le prohibiera comprar y portar armas y montar a caballo..." "Se le hacía salir de sus tierras para ir a trabajar en los minerales -- donde las aves de rapiña abundaban: tanto así había de cadáveres de indios" "Sus placeres eran los más materiales, sin aspiraciones ideales. Feliz si tenía maíz, bebida y fuegos artificiales" - p.p. 12 y 13.

Adelante, en la p.15 habla del criollo en el que considera - al descendiente no sólo de pura raza, sino aún mezclado, del español y apunta el hecho de que del espíritu de "rudo luchador osibero" en la primera generación americana no resta nada. "Bien educado, la vida en la molición" por imposición de las leyes que le vedaban la industria, lo convertía en un ser que no podía conseguir nada si no era con el sacrificio de la propia dignidad. El español ultrabaja sus derechos y él a su vez ultrabaja el de los indios." "En todos había odio y desprecio."

15.- "Le prestige de l'Espagne dans une partie de l'Europe, avec la diffusion de sa langue, de ses oeuvres littéraires, des productions de son industrie, ne tient pas moins a la conquete de l'Amérique, a l'audacieuse politique de Charles Quint et de - - - Philippe II, qu'a l'unité de foi preservée dans le royaume. - - -- L'Espagne au dehors, par ses théologiens, agit sur le Concile de Trente et lui donne sa marque." La Baroque por Victor-Lucien - -- Tapié. Presses Universitaires de France. 108, Boulevard Saint - - Germain, Paris, 1963. p.29.

16.- "...la agricultura ... ha sido para el indio algo sagrado..." porque como todo lo que a él atañe "...viene de la divinidad o a ella conduce." Angel Ma. Garibay. "Sobre lo indígena". A-cotación a un prólogo. Letras de México. Año VII, Vol. I.

17.- "El ... pensamiento originado por los repetidos hechos y problemas (de la Colonia) (fue de) españoles. Ni siquiera con exclusividad españoles venidos pasajera, repetida o definitivamente a América. Incluso españoles no venidos nunca a estas tierras. El del pensamiento importado antes de Sigüenza y de aquél de que se

puede considerar a éste el punto de partida empezaron por ser los españoles importadores, para ir siendo criollos, mestizos, indigenas, crecientemente, hasta resultarlo exclusivamente". José Gaos. El pensamiento hispanoamericano. El Colegio de México. Jornadas. - p.20.

18.- "Con la aparición del mestizo asoma el rostro veraz de América... Nace la artesanía mestiza, modesta pero utilísima y estos artesanos advienen con una configuración propia, nueva en el mundo y el ambiente americano; las fuerzas telúricas y la herencia autóctona les insuflan una extraordinaria originalidad... Asistimos, en aquel instante del proceso histórico, más que al desquite del indio, al renacimiento del indio... Es decir, asistimos al nacimiento de la cultura americana que será india o no será nada..." porque el indio constituye "el único esfuerzo serio, constante, deficiente muchas veces a causa del atraso técnico, para valorizar el continente a beneficio de sus propios moradores." Natalicio González. Bases y Tendencias de la Cultura en Paraguay. - (Tomado de Cuadernos Americanos, apareció en El Nacional el 30 de julio de 1944).

19.- José Gaos. El Pensamiento Hispanoamericano. p.19

20.- Leopoldo Zea. El Positivismo en México, Nacimiento, Apogeo y Decadencia. Fondo de Cultura Económica. Sección de Filosofía. México, 1968.

21.- Ibidem.

22.- Hablando del pensamiento en Hispanoamérica en el siglo XIX, Gaos (op.cit. p.20) dice textualmente: "El "objeto" americano le da la originalidad de fondo, en medio de cuanto tenga de importado. La originalidad y belleza de forma se la da el genio oratorio y literario de los hispanoamericanos. Quizá también cierta fe que parece propia, si no privativa, de estos hombres, por lo menos de sus pensadores, una fe en la virtud pedagógica, en lo ético y en lo político, de lo estético..."

23.- D. Angel Ma. Garibay al comentar el prólogo de Agustín Yáñez, refiriéndose a lo que este escritor descubre en el ser del indio, dice así: "Las dos cualidades son ciertas: la abstracción y la minuciosidad, con una salvedad. Que no hay 'exactitud fotográfica': hay siempre un esquema artístico cerebral preyacente. - En otros términos: no reproduce el indio, ni en la creación de detalles, sino que les impone su personalidad sujeta a un ritmo instintivo - por ello valioso - pero que pasa por el cerebro ya que lleva su marca: simetría, proporción, individualidad". "Su atmósfera no es lógica pura, ni sentimiento puro, sino vive en una atmósfera estética que comprende y rebasa a las otras dos", "...aún en fines científicos y utilitarios está metido el arte". Sobre lo indígena. Acotación a un prólogo. Letras de México. Año VII. Vol. I marzo 15, 1943.

24.- Se lamenta Vigueras de estar en la cárcel injustamente y de estar al borde de sufrir la pena de muerte: "El viejo de la manta le miró despacio, el bello mecido por una risa de cabrío: -No merita tanto atributo esta vida pendeja." Ramón del Valle Inclán. Tirano Banderas. Editorial Ramón Sopena, S.A. Provenza 93,- Barcelona, 1940. p.151.

25.- "...no vayas a querer desfigurar/mi pobre cuerpo..." dice López Velarde en "Gavota" y "si la eficaz y viva rosa/ queda -superflua y estorbosa/...házme humilde como un pelele/ a cuya mecánica duele/ser solamente un hospital."

26.- Laurette Sejourné, comentando este mito, asienta: "La base del temperamento azteca parece haber sido la angustia: una angustia mortal, nacida de un sentimiento de responsabilidad desconocido en la Historia hasta nuestros estados modernos", que explica la "guerra florida" la cual se efectuaba para alimentar con la sangre humana al sol, por su propiedad divina. El padre Garibay hablando de esa misma angustia escribe lo siguiente, en la descripción de Coyolxauqui "...en la cabeza... con su rictus en los labios y sus ojos entrecerrados y la impresión de una entrega que no tiene nada de desesperanza ni de angustia, tal como la que algunos andan soñando con el nórdico Kierkegaard... Aún para los -- que no creemos en su dogma, encontramos un sentido de paz, de resignación, de sagrada unción, diría yo. Y eso que la complejidad de nuestro pensamiento crítico nos defiende de la emoción. ¡Qué potencia de emotividad debió tener para los que lo contemplaron - tantos años!"

Laurette Sejourné. Ensayo sobre el Sacrificio Humano. Cuadernos Americanos. Septiembre - Octubre, 1950.

Angel Ma. Garibay. Acotación a un prólogo. Letras de México. 15 marzo, 1943;

No debemos olvidar que los aztecas -sólo una de las tribus -nahuatlacas- no crearon, sino sólo heredaron "el legado de Quetzalcoatl", señor y príncipe, educador y héroe, civilizador que re-pudiaba y prohibía el sacrificio humano. Las implicaciones de este hecho son múltiples; una de las más importantes se encierra en la siguiente pregunta: si aceptó los sacrificios humanos ¿comprendió el azteca toda la hondura espiritual del mensaje de Quetzalcoatl?

27.- Entre las observaciones que don Ezequiel Chávez formula al discutirse la ponencia del Dr. Gaos dice así: "Para comprender el pensamiento americano es indispensable remontarse a las culturas aborígenes y singularmente al pensamiento autóctono que hay - que reconocer en ellas y al fondo religioso que es este pensamiento. En el fondo de este pensamiento había, en efecto, una intuición del más allá, de lo divino, del infinito, mantenida por la - insaciabilidad que es propia de toda intuición del infinito por - el solo hecho de serlo de éste. Esta intuición, en un principio - más enérgica, creadora, acabó por resultar adulterada por la su- perposición de engendros imaginativos, efecto de su mantenimiento por su insaciabilidad", y expiró "en sangre". José Gaos. El Pensa

verdad a la poesía de Baudelaire y de López Velarde. Ante la incitación poética de la muerte, el mundo subjetivo de cada uno relaciona diferentes vivencias y conecta conceptos disímiles, aunque a veces la expresión poética velardeana y la del poeta francés, nos den una sutil impresión de parentesco que se encuentra en - - cierto matiz de temblor macabro.

31.- Los versos citados pertenecen a "Hymne a la Beauté" p.- p.23-24 de Oeuvres Completes. Charles Baudelaire, Bibliotheque de la Pléiade. Editions Gallimard. 1963.

32.- Lo que exaspera al hombre de gusto en el espectáculo -- del vicio "c'est sa defformité, sa disproportion.." "Le vice porte atteinte au juste et au vrai, révolte l'intellect et la - - - - - conscience; mais comme outrage a l'harmonie, comme dissonance, il blessera plus particulièrement de certains esprits poétiques." - -- Charles Baudelaire. Oeuvres Completes. Bibliotheque de la Pléiade. Editions Gallimard. 20 abril 1963. p.685.

33.- Versos tomados de "Le Masque" poema de Les Fleurs du -- Mal. Oeuvres Completes de Baudelaire. p.p.22-23.

34.- Nos dice Baudelaire. Y agrega: "La sed insaciable de todo lo que está por encima de nosotros y que revela la vida es la prueba más viviente de nuestra inmortalidad. Es a la vez por la - poesía y a través de la poesía, por y a través de la música como el alma entreve los resplandores situados más allá de la tumba".- Op.citado p.686.

35.- Essai sur Stéphane Mallarmé. Par Pierre-Olivier Walzer. Ed. Pierre Seghers.

36.- Marcel Raymond. De Baudelaire al Surrealismo. Fondo de Cultura Económica. la. Edición en español. 1960. p.16

37.- "Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, -- breveté sans garantie de la nature ou de la Divinité, cette - - - lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance..." p.80 y ... "dans l'ordre de l'imagination, l'idée du progrès (il y a en des audacieux et des enragés de la logique qui ont tenté de la faire) se dresse avec une absurdité gigantesque, - une grotesquerie qui monte jusqu'a l'épouvantable. La these n'est plus soutenable... Dans l'ordre poétique et artistique, tout - -- révélateur a rarement un précurseur. Toute floraison est spontanée, individuelle". Baudelaire. Petits Poemes en Prose. Oeuvres - - - Critiques. Nouveaux Classiques Larousse. p.81.

38.- p.105 IX Le Dandy. Op.Cit.

39.- No nos referimos a la moral razonable, de sentido común, impuesta por la sociedad como una de sus categorías constitutivas y que le permiten subsistir, impidiendo la función crítica de la mente individual.

40.- En una de esas prosas de Baudelaire que tienen el poder de aclararnos muchos puntos de su poesía, el artista proclama - -

su adhesión ¡a la moda! Sí, por cuanto significa de elaboración - del espíritu. Y aquí toma el camino exacto del tema a donde que-
ría llevarnos. En otras palabras: la moda es un "síntoma de la a-
fición por el ideal", y "cada moda es un ensayo más o menos feliz
hacia lo bello", exactamente lo contrario de la naturaleza, como-
sínónimo de sencillez o satisfacción grosera. La naturaleza no en-
seña nada al hombre: le obliga a comer, beber, dormir y proteger-
se. Aviva su egoísmo. Y le pone en el sendero del homicidio; es -
la fuente del parricidio y del incesto. "Todo lo hermoso y noble-
es resultado de la razón y el cálculo". El crimen es natural. "La
virtud por el contrario, es artificial, sobrenatural" por lo que-
cuesta enseñarla y aprenderla. Y todo esto se puede transportar -
al orden de lo Bello. "El elogio del maquillaje". Carlos Baude-
laire. Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid - México - Bue-
nos Aires. 1961. p.p.690, 691.

41.- Estudio Crítico sobre Carlos Baudelaire por Nydia Lamar-
que. p.16 de la obra citada: "del mal nace el bien y del bien el
mal, en la horrible, imbricada trabazón de causas y efectos que -
reina en el mundo de la Caída", dice la autora.

42.- La enfermedad y la Muerte acaban todo. "¡Es horrible! -
El tiempo cada día frota con su ala ruda", y le apostrofa: "Noir-
assassin de la Vie et de l'Art!"

43.- "ni absolutismo racionalista que salva la razón y nuli-
fica la vida -ni el relativismo, que salva la vida evaporando la-
razón... La sensibilidad de la época que ahora comienza se carac-
teriza por la insumisión a ese dilema. No podemos satisfactoria-
mente instalarnos en ninguno de sus términos", que se planteaba -
para todos los órdenes de la cultura en el positivismo y el racio-
nalismo finiseculares. p.31. José Ortega y Gasset. El Tema de - -
nuestro Tiempo. Revista de Occidente. Madrid. 1958.

44.- Leopoldo Zea. El Positivismo en México. Fondo de Cultu-
ra Económica. México, 1968.

45.- Octavio Paz. Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, --
Cernuda. Joaquín Mortiz. 1969. Serie El Volador.

46.- Ramón López Velarde. El Hombre Solo. Alf Chumacero. Re-
vista El Hijo Pródigo Núm.39, junio 1946.

47.- "¿Qué poeta hace aroma y melodía de la muerte? ¿Quién, -
ante la divinidad tremenda, baraja los destinos de un fúlgido ins-
tante convirtiéndolos en temblores de eternidad? El, sólo él con-
esta estupenda realización de forma." Boceto de Crítica. Revista-
de Revistas. Enrique Fernández Ledesma. 21 de junio de 1936.

48.- El acento en cuarta sílaba fue muy usado por el Marqués
de Santillana para el cual es esencial. En Boscán se encuentra fá-
cilmente esta acentuación, tal vez por el ejemplo de los italia-
nos. También Garcilaso usa la forma de acentuación a medias, en -

cuarta, forma no ortodoxa. Pero a partir de él, se vuelve muy escaso; porque el endecasílabo castellano toma sus formas clásicas y definitivas. En los poetas de los siglos de oro de primera categoría se le encuentra también y es más raro en los de segunda.

Pedro Henríquez Ureña en su estudio El endecasílabo castellano.

En el estudio sobre Boscán y sus obras poéticas, D. Marcelino Menéndez y Pelayo sostiene la tesis de que el endecasílabo acen--tuado en cuarta procede de los provenzales cuya poesía influyó sobremedida a toda la península Itálica en la Edad Media. Este verso llega a España por dos caminos casi simultáneamente: Cataluña y Portugal.

49.- El encabalgamiento, uno de los recursos preferidos técnicamente hablando, por López Velarde, actúa de diversas maneras e intensifica lo afectivo del poema en general. Esta forma permite que los comienzos de cada frase al no coincidir con los comienzos de verso, resalten cada acción particular. Phillips, con su clara observación, señala algunos casos.

El encabalgamiento encuentra en Darío gran aceptación:

"Al lado izquierdo del camino y paralela-
mente, siete donceles-oro, seda, escarlata" - (El reino interior)

"Yo soy así. ¡Que se hace! ¡Boberías
de soñador neurótico y enfermo"! (Rimas XI)

"Y sufrir por la vida, por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos" ("Lo fatal")

"Eres noble huésped de Calderón. María
Roxana te demuestra que lucha" ("Cyrano en España")

"El temporal no deja que entren los vapores. Y
un yate de lujo" ("Epístola a la Señora de Leopoldo Lugones")

A pesar de no ser muy común, lo hallamos también en Gutiérrez Nájera. Y en Juan Ramón es fácil también encontrar ejemplos.

Podemos concluir que fue una técnica muy del gusto modernista.

50.- "Rayan la obscuridad del más oscuro mes" y entre adjetivo y adverbio: "pudiera dignamente el más digno mortal". (p.p. 276 y 277). Y en el mismo lugar explica que no alargará con más ejemplos este tópico; pero sí hablará de otra técnica diferente y muy usada por López Velarde y ejemplifica con los siguientes casos: - a) "Reverente y reverencial, adoro a un Cristo..." b) "amadísimo y amantísimo cadáver." c) "En la cabecera, cabecea"; d) "al consumarse y consumirse"; e) "asegurándonos una espiritual y espiritosa"; f) "actitud estilista y estilista". Me parece que son casos - que deben incluirse desde a) hasta c) en los anteriores. Se trata de derivados ideológicos de una misma familia, como los transcritos antes: a) participio de presente en función de adjetivo junto

a otro adjetivo; b) el superlativo del participio pasado en función de adjetivo y el superlativo del participio de presente tomado como adjetivo; c) juego entre sustantivo y adjetivo. La sola diferencia es que en estos ejemplos, ambos términos van unidos -- por sólo una conjunción, o nada los separa.

