

01068  
6  
zej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

"EL IMAGINARIO POETICO DE RAMON LOPEZ VELARDE"

Blanca Josefina Rodríguez Gaona

Asesor: Maestro Jorge Ruedas de la Serna

Tesis para optar por el grado de  
Maestra en Letras Hispánicas (Iberoamericanas)  
1990

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



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 está 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.

INDICE

INTRODUCCION . . . . . 1

PRIMERA PARTE: UNA POETICA CRIOLLA

I. LA POETICA DE RAMON LOPEZ VELARDE . . . . . 1

Introducción, 1; La tradición en la crítica velardiana, 2; El contorno formal, 3; Lo aristocrático, 4; La cultura y el arte criollos, 6; Obra poética paralela 1908-1915, 8; Poesía y sistema crítico, 8; Crítica al lenguaje como fin último, 11; Obra poética paralela a partir de 1916, 12; La emoción frente al conocimiento, 14; Autonomía de la obra de arte, 15; La poesía, arte de prestidigitación, 18; Obra poética paralela hasta 1921, 20; Notas al texto, 23.

II. ALGUNOS PROCEDIMIENTOS ESTILISTICOS EN LA OBRA DE RAMON LOPEZ VELARDE . . . . . 25

Introducción, 25; Inicios del modernismo en México, 26; Las presencias literarias. Poetas europeos e hispanoamericanos, 28; Metros y rimas. Relación con formas tradicionales, 33; Aciertos de la recreación formal velardiana, 41; Prosaísmo y conversación, 42; Góngora en López Velarde; adjetivos, esdrújulos e intensificación, 45; Amplificación en la poesía velardiana, 52; Algunos otros procedimientos estilísticos, 57; Introducción al concepto de imagen, 58; Prosa poética, poema en prosa y relaciones con la obra en verso, 59; Notas al texto, 65.

SEGUNDA PARTE: PALABRAS EN COMBUSTION

I. AGUEDA QUE TEJIA MANSO Y PERSEVERANTE: LA NOSTALGIA DEL PARAISO FEMENINO . . . . . 67

Trabajo artesanal en el lenguaje velardiano, 67; El pasado medieval renace en Fuensanta, 70; Relaciones entre Fuensanta, Agueda y el poema "El sue

ño de los guantes negros", 72; El poeta traduce la soledad femenina, 75; Imagen colectiva de la mujer, 76; Tradición y aristocracia en torno a la mujer, 77; El valor del lenguaje velardiano frente al de los científicos, 80; Notas al texto, 82.

II.	<u>PIERNAS DE RANA, DE ONDINA Y DE ALDEANA: LA IRONIA, LO LUDICO, EL HUMOR Y LO GROTESCO . . .</u>	84
	Generalidades sobre la ironía. Leopoldo Lugones, 84; La ironía en Ramón López Velarde, 86; Elementos lúdicos velardianos, 89; Recreación humorística, 93; Lo grotesco en la tradición castellana 96; Desenvolvimiento de lo grotesco, 100; Prefiguración de la vanguardia en el poeta, 103; Notas al texto, 109.	

III.	<u>LAS LASCIVAS SOLEDADES DEL ETER: LA IMAGINACION AEREA . . . . .</u>	109
	Identidad aérea en López Velarde. La dualidad funesta. Imágenes de pájaros y vientos, 111; Una reminiscencia gongorina. Vuelo y éxtasis en "El sueño de los guantes negros" y "Día 13", 116; El símbolo de López Velarde, 122; El sentimiento de frustración en lo aéreo, 126; Notas al texto, 128.	

TERCERA PARTE: LA ESFERA DE ORO

I.	<u>SILENCIO Y SOLEDAD ANTE LA HISTORIA . . . . .</u>	129
	La soledad, búsqueda temprana en López Velarde, 129; El símbolo de la soledad, 130; La presencia del alma, 132; Gestación del aislamiento en el poeta, 134; Respuesta del poeta a la realidad histórica del país, 137; Presencia indígena. Amistad con Saturnino Herrán, 139; Prosecución de un sentimiento mexicano, 141; Estética y sociedad en el acercamiento de la vanguardia, 146; La imaginación velardiana, 149; Notas al texto, 153.	

<u>CONCLUSIONES . . . . .</u>	155
-------------------------------	-----

<u>BIBLIOGRAFIA . . . . .</u>	158
-------------------------------	-----

## INTRODUCCION

Elegir el tema de una tesis no significa discriminar entre lo que se prefiere o lo que se detesta. Tampoco implica satisfacer exclusivamente un requisito académico. A lo sumo, serían ingredientes de una decisión. Al proponerme trabajar un tema de poesía, elegí el camino más complejo y rico de la lengua; en el examen de textos poéticos que en mí convocaban el oído, la pasión o el descubrimiento de un momento clave para las letras mexicanas, elegí la obra de Ramón López Velarde. Él representa el arte y la problemática de una época. Influyó, quizá también, mi búsqueda de la identidad de México en un momento histórico.

Escritores de estirpes varias han reflexionado sobre él. Para las letras mexicanas ya es un clásico, de modo que despertará continuamente nuevas lecturas y críticas. Nadie habrá de revelar jamás la última palabra en relación con su obra. De su lectura surgieron varias suposiciones; en primer lugar, no deseaba emprender el estudio propiamente literario si no situaba de antemano su visión estética, externada en ocasiones de manera tangencial al asunto poético o crítico sobre el que el poeta trataba; éste fue, entonces, el punto de partida.

Si bien algunos críticos habían estudiado algunas cuestiones estilísticas, no se había mencionado, quizá porque se daba por sentada, la fuerza sustancial que la tradición literaria castellana confería a su obra; se percibía que se había escatimado valor al genio de la lengua al no aludir, excepto el escritor Sergio Fernández, de manera más puntual a la deuda de este poeta singular con los clásicos de la literatura castellana; así, la segunda intención fue rastrear su contacto con algunos autores que lo antecedieron.

Los elementos estéticos y estilísticos permitieron la lectura crítica y el examen detenido de la totalidad de su obra literaria; ello me condujo a la integración de una serie de espacios imagina-

tivos que conformaban una constante en su obra, más que temas propiamente dichos. De ahí nació el título "El imaginario poético de Ramón López Velarde", inspirado en las ideas que permean algunas de las tesis de Mircea Eliade (imágenes, mitos, símbolos), Carl Jung (el inconsciente colectivo) y Gaston Bachelard (la imaginación), que encuentran realización en la obra velardiana y que sirvieron de marco interpretativo a algunas partes de la investigación.

Los cuadros imaginativos que integraron la Segunda Parte de este trabajo, Palabras en Combustión, nacieron inicialmente en la intuición, corroborada, lo mismo que la parte precedente, por la aplicación de una metodología no descrita ni desarrollada en la escritura de la tesis, por el riesgo de ocupar demasiado espacio, pero que fundamentó y sistematizó la intuición de las lecturas iniciales a través de los documentos de investigación correspondientes. Los juicios derivados del rigor metodológico, en mi opinión, debían guardar algún nexo o razón de ser con la sociedad en la que el poeta se desenvolvió y, especialmente, con la tradición literaria. Por ello me planté examinar la génesis ideológica del porfiriato, durante el cual nace y crece el poeta. Se buscaron, además, ciertos datos históricos, sociológicos o antropológicos que sirvieran de referencia al hecho literario. En lo personal, esta postura deriva de mi ejercicio profesional al lado de las ciencias sociales. En cuanto al aspecto literario, el análisis descubriría el origen o justificación de ciertos aspectos significativos en su obra, que refuerzan la presencia de la tradición, lo más valioso del modernismo y su avizoramiento vanguardista.

Por último, en la obra velardiana es un rasgo distintivo la reiteración de un sentimiento de soledad tanto en materia individual como motivo estético e indudablemente social. La explicación con respecto a estas cuestiones intentó ser resuelta considerando algunos aspectos míticos, otros literariamente históricos y lo que el propio texto velardiano expresa, para refrendar la pertinencia de ciertas suposiciones.

En algún momento este trabajo parecería extenso en cuanto a la ejemplificación y el soporte de datos que acercaría la época en que la obra fue escrita. La razón de ello estriba en la necesaria consideración de justificar mediante el texto original aquellas conclusiones que el desglose, análisis, sistematización e interpretación crítica demandarían.

El trabajo no pretendió explorar un aspecto particular de la obra velardiana, sino aprehender, hasta donde esto es posible, un sentido totalizador de la poética de Ramón López Velarde. Por ello mismo se abordan multitud de aspectos en los que se dispara su creación poética. Tampoco se tuvo la pretensión de efectuar una lectura unívoca o la presunción de reconstruir un discurso, errores en los que frecuentemente caen los críticos, olvidando que, como explica Mircea Eliade, una imagen poética lo es, precisamente, por su pluralidad de significados y sentidos. Cuando se realiza una lectura lineal o se le atribuye un sentido específico a una imagen, ésta deja, necesariamente, de serlo.

B.R.

## PRIMERA PARTE: UNA POETICA CRIOLLA

### I. LA POETICA DE RAMON LOPEZ VELARDE

El hombre es, en todo y por todo,  
remiendo y mezcolanza.

Montaigne

#### Introducción.

No existe fin más alto perseguido por un poeta que la creación de un lenguaje que invente, a la vez, una realidad. Realidad más o menos amalgamada a la suya propia o a la del lector. Lenguaje más o menos tejido con su habla y más o menos espejo en que el lector se reconoce. No aspira el poeta a explicarse el cómo de su creatividad, pero lo conoce mejor que nadie, porque es su proceso vital, identidad de su ritmo interno: respirar, palpar, sentir, reflexionar. Si bien los textos teóricos sobre la poesía permiten cruzar ciertos umbrales para su estudio -fisiológico podría denominarse- no llegan a explicar sino su funcionamiento. En cambio, la lectura de un texto sobre poesía escrito por un poeta, cualquiera que sea su asunto, no provoca un conocimiento metodológico en razón de una disciplina que persigue un marco, sin perjuicio de su validez, sino que un texto de aquella naturaleza permite palpar la entraña de donde nacieron realidades desconocidas y que justamente enriquece cualquier otro acercamiento disciplinario.

Casi inevitablemente todo poeta elude la reflexión poética con miras de juicio; como se ha dicho antes, no es su finalidad. Pero cuando se tienen a la vista algunas conceptualizaciones, el estudioso de la poesía intenta descubrir el hilo negro. En el caso de Ramón López Velarde existen algunos textos que rozan cuestiones poéticas y algunos otros en los que él asienta postulados críticos. Es necesario señalar que nunca tuvo en mente elaborar una teoría y el presente estudio no pretende demostrar que la haya esbozado siquiera; sin embargo, lo que existió fue una reflexión poética que serpentea por su obra literaria. Aclaremos que no la

define ni la condiciona, solamente es una corriente que ilumina ciertas perspectivas de su obra.