En cuanto a d), e) y f), son parónimos que facilitan la aliteración. Señala también "rayadas y rodadas" que usan de la asonancia en un mismo verso. p.p.276 y 277 op.cit.

51.- Allen W. Phillips p.270 Op.cit.

52.- "...no se olvide la representación de la realidad y en especial de la realidad del hombre. El arte, creado por el hombre, vuelve al hombre siempre y tiene en él su objetivo más importante (y apremiante), su tema más noble y más rico" p.75 Dámaso Alonso, Cuatro Poetas Españoles, Biblioteca Románica Hispánica, Edición Gredos, S.A. Madrid. 1964. 2a. edición.

53.- En los artículos de Carlos Barrera, Suave Patria: ritmo y medida. Única y múltiple. Vida Universitaria, al analizar el ritmo de los endecasílabos de esta poesía, señala el de acento en tercera que allí aparece.

54.- Seguimos el criterio de Tomás Navarro Tomás en El Arte del Verso, México Compañía General de Ediciones. 1959, y en Métrica española, reseña histórica y descriptiva, Syracuse, New York.- Syracuse University, 1956.

55.- "Elogio a Fuensanta" de las primeras poesías. p.14 de Poesías Completas y el Minutero.

56.- "Ella" de las primeras poesías. p.18. Op.cit.

57.- Todas las citas de Leopoldo Lugones fueron tomadas de su Antología Poética. Colección Austral. España Calpe Argentina, S.A. 1941. Buenos Aires-México.

58.- Martín Alonso Ciencia del Lenguaje y Arte del Estilo. - p.353.

59.- Prólogo a la Antología Poética de Leopoldo Lugones ya citada. p.14.

60.- Luis Noyola Vázquez encuentra en "La Saltapared" este mismo parecido con las aves de Lugones. Fuentes de Fuensanta. p.59

61.- "El párrafo corto facilita la visión directa, analítica e impresionista" Martín Alonso Ciencia y Arte del Estilo. p.374.

62.- Más o menos por esta época Antonio Machado escribía un poema, "Las Moscas", que no tiene la calidad sensoria de las de los hispanoamericanos, pero cuyo material estético pertenece a lo que se calificaba indigno de la poesía.

63.- César Fernández Moreno Introducción a la Poesía. Fondo-
de Cultura Económica. Primera edición, 1958. p.68.

64.- Leopoldo Lugones. Prólogo al Lunario Sentimental.

APENDICE DE OBSERVACIONES HECHAS SOBRE
LA METRICA, EL RITMO Y LA RIMA
DE LAS POESIAS DE RAMON LOPEZ VELARDE

miento Hispanoamericano. Jornadas. El Colegio de México. (p.43)

De hecho, la forma en que se desarrolló la "toltecatótl" ha ta alcanzar una dimensión insospechada en altura y profundidad y su trágico caer en la interpretación azteca, ilustra una vez más el carácter contradictorio y paradójico, que dijera Silva Herzoq, de todo nuestro devenir histórico. Meditaciones sobre México. - - (p.360) de El Ensayo Mexicano Moderno.

28.- Flor y Canto: Recuerdo del Hombre en la tierra. Poesía-Náhuatl. Voz de México. Presentación Miguel León Portilla.

29.- "La religiosidad mexicana era una religiosidad general de la vida, que se extendía hasta el juego de pelota o la consideración de la ebriedad. Esta religiosidad empieza a perderse con la conquista, como siempre que se presenta el europeo. Porque, -- ¿es una adición o una sustracción, la de la religiosidad cristiana? En todo caso, los americanos irreligiosos son los que han recibido el impacto de Europa en forma de ciencia... o de crítica". Alfonso Caso. p.45 de El Pensamiento Hispanoamericano. Jornadas - El Colegio de México.

30.- Solón Zabre en El Ambito de López Velarde - Paisaje y - Voz de Provincia. (28 de noviembre de 1956) estudia el factor externo, lo objetivo y material como punto de partida de toda poesía. Naturalmente, establece que el poeta llevará a "su expresar una parte siquiera sea residual del mundo objetivo, la transferencia de lo objetivo a lo subjetivo se realizará conforme a la sensibilidad, modos de lenguaje e inteligencia de cada poeta..." -- "Tomando un mismo hecho objetivo dentro de la construcción poética se puede observar cómo las diferencias fundamentales entre uno y otro de los artistas que escojamos saltan a la vista. En cada caso encontraremos una incitación diferente en la medida y valores emocionales, hondura conceptual y extensión anímica que no guardan relación ni paralelo entre sí... Frente a la lluvia, o tomándola como parte de un contexto para lograr una expresión o imagen poéticas, Paul Verlaine dice: "Il pleut dans mon coeur/comme il pleut sur la ville" "Llora en mi corazón/ como llueve en la ciudad". "Muchos años después el admirado y admirable jerezano Ramón López Velarde nos dirá "Fuera de mi la lluvia, dentro de mi el -- clamor cavernoso y creciente de un salmista..." "Cada una de estas expresiones refleja el ámbito objetivo del que se desprenden sus emociones y vivencias. Detrás del francés hay siglos de propósito lógico, una cultura occidental madura. La lluvia y el llanto tienen para él una semejanza física y de acción. Caen las gotas de lluvia sobre la ciudad y caen las gotas de llanto dentro del corazón. Pero en el jerezano palpitan siglos de contradicciones raciales amasadas en su sangre misma de mestizo y un paisaje encrespado y violento de soterrada religiosidad. No plantea comparaciones. Fija solamente los hechos. "Fuera de mi la lluvia". Se diría que este hecho físico es la constante objetiva. Dentro de mi el clamor" es la constante subjetiva... Clamor de qué o por qué no nos importa... Se queda temblando de sugerencias y conturbaciones." Estas reflexiones serían aplicables con el mismo fondo de -

I
POEMAS ESTRUCTURADOS
EN
ENDECASILABOS:

	E	H	M	S	F	D	G	6 ^o	4 ^o	3 ^o	Total de vers os	Porcentaje en cada caso.										RIMA:		
												E	H	M	S	F	D	G	6 ^o	4 ^o	3 ^o			
PRIMERAS POESIAS:																								
1. A un imposible. p. 3.	0	3	2	5	2	0	0	0	0	0	12	0	25	16	41	16	0	0	0	0	0	Cons.		
2. Huérfano. p. 4.	1	2	3	4	2	0	0	0	0	0	12	8	16	25	33	16	0	0	0	0	0	"		
3. A la traición de una hermosa. p. 9. (soneto)	0	3	6	2	3	0	0	0	0	0	14	0	21	42	14	21	0	0	0	0	0	"		
4. En un jardín. p. 10. (soneto)	1	7	4	1	1	0	0	0	0	0	14	7	50	28	7	7	0	0	0	0	0	"		
5. Elogio a Fuensanta. p. 13.	1	9	7	10	0	0	0	1	0	0	28	3	31	25	35	0	0	0	3	0	0	"		
6. Flor temprana. p. 15 (soneto)	1	5	3	3	1	0	0	0	1	0	14	7	35	21	21	7	0	0	0	7	0	"		
7. A una ausente seráfica (soneto) p. 22.	0	9	7	5	5	2	0	0	0	0	28	0	31	25	18	18	7	0	0	0	0	"		
8. Para tus dedos ágiles y finos. p. 24.	1	5	4	3	1	0	0	0	0	0	14	7	35	28	21	7	0	0	0	0	0	"		
9. En tu casa desierta (soneto) p. 27.	1	3	4	4	1	0	0	0	1	0	14	7	21	28	28	7	0	0	0	7	0	"		
Totales:	6	46	40	37	16	2	0	1	2	0	150													
Porcentaje:	4	30	26	24	16	13	0	6	13	0														
LA SANGRE DEVOTA:																								
10. Para tus dedos ágiles y finos. (soneto) p. 81.	3	2	6	2	0	1	0	0	0	0	14	21	14	42	14	0	7	0	0	0	0	"		
11. Mientras muere la tarde (soneto) p. 87.	2	3	5	4	0	0	0	0	0	0	14	14	21	35	28	0	0	0	0	0	0	"		
12. Por este sobrio estilopite	0	10	14	17	5	0	0	0	1	0	47	0	21	29	36	10	6	0	0	0	2	0	Sin rima.	
13. El campanero. p. 103.	1	3	4	4	2	0	0	0	1	0	15	6	20	26	26	13	0	0	0	6	6	0	Cons. y v.s.	
Totales:	6	18	29	27	7	1	0	0	2	0	90													
Porcentaje:	6	19	32	30	7	1	0	0	2	0														
ZOZOBRA:																								
14. Introito. p. 142.	5	10	8	7	4	0	0	0	0	0	35	14	28	22	20	11	0	0	0	2	8	0	Cons. y v.s.	
15. Fábula distca p. 183.	4	1	6	10	4	6	1	0	1	0	33	12	33	18	33	12	18	3	3	0	3	3	0	pareados cons.
Totales:	9	11	14	17	8	6	1	0	2	0	68													
Porcentaje:	13	16	20	25	11	8	8	1	0	29	0													
EL SON DEL CORAZON:																								
16. El son del corazón. p. 233.	2	5	10	5	4	0	0	0	1	0	27	7	18	37	18	14	0	0	0	3	7	0	Cons. y v.s.	
17. El ancla. p. 235.	2	5	7	6	2	5	0	0	1	0	28	7	18	25	21	7	18	0	0	3	5	0	Cons.	
18. Treinta y tres. p. 237	2	5	8	6	2	3	0	2	1	0	29	7	17	27	20	7	10	0	6	8	3	5	0	Cons. y v.s.
19. ¡Qué adorable manía p. 253.	2	5	5	7	2	0	0	1	1	0	23	8	6	21	21	30	8	6	0	0	4	4	0	Cons. y v.s.
20. El sueño de los reyes	2	4	7	9	3	3	0	0	0	1	29	7	14	24	26	16	16	8	8	8	3		Cons. y v.s.	

	Total Porcentaje en cada caso.													RIMA										
	E	H	M	S	F	D	G	6 ^a	4 ^a	3 ^a	de	E	H		M	S	F	D	G	6 ^a	4 ^a	3 ^a		
tes negros. p. 252																								
21. Agua fuerte. p. 263.	0	5	0	4	0	0	0	0	0	1	10	0	50	0	40	0	0	0	0	0	0	10	Cons.	
22. Svave Patria. p. 264.	11	29	46	33	14	9	0	2	7	1	152	7	19	30	21	9	6	0	1	46	0.6	Cons.		
Totales:	21	58	83	70	27	21	0	5	11	3	298													
Porcentaje.	7	19	27	23	9	7	0	1.6	3.5	1														
<p>Abreviaturas:</p> <p>E = Endecasílabo enfático; H = Heroico; M = Melódico;</p> <p>S= Sófico en sus dos formas (4a., 8a., 10a.) , (4a., 6a., 10a.) y reforsado (4a., 6a., 8a., 10., y 2a., 4a., 6a., 8a., 10.);</p> <p>F = A la francesa: sáfico, pero con palabra aguda cuya última sílaba forma la 4a. del verso; D= Dactílico; G=galaico; 6a. = Endecasílabo con acento sólo perceptible en 6a y 10a.; 4a = Sáfico con acento sólo perceptible en 4a. y 1a.; 3a. = Endecasílabo con acento sólo en 3a. y 10a.</p>																								

III

POEMAS ESTRUCTURADOS EN ENDECASILABOS Y HEPTASILABOS:

	Endecasílabos:									Heptas. Total de versos									Porcentaje en cada caso:										
	E	H	M	S	F	D	G	6 ^a	4 ^a	3 ^a	M	T	D	E	H	M	S	F	D	G	6 ^a	4 ^a	3 ^a	M	T	D			
PRIMERAS POESIAS:																													
1. Al volver. p. 16.	1	4	11	8	3	0	0	0	1	0	0	2	2	32	3	12	34	25	9	0	0	0	3	0	0	6	6		
2. Cuando contigo es tuy, dueña del alma. p. 20.	0	3	7	5	4	0	0	1	0	0	1	2	1	24	0	12	29	20	16	0	0	4	0	0	4	8	4		
3. Alma en pena. p. 25	1	1	2	4	5	0	0	0	0	0	0	4	1	18	55	55	11	22	27	0	0	0	0	0	0	22	5		
4. El adiós. p. 33.	0	8	8	9	5	2	0	0	0	1	3	5	3	44	0	18	18	20	11	4	5	0	0	2	7	20	7		
5. Rumbo al olvido. p. 38.	0	3	4	3	5	1	0	0	1	0	1	6	11	35	0	8	5	11	8	5	14	3	0	0	3	0	3	17	31
6. Huerta. p. 40	0	0	3	2	2	0	0	0	0	0	1	10	10	28	0	0	11	7	7	0	0	0	0	0	35	35	35		
Totales:	2	19	35	31	24	3	0	1	2	1	6	29	28	181															
Porcentaje:	1	10	19	17	13	1.6	0	0.5	1	0.5	3	3	16	15															
LA SANGRE DEVOTA:																													
7. En el reinado de la primavera. p. 46.	0	4	4	7	1	0	0	0	1	0	1	3	2	23	0	17	17	30	4	0	0	0	4	0	4	13	9		
8. Ser una casta pe- queñez. p. 49.	1	3	6	8	1	0	0	0	0	1	0	4	3	27	4	11	22	29	4	0	0	0	0	4	0	14	11		
9. Pobrecilla sonámbula. p. 55.	3	2	5	4	0	0	0	0	1	0	0	2	1	18	16	11	27	22	0	0	0	0	5	5	0	0	11	5.5	
10. Mi prima Agueda. p. 58	4	4	5	3	1	0	0	0	0	0	4	3	4	28	14	14	17	10	3	5	0	0	0	0	14	10	14		
11. Me estás vedada tú. p. 82	0	2	7	9	2	0	0	0	0	0	1	4	5	30	0	7	23	29	7	0	0	0	0	0	3	13	16		
12. En el pelágo velado p. 91	0	0	5	5	0	0	0	0	0	0	0	2	4	16	0	0	31	31	0	0	0	0	0	0	0	12	25		
13. Sus ventanías. p. 92	1	4	2	2	2	0	0	1	1	0	2	5	3	23	4	17	9	9	9	0	0	4	4	0	9	21	13		
14. ¿Qué será lo que espero? p. 107.	0	7	10	8	5	0	0	0	0	0	2	10	5	47	0	15	21	17	10	0	0	0	0	0	4	4	10		
15. Un lacónico grito p. 111	1	5	5	3	2	2	0	0	0	0	4	8	3	33	3	15	15	9	6	6	0	0	0	0	12	24	9		
16. A la patrona de mi pueblo. p. 113	2	8	8	15	2	0	0	1	0	0	7	21	15	79	25	10	10	19	25	0	0	1	0	0	9	26	19		
17. ¿pensar que pudimos... p. 117.	2	0	0	0	3	1	0	0	0	0	2	2	9	19	10	0	0	0	15	5	0	0	0	0	10	10	47		
Totales:	14	39	57	64	19	3	0	2	3	1	23	64	54	343															
Porcentaje:	4	11	15	18	5.87	0.45	8	0.3	7	18	15																		
ZOZOBRA:																													
18. Trasmútase mi alma. p. 125.	0	6	5	5	1	0	0	1	0	0	5	2	4	29	0	20	12	12	3	0	0	3	0	0	17	7	13		
19. Tu palabra más fútil. p. 130	2	9	14	5	1	1	0	1	1	0	0	0	6	40	5	23	35	12	2	2	0	2	2	0	0	0	15		
20. El minuto cobar de. p. 137.	0	9	14	17	3	2	0	1	0	0	0	9	3	58	0	15	24	29	5	3	0	0	2	0	0	15	5		
21. A las vírgenes p. 179.	1	5	15	8	2	0	0	2	3	0	0	3	1	40	25	12	37	20	5	0	0	5	7	5	0	0	7	5	3
Totales:	3	29	48	35	7	3	0	5	4	0	5	14	14	167															
Porcentajes:	1.8	17	28	21	4	1.8	0	3	2.4	0	3	8	4	8.4															

III Continúa

La rima correspondiente se anota a continuación:

1. - Cons. libremente ordenada
2. - Cons. libremente ordenada
3. - As. y V. S.
4. - Cons. libre y V. S.
6. - Cons. y V. S. : a, b, a B.
7. - As. libre y V. S.
8. - Sin rima.
9. - Cons. y V. S.
10. - As. libre y V. S.
11. - Cons. libre y V. S.
12. - Cons., V. P. y V. S.
13. - Cons. libre y V. S.
14. - As. en "a, a" V. P. y V. S.
15. - Cons. libre y V. S.
16. - Sin rima
17. - Cons. V. P. y V. S.
18. - As. libre en "e, a" y V. S.
19. - Cons. libre y V. S.
20. - Cons. libre y V. S.
21. - Cons. libre.

As. libre = libremente ordenada

Cons. libre - libremente ordenada

Cons. V. P. y V. S. = Consonancia de los versos pares y versos sueltos.

IV

POEMAS ESTRUCTURADOS EN ENDECASILABOS COMBINADOS
CON OTROS VARIOS METROS

	ENDECASILABOS										HEP	OG	HEX	PEN	TR	BR	DEC	DOD	TE	EN	TOTAL	
	E	H	M	S	F	D	G	6	4	3												
PRIMERAS POESIAS 1- TU VOZ PROFETICA p. 28 Mezcla as./cons. y V.S.	2	7	9	6	0	0	0	0	0	0	0	8M	0M	0M	0	2	0	0	0	0	0	0
2- TUS VENDIMAS p. 31 CONS. y V.S.	1	4	10	4	2	1	0	1	2	0	1M	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
TOTALES	3	11	19	10	2	1	0	1	2	0	9	19	4	2	5	2	0	0	0	0	0	90
PORCENTAJES	03	12	21	11	2	1	0	1	2	0	.10	.21	.04	.02	.05	.02	0	0	0	0	0	
LA SANGRE DEVOTA 3- FILA GRACIA PRIMERA TIVA DELAS ALDEANAS P. 60 CONS. y V.S.	4	5	7	6	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0M	0	0	0	0
LA BIZARRA CAPI 4- TAL DE MI ESTIMO P. 62 AS. y V.S.	0	5	7	3	3	0	0	1	1	0	1M	0	0	0M	0	0	1M	0	0	0	0	0
DEFENSA ROMANA 5- TICA P. 68 CONS.	0	7	6	2	4	0	0	0	0	0	0M	0	0	0M	0	0	0	0	0	0	0	0
POEMA DE VEJEZ 6- Y DE AÑOR p. 73 CONS. y V.S.	5	18	44	32	15	0	0	3	6	2	0M	0	0M	0M	0	0	1M	0	0	0	0	0
HERMANA MARCE 7- LLORAR p. 81 CONS. y V.S.	1	2	4	3	2	0	0	1	0	0	2M	0	0	0	3	0	0	0	1T	0	0	0
TOTALES	10	37	78	96	27	0	0	5	7	2	49	0	1	3	3	0	4	8	1	0	0	281
PORCENTAJES	3	13	27	16	9	0	0	1	2	0	.17	0	.003	.01	.01	0	.01	.02	.003	0	0	
ZORO BRA 8- DESFILARRAS EL TIEMPO p. 118 CONS. y V.S.	4	4	3	5	1	0	0	0	0	0	1M	1M	0	0	0	0	0	0	0	0	2M	5T
9- HIMENEO p. 150 CONS. V.S.	0	3	1	4	0	0	0	1	0	0	1M	0	0	0	0	0	1M	0	1T	0	0	0
10- MEMORIAS DEL CIRCO p. 162 CONS. V.S.	1	12	14	12	2	0	1	2	2	0	0M	0	0	0	0	0	0	2M	0	0	0	0
EL RETORNO 11- MALETICO p. 174 CONS. y V.S.	1	3	12	8	5	2	0	3	0	0	1M	0	0	0	0	0	3M	0	0	0	0	0
12- LA NIÑA DEL ESTARDO p. 187 CONS. y V.S.	2	11	13	13	1	2	0	1	0	0	1M	3M	0	0M	2	0	0M	0	0	0	2T	0
											9T	0	1T			1T						
											13D											
											3D	4D	1D			1D						

IV CONTINUA

	ENDECASÍLABOS										HEP	OCT.	HEX	PEN.	TRI.	BI.	DEC.	DOD.	TETRA	EN	TOTAL	
	F	H	M	S	F	D	G	6º	4º	3º												2º
13- IDOLATRIA p. 190 CONS. y V. S.	1	5	11	15	1	0	0	0	3	0	0	0	1M	0	0	0	0	1H	0	0	0	
												1T										
												2D										
14- LA LAGRIMA p. 193 CONS. y V. S.	2	5	2	4	2	3	2	0	0	0	1	3M	2M	0	0	5	0	1	0	1T	0	
												2D										
15- A LAS PROVINCIAS HARTICES p. 197 CONS. y V. S.	1	5	9	9	2	3	0	1	0	0	0	0	3M	0	0	0	0	0	0	0	0	
												3T										
16- DISCO DE NEWTON p. 215 CONS.	0	4	1	4	1	0	1	0	0	0	0	3H	1M	0	0	0	0	1M	0	4T	0	
												5T										
TOTALES	12	52	66	74	15	10	4	8	5	0	1	100	17	1	13	7	3	9	2	6	10	415
PORCENTAJES	28	12	15	17	36	24	96	19	12	0,24	24	4,1	24	3,1	1,6	7,2	2,1	48	1,4	2,4		
EL SON DEL CORAZÓN 17- SI SOLTERRA AGONIZAS p. 217 CONS. y V. S.	2	2	3	2	1	1	0	1	0	0	0	0H	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
												1T										
												3D										
TOTALES	2	2	3	2	1	1	0	1	0	0	0	4	0	1	0	0	0	0	0	0	0	17
PORCENTAJE	11	11	17	11	5	8	0,68	0	0	0	0	23	0	5,8	0	0	0	0	0	0		

ABREVIATURAS:
HEP = HEPTASÍLABOS
OC = OCTOSÍLABOS
HEX = HEXASÍLABOS
PEN = PENTASÍLABOS
TR = TRISÍLABOS
BI = BISÍLABOS
DEC = DECASÍLABOS
DOD = DODECASÍLABOS
TETRA = TETRASÍLABOS
EN = ENEASÍLABOS
CONS. y V. S. = CONSONANCIA y VERSO SUCLTO.

POEMAS ESTRUCTURADOS EN ALEJANDRINOS

	TT	DD	MM	TD	TM	DT	DM	MT	MD	F	T	15	Total	Rima:
PRIMERAS POESÍAS														
1-Color de cuento. p.5 (soneto).	3	4	0	2	0	2	0	0	0	1	0	2		Cons.
2-El piano de Ge- nova. p.6.	6	5	4	5	0	2	1	3	1	0	0	1		Cons.
3-Del seminario. p.8 (soneto).	5	2	0	2	1	2	0	2	0	0	0	0		Cons.
4-Una viajera. p.11	3	3	2	5	1	4	1	1	0	0	0	2		Cons. libre.
5-Alejandrinos eclesidásticos p.19 (soneto).	4	2	0	3	0	1	0	1	2	0	0	1		Cons.
Totales:	21	16	6	17	2	11	2	7	3	1	0	6	91	
Porcentaje:	23	17	17	18	2	22	2	22	7	3	3	11	0	6
LASANGRE DEVOTA														
6-Domingos de pro- vincia. p.57 (soneto)	1	5	0	1	2	2	1	0	0	1	0	1		Cons.
7-Noches de hotel. p.86 (soneto).	3	1	0	3	0	4	0	1	1	0	0	1		Cons.
8-Del pueblo natal. p.88 (soneto).	5	1	0	4	0	3	1	0	0	0	0	0		Cons.
Totales:	9	7	0	8	2	9	2	1	1	1	0	2	42	
Porcentaje:	21	16	0	19	4	7	21	4	7	2	3	2	30	4
ZOZOBRA.														
9-Para el zenzonte impávido. p.132	8	8	2	6	2	10	2	2	1	5	1	8		Sin rima
10-Mi corazón se a- merita. p.156	4	0	0	6	0	1	0	0	1	8	1	4		Cons. libre y u.s.
11-La doncella ve- de. p.172.	1	7	0	6	2	3	2	1	0	8	1	3		Cons.
12-El mendigo. p.181	6	3	2	4	0	2	1	0	1	0	0	1		Cons.
13-Hormigas. p.185	3	3	1	3	1	7	0	1	1	6	0	2		Cons. libre
14-Anima Adoratrix p.195	9	8	0	5	0	0	1	4	1	7	1	5		Cons. libre
15-Te honro en el espanto. p.214	2	4	1	3	0	2	0	0	0	1	3	2		Cons.
Totales:	33	33	6	33	5	25	6	8	5	35	7	25	221	
Porcentaje:	14	14	2	7	4	22	11	2	7	3	6	22	15	3

V Continúa:

	TT DDMMTDTMTDTMMTMD F T 15 Total	Rima:
EL SON DEL CORAZON		
16. El perro de San Roque. p. 249	11 5 0 2 2 4 0 3 0 1 0 2	Cons.
17. El sueño de la Inocencia. p. 261	4 2 0 2 0 1 1 1 4 2 2	Sin rima.
Totales:	15 7 0 4 2 5 1 4 1 5 2 4 50	
Porcentaje:	30 14 0 8 4 10 2 8 2 10 4 8	
<p>Abreviaturas para metros polirrítmicos compuestos de dos hemistiquios:</p> <p>TT = trocaico, trocaico respectivamente.</p> <p>DD = dactílico, dactílico</p> <p>MM = mixto, mixto</p> <p>TD = trocaico, dactílico</p> <p>TM = trocaico, mixto</p> <p>DT = dactílico, trocaico</p> <p>DM = dactílico, mixto</p> <p>MT = mixto, trocaico</p> <p>MD = mixto, dactílico</p>		
<p>F = alejandrino francés, con primer hemistiquio de cinco sílabas con voz aguda final.</p> <p>T = alejandrino ternario</p> <p>15 = verso de quince sílabas que puede considerarse de eforce, puesto que el primer hemistiquio de ocho sílabas termina en palabra esdrújula. De hecho, el autor lo considera de esta forma.</p>		

VI

POEMAS CON FONDO METRICO ALEJANDRINO MEZCLADO CON UNO O DOS DE DIFE RENTE MEDIDA.

	Alejandrinos:											To ta		
	TT	DD	MM	TD	TM	DT	DM	MT	MD	FT	IS			
PRIMERAS POESIAS														
1. Ella. p. 18 (soneto) R. As.	6	0	0	4	0	1	0	2	0	0	0	0	1 pentadec. comp. (6-9: T-M)	
Totales:	6	0	0	4	0	1	0	2	0	0	0	0	14	
LA SANGRE DE VITA:														
2. En la Estimación de S. p. 66 Sin rima	6	4	0	1	2	2	0	1	2	1	1	4	1 tetradec. no ortodoxo acentos: 3 ^a 7 ^a , 9 ^a y 13 ^a 2 1 endec. en 4 ^a	
3. En la Plaza de Armas. p. 94. Cons. libre y v.s.	6	7	2	7	1	6	2	3	5	5	0	0	1 1 endec. M.	
Totales:	12	11	2	8	3	8	2	4	7	6	1	4	7.	
ZOZOBRA:														
4. No me canderes p. 146. Cons. libre y v.s.	4	4	0	5	2	3	0	0	1	4	6	3	1 endec. S.	
5. Tus dientes. p. 160 Cons. libre y v.s.	8	4	1	1	3	5	0	2	0	2	0	2	1 endec. T.	
Totales:	12	8	1	6	5	8	0	2	1	6	0	5	2	56
EL SON DEL CARAZON:														
6. Mi villa. p. 255 Cons. libre y v.s.	10	4	0	7	1	1	2	1	1	3	2	3	1 endec. S. Tridecas: 1M-1T	
Totales:	10	4	0	7	1	1	2	1	1	3	2	3	3	38

VII

POEMAS ESTRUCTURADOS CON FONDO DE ALEJANDRINOS Y MEZCLA DE OTROS DIFERENTES METROS:

	Aleandrinos: TT DDMMYTTTH DTDYMTMD FT 15	Heptasílabos HTD		Rima:
LA SANGRE DE UTA: 1- Medesperta una Alondra. p. 79.	2 2 1 2 0 2 0 1 0 3 0 0	3 2 1		Cons. L, v. s.
2- La tejedora. p. 98	9 3 2 0 0 1 0 2 1 4 0 0	Eneasílabos: 2 2 2 0 Octosílabos: 1 Decasílabos: 1		Cons. L, v. s.
3- La tónica tibieza p. 106	3 1 0 3 0 3 0 0 0 2 0 0	Heptasílabos: 2 3		Cons. L, v. s.
Totales	14 6 3 5 0 6 0 3 1 7 0 0	37	82	
2020BRA: 4- Hoy como nunca. p. 123	4 0 2 6 1 4 1 1 3 2 1 3	Heptasílabos: 1 Endecasílabos: 1E 1H 1M 4S - 1Fr		Cons. L, v. s.
5- El viejo pozo. p. 127	9 2 0 1 0 2 1 1 2 2 7 1 0	Endecasílabos: 1H 3M 4S 1Fr 1ent 1/2 Eneasílabos: 2 1 0 1		Cons. L, v. s.
6- Que sea para bien. p. 135	5 4 0 4 0 1 0 2 0 2 0 1	Endecasílabos: 3H 3M 1S 2Fr Dodecasílabos: 1 Heptasílabos: 1 1		Cons. rima los pares en un trofa, rima los nom v. s.
7- La mancha de púrpura. p. 140	3 3 0 3 1 1 1 0 0 2 1 2	Endecasílabos: 1H 2M 2S Decasílabos: 1 Eneasílabos: 1 2		Cons. L, v. s.
8- Las desterradas. p. 153	0 2 0 2 1 1 1 0 1 1 0 1	Endecasílabos: 1E 9H 5M 2S 2Fr 2ent Tridecasílabos: 1 heterodoxo.		Cons. L, v. s.
9- Tierra mojada. p. 166	2 0 0 0 0 3 0 0 1 3 1 0	Aleandrino simple 1 dactílico Heptasílabos 3 2 1 Tetrasílabos 1 Eneasílabos 4 2		Cons. L, v. s.

VII

Continúa:

	Aleandrinos: TT DD MMTDTM DT DMMTMD F T IS	Heptasilabos MT D	Rima:
9.-Terra mojada. p.166		Endecasílabos: 4E3H1M 6S-1Fr-10	
10.-Como en la Salud. p.168.	2 1 0 1 1 2 0 1 0 0 1 0	Heptasilabos: 3 Endecasílabos 2H1M2S 1Fr. Eneasilabos 3	Cons.L.,V.S.
11.-La estrofa que danza. p.170	1 2 0 5 0 1 0 1 0 2 0 3	Endecasílabos: 1E 4H3M3S	Cons.AABB 4 veces y AAABBB final.
12.-Jerezanas. p.208.	5 2 0 4 1 4 0 1 1 7 0 2	Endecasílabos: 1E 15H12M 15S-20-3Fr-1en3 Tridecasílabos: 1 Tetrasilabos: 15 Pentasilabos: 1 2 Heptasilabos: 2 7 11 Octosílabos: 4 5 2 Eneasilabos: 3 7 Decasilabos 1 1 2TT compuesto Dodecasílabos 3	Cons.L.,V.S. Semi libre
Totales	31 16 2 35 7 28 4 8 8 26 5 12	3 248	430

Abreviaturas:

Cons. L. = consonancia libre.