#### La tradición en la crítica velardiana.

Hacia el año 1905, Ramón López Velarde había escrito un poema de tres cuartetas, primero que se le conoce, elaborado con endecasílabos polirrítmicos en los que ejercitaba la rima, a la que casi no habría de abandonar en los años futuros. Cuatro años más tarde, el joven poeta publicó algunos textos en las ciudades de Aguascalientes y Guadalajara. A la poesía agregaría notas y artículos periodísticos, con lo cual López Velarde continuaría una tradición de los escritores de nuestro siglo XIX.

En una reseña bibliográfica publicada en 1909, el joven crítico externaba: "...desapruebo los Troqueles por malos y no porque estén escritos al viejo modo"<sup>1</sup>, lo que indica el respeto que la tradición le merecía. Al mismo tiempo, con ironía, que fue otro recurso al que también guardó fidelidad, acabó con las pocas esperanzas de que el libro comentado alcanzara por lo menos algún éxito menor. El hecho de respetar la tradición no implica para él conservar las formas con rigor, según se deduce de otro texto: "[El arte no debe concebirse] como un testamento de rigideces geométricas"<sup>2</sup>. Estas dos ideas las complementa cuando en 1913 escribe sobre el poeta potosino Manuel José Othón: "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. Juzgó que la tradición artística no debe romperse y que tampoco puede inmovilizarse. Y en su obra realizó su criterio"<sup>3</sup>. El equilibrio que López Velarde alaba en su maestro sienta una premisa que servirá de faro a su propia poesía. Ramón López Velarde, como más tarde se estudiará, mantiene aspectos de la tradición castellana que incorpora a su lenguaje y abre, además, otra perspectiva a nuestras letras.

Aunque el desenvolvimiento de la letra impresa durante los últimos siglos ha favorecido que la comunicación de la poesía se logre

casi exclusivamente a través de la lectura, López Velarde enfatiza la cualidad auditiva de la poesía. Considera el poeta que en el sonido se recrea el alma misma de las cosas<sup>4</sup> y, se infiere, que asociado al ritmo produce "versos que marchan como centauros y sueñan como notas íntegras"<sup>5</sup>. Sin embargo, para que el sonido alcance tono estético debe poseer la perfección metálica con que están elaboradas las campanas: puras, vibrantes y sabiamente fundidas. López Velarde se burla de aquellos versificadores que remiendan o parchan el lenguaje a la manera como trabaja un hojalatero<sup>6</sup>, y en algunos otros textos advierte sobre los peligros de rimar por rimar, consejo que quizá el mismo López Velarde habría de ignorar por otros motivos, según se examinará más tarde.

La sobriedad es una cualidad que tempranamente señala López Velarde con respecto a las virtudes de la poesía de Manuel José Othón: "... sus versos son intensos por el desbordamiento de vida e irreprochables por la sobriedad de la forma..."<sup>7</sup>, rasgo que se manifiesta en el mejor López Velarde.

#### El contorno formal.

En López Velarde convive una preocupación evidente por la forma cuando opina: "El problema de la forma (forma visible o forma interior)<sup>8</sup> existirá siempre, sobre los intentos de anarquía o los simples desenfados de ejecución. La sensibilidad exige contornos y la forma es el ángulo facial de cualquier poeta"<sup>9</sup>. Sin exceder el sentido común, este escrito, que es de 1921, reitera sus concepciones originales y a la vez contrasta con la crítica que en 1916 lanzaría contra los excesos que se cometen cuando se privilegia la forma sin otro fundamento que el efecto que pudiera alcanzarse<sup>10</sup>.

No ha sido gratuito estudiar este inicial punto de partida en las concepciones de López Velarde; subraya actitudes que le fueron particularmente cercanas a lo largo de su obra y no es aventurado afirmar que son reflejo de su apego al modernismo. Max Henríquez Ureña señala como una de las características de este movimiento el culto preciosista de la forma, si bien a nuestro parecer Ramón

López Velarde la cuida de manera esmerada sin llegar a aquel extremo<sup>11</sup>. A la vez, el cuidado constante de la forma corresponde también a la tónica de sus versos iniciales y los de su primer libro, La sangre devota, publicado en 1916. Ocasionalmente intentará resquebrajar las directrices de forma y medida que se había impuesto, en especial con la publicación de Zozobra (1919), cuando abre algunas vetas que serán aprovechadas por poetas posteriores al jerezano. Además, para el momento en que López Velarde comienza a escribir no había más posibilidad fuera del modernismo, como no fuese recoger los frutos de toda la tradición que sin lugar a dudas adquirió en sus lecturas seminaristas, llámese tradición latina o tradición castellana.

#### Lo aristocrático.

Después de la época en que el periodismo de López Velarde había encontrado cabida en las publicaciones de Aguascalientes y Guadaluajara, el diario La Nación de la ciudad de México acoge sus escritos, agrupados hoy bajo el nombre de Don de febrero y otras crónicas. En ese diario, en 1912, López Velarde publica un texto bajo el título de "Aristocracia", en cuyas líneas vierte su visión del arte que ya algún escritor ha comentado; sin embargo, debe aclararse el origen de esa concepción. En concreto, declara López Velarde: "Yo profeso el criterio dannunziano de la aristocracia del Arte, del arte que es para unos cuantos elegidos"<sup>12</sup>.

Para el estudio que nos ocupa, no se considera necesario indagar la referencia correspondiente al poeta italiano Gabriel D'Annunzio, sino detenerse a reflexionar por qué en el mexicano causa impacto aquel concepto. En sus orígenes campean por lo menos dos circunstancias: una, que fue el tránsito del arte cortesano al arte burgués, si bien en nuestras sociedades hispanoamericanas se vivían en esos momentos otros procesos históricos, ellas finalmente percibirían a través de la literatura misma aquel cambio. El otro hecho, está referido al nacimiento del artista romántico, que busca, entre otras aspiraciones, conquistar un espacio particular muy propio, circunstancia que se

refleja en una exacerbada individualidad que le permitirá distinguirse del nuevo medio burgués, a través de una relación dialéctica<sup>13</sup>.

Puesto que López Velarde había nacido en pleno porfiriato no fue ajeno a las ideas filosóficas y sociales que lo sustentaron hasta la ruptura política de 1910, anticipada en el campo humanista por la integración del grupo del Ateneo de la Juventud en 1908. El positivismo, fundamento ideológico de la dictadura de Porfirio Díaz, se contempló a sí mismo como una verdad absoluta y no permitió opiniones que provinieran sino de la élite, configurada por el estado, el clero y la milicia. Pablo Macedo, discípulo de Gabino Barreda, alrededor del año 1875 juzgaba, dentro de la idea comtiana del orden, que los hombres solamente pertenecían a dos categorías: superiores e inferiores; y el parámetro para distinguirlos era el del dinero<sup>14</sup>.

Nacido el modernismo mexicano, tampoco fue inmune a la concepción francesa del arte por el arte y, en consecuencia, la creación literaria se aislaba de las mayorías. Si Amado Nervo en 1898 declaraba que no se escribía para el pueblo<sup>15</sup>, cuatro años más tarde, cuando Manuel José Othón se decidía a publicar Poemas Rústicos, en el prólogo respectivo asentó: "... el ideal estético de todas las épocas, y especialmente de la actual, es: (...), se debe componer para todos los espíritus finos y ya sensibilizados que forman una porción de inteligencias educadas"<sup>16</sup>. Argumentos tanto más válidos para el poeta potosino cuanto que se sabe que poco menos de un tercio de la población estaba alfabetizada y que el índice de concentración de la riqueza en unas cuantas familias era casi absoluto.

No se ignora, además, que López Velarde conoció la obra del uruguayo José Enrique Rodó, en particular Ariel, publicado en 1900, ensayo que, a pesar de ser pionero de un ideal del pensamiento latinoamericano, muestra a Rodó partidario de un "aristocratismo intelectual que cree posible establecer sin desvirtuar los idea-

les en que se funda la organización democrática" según opina Samuel Ramos <sup>17</sup>. El párrafo de Rodó que originó la reflexión del filósofo es el siguiente:

"Si os proponéis vulgarizar el respeto por lo hermoso, empezad por hacer comprender la posibilidad de un armónico concierto de todas las legítimas actividades humanas, y esa será más fácil tarea que la de convertir directamente el amor a la hermosura, por ella misma, en atributo de la multitud" <sup>18</sup>.

De acuerdo con los antecedentes históricos, sociales y filosóficos señalados, resulta imposible pretender que López Velarde se hubiera desligado de ellos; inclusive su propia personalidad en tanto estudiante de un seminario, primero, y ejercitante de una profesión liberal después, se adecuaba a aquéllos. De ahí que en el tablero de la sociedad burguesa él se convierta en un peón que la propia sociedad mueve a su arbitrio y que como artista, deba divorciarse de los bajos estratos porque no podía descender a ellos, por eso cree en un arte para elegidos. Concluye el artista al final del texto examinado: "Si yo escribiera versos, jamás cantaría la distinción austera de las damas, (y) de cantar pastoras, sólo cantaría a las princesas que, para sacudir el tedio, iban de los salones al campo a eclipsar con su donaire augusto la rusticidad de la vaquera de la Finojosa"<sup>19</sup>. Con esta perspectiva, López Velarde tiene la sencillez provinciana de un ideal arcádico: no existían damas ni princesas de la condición que él anhelaba, pero a la manera de un prestidigitador crea la ilusión a través de recursos literarios. Y aquello que por su condición desesperante no magnifica su fantasía, lo deja de lado, como ocurre particularmente con el "harapo que algunos llaman "raza indígena"<sup>20</sup> o el "populacho zapatista"<sup>21</sup>. Las alusiones pertenecen a diversas épocas y están configuradas en textos literariamente diferenciados: ensayo y periodismo.

#### La cultura y el arte criollos.

La obra que escribe Enrique Fernández Ledesma da pie para que

López Velarde inicia, en 1916, su reflexión escrita sobre lo mexicano, vinculada con su concepto de aristocracia. Si "... los asuntos nacionales habían sido la contumelia más estridente"<sup>23</sup>, Fernández Ledesma acababa de descubrir lo "mexicano decoroso"<sup>24</sup>, que en términos velardianos se denomina criollismo, postura más que poética, estética, que él referirá a lo literario, dejando lo musical a las notas de Manuel M. Ponce y lo pictórico a los pinceles de Saturnino Herrán. Por una rendija se asoma el decoro que nos previene contra "los vagidos populares del arte, y aún el arte formal"<sup>25</sup>, porque no somos absolutamente aborígenes ni "cachorros de España"<sup>26</sup> sino criollos. Elude López Velarde, a pesar de su sensibilidad e inteligencia, plantearse que la patria pudiera ser mestiza, en tanto conciliación de los extremos que desaprueba, para que realmente mostrara "el café con leche de su piel"<sup>27</sup>, cualidad epidérmica que no distingue ciertamente al criollo.