Cons. L.V.S. = consonancia libre y verso suelto.

VIII

POEMAS CONSTRUIDOS CON FONDOMETRICO
NO ENDECASILABO NI ALEJANDRI-
NO. (COMBINADO EN ALGUNAS
OCASIONES CON METROS
DIFERENTES)

CON FONDO	DECOSILABO:		Total	RIMA:
PRIMERAS POESIAS	MTD			
1. Se deshojaban Las rosas. p. 36.	5 7 10			Cons. l. y v. s.
Totales:	5 7 10		222	
LA SANGRE DEVOTA				
2. Viaje al terreno p. 51 (décimas)	26 37 37			Cons. a. l. b. a. c. e. d. d. c.
3. Tus hombros son como un ara. p. 109.	11 7 6			Cons. y v. s. a. l. c. a.
Totales	42 51 43		136	
ZOZOBRA:				
4. El candil p. 202	10 18 15	Endecasílabos: 5 H, 7 M, 1 S, 3 F, 1 en 4 ^{ta} Heptasílabos: 1 M Eneasílabos 1 M - 1 D Decasílabos: 1 compuesto TD.		Cons. l. v.
Totales:	10 18 15	21	64	
CON FONDO	ENEASILABO:			
LA SANGRE DEVOTA				
1. Cuaresimal p. 64	6 24 0	Endecasílabos: 1 E, 1 H, 1 S Decasílabos: 1 M.		Cons. libre
Totales	6 24 0	4	34	

Continúa :

VII

CON FONDO DODECASILABO:								Total	RIMA	
	TT	DD	MM	TD	TM	DT	MT			
LA SANGRE DEVOTA 1. Boca flexible, ávida. p. 101	4	3	0	2	1	2		1 no ortodoxo Alef. : 1 MM Decasílabos: 2 no ortodoxos Hexasílabos: 2T, 2D Endecasílabos 1E, 3G. 12	24	Cons. l V. S.
Totales	4	3	0	2	1	2				
HEXADECASILABOS:										
LA SANGRE DEVOTAA. 1. Para tus pies p. 70.	2	5	3	2	4	1	1			Cons. versos parea y cruz dos.
Totales:	2	5	3	2	4	1	1		18	
ABREVIATURAS:										
Cons. v parea. = consonancia : versos pareados.										
Cons. l. y v. s = consonancia libre y versos sueltos										
As. en "e" = Asonancia en "e"										

Continúa :

VII

CON FONDO ENEASILABO			Total	RIMA:
ZOZOBRA:	MTD			
2. La última oda - Lisca. p. 199.	28 29 1	Octosílabos: 1 T		Cons. l. v. s.
Totales:	28 29 1	+ 1	59	
EL SON DEL CARAZO				
3. Gavota. p. 242	9 17 0	Octosílabos 4 M, 4 T, 4 D Decasílabos: 1 T		Cons. l. v. s.
Totales	9 17 0	+ 13	39	
CON FONDO HEPTASILABO:				
LA SANGRE DE VOTA:				
i. Nuestras vidas son péndulos. p. 71.	4 8 12	Trisílabos: 2 D Tetrasílabos: 2 T.		As. en "e, o" en v. pares y v. s.
Totales:	4 8 12	+ 4	28	
ZOZOBRA:				
2. Dejad que la a la bé. p. 157.	6 22 10	Hexasílabos: 1 T, 1 D. Trisílabos: 1 D. Tetrasílabos: 3 T. Pentasílabos: 5 T Octosílabos: 1 T Endecasílabos: 1 M.		Cons. l., v. s.
3. Humildemente. p. 217.	4 37 34	Endecasílabos: 2 H, 6 M, 1 S, 2 F, 1 D		Sin rima.
Totales:	10 59 44	+ 25	138	
CON FONDO HEXASILABO:				
EL SON DEL CARAZO				
1. La saltapared. p. 257.	20 17			As. en "e" en los versos pare.
Totales	20 17		37	
CON FONDO DECASILABO:				
EL SON DEL CARAZO:				
1. En mi pecho feliz p. 344.	16			Cons. v. pares y de brazados.
Totales:	16		16	

IX

POEMAS CONSTRUIDOS CON VERSOS
FLUCTUANTES SIN UN FONDO METRICO ESPECIFICO

	TT DD MHTD TH BT BHHT MB	M T D	RIMA:
LAS ARBES DE ESTE 1.- A Sara. p. 104	Dodecasílabos simples: Hexadecasílabos: 11' 221 1 Tetrasílabos: Eneasílabos: Octosílabos:	6 1 1 362	2 Ternarios Cons. L., v. s.
ZOZOBRA: 2.- Como las esfe- ras. p. 177	Dodecasílabos: Alejandrinos: 1 1 2 Tridecasílabos: 1 Ternario Decasílabos Octosílabos: Heptasílabos: Hexasílabos: Eneasílabos: Endecasílabos: 1H, 2M, 1S	3 1 1 1 1 13 5 1 6	1 Simple-2 no ortodoxos. 1 Simple Cons. L., v. s.
3.- Todo. p. 205	Tetrasílabos: Pentasílabos: Hexasílabos: Heptasílabos: Octosílabos: Eneasílabos: Decasílabos: Endecasílabos 1 en 6	6 52 13 5246 21 13 ITT	Cons. L., v. s.
EL SON DEL CORAZON: 4.- Anna Paulowna. p. 239.	Bisílabos: Trisílabos: Tetrasílabos: Pentasílabos: Hexasílabos: Heptasílabos: Octosílabos: Eneasílabos: Decasílabos: Endecasílabos: 1 en 6, 3H, 1M	7 2 7 52 42 14 11 121 2 1 en 6, 3H, 1M	7 Cons. L., v. s.

X

POEMAS CUYA ESTRUCTURA CORRESPONDE A LA SILVA SIN COMBINACION CON OTROS METROS O MEZCLANDO DIFERENTES MEDIDAS.

	End.	Ale.j.	S. End. y Hep.	S. Ene. y End.	End. y otros	Ale.j. y otros	End. otros arrom.	Enea. otros	Dod. otros	Enea otros	Dif. met.	End. e trossinR	Hep. otros	Octo. otros
PRIMERAS POESIAS														
1.- El piano de bene- veva.		/												
2.- Una vajera.		/												
3.- Al volver.		/												
4.- Cuando con- tigo estoy due- ña del alma.			/											
5.- El adiós.			/											
6.- Ruido al olvido.			/											
LA SANGRE DEUDTA														
7.- In el reinado de la primavera.			/											
8.- Ser una casa pequeñez.			/											
9.- Mi prima Agueda.			/											
10.- Cuaresmal.				/										
11.- En las tinieblas húmedas.					/									
12.- Ofrenda román- tica.					/									
13.- Poema de vejez y de amor.				/										
14.- Me despierta una alondra.						/								
15.- Me estás ve- dada tú.			/											
16.- Canonización.		/												
17.- Hermana hazme llorar.					/									
18.- En el pieleso veleidoso.														
19.- Sus ventanas.			/											
20.- En la plaza de Armas.								/						
21.- La tejedora.									/					
22.- Boca flexible linda.										/				
23.- A Sara.											/			
24.- La tónica ti- bieza.						/								

Se
lie

Continuación

	End.	Alej.	S.End. y Hep.	S. Enc. y End.	End. y otros	Alej. y otros	End. otros arrom.	Eneay otros	Dod. otros	Enea. otros	Dif. met.	End. otros sin R.	Hept. otros	Octo. otros
52: Anima adora- triz.		1												
53: La última o- dalisca.								1						
54: El candil.														1
55: Todo.													1	
56: Jerezanas.											1			
57: Te honro en el espanto.		1												
58: Disco de New- ton.													1	
59: Humilde mente.													1	
EL SON DEL CORAZON														
60: Anna Pa- vlowa.											1			
61: Si Soltera a- go nizas.					1									
62: Qué adorable manía!														
63: Mi Villa.								1						
64: El sueño de los guantes negros														
65: El sueño de la indocencia.														
66: Suave Patria.														
Totales:	6	12	13	2	9	7	2	2	1	4	2	5	1	
Abreviaturas: End = endecasílabos Alej = alejandrinos End, hept = endecasílabos y heptasílabos etc. Enea = eneasílabos Alej = alejandrinos Arrom = arromanzada Enea = Eneasílabos Dod = Dodecasílabos Dif. met. = diferentes metros. End. otro sin R = endecasílabos y otros sin rima. Octo = octosílabos														

versos
heptasílabos

Tipo de ende-
cillas reales

verso
fluo-
guan

XI

POEMAS ESTRUCTURADOS EN CUARTETOS: O
CUARTETOS Y OTRAS ESTROFAS DIFERENTES.

	2 3C 1 sex.	4C 1 sex.	3C 1 sep.	6C 1 sep.	3C. 4 para	6C 6 para
PRIMERAS POESIAS.						
1.- A un imposible.	1	endecasílabos.				
2.- Huérfano.	1	endecasílabos.				
3.- Huerta.	1	Endechas reales				
LA SANGRE DEVOTA:						
4.- Tenias un rebozo de seda.	1					
5.- Pobrecilla sonámbu- la.		1 end. y hept.				
6.- Para tus pies.			1 Alej.			
7.- Tus hombros son como un gra.	1		redondillas no ortodoxas (octosílabos)			
8.- Y pensar que pu- dimos.			1 endechas no ortodoxas reales.			
ZOZOBRA:						
9.- Que sea para bien.				1 Alej.		
EL SON DE L CORAZON:						
10.- En mi pecho feliz.					1	
11.- El perro de San Roque.					1	

XII

DIFERENTES COMBINACIONES

	Terc. + 1 cuart.	Terc. + 1 cuart.	2 sep. 1 octa.	Déci mas	Roman cillo	Quin tetos	4 Quint 1 sext	parea- dos.
PRIMERAS POESIAS 1- Elgio a Fuensanta. 2- Se deshojaban las rosas.	1							
			endecasílabos			ABA; BCB; CBC; etc.		
LASANGRE DEVOTA 3- Viaje al terruño. 4- Nuestras vidas son péndulos. 5- El campanero.					1 octosílabos			
						1 heptasílabos y otras metros.		
						1 endecasílabos		
ZOZOBRA: 6- La estroza que danza 7- Fábulas distica.								1 endec. y alej.
								1 endecasílabos
EL SON DEL CO- RAZON: 8- El son del cora- zón 9- La saltapared 10- Agua fuerte 11- La Ascensión y la Asunción	1		endecas.	ABA, CDC, EFE, etc.				
					1 hexasílabos			
Abreviaturas: Terc. + 1 cuart = terceto mas un cuarteto 2 Sep. 1 octavilla = 2 septimas 1 octavilla 4 Quint. 1 sext = 4 Quintetas 1 sexteto								

XIII

POEMAS CUYAS ESTROFAS VARIAN ENTRE SI EN EL NUMERO DE VERSOS.

	2 Quint., 1c. 1 pareado	2 séptimas 1 octava	6 l. 1 sex 1 terceto	8 p. 3 1c, 2 quint.	3c. 2 quint.	tercet. parea.	Quint. C. doc.	Sex. C. T.	Diferen. Tos.
PRIMERAS POESIAS 1- Alma en pena. 2- Sedeshojaban las rosas.	1	1							
LAS ANGRE DE UTA: 3- A la gracia primitiva de las abejas.			1						
ZOZOBRA: 4- Despilfarras el tiempo. 5- Himeneo. 6- A las provincias mártires.				1 endec. y otros	1	end. y hept. 1 end. y otras			
EL SON DEL CORAZON: 7- El ancla. 8- Gavota. 9- Vacaciones.							1	1	1
Abreviaturas: C = Cuartetos 3C = 3 Cuartetos, etc									

Estos cuadros fueron contruidos sobre el libro Ramón López Velarde Poesías Completas y El Minutero. Editorial Porrúa. Colección de Escritores Mexicanos - México, 1957.

A partir de los cuadros podemos formular algunos juicios que aclaran particularidades del verso velardeano.

Es evidente, desde luego, la preferencia del poeta por el metro endecasílabo. En un total de 4,100 versos, 1728 son endecasílabos; es decir el 42% del total. Sigue en orden el alejandrino - con una representación de 20% (806 alejandrinos) y por último el heptasílabo, casi siempre combinado (634 versos, de los cuales el 45% son trocaicos y el 42% dactílicos) en proporción de 15% del total.

Por lo demás, como puede verse en los cuadros respectivos, - esta tendencia a la estructuración de sus poemas a base sobre todo de estos dos metros, atrae nuestra atención desde las primeras poesías.

Aunque en los cuadros hicimos la separación del endecasílabo sáfico, del que se construye a la francesa y de aquél con acento único en la cuarta sílaba, de hecho todos pertenecen a la variedad sáfica y así los consideraremos para encontrar el tanto por ciento de las proporciones rítmicas.

Sumando el número de endecasílabos de las variedades enfática, heroica, melódica y sáfica, (incluidas todas), de los cuadros I, II, III, y IV (donde se halla un total de 1536 endecasílabos - de las distintas variedades que se clasifican) hemos encontrado - que la representación que alcanza cada variedad es la siguiente: enfática 5%; heroica 21%; melódica 27%; sáfica 40%.

Ahora, si tomamos no el total, sino dividimos los versos endecasílabos en épocas, obtenemos algo similar - excepto en las primeras - como a continuación se expresa: Primeras Poesías: enfáticos, 5%; heroicos, 40%; melódicos, 39%; sáficos 13%. La Sangre Devota: enfáticos, 6%; heroicos, 20%; melódicos, 30%; sáficos, 40%. Zozobra: enfáticos, 5%; heroicos, 22%; melódicos, 30%; sáficos, 40%. El Son del Corazón: enfáticos, 6%; heroicos, 23%; melódicos, 29%; sáficos, 40%.

Descartamos las primeras poesías y en los tres libros que siguen encontramos que en la composición rítmica del endecasílabo, ocupa el primer lugar el sáfico en una proporción un poco inferior al 50%. Viene después el melódico en proporción de 30% por término medio. Ocupa el tercer lugar el elemento heroico, de ritmo trocaico, (acentos en segunda y sexta sílabas) con una proporción media de 21%. La modalidad enfática, se ve reducida a una proporción media de 5.5%, como es lo corriente.

Estos datos sitúan al poeta, desde este punto de vista, dentro de la corriente modernista, según los datos que nos proporciona Navarro Tomás, cuando habla de las tendencias rítmicas del endecasílabo,¹ dentro de este movimiento.

Por supuesto, sobre este fondo general, podemos encontrar casos, en El Son del Corazón por ejemplo, en que la variedad enfática no obtenga representación; o bien, alguna otra variante individual.

El dactílico es escaso en la poesía velardeana en lo que se acerca a la tendencia postmodernista. Ejemplo:

"Mientras los gatos erizan el ruido"
"que demacró las conciencias livianas"

El galaico se encuentra raras veces, resucitado ya en el modernismo por Darío.² Ejemplo:

"por los tragaluces del horizonte"

El sáfico acentuado en cuarta sílaba únicamente lo hallamos en una proporción de 2.5%. Ponemos algunos ejemplos:

"o como flor que se transfigurase".

"Me narró amores de sus juventudes", (en donde el acento prosódico de la tercera sílaba debe atenuarse para no interferir con el ritmo sáfico del verso).

"con un escrúpulo de diamantista"

"en mi pobreza y en mi desamparo".

"de las litúrgicas elevaciones"

Este endecasílabo obtuvo cabida en la poesía modernista por la franca acogida que le dispensó Darío y su representación se limita en el postmodernismo.³

López Velarde se vale de otros dos tipos de endecasílabo no ortodoxo: el acentuado solamente en la tercera sílaba y una variedad anómala con palabra esdrújula en la segunda sílaba que da por resultado un acento sólo en este lugar. Ejemplos de los dos casos:

"y el idólatra de tu palidez"

"En abono de mi sinceridad".

"de los años y en una reconquista"

"que adornaron a las antepasadas"

"salomónicos de las desposadas"

"de la fábrica de los universos"

"de Venecias y de Jerusalenes"

"de milagro como la lotería"

"en las aguas de la misericordia"

Con acento en segunda sílaba encontramos este único ejemplo en "La lágrima":

"los mástiles de las constelaciones"

En "La lágrima" encontramos otro endecasílabo anómalo con -- acentos en las sílabas quinta, octava y décima:

"y del descalabro que nada espera".

Y en "Memorias del circo":

"y de mis virtudes recién nacidas"

Emplea también con relativa frecuencia, como podemos ver en los cuadros, el endecasílabo con acentuación tan débil en las primeras sílabas que sólo se percibe netamente el de la sexta; razón por la cual me vi en la necesidad de considerarlo en un aparte. - Ejemplos:

"de su desmantelado transformismo"
"o porque nuestros mustios corazones"
"y de mi donjuanismo adolescente"

El alejandrino, que ocupa lugar preferente en el modernismo es, ya lo anotamos, uno de los dos metros más importantes de la poesía velardeana.

Naturalmente, encontramos varias modalidades de alejandrino-compuesto: dos hemistiquios de siete sílabas; ejemplo: "las mozas y sus ojos reflejan dulcedumbre", (ritmo trocaico). Aquél cuyo segundo hemistiquio de seis sílabas, se convierte en heptasílabo por su terminación en palabra aguda; ejemplo: "(que preside las gracias/floridas de un vergel)". El alejandrino llamado francés, cuyo primer hemistiquio cuenta con seis sílabas, pero termina en aguda; ejemplo: "y una emoción sutil/y contrita que reza". Alejandrinos con el primero o el último hemistiquio dotado de palabra final esdrújula. Ejemplos: "del pañolín de lágrimas/de alguna buena novia"; "y entra un suspiro en vuelo/de ave fragante y húmeda". Alejandrino con encabalgamiento entre los dos hemistiquios, lo que permite contar una sílaba más para el primero. Ejemplos: "un mensaje de un/singular calosfrío" -que sin el encabalgamiento se contaría como tridecasílabo ternario.

No es el octosílabo metro muy usado por López Velarde, como no lo es en el modernismo.⁴

Sin embargo, encuentra representación en las décimas "Viaje al Terruño", "Se deshojaban las rosas", "Tus hombros son como un ara" y en una curiosa combinación de endecasílabos sueltos y silva octosilábica de sus primeras poesías, llamada "Tu voz profética". Por el cuadro correspondiente podemos afirmar que el octosílabo de ritmo trocaico es el que se lleva la preferencia del autor.

La mezcla de versos de diferentes medidas en forma de silva, predilecta de los modernistas⁵ se encuentra en López Velarde frecuentemente. (Véanse los cuadros correspondientes). Se halla, sobre todo, en composiciones de silvas libremente rimadas, consonantes, -o sin rima- en donde los versos del fondo métrico, ya sea alejandrino, endecasílabo o heptasílabo, se unen a versos de siete, nueve, -en los dos primeros casos- diez y doce sílabas, o a pentasílabos y tetrasílabos. Esta variedad estrófica gusta mucho al poeta jerezano y de los ciento veintidós poemas velardeanos, se⁶ senta y cuatro son silvas de este tipo y dos, llevan rima asonante en forma de romance, de donde el nombre de silva arromanzada - que aplica Navarro Tomás a este tipo de estrofa.⁶ Esta misma estrofa, dúctil y rica, fue de las preferidas en el modernismo.

Se hallan dos romancillos, uno en hexasílabos y el otro con fondo heptasilábico; así como endechas reales cuya rima no corresponde a la ortodoxia retórica.

"Tu voz profética" presenta, como antes dijimos, curiosa combinación estrófica (p.28): el principio, formado por una estrofa de versos amétricos fluctuantes entre dos y ocho sílabas; mezcla-consonancia y asonancia. Continúan veinticuatro endecasílabos sueltos y luego diecinueve versos fluctuantes entre dos y ocho sí

labas que conforman una silva con fondo octosilábico y donde podemos observar la mezcla libre de asonancia y consonancia. Muy interesante porque nos permite penetrar en la inquietud velardeana -- por hallar nuevas formas estróficas ya desde su iniciación en la poesía. Por otra parte, es esta una característica del modernismo, lo que lo sitúa ciertamente dentro de este movimiento. La Sangre Devota, y más estrictamente Zozobra, en este sentido pueden considerarse libros modernistas.

El cuarteto independientes o la cuarteta muy favorecido éste por la preferencia del modernismo, tienen representación escasa -- en las poesías primeras ("Huérfano" en redondillas de rima consonante abrazada y "Huerta" en endechas reales heterodoxas).

En La Sangre Devota, también los encontramos ya sea en poemas estructurados con sólo cuartetos ("Tus hombros son como un -- ara" en redondillas de rima anómala; y "Tenías un rebozo de seda" a base de endecasílabos y un solo heptasílabo) o con cuarteta y -- una estrofa final diferente. "Y pensar que pudimos" son cuartetos heptasílabos con el cuarto verso endecasílabo; endechas reales no ortodoxas porque la rima existe en los pares y los otros son versos sueltos. "Que sea para bien" de Zozobra emplea igualmente -- cuartetos formados con versos fluctuantes entre 7, 11 y 14 sílabas. Después de la cuarta estrofa viene una séptima y se termina con dos cuartetos. En "El ancla de El Son del Corazón encontramos el cuarteto endecasílabo combinado con otras estrofas. Después de estas observaciones podemos afirmar que la representación del -- cuarteto es menor en López Velarde que en los modernistas y coincide en ello con la tendencia postmodernista. En El Son del Corazón, donde hallamos el romancillo hexasilábico, se siente en general una tendencia marcada a la sobriedad de los ritmos, característica acusada del postmodernismo. Así como en Zozobra y en La Sangre Devota observamos varias composiciones que hemos catalogado de semilibres por presentar versos de carácter heterogéneo y -- algunos no ortodoxos entre sus versos fluctuantes.

Por lo que respecta a los tercetos gusta mezclarlos con pareados, con cuartetos y en varias composiciones los une a estrofas variadas. "Elogio a Fuensanta", por ejemplo, con rima ABA, -- CBC, CDC, DED, DED, EFE, FGF, GHG, HIH, termina con un cuarteto -- así: IJIJ. De "El Son del Corazón" ya hablamos en el curso de este trabajo. "A las provincianas mártires" empieza con un pareado: "Me enluto por ti, Mireya, -- y te rezo esta epopeya" octosilábico; y después de cinco tercetos, repite exactamente el mismo pareado: "Me enluto por ti, Mireya, -- y te rezo esta epopeya". Continúan -- cinco tercetos para finalizar repitiendo los pareados antes transcritos.

Los pareados se mezclan también profusamente con otro tipo -- de estrofas.

La preferencia inicial y, por otra parte muy modernista, del poeta por el soneto, se evidencia en las poesías primeras y en La Sangre Devota, donde su representación alcanza un porcentaje de -- 41% y 13% respectivamente. Desaparece definitivamente en Zozobra -- y en El Son del Corazón, no sin dejar las huellas de su clásica -- estructura. Por ejemplo, así como para alabar a la "ausente seráfica" de las Primeras Poesías usa una composición formada por so-

neto doble, de la misma manera se encuentran con relativa frecuencia en la primera época combinaciones estróficas en las que usa el cuarteto y el terceto endecasílabos. Por ejemplo: "Para tus -- pies" (L.S.D.) se estructura a base de tres cuartetos y un sexteto endecasílabos, cuya rima se esquematiza de la siguiente manera: AABB, ABAB, ABAB, AAB: CBC, de tal manera que con la supresión de un cuarteto el poema sería un soneto de tipo francés.

En "A la gracia primitiva de las aldeanas, (L.S.D.) el sexteto endecasílabo, en donde aparece suelto el segundo verso (ABACAC) ocupa el principio de la composición. Continúa con cuartetos endecasílabos, para terminar en un terceto endecasílabo, suelto el segundo verso (ABA), cuyo esquema es uno de sus preferidos en el soneto.

La composición "Al volver", en endecasílabos polirrítmicos, después de mezclar diferentes tipos de estrofas: sexteto, octava y dos cuartetos, finaliza con un soneto de corte no muy ortodoxo, que esquematizamos así: ABAB, ABBA, ABC: ABC.

"El mendigo" (Zoz.), formado por un quinteto, un cuarteto y un sexteto alejandrinos, son un ejemplo más de lo observado. La última estrofa presenta el esquema que sigue: ABABCC.

Los cuartetos de sus quince composiciones en forma de soneto que conocemos, nos muestran el uso de la combinación tradicional de la rima, (ABBA), y de la forma francesa, (ABAB). Encontramos también la combinación de ambas. Ensayo para el terceto diversas formas. La más usual ABA: CBC.

El esquema de los quince sonetos va enseguida:

PRIMERAS POESIAS

NOMBRE	PAG.	VERSOS	RIMA	CUARTETOS	TERCETOS
Color de cuento	5	Alejandrinos	Consonante	ABBA, ABBA.	ABA: BAB.
Del seminario	8	Alejandrinos	Consonante	ABAB, ABAB.	ABA: BCB.
A la traición de de una hermosa.	9	Endecasílabos	Consonante	ABBA, ABBA.	ABA: CBC.
En un jardín.	10	Endecasílabos	Consonante	ABBA, ABBA.	ABA: CDC.
Flor temprana.	15	Endecasílabos	Consonante	ABBA, ABBA.	AAB: CCB.
Ella.	18	Alejandrinos	Dos asonancias.	ABAB, ABAB.	ABA: BAB.
Alejandrinos eclesiásticos.	19	Alejandrinos	Consonante	ABBA, ABBA.	ABA: CBC.
A una ausente seráfica.	22	Endecasílabos	Consonante	ABBA, ABBA.	ABA: CBC.

NOMBRE	PAG.	VERSOS	RIMA	CUARTETOS	TERCETOS.
Para tus dedos ágiles y finos	24	Endecasílabos.	Consonante	ABBA, ABBA.	ABA: CBC.

En tu casa desierta.	27	Endecasílabos	Consonante	ABBA, ABBA.	ABA: CBC.
----------------------	----	---------------	------------	-------------	-----------

LA SANGRE DEVOTA

Domingos de provincia.	57	Aleandrinos	Consonante	ABAB, CDCD.	FGF: HGH.
------------------------	----	-------------	------------	-------------	-----------

Para tus dedos ágiles y finos.	81	Endecasílabos	Consonante	ABBA, ABBA.	ABA: CBC.
--------------------------------	----	---------------	------------	-------------	-----------

Noches de hotel	86	Aleandrinos	Consonante	ABAB, ABBA.	AAB: CBC.
-----------------	----	-------------	------------	-------------	-----------

Mientras muere la tarde.	87	Endecasílabos	Consonante	ABBA, ABBA.	ABA: CBC.
--------------------------	----	---------------	------------	-------------	-----------

Del pueblo natal.	88	Aleandrinos	Consonante	ABBA, ABBA.	AAB: CCB.
-------------------	----	-------------	------------	-------------	-----------

Resumiendo, podemos afirmar que la métrica de López Velarde, desde sus Primeras Poesías presenta todas las inquietudes propias del modernismo. Podemos afirmar también que encontramos cierta -- tendencia, acusada sobre todo en La Sangre Devota y en Zozobra hacia el versolibrismo postmodernista. Pero en El Son del Corazón -- encontramos definitivamente, y a pesar de "Anna Pavlowa", un cambio tendiente a restringir la variedad de los tipos métricos casi al endecasílabo y al aleandrino sin mezclarlo con otros (doce -- composiciones responden a esta descripción); o bien en combina--- ción como en "Si soltera agonizas..; "En mi pecho feliz" y "La -- saltapared" no hace uso más que de un sólo metro como puede verse en los cuadros respectivos. Por último, "Cavota" con un fondo - - eneasílabo, fluctúa entre versos de ocho y diez. No agrega un sólo metro de otra clase. En ello coincide con poetas que, habiendo pertenecido al modernismo, después tomaron otros derroteros diferentes.⁸

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Tomás Navarro Tomás. Métrica Española. Syracuse University Press. Syracuse New York. 1956, p.376.

2. "Como tentativas de especial interés aunque particulares y aisladas deben señalarse la imitación del viejo endecasílabo galaico, acentuado en quinta, ensayado por Darío en su "Balada laudatoria"... Op. Cit. p.401.

3. "Endecasílabo dactílico. Antes poco usado se inicia su notoriedad con "Pórtico" aparecida al frente de En tropel de Salvador Rueda... El ejemplo de Darío lo siguieron González Prada, Gabriela Mistral, Díez Canedo, Alfonso Reyes". p.394. de la obra citada.

4. "Una nueva variedad de silva abundantemente utilizada fue la que además de endecasílabos y heptasílabos introducía metros de homogénea base impar incluyendo el de 7-7. Darío juntó los de once, siete y catorce en "Helios" y los de once, siete, catorce, nueve y cinco en "Marina", ambas en Cantos de vida y esperanza, - 1905, Op.cit. p.389.

5. "La combinación libre de endecasílabos y heptasílabos con asonancia en los pares, que Bécquer y contemporáneos practicaron bajo forma de cuartetos adquirió propia disposición de silva arrojada en "Lo que son los poetas" y otras composiciones de Darío, Jaime Freyre y Antonio Machado". Op.cit. p.389.

6. "Tendencias rítmicas". Desempeñó el octosílabo en la poesía modernista papel menos importante que en la romántica". Op. - cit. p.406.

7. "Después del período modernista, la actitud de los poetas respecto del verso reaccionó en el sentido de restricción y sobriedad. Fue rasgo general la renunciación a muchos tipos métricos que en años anteriores se habían practicado. Se advierte este cambio no sólo entre los escritores que se dieron a conocer en la etapa comprendida entre las dos grandes guerras, sino en los mismos poetas cuya actividad abarcó por entero o en su mayor parte - la primera mitad del presente siglo". Op.cit. p.461.

8. "La versificación empleada por Unamuno en su Cancionero, - 1928-1936, reducida de ordinario a series asonantadas de versos de once, nueve, ocho y siete sílabas dista mucho de la variedad métrica de sus composiciones anteriores. Análoga diferencia se observa entre las poesías de Juan Ramón Jiménez correspondiente a las dos décadas de esta centuria y las que figuran en los libros que ha publicado después". Op.cit. p.461.

BIBLIOGRAFIA PARTICULAR.