Si Manuel M. Ponce rescató melodías populares emparentadas con aires españoles y las injertó en sus composiciones, si Saturnino Herrán pintó al "elemento hispano bajo figura femenina (las célebres "criollas") y el indígena en forma simbólico-decorativas"<sup>28</sup>, no podemos menos que corroborar en López Velarde también un aprecio por lo hispánico, fuente de su obra literaria; y quizá el poeta apenas se atreviera a considerar a aquellas desastrosas mayorías a la manera en que Herrán las aborda inicialmente, según interpreta Fausto Ramírez: "Ya en las primeras imágenes de indios desnudos que compusiera Herrán, prevalecía un aura legendaria que sugería un pasado lejano, sólo recuperable en sueños, muy ajeno a la "prosaica" realidad del indígena vivo"<sup>29</sup>.

Hasta aquí lo importante sería no detenerse ni en el color de la piel ni en la ensoñación de un pasado, sino en examinar el origen de la concepción de la cultura denominada criolla. Tal como lo estudia el filósofo Samuel Ramos en 1934, lo criollo es lo europeo en América y su primera acta de bautizo se inscribe, por consecuencia, en el seno de la iglesia católica. Se es criollo porque se es religioso, porque se absorbió una moral europea, porque se habla el castellano<sup>30</sup>. Así, Ramón López Velarde se detiene frente

a un espejo delimitado por un marco barroco, para distinguir detrás de su severa y pulcra figura, un paisaje de cúpulas y las densas sombras de las enlutadas al atardecer, mientras repite las sonoras sílabas de las oraciones aprendidas en su niñez.

#### Obra poética paralela 1908-1915.

Su poesía había nacido en ese ambiente y en él había de seguir nutriéndose hasta el fin de su vida. Poesía que sustentaba, a la vez, su visión estética; una respondía a la otra. De esa manera, hacia 1915, López Velarde había dado muestras de poseer un definido criterio en relación con los temas de forma, aristocracia y criollismo en los que permanecería inmutable. Para ese entonces, la mitad de los poemas que integrarían La sangre devota ya se habían escrito entre 1908 y 1915, y la otra mitad brotaría en ese mismo 1915; los primeros estarían caracterizados por la presencia de Fuensanta, su amor de adolescencia, y por las jóvenes que veía en las casas y calles de Jerez, por un sentimiento de amor hacia su provincia y por formas poéticas muy definidas. El otro tanto de poemas comienza a mostrar la complacencia erótica que sentía por la mujer, persiste la remembranza por la provincia, aunque ahora la ciudad es la que se dibuja en su poesía y tenuemente comienza a buscar algunas otras formas, por ejemplo cuando finaliza un verso con preposición o artículo para lograr el encabalgamiento con el verso subsecuente.

#### Poesía y sistema crítico.

Su residencia en la capital a partir de 1914, había de provocar cambios que se reflejarían en su obra posterior; sucedía que López Velarde frecuentaba a otros intelectuales, leía libros más asequibles en la ciudad y asistía a cursos o conferencias. No conocemos datos explícitos de su trato con Enrique González Martínez, que en ese momento ejercía, y todavía por muchos años más, el patriarcado poético, pero sin duda la lectura de su obra y de sus traducciones de la poesía francesa sembraron inquietudes en López Velarde. En 1915, escribió la prosa "Frente al cisne muerto", cuyo título denotaba claramente su adherencia a la postura

estética de González Martínez en tanto retirarse del preciosismo o de la decoratividad que afectaba de manera excesiva a la poesía hispanoamericana, para asumir una actitud de reflexión e inteligencia frente al acto poético. Declaraba el poeta: "Evidentemente, el pobre (...) cisne ha sufrido (...) una bella muerte que no por bella dejará de ser lamentada por algún parnasiano contumaz, si los hay aún"<sup>31</sup>, texto que sugiere la distancia que ya López Velarde había tomado con respecto a la influencia modernista, que preludiaba algunas innovaciones en su poesía futura y que es antecedente de la significativa declaración que externó en su prosa dedicada a Leopoldo Lugones: "El sistema poético ha se convertido en sistema crítico"<sup>32</sup>. Texto breve, lacónico como telegrama, y sin embargo, pleno en significación porque sintetiza, encierra, el concepto de la poesía moderna. Y él está escribiendo estas cuantas palabras en 1916, en un país convulsionado por la lucha civil, antes que las vanguardias europeas pudieran hacer acto de presencia sustancial en México. Ciertamente que el futurismo había aparecido en Europa en 1909 y que los orígenes del expresionismo retroceden, posiblemente, a 1905, pero no existen alusiones a esos movimientos ni a sus obras representativas en las revistas literarias publicadas en México en aquel entonces.

Cincuenta años más tarde, cincuenta y uno exactamente, en el ensayo ¿Qué nombra la poesía?, Octavio Paz se hermana a López Velarde y continúa aquella reflexión: "La poesía moderna es inseparable de la crítica del lenguaje que, a su vez, es la forma más radical y virulenta de la realidad"<sup>33</sup>, y prosigue páginas adelante: "Lo que distingue a la modernidad es la crítica: lo nuevo se opone a lo antiguo y esa oposición es la continuidad de la tradición. La continuidad se manifiesta antes como prolongación o persistencia de ciertos rasgos o formas arquetípicas en las obras, ahora se manifiesta como negación u oposición"<sup>34</sup>.

Así mismo, llama la atención que tanto lo poético como lo crítico se encuentren organizados en forma de sistema; frente a la emoción con que permeó su poesía, López Velarde advirtió la exis

tencia de una lógica propia de la literatura, que operaba como un organismo vital a la manera de un cuerpo humano; denominar al lenguaje "sistema arterial del vocabulario"<sup>35</sup> es un testimonio que asienta que las palabras son portadoras de una función y que están animadas por un flujo que les es propio.

De vuelta al texto de Lugones, López Velarde al identificar poesía y crítica demuestra que el poeta no debe usar gratuitamente las palabras; sufren ellas un trabajo de clarificación, a la manera en que un metal, en sucesivos procesos, elimina las impurezas de su extracción original. La manera como López Velarde lo obtiene lo es por la observación de su interioridad: "... tomarse el pulso a sí mismo"<sup>36</sup> es su fórmula. Al mundo exterior no lo captó ni a través del conocimiento ni por la costumbre; lo consiguió observando la intriga con que cada día resucita el universo<sup>37</sup>. Las dos referencias implican la aprehensión crítica de la realidad, de la palabra y del sentimiento poético, que aunadas a la meditación provocan que "el verso se mueve hoy con una autonomía concienzuda, como personaje de carne y hueso"<sup>38</sup>. Si la obra del argentino provocó tales reflexiones, no por ello López Velarde dejó de admirar en él, a la vez, su voluptuosidad creativa; sucedía porque era coincidente con su propio sentir: "... aludo a la lujuria del oficio, a la morbidez del estilo, requisito imprescindible para cuantos persigan una obra duradera"<sup>39</sup>. La concupiscencia se había incrustado en López Velarde desplazando de su vida todo lo que no tuviera que ver con ella; el cuerpo de la mujer fue su punto de comparación: "Lujuria que vale lo que un propósito a la vez minucioso e integral, como el que hay en el remanque de una media, y bajo la media una vena serpeando rítmica en una ladera del peine"<sup>40</sup>.

Crear la literatura con la misma sensualidad creativa del cuerpo incita al acierto poético que se descubre en la obra lugoniana, porque en los sentidos se gesta la originalidad. La concupiscencia es una compañera que acecha para iluminar; por ella se capturan impresiones momentáneas, singulares, que sirven de detonante para el lenguaje creador. Las palabras tienen demarcaciones

en sus significados, en sus contenidos, que se concilian en la escritura a pesar de que nunca hayan sido objeto de acercamiento. Lo que inventa el poeta trastrueca el código usual y descubre nuevos, insólitos significados. La sensualidad provoca una suerte de pulsación del lenguaje que pretende reflejar el cúmulo desbordante de impulsos, fluidos a la manera de una corriente intermitente de agua; apegado a emoción y conciencia, el poeta discernirá entre lo auténtico y lo engañoso, dotando a su obra de un carácter propio.

#### Crítica al lenguaje como fin último.

En marzo de 1916, Ramón López Velarde dictó una conferencia en la Universidad Popular (fundada en 1912 por miembros del Ateneo de la Juventud), "La derrota de la palabra", en la que recomendaba retornar a los orígenes del lenguaje, vistos los excesos que se cometían al utilizar las palabras como piezas mecánicas que se ajustan unas con otras y que pierden de esa manera su sentido humano. Observaba el poeta que este defecto provenía de dos vertientes, una que había sido fomentada por ciertos prosistas españoles y por algunos parnasianos, y otra, enraizada en el espíritu nacional, correspondiente al gusto por la perorata o por la declamación. Fundamentalmente, la actitud que López Velarde desapruueba, es la de sujetar la creatividad al imperio de la cualidad sonora de las palabras: "La inversión en el arte literario, del procedimiento racional, del procedimiento vital, ha colmado la medida de lo absurdo. Ya el espíritu no dicta a la palabra; ahora es la palabra la que dicta al espíritu"<sup>41</sup>. Esta aseveración, relacionada con el asunto de la sobriedad, refuerza la emotividad que constantemente pregonó el jerezano como la fuente poética y se ajusta a lo sentido en cuanto al preciosismo, ya que ni el bordado retórico ni el puntillismo gramatical conforman el eje de la poesía.

A la seducción del "lenguaje como fin último"<sup>42</sup> López Velarde opone el silencio, la meditación, la reflexión, actitudes que cultivaron grandes creadores de poesía en lengua castellana. Para el propio López Velarde el silencio fue condicionante fundamental de su actividad creativa; el silencio maduraría su emoción hasta fun-

dirla con la palabra única, precisa, para reintegrarla al mundo colmada de esencias. Ese silencio previene a la palabra de convertirse en un objeto utilitario en la que han desaparecido los matices humanos que deben teñirla. Bien sabe el poeta de los desvelos que causa ese amoroso cultivo y sabe, así mismo, cuán poco valor concede la sociedad a los textos periodísticos o literarios que elabora un escritor.

El silencio derrota a la palabra fútil y crea la palabra poética. En él se encuentra el germen de la originalidad tan cara al artista desde el nacimiento del arte romántico. López Velarde ansía encontrar un lenguaje propio, que proyecte su variado y limpiísimo mundo emotivo, ya que un lenguaje no se engendra a través de lenguajes prestados, experimentados en otras plumas, sino que es único, como único es cada cuerpo, con independencia de sus características genéricas.

En medio de la soledad nocturna el silencio crea un estado propicio para la aparición del alma ante el poeta. Cuando el silencio posee al cuerpo empieza a escuchársele; la sensibilidad aflora al interior hasta percibir cómo fluye la intimidad de la sangre, cómo se enciende en el fuego del alma; cómo alma y cuerpo se amalgaman hasta la calcinación para que surja la palabra reflejo de la emoción poética, la palabra cuya nota distintiva es la sinceridad. El trabajo poético para López Velarde ha de ser de tal rigor que mientras el alma y el cuerpo no encuentren su cauce expresivo, no deben detenerse en complacencias retóricas: "Ciertamente, la Poesía es un ropaje; pero ante todo, es una sustancia(...). La quiebra del Parnaso consistió en pretender suplantar las esencias desiguales de la vida del hombre con una vestidura fementida. Para los actos trascendentales —sueño, baño o amor—, nos desnudamos"43.