- Alba Pedro de.- Ramón López Velarde. Ensayos. México: Imprenta --
Universitaria. 1958 (Recopilación de ensayos antes publi-
cados).
- Molina Ortega Elena.- Ramón López Velarde. Estudio biográfico. Mé-
xico: Imprenta Universitaria. 1952.
- Prólogo y recopilación de.- Ramón López Velarde, Poesías,
cartas, documentos e iconografía. México: Imprenta Univer-
sitaria, 1952.
- Prólogo y recopilación de.- Ramón López Velarde, El don -
de febrero y otras prosas. México: Imprenta Universitaria.
1952.
- Prólogo y recopilación de.- Ramón López Velarde. Prosa po
lítica. México: Imprenta Universitaria. 1953.
- Noñola Vázquez Luis.- Fuentes de Fuensanta. La ascensión de López
Velarde. México: "La Impresora", 1947.
- Rivas Saiz Arturo.- El concepto de la zozobra. Guadalajara: EOS,-
1944.
- La redondez de la creación. Ensayo sobre Ramón López Ve--
larde. México: Editorial Jus. 1951.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Abentofáil Abucháfar.- El filósofo autodidacto. Colección Austral. Espasa Calpe Argentina, S.A. Buenos Aires, 1954.
- Alonso Amado.- De la pronunciación medieval a la moderna, en español. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Y también en Estudios en N.R.F.H. Tomos: III p.p. 1-82; IV-p.p. 183-4; V p.p. 1-37; 121-172; 263-312.
- Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos. Tercera edición. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos. Madrid. - 1967.
- Cuatro poetas españoles. Biblioteca Románica Hispánica. - Gredos. Madrid. 1962.
- Anderson Imbert Enrique.- Historia de la literatura hispanoamericana. Fondo de cultura económica. 1961.
- Arnaiz y Freg Arturo. Panorama de México. En El ensayo mexicano moderno. Fondo de cultura económica. 1958.
- Alonso Martín. Ciencia del lenguaje y arte del estilo. Aguilar. - Madrid. 1960.
- Asín Palacios Miguel.- Huellas del Islam. Un precursor hispanomusulmán de San Juan de la Cruz. Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1941.
- La espiritualidad de Alqazal y su sentido cristiano.
- Baudelaire Charles.- Oeuvres Complètes. Bibliothèque de la Pleiade. Editions Gallimard. 1963.
- Baudelaire Carlos. Obras Completas. Editorial Aguilar. Madrid-México-Buenos Aires. 1961.
- Bello Andrés. Obras Completas. Estudios Filológicos I. Principios de la Ortografía y Métrica de la lengua castellana y otros escritos. Caracas, Venezuela, 1955.
- Bolaños Isla Amancio.- Breve manual de fonética elemental. Editorial Porrúa, S.A. México, D.F. 1956.
- Castro Leal Antonio. La poesía Mexicana Moderna. (Antología, estudio preliminar y notas de) México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Cuesta Jorge.- El clasicismo mexicano. En El ensayo mexicano moderno. Fondo de Cultura Económica. 1958.
- Antología de la poesía mexicana contemporánea. Ed. de Contemporáneos.

- Dario Rubén.- Antología poética, con estudio biográfico, prólogo y selección de Raúl Silva Castro. 1932.
- De la Cruz San Juan.- Poesías completas y otras páginas. Clásicos Ebro. Zaragoza. Editorial Ebro, 1957.
- Díaz Mirón Salvador.- Poesías completas. Col. Escritores mexicanos Ed. Porrúa. México, 1958.
- Durand José.- La transformación social del conquistador. Porrúa y Obregón, S.A. México, 1953.
- Durán Manuel.- Genio y figura de Amado Nervo. Editorial Universitaria, de Buenos Aires, 1968.
- Esquivel Obregón Toribio.- Hernán Cortés y el Derecho Internacional, en el siglo XVI. 1921.
- Datos psicológicos para la historia de México. Conferencia dada el 2 de septiembre de 1906, en círculo Leonés-Mutualista e impresa en la Tipografía de Fernández Ruiz.- León, 1906.
- Fromm Erich.- La sociedad industrial contemporánea. Siglo XXI Editores, S.A. México, Argentina. Primera edición en español. 1967.
- Fernández Moreno César.- Introducción a la poesía. Fondo de cultura económica, México-Buenos Aires. Primera edición. 1952.
- Flores Manuel. Poesías escogidas.
- Gaos José.- El pensamiento hispanoamericano. Jornadas. El Colegio de México.
- Garizurieta César.- Catarsis del mexicano.- Isagoge sobre lo mexicano. Porrúa y Obregón, S.A. México. 1952.
- González Martínez Enrique.- La apacible locura. México. Ediciones Cuadernos Americanos. 1951.
- Hatzfeld Helmuth.- Estudios literarios sobre mística española. -- Bibl. Románica Hispánica. Gredos, Madrid. 1955.
- El estilo nacional en los símiles de los místicos españoles y franceses. N.R.F.H. Tomo I.
- Henríquez Ureña Pedro.- El endecasílabo castellano.- R.F.E. VI -- (1919 p.p. 132-157)
- Las corrientes literarias en América Hispánica. México, - Fondo de Cultura Económica. 1949.
- Historia de la cultura en la América Hispánica. México- -

- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Quinta edición, 1961.
- H.R. Gibb.- El mahometismo. Fondo de Cultura Económica, México- - Buenos Aires, 2a. Edición, 1966.
- Hucher Yves.- Baudelaire. Petits poemes en prose. Oeuvres Critiques Nouveaux Classiques Larousse, 1963.
- Lamarque Nydia.- Estudio crítico sobre Carlos Baudelaire. Obras -- completas de Carlos Baudelaire. Aguilar. Madrid-México- - Buenos Aires, 1961.
- Lugones Leopoldo.- Antología poética. Colección Austral, España Calpe Argentina, S.A. Buenos Aires-México.
- Marinello Juan.- El modernismo.
- Martínez José Luis.- La emancipación literaria de México. Antigua-Librería Robredo, México, 1955.
- Massignon.- Essai sur les origines du lexique technique de la Mystique musulmane.
- Matluck Joseph.- La pronunciación del español en el Valle de México. México 1951. Tesis Universidad Nacional de México.
- Menéndez Pidal Ramón.- Manuel de Gramática Histórica Española. -- Sexta Edición. España Calpe, S.A. Madrid, 1941.
- Menéndez y Pelayo Marcelino.- Estudio crítico a las obras de Juan Boscán Almoqáver. Madrid. Sucesores de Hernando, 1908. Biblioteca Clásica. t. 220.
- Méndez Plancarte Alfonso.- Introducción al Segundo ciclo (1621- - 1721) de Poetas Novohispanos.- Imprenta Universitaria, México. 1943.
- Milá y Fontanals Manuel.- Principios de literatura general. Nueva edición adicionada con el Compendio del Arte Poética del mismo autor. Barcelona, 1888.
- Micha Alexandre.- Verlaine et les poètes symbolistes. Classiques-Larousse, 1943.
- Navarro Tomás, Tomás.- Arte del verso. México. Cía. General de -- Editores, 1959.
- Métrica española.- Reseña histórica y descriptiva. Syracuse. New York, Syracuse University, 1956.
- Nicoll Maurice.- El Nuevo Hombre. Ediciones Sol, México, 1953.
- Nicholson Alleyne Reynold.- Los místicos del Islam. Ediciones - -- Orión, México, 1945.

- Nicholas Henry.- Mallarmé et le Symbolisme. Classiques Larousse.- 1963.
- Ortega y Gasset.- El tema de nuestro tiempo. Revista de Occidente 1958. Decimoctava edición.
- La rebelión de las masas. Revista de Occidente. Madrid. - 34ava. edición en castellano. 1960.
- Onís Federico.- Antología de la poesía española e hispanoamericana. 1882-1932. Nueva York. Las Américas, Pub. Co. 1961.
- Othón Manuel José.- Poesías y Cuentos. Colección de Escritores Mexicanos. Edit. Porrúa, S.A. México 1963.
- Paz Octavio.- Cuadrivio. Joaquín Mortiz. México. 1969.
- Introducción a la historia de la poesía mexicana. Las Perras del Olmo. Imprenta Universitaria. México. 1957.
- Ramos Samuel.- El perfil del Hombre y la cultura en México.
- Raymond Marcel.- De Baudelaire al surrealismo. Fondo de Cultura Económica, México. Primera edición en español. 1960.
- Schulmann Iván A.- Génesis del modernismo, Martí, Nájera, Silva, Casal. El Colegio de México. Washington University Press. 1966.
- Séjourné Laurette.- Pensamiento y religión en el México antiguo.- Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. Segunda Edición en español. 1964.
- Sender Ramón J.- Ensayos sobre el infrincimiento cristiano. Editores Mex. Unidos, S.A. México 1, D.F. 1967.
- Unamuno, Valle-Inclán, Baroja y Santayana. Ensayos críticos. Ediciones Andrea, México. 1955.
- Sierra Justo.- Prosas. U.N.A.M. Biblioteca del estudiante universitario. Tercera edición. México 1963.
- Speratti. Piñero Emma Susana.- La elaboración artística en Tirano Banderas. México. El Colegio de México. 1957.
- Tapié Victor Lucien.- La baroque. Presses Universitaires de France. Paris. 1963.
- Urbina Luis G.- La vida literaria de México y La literatura mexicana durante la guerra de Independencia. Editorial Porrúa S.A. México, 1946.
- Valle Inclán Ramón.- Aguila de Blasón. Comedia Bárbara. Vol. XIV. ----- Tirano Banderas. Editorial Ramón Sopena, S.A. Provenza 93, Barcelona. 1940.
- La lámpara maravillosa. Editorial Cultura.
- Cuentos, estética y poemas. Editorial Cultura.
- Vossler Karl.- Algunos caracteres de la cultura española. Espasa-Calpe. Argentina, S.A. Buenos Aires-Mexico. 1943.
- Walzer Pierre-Olivier.- Essai sur Stéphane Mallarmé. Ed. Pierre -- Seghers. 1963.

- Xiraud Ramón.- Poesía hispanoamericana y española. México, Impren-
ta Universitaria. 1952.
- Yáñez Agustín. El contenido social de la literatura iberoamerica-
na. El Colegio de México, Jornadas.
- Fichas mexicanas. El Colegio de México, Jornadas.
- Estudio preliminar a Mitos Indígenas. U.N.A.M. Biblioteca
del Estudiante Universitario, Tercera edición. 1964.
- Zavala Jesús.- Manuel José Othón el hombre y el poeta. México. Im-
prenta Universitaria. 1952.
- Zea Leopoldo.- El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y de-
cadencia. Fondo de Cultura Económica. México. 1968.
- Hacia un nuevo humanismo. Fondo de Cultura Económica. Mé-
xico. Buenos Aires. 1962.

HEMEROGRAFIA SOBRE RAMON LOPEZ VELARDE

Abreu Gómez, Ermilo "Gaceta de Letras", El Universal Ilustrado, XV (núm.776, 24 de marzo de 1932, p.6 y p.29) (Recoge unas notas bibliográficas sobre López Velarde)

--, "Gaceta de Letras", El Universal Ilustrado, XVI (núm.812 1º de diciembre de 1932, p.23) (Se ocupa brevemente de El son del Corazón)

--, "López Velarde", El Hijo Pródigo, XII (núm.39, junio de 1946), pp.149-150.

--, "Ramón López Velarde", Sala de retratos. México: Editorial Leyenda, S.A. 1946, pp.166-168.

Acevedo Escobedo, Antonio, "La instalación del Patronato", en El Museo López Velarde. México: Editorial Ruta, pp.11-13.

--, "López Velarde en su mediodía", Universidad de México, VI (núm.67, julio de 1952), p. 1 y p.14.

Alba, Pedro de, "Ramón López Velarde. El poeta del amor y de la muerte", México Moderno, I (núm.11 y 12, 1º de noviembre de 1921), pp.278-282.

--, "La ofrenda lírica a Ramón López Velarde", Juegos Florales (Zacatecas, 1927), pp.73-75.

--, "Cuatro poetas de sangre provinciana", El Nacional, 11 de enero de 1942. (Recogido en Ramón López Velarde. Ensayos, pp.101-116)

--, "Magia andaluza en la poesía de López Velarde", Homenaje a don Francisco Gamoneda. México: Imprenta Universitaria, 1946, pp.39-50.

--, "Ramón López Velarde, el provinciano en la capital", Papel de Poesía, Segunda época (núm.35, junio de 1946), p.2. (Recogido en Ramón López Velarde. Ensayos, pp.23-35)

--, "Últimas jornadas de Ramón López Velarde. Ofrenda en el XXV aniversario de su muerte", El Nacional, 16 de junio de 1946. (Recogido en Ramón López Velarde. Ensayos, pp.53-65)

--, "Ramón López Velarde a treinta años de distancia", El Nacional, Segunda época (núm.225, 22 de julio de 1951). (Recogido en Ramón López Velarde. Ensayos, pp.5-21)

--, "La patria, la mujer y la muerte en la poesía de Ramón López Velarde", El Nacional, 1º de julio de 1956, pp.8-9. (Recogido en Ramón López Velarde. Ensayos, pp.37-51)

--, "Las mujeres y los amigos de Ramón López Velarde", Novedades (México en la Cultura, núm.617), 8 de enero de 1961.

"Angel, Abe", "La llama de López Velarde", Revista Chicomoztoc, II (núm.20, 26 de febrero de 1944), pp.10-11.

Anónimo, "Un nuevo libro de versos: La sangre devota", Revista de Revistas, 30 de enero de 1916.

--, (Reseña de Zozobra), Biblos, II (núm.52, 10 de enero de 1920), p.8.

--, "Los funerales del poeta Ramón López Velarde", Boletín de la Universidad Nacional de México, II (núm.5, julio de 1921),-

pp.261-282. (Incluye informaciones de la Prensa)

--, (Reseña de El minuterero), El Universal, 26 de julio de 1923.

--, "Ramón López Velarde. Biografía", El Nacional, 17 de enero de 1943. (También en Papel de Poesía, Segunda época, núm.7 1942)

--, "Homenaje a Ramón López Velarde ante su tumba", Revista Chicomoztoc, II (núm.24, junio de 1944).

--, "Los restos de López Velarde en la Rotonda", Revista Chicomoztoc, II (núm.17, 15 de enero de 1944).

--, "Homenaje a Ramón López Velarde" (Fragmento de una carta), Papel de Poesía (núm.28, septiembre de 1945).

--, "Breve nota biográfica y bibliográfica y reproducción de cuatro poemas. Hace 20 años murió López Velarde." p.2. El Nacional, 23 de junio de 1946. (Esta nota no se encuentra en la biografía de Allen W. Phillips)

--, "Hace 36 años. La muerte del poeta Ramón López Velarde", Vida Universitaria (México), VII (núm.327, 1957).

Attolini, José, "Adjetivo y zozobra", Crisol, XIV (núm.79, 1º de julio de 1935), pp.54-57.

Azuela, Salvador, "A propósito de López Velarde", El Universal, 12 de abril de 1952. (También reproducido en La Provincia -- (Zacatecas), 18 de septiembre de 1954, p. 1 y p.5)

--, "A propósito de Ramón López Velarde", América (México), núm.69, marzo de 1954), pp.33-36.

--, "Voz y entraña de López Velarde", El Universal, 6 de febrero de 1960.

Baqueiro Foster, G., "La Suave Patria en la música sinfónica mexicana", El Nacional, Segunda época (núm.225), 22 de julio de 1951.

Barrera, Carlos, "Suave Patria: ritmo y medida. Unica y múltiple", Vida Universitaria (Monterrey), X (núm.290, 1º de octubre de 1956, núm.294, 7 de noviembre, núm.296, 21 de noviembre y XI (núm.302, 2 de enero de 1957, núm.306, 30 de enero, núm.309, 20 de febrero, núm.313, 20 de marzo).

Bermúdez, María Elvira, "La poesía paradójica de López Velarde", La República (México), (núm.189, 15 de junio de 1956), -- p.31.

Berrueto Ramón, Federico, "La huella de Fuensanta (Notas de un ensayo)", Papel de Poesía (núm.11, agosto de 1941).

--, "De la intimidad de la provincia a la perennidad de la vida", Letras Potosinas, XI (núm.108, 1953), pp.10-21.

Bojórquez, Juan de Dios, "La semana lírica", Fuegos Florales (Zacatecas, 1927), pp.103-104.

Bórquez, Djed (Juan de Dios Bojórquez), "Mis encuentros con el buen Ramón", El son del corazón: México: 801, 1932, pp.9-11.

Cabrera, Rafael, "Tórtola Valencia y López Velarde", Alcance (G, mayo de 1952).

Calvillo Madrigal, Salvador, "López Velarde", El Nacional, 15 de junio de 1955. (Reproducido en La Provincia (Zacatecas), 25 de junio de 1955, pp.3-5).

Carmin, Alfonso, "Ramón López Velarde", Castillos y Leones, I (1° de junio de 1920).

--, "El autor de Suave Patria", Revista Chicomoztoc, II - - (núm.17, 15 de enero de 1944), p.20.

--, "Tórtola Valencia y Ramón López Velarde", Todo (núm.800 6 de enero de 1949), p.28.

Cantón, Wilberto L., "Aniversario de López Velarde", Letras de México, V (núm.124, 15 de junio de 1947), pp.276-277.

--, "La provincia y el amor en Ramón López Velarde", Posiciones: México, Imprenta Universitaria, 1950.