#### Obra poética paralela a partir de 1916.

Semanas antes de la conferencia en la Universidad Popular había aparecido La sangre devota, pues el 30 de enero ya la Revis-

ta de Revistas, su editora, aludía al libro. Semanas después, en la revista literaria La Nave se publicaba una diminuta reseña bibliográfica por cuenta de T 44, inicial que velaba a Julio Torri, más tarde don Julio Torri, maestro eminente de generaciones de literatos. No distante de estas fechas, habrían de empezar a aparecer las prosas que se agruparían póstumamente bajo el título de El minuterero, en el que se entremezclan prosas poéticas, ensayos y poemas en prosa. Las prosas iniciales guardan relación estilística con la mayoría de los poemas de La sangre devota, por su tono moralista, religioso, didáctico; por proseguir con algunos elementos de carácter narrativo y sobre todo, por su emotividad y una actitud de confesión; a ejemplos: "El cófrade", "La necedad de Zinganol", "La sonrisa de la piedra", "Nochebuena" y "Caro data vermibus".

Sin pruebas fehacientes, pero que por su estilo se detecta que pertenecieron a la misma época, quedarían guardados algunos poemas en la austera habitación de López Velarde, a la espera de algún retoque o de la maduración a la que el poeta sometía su obra; de tales poemas, que integrarán parte del futuro Zozobra, algunos conservan el corte de La sangre devota y otros revelan algunos cambios interesantes, como son mayor soltura en la expresión, amplitud estrófica, exploración de dísticos y novedad en rimas.

Del análisis de textos que abordan la cuestión literaria entre 1915 y 1916, se desprende de manera palpable el crecimiento que tuvo lugar en nuestro poeta. Si antes de esos años había elaborado planteamientos con respecto a la forma y concepciones que relacionaban arte e ideología, ahora López Velarde privilegiaba al acto poético en sí, ya que sus textos estuvieron dedicados a cuestionar la oportunidad del modernismo meramente decorativo, a postular el moderno concepto de la poesía, a ahondar en la importancia de la emoción y a prevenir al escritor contra el desbocamiento del lenguaje. A este significativo año de 1916, seguiría un trabajo de intensa creatividad, animado, tal vez, por la aparición de la segunda edición de La sangre devota.

La emoción frente al conocimiento.

Aunque Ramón López Velarde conversaba con maestros universitarios se sabía que no le agradaba referir sus meditaciones salvo en ocasiones muy especiales. José Vasconcelos había externado ya sus ideas sobre la metafísica ante las que el poeta se detiene y no precisamente para dar cuenta del pensamiento del apasionado filósofo, sino para confesar su personal ausencia de preocupaciones filosóficas, ya que no aspiraba al conocimiento, se resignaba a "aprovechar con modestia la magia de dentro y de fuera (...) colgándome de la inmanente palabra mística que resume los orbes"<sup>45</sup>, por eso su poesía y su obra en general, no dudará en defender toda aquella identidad que no provenga o de la corporeidad o del sentimiento religioso. No mucho tiempo después, abundaría más sobre el punto. En la prosa "Urueta", López Velarde escribió: "Adaptando lo universal a lo concreto, merecen las letras considerarse como una filosofía en acción"<sup>46</sup>. Es indudable que el arte para él y en particular la literatura, fue una forma de conocimiento no en el sentido de praxis, dado que sus escritos no refieren contacto con la teoría marxista, sino en el sentido de vitalidad, esto es, del acto de transformación que ejecuta el creador y del proceso que sufre el espectador del arte. La obra artística no sólo lo revela caracteres sino que establece un juego interno entre ellos; identifica al ser humano como individuo y como ser social, de ahí el sentido de conocimiento en acción. La gestación de una obra artística está sustentada primordialmente en la sensibilidad del creador. El poeta, pájaro, portalira o pingüino, como gustaba llamarle López Velarde, no puede partir de una elaboración mental, esto es, del juego de la inteligencia. El conocimiento anula, esteriliza el fermento que proporciona la emotividad; el poeta debe abandonarse a sus sentidos, nutrientes de emoción e imaginación. Conservar la ingenuidad en el cuerpo para advertir la "majestad de lo mínimo"<sup>47</sup>, es liberar la creatividad.

La gama de emociones que el poeta es capaz de vivir y distinguir funge como termómetro de su originalidad. Trasladar las emociones íntimas al mundo exterior deviene su deber primordial. Den-

tro de esas ideas velardianas la experiencia personal del poeta se transforma en una experiencia social, de manera que con ella su obra adquiere categoría de obra artística. Por medio de la escritura de la emoción, el artista ha atravesado por un proceso de concientización: "Aunque toca al poeta / roerse los codos, / vivo la formidable / vida de todas y de todos"<sup>48</sup>.

#### Autonomía de la obra de arte.

Paulatinamente López Velarde se ha adentrado en más reflexiones en torno al arte; en aquel año crucial de 1916, los periódicos reciben las fotografías que muestran la destrucción de uno de los célebres ángeles de la Catedral de Reims por parte de los bombarderos alemanes; conolido ante el testimonio gráfico, el poeta compone "La sonrisa de la piedra" en la que sugiere su idea sobre la función del arte y el artista. Muy a su pesar, porque hubiera deseado la inmortalidad del creador, López Velarde reconoce la autonomía de la obra de arte. La delicada sonrisa del ángel nació de una piedra bárbara por la maestría del artista; al contemplar al efebo, el espectador borra de su mente la materia original. Por el dominio técnico y la concepción de lo sublime el artista reúne lo contradictorio, lo disímbolo. La rigidez de la piedra se transforma en sonrisa alada aun en su permanencia; por el gesto que cincló el artista convoca a la contemplación donde el tiempo está ausente; una vivencia de tal naturaleza podría conducir, de acuerdo con López Velarde a modificar acciones humanas, pues supone que si Anatole France observara a ese ángel no se hubiera encontrado al margen de cuestiones religiosas.

"Yo vivía la vida eminente del templo. Mi rostro (...) era una vacilación constante entre la gravedad del firmamento y la inquietud efímera de abajo"<sup>49</sup>; de tal manera lo bello es grandeza en el diminuto punto de convergencia entre lo eterno y lo pasajero. A pesar de la identidad católica del poeta, a continuación deja saber que el arte no persigue una finalidad idealista, sino que lo considera un don para la humanidad, ya que responde a preguntas que nadie más soluciona y, por lo tanto, el artista en su momento

creativo aspira a ser un mediador vital, sensible, inquieto, con respecto a la sociedad de que proviene. De acuerdo con lo que prosigue en "La sonrisa de la piedra", el arte trasciende conflictos de diversa índole: política, social, económica, por ello, cuando en otra prosa se refiere a la poesía, afirma que tratándose de cosas humildes ella "es rectora, jamás subordinada". "La sonrisa de la piedra", ha servido también para reafirmar posturas ya estudiadas cuando manifiesta que la barbarie de la guerra ha impedido que el arte continuara cumpliendo su función estética y su "sacerdocio aristocrático"<sup>50</sup>.

Concebido como un poema en prosa, más que ensayo, "El bailarín", permite entrever las preocupaciones estéticas del poeta. Es un escrito que carece de fecha, pero por su estilo, se aprecia que pertenece muy tempranamente al año 1920 y guarda relación con la naturaleza del arte. López Velarde amaba ciertamente la danza pues seguía las actuaciones de toda bailarina que se presentaba en los teatros de la ciudad, por ello no fue ajeno a escribir sobre un asunto que representa un reto, por cuanto se intenta atrapar la fugacidad del movimiento en la perennidad de la palabra. "El bailarín" puede leerse, por lo menos, desde dos perspectivas complementarias: una como un ensayo sobre la danza y otra, como objetivación de las ideas estéticas de López Velarde.

"El bailarín", o sea la creación artística, contiene en sí la perfección; contemplándolo, se liberan los sentidos provocando el goce estético. Al tomar como ejemplo la figura humana y no una pintura, una novela o una obra musical, el poeta no sólo ha resaltado el realismo al que también su obra personal está unida, sino la dimensión humana del arte, ya que fundamentalmente proviene del hombre y se dirige a él. El texto objeto de comentario anticipa, en cierta medida, un rasgo propio de la vanguardia al acentuar la autonomía del arte; el sentido del enunciado: "El bailarín comienza en sí mismo y concluye en sí mismo", no lejano en primera lectura de las ideas estéticas que Vicente Huidobro elaboraría a partir de 1914, apunta hacia el reconocimiento de la perfección, propia de la figura del artista-dios. Como tal, el objetivo creado en sí es origen y fin, movimiento que no depende sino de su propia dialéctica. Mediante la técnica el artista salva las dificultades que plantea la transformación de la realidad inmediata y convierte el arte en vivencia distinta, impregnada de emoción. Como tantas veces lo hizo notar

López Velarde, el arte posee un contenido de pasión, motor de la existencia humana. Así, lo humano recupera algo de su animalidad, a la manera de un fauno, es un equilibrio estético donde se tensan continuamente movimientos cuidadosos, adquiridos de manera consciente, y movimientos del instinto, impregnados de sensualidad. Pero como la función del arte no implica satisfacer necesidades elementales de la vida humana, la representación de lo que sucede en el es cenario, sugiere el poeta, no cumple con la esperanza del amor y menos se subordina a los gustos del público, por ello, el bailarín al acercarse a la pareja (paloma), que adelanta el característico pecho exiguo de las bailarinas, retrocede con movimiento elástico; en soledad, el bailarín continúa recreando sus movimientos sin vi o l e n t a r d e n t r a r d e l o h u m a n o s u n a t u r a l e z a a r t i s t i c a, de ahí su in f e c u n d i d a d.

Sin otra finalidad inmediata que el goce de la belleza, el ar te no puede comprometerse con lo extraño a él. No es tributo que alguien reclame para sí. Por ello López Velarde escribe: "Danza sobre lo utilitario con un despego del principio y del fin". El arte condicionado se tornaría en un objeto encausado como ocurre con algunas manifestaciones que colindan con el verdadero arte y que cumplen el papel que la sociedad les asigna. La obra art f i s t i c a deja de lado a la lógica y al sentido común, establece sus l e y e s i n t r i n s e c a s u o l o q u e s e e s t r u c t u r a u r a u n a " l ó g i c a i n t e r n a " que no tiene sino ciertos puntos de contacto con el mundo exterior.

En "El bailarín" se reproduce corporalmente a un ser natural, pero a través de su vestuario, gestos, movimientos, se transforma en un ser artificial que no tiene relación con lo natural, porque esas no son las actitudes usuales en el hombre. Artificialidad en la que es patente una originalidad, porque no se ha conocido antes algo igual. En el bailarín aparecen caracteres de nobleza, belleza, emoción, autonomía atributos que lo ubican en la bondad así el arte es el "corrector honorario de lo contrahecho y lo superfluo" definición que corresponde a la realidad material, al mundo que nos rodea <sup>51</sup>.

La poesía, arte de prestidigitación.

Ampliamente conocido es el prólogo a la segunda edición de La sangre devota, en el que López Velarde se declara "enemigo de explicar sus procedimientos" y testifica que la edición es idéntica a la anterior, sin cambio de palabra, punto o coma. La declaración revive la inquietud que causó su obra, tan alejada de los lugares exóticos del modernismo, tan renovadora en su lenguaje. Si para justificar o hacer entendible su poesía, el poeta hubiera tenido que informar de cada paso de su elaboración artística, hubiera reconocido que su poesía era fruto mecánico o que provenía del ejercicio del conocimiento. No hay que olvidar que es una poesía nacida en emoción, silencio y meditación. Más que procedimientos, López Velarde revela, en otro texto, que encontrar su propia técnica poética le llevó varios años: "No atinábamos con el metal de nuestra propia voz. Nos dolía no conciliar los intereses dispersos de la conciencia"<sup>52</sup>.

Para él, la poesía no proviene de la erudición, ni de la reelaboración de lo ya escrito, asunto distinto a lo que significa la tradición. Pareciera que al principio López Velarde aspiraba a encontrar una expresión pura y única, por ello no lograba reflejar sus intensos estados emotivos. No comprendía que toda la maleza emocional que lo rodeaba tenía que corresponderse con un lenguaje que debía provenir de distintos contextos genéricos distintos, una de sus aportaciones literarias, y que sólo le fueron reveladas en la lectura de la sentencia de Montaigne: "El hombre es, en todo y por todo, remiendo y mescolanza"<sup>53</sup>.

Si bien él no explica "sus procedimientos", sí deja un hilo que conduce a la imagen a quien debe semejarse el poeta en su trabajo creativo. El escritor es un ser dual, es un hombre que dice verdades con mentiras o mentiras a través de la verdad. Nos engaña, nos divierte, nos frustra; es un ser real y es un ser mágico. Mago, prestidigitador o malabarista, él muestra la realidad y entre sus dedos alados la oculta, se agitan de nuevo y trae a los sentidos lo inverosímil, lo desconocido, lo absurdo o la gran espe

ranza. Pero "los prestidigitadores, las mujeres y los poetas necesitan, por más sabios que sean, esconder su maña. Y en la satisfacción de tal necesidad estriba una considerable porción de su arte"<sup>54</sup>. De Amado Nervo decía que "En la técnica y en el fondo, su poder consiste en su maña"<sup>55</sup>.

Todo lo que pertenezca a la cultura si carece de vitalidad, si no puede unirse a ella es material de desecho para la poesía. En manos de un prestidigitador, la poesía funde y confunde graciosamente la cultura. La maña creativa en López Velarde está referida a un mundo donde las manos y su quehacer han sido privilegiados: del pequeño mundo que físicamente pueden contener las manos de la cotidianidad, nacen magia y arte. El quehacer de un poeta equivale al mundo que la mujer transforma con sus manos o al mundo instantáneo y frágil del prestidigitador. El poeta es el hechicero de la palabra que intimida y que nos deleita, aunque casi no percibimos cómo lo hace a menos que nos sentáramos a estudiar su obra y aun así ¿quién aseguraría haber atrapado la fórmula utilizada? Porque al poeta, como al verdadero prestidigitador, no se le atrapa el artificio y por esa maestría nos conmina a abandonarnos a sus artes de encantador; por las posibilidades de conocer lo ignoto, es que nos sometemos y deseamos ser engañados por el talismán de la palabra.

Tras lo anterior, es legítimo suponer que la poesía velardiana efectivamente oscila, como péndulo, entre la realidad y la magia; sin descomponerlas el poeta toma a las dos, la confunde y continúa a la vez, siendo ellas mismas y otra nueva realidad. La magia proviene de la manera particular como él percibía el continuo resucitar del mundo y al mismo tiempo, cómo encadenaba la realidad que le era socialmente común. "Una cosa sabemos, que el mundo es mágico"<sup>56</sup> aclaraba con respecto a una líneas que precedían a ese mismo texto: "La naranja no es, en la lira positiva ni aristotélica; es simplemente naranja"<sup>57</sup>, con lo que él demuestra por qué no quiso entrar en discusiones de naturaleza filosófica, y si en el momento presente, algún crítico tratara de explicar las complica-

ciones del mecanismo de su lenguaje, respondería, lo mismo que en una entrevista: "Lo sencillo es lo directo, a saber: lo que más rápidamente relaciona la conciencia con el asunto"<sup>58</sup>, entonces resulta claro que su intención al escribir no fue manejar significados indescifrables por oscuridad, sino que él buscó que operara la "relación con la conciencia", que entretejida en el silencio y la meditación terminaría por convertirse en una palabra de naturaleza muy contraria, esto es, deslumbrante, por ello la entrevista concluye diciendo: "Casi todos los que han pedido claridad literaria en el curso de los siglos, han pedido realmente, una moderación de luz, a fin de guardarse la retina sin choques, dentro de una penumbra rutinaria que les permita andar sin tropiezo"<sup>59</sup>.

#### Obra poética paralela hasta 1921.

Hasta aquí, lo que constituye la sustancia de la visión estética de López Velarde; en las últimas páginas hemos examinado ideas y textos escritos entre 1917 y los últimos meses de su vida, en 1921. Los acontecimientos más importantes de esos años fueron la publicación de Zozobra en 1919, y la aludida reedición de La sangre devota. Si, como hemos dicho páginas atrás, algunos de los poemas de Zozobra ya desde el año de 1916 indicaban ciertos cambios, los demás que conforman la parte medular del libro, reflejan la madurez que López Velarde había alcanzado como creador. Los grandes poemas de Zozobra se elevan por la fuerza de sus imágenes, ("Día 13"), por los recursos literarios con que son escritos, ("El retorno maléfico"), por el humor que emana en ciertos versos ("La estrofa que danza"), por la sorpresa que causan algunos temas grotescos ("Tus dientes"), y por sostener, al mismo tiempo, el sentimiento religioso ("Hoy como nunca") que provenía de su primer libro. Aquellos poemas que no alcanzaron publicación sino póstumamente en El son del corazón, además de las virtudes de los de Zozobra, contienen un elemento de nostalgia exacerbada y un infinito anhelo de muerte ("Mi villa", "Gavota", "Treinta y tres").

Las prosas más tempranas de El minuterero habían sido es-

critas, como ya se mencionó, en 1916; conforme maduraron pensamiento y estilo en López Velarde, esos escritos presentaron argumentos de mayor peso, basados en finos análisis; agregó algunas notas de sarcasmo y fue evidente la soltura en el estilo adquirido; a este momento pertenecen "Dalila", "Oración fúnebre" y casi seguramente "Metafísica" y "La flor punitiva". Los textos que pertenecen a .. 1920 y 1921, muestran a un López Velarde reflexivo, mesurado en sus juicios, menos divagado en emociones particulares y patentizan la creación de un estilo donde comienza a privilegiar la oración corta, de perfecta ilación, como sucede en algunos momentos de "Lo soez", "El bailarín", "Eva", "Fresnos y álamos" y "José de Arimatea", entre otros.

En cuestiones estéticas, López Velarde aclaró para sí cuánto desinterés le causaban las cuestiones filosóficas porque no era un poeta a quien inquietaran especulaciones metafísicas; vivió exclusivamente para su cuerpo y sólo llegó a preguntarse por la desfiguración que sufriría a su muerte. Ni cielo ni infierno le causaron desvelo.

En relación con algunas reflexiones que había iniciado sobre la autonomía del arte, encontraron cauce definitivo en su prosa "El bailarín", síntesis de un credo artístico que él sostuvo sobre la práctica por que él se negó a supeditar la creación a asuntos ajenos al arte. Por último, el poeta a través de su develamiento como prestidigitador, nos lega una lección sobre la magia de la creación, tan inolvidable como fue para nosotros, alguna vez, en la infancia, la presencia de un desconocido en traje oscuro y dedos con vuelos de colibrí.

Cerrar estas páginas implica volver la mirada al camino andado. Efectivamente, Ramón López Velarde es un poeta y no un teórico ni un crítico, pero a él le agradó volcar, por medio de varios escritos, algunas de sus ideas poéticas. Quizá no haya revelado asuntos novedosos, pero descubrió que si bien su acercamiento a la

poesía era meramente emotivo, ello no quería decir que no prestara atención a ciertos asuntos trascendentales para un poeta, como es la tradición literaria. Por otra parte, la lectura detenida de algunos de sus postulados, permitió rastrear cuestiones ideológicas implicadas en su pensamiento, lo que, sin duda, permite comprender mejor la naturaleza de la poesía escrita en un determinado momento de la historia. Finalmente, el poeta nos adentró en el mundo mágico en el que nació su obra y que se encuentra continuamente a nuestro lado, al alcance de la percepción minuciosa; tal como él lo afirma, "escudriñando la majestad de lo mínimo"<sup>60</sup>.

NOTAS AL TEXTO

- 1 Ramón López Velarde, Obras, FCE, México, 1979, p.450.
- 2 Ramón López Velarde, op. cit., p. 454.
- 3 Ibidem. p. 454.
- 4 Ibidem. p. 456.
- 5 Ibidem. p. 461.
- 6 Ibidem. pp. 492, 507.
- 7 Ibidem. p. 459.
- 8 Sin duda, él se refiere al contenido.
- 9 Ramón López Velarde, op. cit., p. 510.
- 10 Ibidem. p. 399
- 11 Max Henríquez Ureña, Breve historia del modernismo, FCE, México, 1954. p. 31.
- 12 Ramón López Velarde, op. cit., p. 312.
- 13 Arnold T. Hauser, Historia social de la literatura y el arte, Guadarrama, Madrid, Vol. 2, pp. 6, 223, 229.
- 14 Citado por Leopoldo Zea, El positivismo en México, FCE, México, pps. 167, 170.
- 15 Carlos Monsiváis, "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas" en En torno a la cultura nacional, INI, México, 1974, p. 179.
- 16 Manuel José Othón, Poemas Rústicos, Porrúa, México, 1944, p.12.
- 17 Samuel Ramos, Rodó, Pról. de ..., SEP, México, 1943, p. xii.
- 18 Samuel Ramos,, op.cit., p.31
- 19 Ibidem. p. 312.
- 20 Ibidem. p. 272.
- 21 Ibidem. p. 607.
- 23 Ibidem.p. 476.
- 24 Ibidem. p. 476.
- 25 Ibidem. p. 444.
- 26 Ibidem. p. 444.
- 27 Ibidem. p. 232 y p. 444.
- 28 Fausto Ramírez, "Notas para una nueva lectura de la obra de Saturnino Herrán", en Saturnino Herrán, 1887-1987, SEP-INBA, México, 1987, p. 26.
- 29 Fausto Ramírez, op.cit., p. 26.
- 30 Samuel Ramos, El perfil del hombre y la cultura en México, Espasa - Calpe, México, 1968, pp. 66a 81.