--, (Selección y prólogo de) Antología de Ramón López Velarde. México: Secretaría de Educación Pública, 1946.

Carballo, Emmanuel, "López Velarde en El Regional", Ariel - (núm.4, sept.-octubre de 1949).

--, "Sinceridad y vehemencia en López Velarde juvenil", - - Ariel (núms.7-8, marzo-junio de 1950).

--, "Juventud y parecido: López Velarde, González León y Amador J. de Alba", Letras Potosinas, IX (núm.97, mayo-junio de 1951).

--, "Ideas políticas de López Velarde", Las Letras Patrias - (núm.2, 1954), pp.109-111.

Castro Leal, Antonio, "Ramón López Velarde", México Moderno, I (núms. 11 y 12, 1° de noviembre de 1921), pp.275-277.

--, (Edición y prólogo de) Ramón López Velarde, Poesías completas y El minuterero. México: Editorial Porrúa, S.A., 1953, 1957.

Colín, Eduardo, "Notas bibliográficas. Ramón López Velarde", El Libro y el Pueblo, X (núm.8, octubre de 1932), pp.15-17.

--, "Ramón López Velarde", Rasgos. México: Imprenta Manuel-León Sanchez, 1934, pp.37-46. (También en Revista de Revistas, -- XXVI (núm.1362, 21 de junio de 1936) con el título de "El verdadero López Velarde")

Cordero Amador, Raúl, "Presencia de la patria en la obra de Ramón López Velarde", Suplemento La Provincia (Zacatecas), III -- (núm.27, 18 de julio de 1953), pp.10-11.

Correa, Eduardo J., "Cómo perdió su curul Ramón López Velarde", Diario de Yucatán, 21 de mayo de 1945.

--, "Ramón López Velarde", Revista de Veracruz, III (núm.4, 31 de julio de 1946), pp.217-219.

--, "Ramón López Velarde", Excelsior, 6 de julio de 1952, - p.7-C y 12-C. (También reproducido en Alcance (K, julio de 1952).

--, "Evocaciones. Ramón López Velarde", fecha aproximada -- 20-25 de abril de 1961. Tan sólo poseo el recorte del periódico.

Cortés Tamayo, Ricardo, "Las letras y los días", El Nacional, Segunda época (núm.225), 22 de julio de 1951.

Cravioto, Alfonso, "Oración fúnebre", México Moderno, I - - (núms. 11 y 12, 1° de noviembre de 1921), pp.251-254, (También en "Los funerales del poeta Ramón López Velarde", Boletín de la Universidad Nacional de México, II (núm.5, julio de 1921) y es de -- frecuente reproducción).

Cuevas, Rafael, "El verso inolvidable". El son del corazón. México: BOI, 1932, pp.109-115. (Es de frecuente reproducción. También en Revista de Revistas, XXVI (núm.1362, 21 de junio de 1936)

Chumacero, Alf, "Ramón López Velarde. El hombre solo", El Hijo Pródigo, XII (núm.39, junio de 1946), pp.145-148.

Del Río, Rafael, "Ramón López Velarde, patrono de la parroquia", Letras de México, II (núm.5, 15 de mayo de 1939), p.11

--, "Ramón López Velarde, patrono de la provincia", Papel 4 de Poesía (núm.11, agosto de 1941).

Díaz-Plaja, Guillermo, "El tratamiento de la realidad en la poesía de Ramón López Velarde", Poesía y realidad. Madrid: Revista de Occidente, 1952, pp.121-126. (También en Universidad de México, VI (núm.66, junio de 1952), p.15)

Duvalier, Armando, "En la tierra de López Velarde", Revista Chicomoztoc, II (núm. 22, 1° de abril de 1944), p.22.

Echeverría del Prado, V. y Gálvez, Ramón, "Ramón López Velarde", Novedades, 21 de septiembre de 1947.

Esquivel, Fernando, "La mujer en la poesía de López Velarde" Abside, XXIV (núm.2, 1960), pp.206-232.

Ezcurdia Vértiz, Manuel de, "En el XXV aniversario de la muerte de Ramón López Velarde", Armas y Letras, III (núm.6, 30 de junio de 1946), p.2.

Fernández Ledesma, Enrique, "La agonía de Fuensanta", El Universal, 22 de junio de 1924.

--, "Cuatro anécdotas de Ramón López Velarde y Breve nota biográfica y bibliográfica y reproducción de 4 poema" El Nacional, 23 de junio de 1946. (Esta nota no aparece completa en la bibliografía de Allen W. Phillips)

--, "Ramón López Velarde. Boceto de crítica", Revista de Revistas, XXVI (núm.1362, 21 de junio de 1936). (Hay varias reproducciones del mismo estudio, desde que apareció con título un poco distinto, "Ramón López Velarde", en México Moderno (núms.11 y 12, 1° de noviembre de 1921)

Fernández Mac Gregor, Genaro, "Ramón López Velarde", México Moderno (núms. 11 y 12, 1° de noviembre de 1921). (Hay muchas reproducciones del mismo trabajo y también lo incluye en Carátulas (México, 1935), pp.77-87)

Frias, José D. ("De Frics"), Revista de Revistas, XI (núm.-581, 26 de junio de 1921), p.7.

--, "La tierra de López Velarde", Juegos Florales. Zacatecas: Talleres Fráficos de la Escuela Industrial Trinidad García de la Cadena, 1927, pp.77-80.

--, "La calle de Ramón López Velarde", El Nacional, 12 de junio de 1931.

Fuente, Carmen de la, "Ramón López Velarde, producto genuino de la cultura mexicana", El Nacional, Segunda época (núm.239), 28 de octubre de 1951.

--, "Relectura de López Velarde", La Provincia (Zacatecas), 28 de mayo de 1955, p.2.

Gálvez, Ramón, "Una transmisión por radio (entrevista con Luis Noyola y Emmanuel Palacios)", Alcance (L, agosto de 1952).

García Marín, José, "La zozobra de López Velarde", Letras de México, IV (núm. 17, 1º de mayo de 1944), p.5. (Reseña de El concepto de la zozobra, de Arturo Rivas Sáinza)

Godoy, Jorge, "Anecdotario de Ramón López Velarde", El Universal, 22 de junio de 1924.

González, Jesús B., "Cómo murió Ramón López Velarde", Revista de Revistas, XXVI (núm.1362, 21 de junio de 1936). (Varias reproducciones del mismo estudio)

--, "La familia de López Velarde", Ibidem.

--, "La última hora de Ramón López Velarde", Revista Chicmoztoc, I (núm.3, 26 de junio de 1943), p.4.

--, "Ramón López Velarde. Su iniciación literaria", Boletín Cultural (Órgano del Instituto de Ciencias de Zacatecas), I (núm. 3, mayo-junio de 1951).

González Casanova, H., "La poética lópezvelardiana", Alcance (I, mayo de 1952).

González de Mendoza, J.M., "Añorando a Ramón López Velarde", Revista de Revistas (23 de junio de 1946).

--, "López Velarde en su tiempo", México en el Arte (núm.7, primavera de 1949), pp.25-29.

--, "Tablada y López Velarde", Rueda (núm.20, invierno de 1951-1952), pp.41-47.

González Guerrero, Francisco, "La revolución en Jerez", El Universal Gráfico, 17 de abril de 1950.

--, "López Velarde, cuentista", Las Letras Patrias (núm.3, julio-septiembre de 1954), pp.39-40. (Se reproduce de López Velarde "El obsequio de Ponce", pp.41-47)

González Martínez, Enrique, "Zozobra, por Ramón López Velarde", El Heraldillo de México (Sección "Hombres, libros e ideas"), 28 de diciembre de 1919. (Reseña de Zozobra)

--, "Ramón López Velarde", México Moderno, I (núms. 11 y 12, 1º de noviembre de 1921), pp.255-256.

--, "Recuerdo de Ramón López Velarde", El Nacional, Segunda época (núm.225), 22 de julio de 1951. (También en La apacible locura. México: Ediciones de Cuadernos Americanos, 1951, pp.91-94)

González Peña, Carlos, "Cómo ve y cómo siente la provincia el poeta López Velarde", Vida Moderna, I (núm.24, 1º de marzo de 1916).

--, "López Velarde: el poeta de la provincia", Juegos Florales (Zacatecas, 1927), pp.69-72.

González Rojo, Enrique, "Un discípulo argentino de López Velarde", Contemporáneos, I (núm.2, julio de 1928), pp.215-220.

Guardia, Miguel, "López Velarde, primer angustiado", El Nacional, 9 de enero de 1949.

--, "De la soledad al optimismo en la poesía mexicana", Filosofía y Letras, XXI (núm.41-42, enero-junio de 1951), pp.43-63.

Monterde, Francisco, en "Anecdotario de Ramón López Velarde",
Ibidem.

--, "La Suave Patria", Letras de México, IV (núm.19, 1° de julio de 1944), p.4.

--, "El autógrafo perdido", El Hijo Pródigo, XII (núm.39, - junio de 1946), pp.143-144.

--, "La Suave Patria de López Velarde", Cultura mexicana. - México: Editora Intercontinental, 1946, pp.293-300.

M.O.R. (Mauricio Ocampo Ramírez) "López Velarde o el alma - en el verbo", Novedades, 10 de octubre de 1948.

Noyola Vázquez, Luis, "Datos para una biografía crítica de - López Velarde", Letras Potosinas, VI (núm.69, septiembre de 1948).

--, "Ramón López Velarde, cronista y crítico literario", Mé- xico en el Arte (núm.7, primavera de 1949), pp.63-64.

--, "Primera edición frustrada de La sangre devota. 1910", - Ibidem, pp.30-31.

--, "El epistolario de Ramón López Velarde", Ibidem, pp.46- 50.

--, "Génesis de un poema =No me condenes= de Ramón López Ve- larde", Letras Potosinas, IX (núm.97, mayo-junio de 1951).

--, Discurso de.. (en el XXX aniversario de la muerte de Ló- pez Velarde), Ibidem.

--, "La lágrima de López Velarde", El Nacional, Segunda época (núm.225), 22 de julio de 1951.

Núñez y Domínguez, J. de J., en "Juicios sobre Ramón López- Velarde", El Universal, 22 de junio de 1924.

--, "Anecdotario de Ramón López Velarde", Ibidem.

Núñez y Domínguez, R., "La sonrisa de piedra", Revista de - Revistas, XXVI (núm. 1362, 21 de junio de 1936).

--, "López Velarde, prosista", Semáforo. Mexico: Ediciones- Botas, 1938, pp.157-160.

Ortiz de Montellano, Bernardo, "Baudelaire y López Velarde", Rueca, II (núm.11, verano de 1944), pp.22-27.

--, "P.S.Baudelaire y López Velarde (Otras notas y aclara- ciones)", Rueca, III (núm.12, otoño de 1944), pp.22-25.

--, "Baudelaire y López Velarde", Papel de Poesía, Epoca II (núm.24, marzo de 1945), p.2.

Ortiz de Montellano, Bernardo, "Sombra y luz de Ramón López Velarde", Papel de Poesía, Epoca I (núm.35, junio de 1946), p.1.

Paz, Octavio, "El lenguaje de López Velarde", Novedades, 5- de marzo de 1950. (Recogido en Las peras del olmo (México, 1957), pp.86-94)

--, "El renacimiento de la moderna poesía mexicana", Armas- y Letras, XIV (núm. 4, abril de 1957), pp.3-4 (Forma parte del En- sayo "Introducción a la historia de la poesía mexicana", recogido en Las peras del olmo, pp.3-31)

Paz Paredes, Margarita, "Ramón López Velarde", Universidad- de México, VII (núm.74, febrero de 1953), p.11.

Peñalosa, Joaquín Antonio, "Sobre las Fuentes de Fuensanta", Letras Potosinas, V (núms. 59-60, nov. y diciembre de 1947). (Re- seña de la obra de Luis Noyola Vázquez)

--, (Otra reseña del mismo libro) Estilo (núm.7, juliopsep- tiembre de 1947), pp.181-183.

Henestrosa, Andrés, "Alacena de minucias", El Nacional, Segunda época (núm.225), 22 de julio de 1951.

--, "A los diez años cabales de su muerte...", Alcance (L, agosto de 1952). (Se describe el muy raro folleto de homenaje publicado por Crisol en junio de 1931, el cual desconocemos).

(Hernández, Efrén, e Ibañez, Roberto) La Nación (México), - XII (núm.625, 4 de octubre de 1953), p.18.

Horta, Manuel en "Juicios sobre Ramón López Velarde", El Universal, 22 de junio de 1924.

--, "Anecdotario de Ramón López Velarde", Ibidem.

--, "Letras sobre la roca viva", Revista de Revistas, XXVI- (núm.1362, 21 de junio de 1936). (También en Revista Chicomoztoc, II (núm.17, 15 de enero de 1944)

Ibarguengoytia, María, "La poesía de López Velarde", Universal, III (núm.14, mayo de 1937), pp.29-31.

--, "Un juicio femenino sobre Ramón", Revista Chicomoztoc, - I (núm.5, 24 de julio de 1943), pp.10-11.

Ibarra de Anda, Fortino, "López Velarde y su Suave Patria", Vida Universitaria, VI (núm.271, 30 de mayo de 1956), pp.7-10.

Jarnés, Benjamín, "Lo plástico en López Velarde", Romance, - I (núm.20, 15 de enero de 1941), p.18.

"Jekyll, Henry", "La muerte de López Velarde", El Universal-Ilustrado, V (núm. 217, 23 de junio de 1921).

Jiménez Montellano, Bernardo, "Ramón López Velarde", Letras de México, V (núm.124, 15 de junio de 1946), pp.273-274.

--, "Baudelaire y Ramón López Velarde", Revista Iberoamericana, XI (núm.22, octubre de 1946), pp.295-309.

Kegel, Luis Augusto, "Ramón López Velarde", México Moderno, I (núms. 11 y 12, 1° de noviembre de 1921), pp.300-302.

Kuri Breña, Daniel, "Notas en torno de la poesía de López - Velarde", Abside, XI (núm.3, julio-septiembre de 1947), pp.393- - 413.

--, "Los temas de López Velarde: el poeta de la entraña mexicana", México en la Cultura (Buenos Aires), núm.15, oct-nov.diciembre de 1952, pp.15-16 y p.21.

--, "Los temas de Ramón López Velarde", El Universal, 6 de julio de 1952. (También en Alcance (L, agosto de 1952), con título de "Carácter de la poesía lópezvelardeana")

"L.T.S." (Nota bibliográfica sobre Zozobra), El Heraldillo de México, 23 de diciembre de 1919, p.3.

Labrador Ruiz, Enrique, "Lamparilla por López Velarde", El Nacional, 15 de julio de 1956, p.1.

Leiva, Raúl, Imagen de la poesía mexicana contemporánea. México: Imprenta Universitaria, 1959, pp.33-47.

Liguori Jiménez, Francisco, "Ramón López Velarde y Salvador Díaz Mirón", Letras Potosinas, XII (núms. 112-113, abril a septiembre de 1954), pp.33-36.

Loera y Chávez, Agustín, "Cómo vi a Ramón López Velarde", - Novedades, 8 de mayo de 1960, p.3.

López, Rafael, "Ramón López Velarde", México Moderno, I - - (núms.11 y 12, 1° de noviembre de 1921), pp.292-294.

López Chiñas, Gabriel, "Jerez de López Velarde", Alcance (E, enero de 1952).