- 31 Ramón López Velarde, op. cit., p. 461.
- 32 Ibidem. p. 479.
- 33 Octavio Paz, Corriente Alterna, Siglo XXI, México, 1967, p. 5.
- 34 Ramón López Velarde, op. cit., p. 232.
- 35 Ibidem. p. 232.
- 36 Ibidem. p. 479.
- 37 Ibidem. p. 503.
- 38 Ibidem. p. 477.
- 39 Ibidem. p. 479.
- 40 Ibidem. p. 479.
- 41 Ibidem. p. 400.
- 42 Ibidem. p. 399.
- 43 Ibidem. p. 507.
- 44 Revistas Literarias Mexicanas, Gladios-La Nave, FCE, México, 1979, (La Nave, Num. 1, mayo de 1916), p.357.
- 45 Ramón López Velarde, op. cit., p. 251.
- 46 Ibidem. p. 248.
- 47 Ibidem. p. 422.
- 48 Ibidem. pp. 172 - 173; el poema es "Todo"
- 49 Ibidem. p. 257.
- 50 Ibidem. p. 258.
- 51 Ibidem. p. 266.
- 52 Ibidem. p. 475.
- 53 Ibidem. p. 475.
- 54 Ibidem. p. 486.
- 55 Ibidem. p. 504.
- 56 Ibidem. p. 503!
- 57 Ibidem! p. 503.
- 58 Ibidem. p. 512.
- 59 Ibidem. p. 512.
- 60 Ibidem. p. 422.

## II. ALGUNOS PROCEDIMIENTOS ESTILISTICOS EN LA

### OBRA DE RAMON LOPEZ VELARDE

Rey yace excelso; sus cenizas sella  
esta aguja eminente.

Góngora

#### Introducción.

La inminente presencia del siglo XXI quizá lleve a preguntarse en este momento sobre el significado de la poesía en las letras mexicanas durante esta centuria, sin embargo, es difícil emitir juicios condicionados por una mera delimitación temporal, cuando lo que está en juego es una multiplicidad de variantes artísticas, culturales, históricas, para las cuales carecemos todavía de una adecuada perspectiva aunque a la vez, podrían sentarse ya algunas premisas. Hace cien años, por 1889, probablemente se escudriñaba el panorama de la poesía del siglo XIX sin imaginar lo que sucedería en el territorio de las letras, ya que escasamente el lector de poesía castellana debió enterarse -al tiempo- de la aparición de Azul... libro del nicaragüense Rubén Darío publicado en Santiago de Chile, que para algunos críticos marca el inicio formal del movimiento o corriente literaria conocido como modernismo.

Replegado a la paz que a partir de 1880 había impuesto el porfirato, México había recorrido, sin embargo, desde 1810 un largo trecho de luchas civiles y anticolonialistas, en medio de las que, a pesar de todo, los escritores continuaron su ejercicio literario. En el campo de la poesía las generaciones romántica y neoclásica estuvieron influidas en no pocos casos por visos nacionalistas correspondientes a la situación socio-política por la que el país había atravesado. En el marco del porfirato, y en el mismo año de la edición de Azul..., nació Ramón López Velarde en la diminuta Jerez, Zacatecas. Coincidencia afortunada porque, como lo ha expresado José Emilio Pacheco <sup>1</sup>, en (poco más) de cuarenta años, iniciados en 1884 por los precursores del modernismo, y que terminarían en 1921, al fallecer López Velarde, la poesía

mexicana alcanzaría lo que la europea logró durante un siglo. De ahí que para nuestras letras López Velarde sea la puerta de salida de un siglo y de entrada a otro: modernismo y vanguardia se injertarán florecientes en su obra poética.

Si el modernismo es la renovación que el idioma esperaba cuando quedaron en olvido las enseñanzas del medievo y de los siglos de oro, ello se debe a la asimilación que se hizo de procedimientos y recursos literarios que provenían de otras culturas, la más evidente de ellas la francesa, lo cual no implica supeditación ni anomalía, sino un aprovechamiento de técnicas y concepciones que finalmente encontraron su carácter propio, enriqueciendo la literatura hispanoamericana. En este hecho la poesía modernista sienta una de las características del escritor contemporáneo en América Latina: su vasto conocimiento de literaturas extrañas a la lengua castellana.

#### Inicios del modernismo en México.

De acuerdo con Max Henríquez Ureña, el modernismo surge como una reacción contra los excesos románticos<sup>2</sup>, pero no está menos relacionado con los orígenes de la poesía moderna, que parten de la obra del norteamericano Edgar Allan Poe, con la escritura del poema "El cuervo" y su ensayo "El principio poético" introducidos en Francia por la traducción que de ellos efectuó Charles Baudelaire, para desembocar finalmente en el párnasianismo y en el simbolismo.

En nuestro país, se reconoce a Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), como el antecesor más claro de lo que sería el modernismo debido en especial a la escritura del poema "La duquesa Job" en 1884, y a la finura de innumerables cuentos y prosas diversas. Al lado de Carlos Díaz Dufoo, Gutiérrez Nájera fundó en 1894 la Revista Azul, en cuyas páginas tuvo cabida el nuevo movimiento; la revista subsistió dos años y ocuparía su lugar la Revista Moderna fundada en 1898 por Jesús E. Valenzuela, publicación de larga vida, ya que desapareció hasta junio de 1911. Las páginas de ella

fueron el principal medio de difusión de la literatura modernista mexicana e hispanoamericana y, particularmente, sirvieron para difundir lo último de la literatura francesa, reflejo de la actitud que permeaba a la sociedad porfiriana pues "El hecho de venerar a los poetas franceses fue el primer paso hacia la universalidad"<sup>3</sup>. De circulación continental, la Revista Moderna sirvió de enlace no solamente literario, sino amistoso e inclusive crítico, entre poetas y escritores que compartían una lengua. Gracias a la revista, por ejemplo, la obra del argentino Leopoldo Lugones fue conocida muy tempranamente en México.

Hacia principios de siglo, el modernismo había hecho acopio de frutos de calidad en el país; además de Gutiérrez Nájera, los trabajos de Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Luis G. Urbina y Amado Nervo, entre tantos otros, merecían reconocimiento. En 1901, Díaz Mirón presentaba su libro Lascas; al año siguiente, Othón había accedido consigo mismo a reunir sus poemas bajo el título de Poemas Rústicos, si bien él nunca quiso considerarse modernista y Amado Nervo había sido consagrado como el poeta más popular. Urbina publicaría en 1910, Puestas de Sol y Enrique González Martínez sería la nueva luz del modernismo al firmar Los senderos ocultos en 1911.

La estructura del porfiriato comenzaba a resquebrajarse al cabo de varios lustros de poderío; uno de los indicios, dentro del mundo cultural, fue la inquietud de un grupo de jóvenes estudiantes a quienes estorbaba la rigidez filosófica del positivismo y que se empeñó en recuperar una tradición humanista, clásica, universal, que había estado muy ligada a la historia cultural del país y a la que deseaba incorporar el pensamiento contemporáneo. Esos jóvenes conformaron la generación del Ateneo de la Juventud, fundado en 1909, y por la pluma de uno de sus más distinguidos miembros, Alfonso Reyes, sabemos que reconocieron la influencia que Enrique González Martínez y Luis G. Urbina ejercieron en ellos.

Mientras tanto, el adolescente Ramón López Velarde había abandonado su ciudad natal; en 1908 llegaba a la ciudad de San Luis Po

tosí para estudiar Derecho, llevando, seguramente, en el bolsillo sus inseparables papelititos donde apuntó siempre sus poemas, algunos de los cuales se publicarían por primera vez en ese año y el siguiente. Concluida su carrera y habiendo comenzado a trabajar en el interior, a partir de 1914 Ramón López Velarde decidiría residir en la ciudad de México, circunstancia que indudablemente habría de transformar su visión poética por una parte y de reafirmar la por otra, además para ese momento casi se había alejado de la actividad maderista, hecho que lo concentraría exclusivamente en su actividad literaria.

Las presencias literarias en López Velarde. Poetas europeos e hispanoamericanos.

A aquellos poemas iniciales que había escrito cercano al calor de la estufa hogareña o en los jardines del seminario, se sumaban, ahora en la ciudad, otros que llegarían a definirlo como el poeta que inicia el siglo XX de la literatura en México. Si la sorpresa fue la primera reacción que causó la lectura de cada uno de sus libros, no menos importante fue el reconocimiento de su calidad artística, que día con día crece. Los ensayos y estudios críticos que se avocaron a examinar su obra han mostrado interés en descubrir sus orígenes entre muchas otras cuestiones, por lo que no es aventurado afirmar que el carácter insólito de la creación velardiana ha causado inquietudes con respecto a su filiación literaria.

Luis Noyola Vázquez dedicó una minuciosa investigación a rastrear los antecedentes de la obra de López Velarde <sup>4</sup>, para revelar la lectura de algunos poetas españoles muy divulgados en ese entonces y que en la actualidad, por lo menos al lector mexicano resultan serle casi desconocidos, como Andrés González Blanco y Eduardo Marquina; de algunos poetas belgas y franceses como Georges Rodenbach, Emile Verhaeren y Francis Jammes, divulgados por las traducciones de Enrique González Martínez <sup>5</sup>, a esta altura convertidas casi en piezas de museo; y, por último, el contacto con las obras de Leopoldo Lugones y de Julio Herrera y Reissig.

Con posterioridad, el acucioso estudio del crítico Allen W. Phillips<sup>6</sup>, retoma algunas tesis de Noyola, para ampliar y explicar armonías y contrapuntos entre aquellos poetas y López Velarde. Profundiza en una lejana reflexión hecha en 1916 por Jesús Villalpando en relación con los nexos entre López Velarde y Jules Laforgue, poeta francés nacido en Uruguay, y acentúa las presencias de la literatura grecolatina y de la francesa a través de Baudelaire y de varios parnasianos y simbolistas, para avalar, finalmente, las influencias de Lugones y de Herrera y Reissig.

La lectura de la obra del zacatecano, que por mano propia llegó a mencionar nombres y libros, o bien a emitir juicios literarios, ha dejado tácitamente pistas que sustentan las opiniones de los críticos, antes de que ellos establecieran, inclusive, paralelismos literarios o estilísticos que son los que, en última instancia, atestiguarían las tesis sobre las fuentes de López Velarde.

Poetas y escritores reconocidos han revelado con cierta constancia, también, lo que ellos han considerado antecedentes literarios de López Velarde y sus juicios, avalados por el conocimiento y por su propia experiencia creativa, resultan tan valiosos como los ya mencionados. Xavier Villaurrutia<sup>7</sup>, a quien honra no sólo su talento poético sino sus dotes críticas, aprecia en López Velarde la profundidad lugoniana, descubre rasgos bíblicos y no presta mayor importancia a la lectura de Baudelaire. José Luis Martínez<sup>8</sup>, visualiza como lejana la relación entre Virgilio y nuestro poeta, excepción hecha de algunos reflejos en "La suave patria"; no recalca demasiado en la cuestión baudeleriana, ni cree pertinente relacionar a López Velarde con González Martínez, pero sin con José Juan Tablada. Con su característica admiración por la poesía gala, Octavio Paz<sup>9</sup>, sin escatimarle elogios a Lugones por la sabia asimilación del estilo decadentista de Jules Laforgue, otorga su espaldarazo a éste y a Baudelaire como antecesores de López Velarde y apunta, además, la cercanía de Tablada y de Efrén Rebolledo. José Emilio Pacheco<sup>10</sup> en su estudio sobre el modernismo, llama la atención sobre el significado de la obra lugoniana en tal corriente, no sólo en lo que toca a México, sino a América Latina entera.

Después de este breve recuento de opiniones de extrema seriedad, se infieren ciertas constantes o conceptualizaciones. Por los argumentos que asienta Noyola y que Phillips refuerza, es evidente la afinidad que existía entre ciertos poetas españoles, belgas y franceses y López Velarde no solamente sino también con Francisco González León, de quien no se sabe con precisión en qué fechas escribe, o quizás reescribe algunos de sus poemas de Campañas de la tarde.

Es indudable que es el marco modernista el que delimita la obra velardiana, y en él están implícitas las raíces del parnasianismo y del simbolismo, particularmente la teoría de las correspondencias, que López Velarde debió conocer. Salvo Octavio Paz, ningún otro escritor presta mayor atención al conocimiento de Baudelaire por el mexicano. Quizá haya ocurrido que sin ser particularmente notoria su presencia en la Revista Moderna, Baudelaire era un poeta muy comentado en conversaciones entre escritores y suficientemente leído en las ediciones francesas que distribuía, por ejemplo, la librería de la viuda Bouret.

Como tercer punto de convergencia, resalta la personalidad de Leopoldo Lugones o en último caso, la del binomio Laforgue-Lugones. Tras la lectura de la obra lugoniana, es verdaderamente incuestionable su recia calidad intrínseca y la conexión que con ella establece la obra del mexicano. Lugones aclimata en el castellano algunos rasgos del simbolismo; juega como Laforgue con el vocabulario de las disciplinas técnicas, con jergas y argots o con el lenguaje vacilante de los niños pequeños, pero en opinión de Octavio Paz, Lugones se distancia de Laforgue al deshumanizar su escritura<sup>11</sup>. Jorge Luis Borges asienta: "La presencia de Hugo es evidente en Las montañas del oro; la de Albert Samain, poeta menor, en Los crepúsculos del jardín; la de Laforgue, en el Lunario. Lugones los imita, pero no deja nunca de ser Lugones. Siempre oímos su voz (...). Dos altos poetas americanos, Ramón López Velarde y Ezequiel Martínez Estrada, heredaron y trabajaron su estilo, más afín a ellos que a él"<sup>12</sup>. De acuerdo con José Emilio Pacheco<sup>13</sup>, cuando Lugones escribe Lunario Sentimental (1909), se ha convertido en el "antipoeta"

que marca la frontera entre el modernismo y la vanguardia, y los años que siguen serán aquellos en los que López Velarde tendría mayor oportunidad de leerlo y aprovechar su sana influencia para dar los primeros pasos hacia la vanguardia. Por último, la maestría lugoniana fue reconocida desde 1916 por López Velarde en su texto crítico "La derrota de la palabra".

Cuanto han declarado críticos y escritores con respecto a afinidades e influencias en López Velarde, conduce, de todas maneras, a agregar en la balanza otros ingredientes que matizan su personalidad literaria. Ya el modernismo había agotado hacia 1910 su veta exótica y preciosista; un espíritu como López Velarde, sensible y crítico, no pensó en recurrir a la copia de un estilo sabiamente elaborado ya por Rubén Darío y algunos de sus más inteligentes seguidores, y en algún momento debe haber comenzado a hablar en él todo ese mundo recogido en su niñez. Además, la situación histórica que estaba viviendo el país, a pesar de algún recelo aristocratizante, debió conmovirlo como para insistir en acercarse a una intimidad que sólo había sido vista a través del costumbrismo o de lo folclórico. En la literatura europea, los poetas españoles, belgas y franceses, pareciera que estaban apuntando hacia un descendimiento a mundos cada vez menos conectados con el ámbito burgués -hecho que las vanguardias confirmarían con posterioridad- de ahí cierta afinidad entre los temas abordados, afinidad que en el caso del mexicano, que es quien nos interesa, conlleva una explicación literaria y una evidente causa histórica.

Pudiera juzgarse necesario para la valoración de la poesía velardiana, hacer hincapié en su filiación con la literatura francesa, pero hasta el momento es imposible referirla directamente ya que no existe constancia evidente sobre la clase de lectura, original o traducida, que hubiera realizado López Velarde con respecto a las obras de Baudelaire y Laforgue. Lo que sería más concordante con las evidencias no es una influencia directa, sino un conocimiento, una asimilación más o menos tangencial de la literatura gala ya que es innegable la presencia de Lugones con alguna herencia laforquiana.

Por la naturaleza misma del modernismo, que procreó tantos hijos y tantos otros modernismo, según asienta Pacheco, no es fácil detectar quiénes de ellos aportan algo más al estilo velardiano. Por ahí han quedado los maestros a quienes López Velarde dedica su primer libro: Manuel Gutiérrez Nájera y Manuel José Othón, cuyas presencias ha diluido injustamente el tiempo y aunque tutores y discípulo son distintos entre sí, no debe dejar de reconocerse la orientación que recibió de ellos. Acertadamente por otra parte, José Luis Martínez y Octavio Paz han ubicado la presencia de José Juan Tablada, precursor de la vanguardia, al lado del jerezano.

En el ensayo Ramón López Velarde: historia de un corazón promiscuo, Sergio Fernández en relación con su entorno reclama acremente a López Velarde que sus ojos carezcan de universalidad y no salgan del encierro provinciano, por lo que escribe: "Nunca nada de Francia la bienamada de Latinoamérica como no sea a través de sus escritores y poetas; y sólo alguna mención de la malquista y andrajosa España a quien tanto y tanto debe su poesía<sup>14</sup>", cita que en su última parte deseamos hacer resaltar: la tradición literaria castellana, porque si en algo existe coincidencia entre los críticos y escritores aludidos con respecto a las fuentes literarias de Ramón López Velarde, es en dejar de mencionar la fuerza que la propia lengua castellana lleva consigo, como representante de una cultura y de un desenvolvimiento literario que el mismo López Velarde apreció, como lo asienta en varios testimonios que brotan de sus prosas. Ciertamente podría darse por sobrentendida esta cuestión, pero si se prescindiera momentáneamente del modernismo o del simbolismo, cabría preguntarse de quién proviene literariamente la obra velardiana, de manera que a la par del reconocimiento de las diversas fuentes que la nutrieron, debe tenerse presente la lectura y aplicación de recursos literarios ejercitados en los textos clásicos castellanos.

En apego al pensamiento y a la obra de López Velarde es imposible intentar la disección pura u obsesiva de lo que corresponde

a cada afinidad, influencia o permanencia de la tradición, por lo que, en lo pertinente, en adelante se señalará esta última presencia. El mismo López Velarde está admitiendo la pluralidad de visiones y recursos que templaron su voz y que sólo por su genio obtuvo una modulación particular, al escribir en la prosa "Enrique Fernández Ledesma," en 1916: "No atinábamos con el metal de nuestra voz. Nos dolía no conciliar los intereses dispersos de la conciencia. El hombre es remiendo y mescolanza, [sentenciaba Montaigne]"<sup>15</sup>.

#### Metros y Rimas. Relación con formas tradicionales.

Uno de los aciertos del modernismo fue el propósito de encontrar la forma perfecta y "nuevos moldes, nuevos metros, nuevas combinaciones de palabra y de rima fueron, en poesía, el fruto de ese empeño renovador", a la vez que "En muchos casos cobraron nueva vida medidas y estrofas que ya habían sido cultivadas por los clásicos españoles"<sup>16</sup>. Si bien Darío cuenta en su haber el mayor impacto logrado en estos terrenos, no es menos cierto que la escritura de los centenares de poetas que lo siguieron por todo el continente afincaron en el idioma contemporáneo las dos tendencias.

En la obra de López Velarde subsisten algunas formas tradicionales, por ejemplo la del soneto ("Tenías un rebozo de seda", "Noches de hotel"), forma que cultiva en La sangre devota pero que desaparece en los libros subsecuentes; o también recrea las décimas, forma que proviene de finales del siglo XVI:

La aurora su lumbre viva  
manda al cardeno celaje  
y al empolvado carruaje  
un rayo de luz furtiva.  
Surge la ciudad nativa:  
en sus lindes, un bohío  
parece ver que del río  
el cristal rompen las ruedas,  
y entre mudas alamedas  
se recata el caserío.

("Viaje al terruño", LSD)

Entre las variaciones que el modernismo rescata, se encuentra el pareado rimado de versos fluctuantes, forma que se aprecia en el primer poema de la lírica medieval culta, "Razón de amor"<sup>17</sup> y que López Velarde emplea en dos poemas que pertenecen a Zozobra:

Pleno era d' un claro uino  
que era uermeio e fino,  
cubierto era de tal mesura  
no lo tocas la calentura.

("Razón de amor", vs. 15-18)

Torneada como una reina  
de cedro, ningún jaque te despeina.

("Despilfarras el tiempo", Zoz)

Te riegas cálida, como los vinos,  
sobre los extraviados peregrinos.

("Fábula dística", Zoz)

Yo alabo al confesor de la Santa Esperanza  
y a la doncella verde en la misma alabanza.  
Esperanza, doncella verde, tu vestidura  
es el matiz de una corteza prematura.  
Esperanza, en el arco iris, tu cabellera  
ameniza los cielos como una enredadera.  
Esperanza, los astros en que titila el verde  
son el feudo en que moras y en que tu luz se pierde.

("La doncella verde", Zoz)

Recrea López Velarde varias otras formas tradicionales, por ejemplo el poema "Tus hombros son como una ara" (LSD) lo elabora en cuartetos octasflabos; "La estrofa que danza" (Zoz), en quintillas; el poema "Humildemente" (Zoz), en heptasflabos y endecasflabos; con frecuencia se encuentran cuartetos en toda una estrofa de mayor amplitud y no abandona la maestría de los alejandrinos con hemistiquio:

Tus dientes son el pulcro y nimio litoral  
por donde acompasadas navegan las sonrisas,  
graduándose en los tumbos de un parco festival.

("Tus dientes", Zoz)

Antes de que deserten mis hormigas, Amada,  
déjalas caminar camino de tu boca  
a que apuren los viáticos del sanguinario fruto  
que desde sarracenos oasis me provoca.

("Hormigas", Zoz)

Yo tuve, en tierra adentro, una novia muy pobre:  
ojos inusitados de sulfato de cobre.  
Llamábase María; vivía en un suburbio,  
y no hubo entre nosotros ni sombra de disturbio.

("No me condenes", Zoz)

El monorrímo, que se origina en Gonzalo de Berceo, sirve,  
por ejemplo a Valle Inclán para resucitarlo y a nuestro poeta  
para recrearlo en endecasílabos:

Me asfixia, en una dualidad funesta,  
Ligia, la mártir de pestaña enhiesta,  
y de Zoraida la grupa bisiesta.