- López Trujillo, Clemente, "Tinta en el tiempo", La Provincia (Zacatecas), 19 de enero de 1952, p.3 y p.6.
- Lozano, Rafael, "Homenaje a Ramón López Velarde", Crisol, - VI (julio de 1931), pp.53-58.
- , "Ramón López Velarde", El Nacional, 16 de junio de 1946.
- Magaña Esquivel, Antonio, "López Velarde accesible", Letras de México, V (núm.108, 1º de febrero de 1945), p.19 (Reseña de -- las Obras completas, 1944)
- , "Ramón López Velarde y su trono a la intemperie", El Nacional, 2 de junio, 9 de junio y 23 de junio de 1955.
- Magdaleno, Mauricio, "El homenaje a López Velarde", Revista Chicomoztoc, II (núm.19, 12 de febrero de 1944), p.10.
- "La casa de López Velarde", en El Museo López Velarde. México: Editorial Ruta, 1951, pp.5-10.
- Magdaleno, Vicente, "López Velarde, elegíaco", Alcance (8, - octubre de 1951), pp.3-4.
- Maillefert, Alfredo, "Ramón López Velarde: el aroma del estreno", Universidad, IV (núm.21, octubre de 1937), pp.18-19. (También en Los libros que leí. México: Imprenta Universitaria, 1942, pp.99-105)
- Mancisidor, José, "El poeta y su tiempo", El Nacional, Segunda época (núm.225, 22 de julio de 1951).
- Marinello, Juan, "Notas sobre Ramón López Velarde", Novedades, 7 de julio y 14 de julio de 1957.
- Martínez, José Luis, "Examen de Ramón López Velarde", El Hijo Pródigo, XII (núm. 39, junio de 1946) (También en Literatura mexicana, Siglo XX. Vol.I México: Antigua Librería Robredo, 1949, pp.154-177)
- , "López Velarde, hombre de letras", Novedades, 4 de mayo de 1952. (Reproducido en Alcance (H, abril de 1952), pp.2-4)
- , "Huellas de Ramón López Velarde", Universidad de México, VI (núm.65, mayo de 1952), pp.13-15. (A propósito de los estudios de Elena Molina Ortega)
- , ("La vida Literaria"), Novedades, 27 de abril y 4 de mayo de 1952.
- Méndez Plancarte, Alfonso, "Netvo en López Velarde", El Universal, 7 de marzo y 14 de marzo de 1949.
- , "Las Fuentes de Fuensanta", El Universal, 28 de marzo, - 4 de abril, 25 de abril y 2 de mayo de 1949. (A propósito del libro de Luis Noyola Vázquez Fuentes de Fuensanta (México: 1947)
- , "La =Fuensanta= celeste", El Universal, 9 de mayo de -- 1949.
- , "Las =Fuensantas= de Campos y de Grilo", El Universal, - 16 de mayo de 1949.
- , "El cantor de Fuensanta en la península", El Universal, 23 de mayo de 1949.
- Mendoza, María Luisa, "Presencia de la poesía" (Sobre López Velarde), Excelsior, 29 de diciembre de 1957.
- Mendoza, Miguel Angel, Letras de México, V (núm.127, 15 de septiembre de 1946), p.328. (Reseña de: Ramón López Velarde, Antología (Selección y prólogo de Wilberto L. Cantón), México, 1946)
- Monterde, Francisco, en "Juicios sobre Ramón López Velarde", El Universal, 22 de junio de 1924.

- Peñalosa, Joaquín Antonio, "Presencia de López Velarde", -- Lectura (México), LVI (núm.1, 1º de enero de 1947), pp.13-20.
- , "El humanismo de López Velarde", Estilo (núm.14, abril-junio de 1950), pp.85-91.
- , "El humanismo de Ramón López Velarde", El Universal, 16 de noviembre (p.15) y 23 de noviembre (p.17) de 1952.
- , "Humanismo de Ramón López Velarde", Letras Potosinas, - XI (núm.108, abril-mayo-junio de 1953), pp.9-10.
- Pillement, G., "López Velarde", Revue de l'Amérique Latine, XXI (núm.111, marzo de 1931), p.216.
- Pineda, Salvador, "Jerez de López Velarde", Excelsior, 16 de enero de 1951.
- , "Evocación de López Velarde", La República (México), -- (núm.79, 28 de abril de 1952), pp.16-17.
- Pino Cámara, José A., "Las ideas estéticas en la obra de López Velarde", La Provincia (Zacatecas), III (núm.26, 20 de junio de 1953), pp.3-6.
- , "Una fecha aciaga", La Provincia (Zacatecas), 21 de junio de 1952, p.3.
- Phillips, Allen W., "Nuevos estudios sobre López Velarde", - Revista Hispánica Moderna, XIX (núms. 1-4, enero-diciembre de - - 1953), pp.94-99.
- , (Reseña de Poesías completas y El minuterero, México, - - 1953), Revista Iberoamericana, XIX (núm.37, Octubre de 1953), pp. 186-189.
- , (Reseña de Emmanuel Carballo, Ramón López Velarde en -- Guadalajara, México, 1952), Revista Hispánica Moderna, XX (núms. - 1-2, enero-abril de 1954), pp.90-91.
- , (Reseña de Arturo Rivas Sáinz, La redondez de la crea-- ción, México, 1951), Revista Hispánica Moderna, XX (núm.3, julio de 1954), pp.237-238.
- , "López Velarde y su concepto de poesía en el postmoder-- nismo", Ponencia leída en el Octavo Congreso de Literatura Ibero-- americana. Memoria (La Literatura del Caribe y otros temas): Méxi-- co, 1961, pp.205-211.
- , "Notas sobre un poema de Ramón López Velarde", Revista-- Hispánica Moderna, XXVII (núm. 2, abril de 1961), pp.113-119.
- , "Una amistad literaria: Tablada y Ramón López Velarde", próximo a aparecer en la Nueva Revista de Filología Hispánica.
- , "Reproducción y comentario de algunas prosas olvidadas-- de Ramón López Velarde", Revista Iberoamericana (núm.51, 1961), - pp.155-180.
- , "Ramón López Velarde y Francisco González León: ¿influen-- cia o coincidencia?", Ponencia leída en el Décimo Congreso de Li-- teratura Iberoamericana, 1961.
- Ponce, Manuel, "Angustia de la vida y zozobra de la muerte", Abside, VII (núm.3, julio-sept. de 1944), pp.326-328. (Reseña de-- Arturo Rivas Sáinz, El concepto de la zozobra)
- Quintero Reyes, Pedro, "Ramón López Velarde y la Rotonda de los Hombres Ilustres", Revista Chicomoztoc, II (núm.19, 12 de fe-- brero de 1944), pp.10-11.
- M.R.A. (Manuel Ramírez Arriaga), "Ramón López Velarde", Re-- cuerdo de la velada en memoria del poeta... (en el Teatro de la -

- Paz, 19 de junio de 1923), San Luis Potosí, 1923, pp.3-5.
- Reyes, Alfonso, "Croquis en papel de fumar", El Nacional, - Segunda época (núm.225), 22 de julio de 1951.
- Reyes Nevares, Salvador, "Ramón López Velarde. Poeta de provincia", La República (núm.66, 15 de noviembre de 1951), p.17.
- Reynoso M., Manuel, "Los restos de López Velarde en la Rotonda", Revista Chicomoztoc (núm.18, 29 de enero de 1944).
- Rivas Sáinz, Arturo, "López Velarde: México", Papel de Poesía (núm.11, agosto de 1941).
- , "Concepto de la zozobra", El Hijo Pródigo, III, núm.10, enero de 1944), pp.9-25.
- , "La grupa de Zoraida", El Hijo Pródigo, XII (núm.39, junio de 1946), pp.161-164.
- , "La primera Suave Patria. Notas sobre Ramón López Velarde", Revista Guadalajara (núm.16, 1º de octubre de 1948).
- , "Música en la poesía de López Velarde", Ariel (núm.4, - sept.-octubre de 1949).
- , "Lo háptico en la poesía de López Velarde", Et Cætera - (núm. 1, enero-marzo de 1950), pp.3-9.
- Ruiz Cabañas, Samuel, "In memoriam", Juegos Florales (Zacatecas, 1927), p.81.
- S.N.V., "Jerez, el de López Velarde", El Universal Gráfico, - 13 de marzo de 1950. (Reseña de Eugenio del Hoyo, Jerez, el de López Velarde)
- Solana, Rafael, "La patria chica de Ramón López Velarde", - El Hijo Pródigo, XII (núm.39, junio de 1946), pp.151-155.
- Sorondo, Xavier, "El adjetivo de López Velarde", Revista de Revistas, XXVI (núm. 1362, 21 de junio de 1936).
- Sosa Ferreyro, R.A., "López Velarde", Revista de Revistas, - XXVI (núm.1362, 21 de junio de 1936).
- Soto Campos, Elías, "Ramón López Velarde", Papel de Poesía - (núm.7, noviembre y diciembre de 1942).
- Tablada, José Juan, "Un nuevo poeta", El Mundo Ilustrado, 7 de junio de 1914.
- , "La nueva poesía de Méjico. Ramón López Velarde", El -- Nuevo Tiempo (Bogotá), XVII (núm.5836, lunes 31 de marzo de 1919), p.3.
- Torre, Manuel, "Biopsia y raíz de López Velarde", El Nacional, 30 de julio de 1944.
- , "Angustia y metáfora en López Velarde", El Nacional, 22 de julio de 1951.
- Torres Bodet, Jaime, "Cercanía de López Velarde", Contemporáneos, VIII (núms. 28-29, sept.-octubre de 1930), pp.111-135.
- Toscano, Salvador, "Las ideas políticas de Ramón López Velarde", Taller (núm.3, mayo de 1939), pp.31-38.
- Trejo Medina, José, "Ramón López Velarde", Boletín Cultural (Órgano del Instituto de Ciencias de Zacatecas), I (núm.3, mayo-- junio de 1951).
- Uranga, Emilio, Análisis del ser del mexicano. México: Porrúa y Obregón, S.A., 1952, pp.76-100.
- Valle, Rafael Heliodoro, "López Velarde" ("Las letras y los días"), El Nacional, 17 de octubre de 1948, p.4.
- Vega y Kegel, Moisés, "Consanguinidad poética de González -

León y López Velarde", Letras Potosinas, IX (núm.99, sept.-octubre de 1951).

--, "López Velarde y José Juan Tablada", Letras Potosinas, XI (núm.107, enero-marzo de 1953), p.23.

Vela, Arqueles, "López Velarde: poeta de la altiplanicie", - Teoría literaria del modernismo, México: Ediciones Botas, 1949, pp. 225-240.

Velasco, José Luis, "En la conmemoración de López Velarde", Revista de Revistas, XXVI (núm.1362, 21 de junio de 1936). (Reproducido en Revista Chicomoztoc, II (núm.17, 15 de enero de 1944).

Vera, Melchor, "Recuerdos de López Velarde en San Luis Potosí", Estilo (núm. 1, 1945), pp.11-12.

Villalobos Franco, José, "Grafo-análisis: Nervo, López Velarde, Vasconcelos", Abside, XXII (núm.2, 1958), pp.181-190.

Villalpando, Jesús, "Un libro integralmente personal", Vida Moderna, I (núm.28, 29 de marzo de 1916).

Villaurreutia, Xavier, en "Juicios sobre Ramón López Velarde", El Universal, 22 de junio de 1924.

--, "Ramón López Velarde", Textos y pretextos. México: La Casa de España en México, 1940, pp.3-43. (El mismo estudio se ha reproducido muchas veces y servido de prólogo a ediciones y antologías de López Velarde)

--, (Reseña de las Obras completas de 1944) El Hijo Pródigo, VII (núm.23, febrero de 1945), p.121.

--, "Un sentido de Ramón López Velarde", México en el Arte (núm.7, primavera de 1949), pp.60-62.

--, "Prólogo a El minuterero de Ramón López Velarde", Rueda (núm.20, invierno de 1951-1952), pp.5-9.

Villegas, Carlos, "Ramón López Velarde", Armas y Letras, II (núm.6, 30 de junio de 1945), p.4.

--, "Ramón López Velarde", México en el Arte (núm.7, primavera de 1949), pp.17-24.

--, "Dos poemas desconocidos de Ramón López Velarde", Universidad (Órgano de la Universidad de Nuevo León), (núms.8-9, julio de 1950), pp.67-70.

--, "Nueva investigación sobre Ramón López Velarde", Cuadernos Americanos, XI (núm.5, sept.-octubre de 1952), pp.280-283. -- (Se ocupa de las obras de Elena Molina Ortega)

Zabre, Soldón, "En el ámbito de López Velarde", Vida Universitaria (núm.293, 31 de octubre de 1956); (núm.297, 28 de noviembre de 1956); (núm.313, 20 de marzo de 1957); (núm.317, 17 de abril de 1957).

Zavala, Jesús, "La vida estudiantil y revolucionaria de Ramón López Velarde", Revista de Revistas, XXVI (núm.1362, 21 de junio de 1936). (Varias reproducciones del mismo trabajo; se agregan nuevos datos en El Nacional, 2 de mayo de 1952)

--, "Un prólogo olvidado de Ramón López Velarde", El Nacional, 18 de mayo de 1952. (Se trata del prólogo a Senda hurfana de Jorge Adalberto Vázquez, 1917)

Zendejas, Josefina, "Ramón López Velarde. Renovador, innovador", El Nacional, 16 de junio de 1946.

- - - - -
Todas las notas anteriores, con excepción de dos, fueron tomadas del libro "Ramón López Velarde, el poeta y el prosista" de Allen W. Phillips. Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura. México 1962.

HEMEROGRAFIA GENERAL

- Bermúdez Ma. Elvira.- Ponencia presentada al Congreso Científico-Mexicano de la U.N.A.M. en la sección Filosofía del Mexicano. 23 de marzo de 1952.
- Beyer Herman.- Arqueología Mexicana. Revista de Revistas. Núm.581 26 de junio de 1921.
- Garibay Angel Ma.- Acotación a un prólogo. Letras de México. 15- de marzo de 1943. Vol. I.
- Gómez Robledo Antonio.- El pensamiento filosófico mexicano. Abside. Abril-junio 1947.
- González Guerrero Francisco.- González Ledn, el poeta de la provincia. El Universal. 29 de noviembre de 1944.
- González Natalicio.- Bases y tendencias de la cultura en Paraguay. Cuadernos Americanos. Aparecido en El Nacional el 30 de julio de 1944.
- Henríquez Ureña Pedro.- Observaciones sobre el español en América. R.F.E. VIII. 1921.
- Jiménez Guillermo.- Las bodas de Su Majestad la Muerte con Mauricio Maeterlinck. Universidad. 9 de mayo de 1949.
- Lara Pardo Luis.- El cincuentenario del simbolismo. Crónicas de París. Revista de Revistas. Año XXVI, Núm.1361. 14 de junio de 1936.
- Magaña Esquivel Antonio.- La poesía actual de México. El Nacional. 30 de noviembre de 1941.
- Rasgos del mexicano. El Nacional. 26 de julio de 1951.
- Magdaleno Mauricio.- Nervo esencial. El Universal. 9 de enero de 1945.
- Millán Ma. del Carmen.- La generación del Ateneo y el ensayo mexicano. N.R.F.H. 1961.
- Sor Juana Inés de la Cruz. El paisaje interior. Letras potosinas. Enero-febrero. 1951.
- Martínez José Luis.- La poesía Mexicana contemporánea. El Nacional. 29 de septiembre de 1946.
- Ortega.- Gorostiza y la situación de las letras mexicanas. Revista de Revistas. Año XXII, Núm.1141. 27 de marzo de 1932.
- Orosa Díaz Jaime.- La cultura mexicana y Agustín Yáñez. El Nacional. 25 de julio de 1951.
- Peñalosa Joaquín Antonio.- El Idilio Salvaje, texto y estilo. Letras de México. Abril-septiembre de 1958.
- Reyes Alfonso.- Reflexiones sobre la historia de Grecia. Memoria del Colegio Nacional.
- Sabines Jaime.- Doña Luz. Revista de la Universidad Nacional. Vol. XXIII, Núm.8. Abril de 1969.
- Séjourné Laurette.- La Simbólica del fuego.- Sobretiro de Cuadernos Americanos. 4-Julio-agosto. 1964.
- Ensayo sobre el sacrificio humano.- Cuadernos Americanos. Sept.-octubre. 1950.
- Silva Herzog Jesús.- Meditaciones sobre México. El ensayo mexicano moderno. Fondo de Cultura Económica, México. 1958.
- Uranga Emilio.- Conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras el 28 de febrero de 1952. Fray Diego Durán, Ramón López Velarde y Alfonso Reyes.