("Treinta y tres", ESC)

Pero en la madrugada de mi sueño,  
nuestras manos, en un circuito eterno  
la vida apocalíptica vivieron.

("El sueño de los guantes negros", ESC)

Los dísticos, ya mencionados, los emplea López Velarde de ma-  
nera independiente o en engarce a la manera de rima abrazada, como  
ocurre en la totalidad de "Te honro en el espanto" (Zoz). El poe-  
ma "Fábula dística" (Zoz), en cuyo título se reitera con dos pala-  
bras esdrújulas su intención, está construido, a excepción del ter-  
ceto final, en pareados. Introduce, en otros textos, combinacio-  
nes de dísticos y tercetos, alguna vez inclusive como si fuera un es-

tribillo independiente, y otras, el pareado sirve para integrar una quintilla al lado de un terceto. A continuación varios ejemplos:

No vayas, encogido el corazón,  
a cerrar tus vidrieras  
a la tinta que riega el ventarrón.

Es que voy en la racha  
a filtrarme en tu paz, buena muchacha.

("Si soltera agonizas", ESC)

Me enluto por ti, Mireya,  
y te rezo esta epopeya.  
.....

Honorable pajar de la cosecha  
honorable: tu incendio es la basflica  
en que se ahoga la virgen deshecha.

("A las provincianas mártires", Zoz)

Ya tus ojos entraron al combate  
como dos uvas de un goloso uvate;  
bajo tus castañuelas se rinden los destinos,  
y se cuelgan de ti los sueños masculinos,  
cual de la cuerda endeble de una lira, los trinos.

("La estrofa que danza", Zoz)

A la manera en que se escriben los romances, un verso libre y uno rimado, en distinto metro, López Velarde construye:

Yo era rapaz  
y conocía la o por lo redondo,  
y Águeda que tejía  
mansa y perseverante en el sonoro  
corredor, me causaba  
calosfrfos ignotos...  
(Creo que hasta la debo la costumbre  
heroicamente insana de hablar solo.)

("Mi prima Águeda", LSD)

o, caso único, conforma todo un poema con rima asonantada en e-o:

Soñé que la ciudad estaba dentro  
del más bien muerto de los mares muertos.  
Era una madrugada del invierno  
y lloviznaban gotas de silencio.

No más señal viviente, que los ecos  
de una llamada a misa, en el misterio  
de una capilla oceánica, a lo lejos.

.....

("El sueño de los guantes negros", ESC)

Otra forma en que López Velarde modifica las estructuras tradicionales corresponde a la adecuación de estrofas para que la introducción del prosaísmo en el verso acrecienta la eficacia buscada. Si bien tempranamente él lo había intentado al escribir el poema "El campanero" (LSD), armado en quintillas endecasílabas, en adelante alcanzaría una fluidez total como en "Mi prima Águeda" (LSD), para retornar, aunque de manera irregular, a tercetos, cuartetos, y desplegar, después de ellos, en ocasiones, una suerte de narración:

Me contó el campanero esta mañana  
que el año viene mal para los trigos.  
Que Juan es novio de una prima hermana  
rica y hermosa. Que murió Susana.  
El campanero y yo somos amigos.

("El campanero", LSD)

Mi madrina invitaba a mi prima Águeda  
a que pasara el día con nosotros,  
y mi prima llegaba  
con un contradictorio  
prestigio de almidón y de temible  
luto ceremonioso.

("Mi prima Águeda", LSD)

En una mala noche de saqueo y de política  
que los beligerantes tuvieron como norma  
equivocar la fe con la rapiña, al grito  
de "¡Religión y Fueros!" y "¡Viva la Reforma!",  
una de mis geniales tías,  
que tenía sus ideas prácticas sobre aquellas  
intempestivas griterías,

.....  
 Hoy cuentan que mi tía se aparece a las once  
 y que, cumpliendo su destino  
 de tesorera fiel, arroja sus talegas  
 con un ahogado estrépito argentino.

("El viejo pozo", Zoz)

En ciertos poemas López Velarde ha dejado el testimonio de una búsqueda constante de recursos en los que se evidencia su espíritu innovador. En el poema "Dejad que la alabe" (Zoz), comienza a parcelar versos para reforzar rimas; después, para enfatizar alguna palabra como en "La lágrima" (Zoz) en que el vocablo "encima" es, en realidad, parte del endecasílabo o alejandrino subsecuente, recurso que en otros casos se convertía en encabalgamiento, o para estructurar una imagen que se refiere a instantaneidad como en "Anna Pavlowa" (ESC):

Alerta al violín  
 del querubín  
 y susceptible al  
 manzano terrenal,  
 será a la vez risueña  
 y gemebunda,  
 como el agua profunda.

("Dejad que la alabe...", Zoz)

Encima  
 de la azucena esquinada  
 .....  
 encima  
 del soltero dolor empedernido  
 .....  
 encima  
 del apetito nunca satisfecho

("La lágrima", Zoz)

Piernas  
 eternas  
 que decís  
 de Luisa La Vallière  
 y de Thaís...

.....

Piernas  
 en que exordia  
 la Misericordia  
 en la derecha,  
 y se inicia  
 en la otra la Justicia.

("Anna Pavlowa", ESC)

A su notable preferencia por palabras esdrújulas, de natural sonoridad, puede agregarse que también gustaba del uso de palabras agudas para lograr efectos desconcertantes; en "El candil" se observa que el sonido agudo está unido a una misma consonante; o en "La saltapared" une a los exasílabos acentos prosódicos agudos y obtiene la atmósfera en que el singular pajarito salta en tramos de medida exacta:

.....

en la orgía matinal  
 en que me ahogo en azul  
 y soy como un esmeril  
 y central y esencial como el rosal;

.....

he descubierto mi símbolo  
 en el candil en forma de bajel  
 que cuelga de las cúpulas criollas  
 su cristal sabio y su plegaria fiel.

("El candil", Zoz)

Sobre los tableros  
 de la ruina fiel  
 la saltapared  
 juega su ajedrez,  
 sin tumbar la reina,  
 sin tumbar al rey...

.....

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.

("La saltapared", ESC)

En materia de forma, Allen W. Phillips ha estudiado las onomatopeyas, aliteraciones, rimas interiores, acumulación de esdrújulos y las reiteraciones estilísticas detalladamente; sin embargo en este trabajo se desea señalar otra de las rancias fuentes donde también aparecede manera original. Juan de Mena, poeta del siglo XV, antecesor de Luis de Góngora y cordobés como él, en Laberinto de Fortuna<sup>18</sup> aprovecha la aliteración vocálica para hacer recaer en ella los acentos rítmicos:

nin la corneja non anda señera  
por el arena seca paseando

(Copla 172)

y nuestro poeta:

¡ara mansa, ala diáfana, alma blanda,  
fragancia casta y ácida!

(¿Qué será lo que espero?", LSD)

Los juegos modernistas como:

Próvida cual ciruela,  
del profano compás  
siempre ha de pedir más.

("Dejad que la alabe", Zoz)

No tengo miedo de morir,  
porque probé de todo un poco .

("Gavota", ESC)

remozan:

nin finjas lo falso ni furtes estoria

(Copla 61)

del qual Delio se dixo aquel dios

(Copla 52)

y las aliteraciones:

ni la hez de una hez, ...  
 ("Anima adoratriz", Zoz)  
 asistiré con una sonrisa depravada  
 a las ineptitudes de la inepta cultura,

("Mi corazón se amerita...", Zoz)

amores me dieron corona de amores

(Copla 106)

o religión religada de males

(Copla 87)

Aciertos de la recreación formal velardiana.

Examinadas ciertas particularidades de la poesía de López Velarde en materia de sonido, ritmo y metro, ya nos es posible corroborar que en su creación él había aplicado algunos de los postulados externados en sus textos de crítica. Además, se ha detectado cómo la forma, lejos de aislarse está adherida vitalmente al contenido, integrando en cada verso, en cada imagen, en cada poema, una gota indivisible. Roman Jakobson<sup>19</sup> ha estudiado las posibilidades fonéticas del verso como un elemento que refuerza el contenido semántico de la poesía, por lo que la poesía velardiana participa de esa cualidad.

Si el joven poeta se había iniciado en moldes muy tradicionales, no tardó demasiado en experimentar los cambios que el modernismo había propuesto; hacia fines de 1915, fecha aproximada en que escribe "Mi prima Agueda", ventana poética por donde López Velarde es caparí de la cauda de sus poemas adolescentes, fecha en que su crítica literaria es más intensa, López Velarde también evoluciona en su concepción formal. De los poemas que publicará después en Zozobra, algunos datan de 1916 y guardan similitud con otros de La Sangre devota; pero en ese año, también escribe otros que ya consignan

ciertos cambios, a través de los que alcanzará madurez poética en los años siguientes.

Envuelto en la miopía fuensántica, porque la creación de su mito lo atrapó, López Velarde no percibió que era "Mi prima Agueda" la que descubría el camino de la nueva poesía mexicana al introducir las flexiones y el tono conversacional de que carecía; a ello se añade la exploración de rimas y metros en el segundo libro, que además contiene otras innovaciones que seguirán estudiándose, para llegar, en sus últimos poemas tanto de Zozobra como de El son..., a colocar señales que indicarán el camino próximo a la vanguardia.

La presencia de un poema de la perfección de "Mi prima Agueda", escondido un tanto entre otros cuyas figuras centrales eran bien grupos de anónimas provincianas, bien Fuensanta, hubiera podido abrir o cerrar el libro al que pertenece, a manera de fulgurante llamada de atención. No fue así. Cuando se le descubre y se descubre que en La sangre devota no existe otro poema que se le iguale, el lector queda atrapado. Y en relectura atenta del libro se advierte su antecedente, que es uno de los poemas tempranos de López Velarde: se trata de "El campanero", escrito en 1909. "Me contó el campanero esta mañana/ que el año viene mal para los trigos/ que.../ que...", tono que en su coloquialidad no diría gran cosa, pero que leído totalmente, por la concepción de su forma, revela una composición de corte literario. El encanto de esta primera exploración verdiana en el campo del prosaísmo, reside no sólo en la sencillez del lenguaje, sino en el acercamiento y contraste de juventud y vejez, reflejado incluso en "trigos" e "invierno", en la fusión de vida y muerte, y en la magia literaria de trasladar o invertir la situación de mortalidad en demérito del protagonista más joven.

#### Prosaísmo y conversación.

El poeta "utiliza diferentes registros y amplía el ámbito del lenguaje poético" <sup>20</sup> tempranamente; de "El campanero" a "Mi prima Agueda", pequeñas pinceladas de prosaísmo unas, otras aprendidas en las letanías que gustan de rezar las mujeres, pueblan paulatinamente los versos velardianos:

Vasos de devoción, arcas piadosas

("A la gracia primitiva...", LSD)

enfermera medrosa; cohibida  
escanciadora; amiga que te turbas  
con turbación de niña al repasar  
nuestra común lectura; asustadizo  
comensal de mi fiesta; aliada tímida;

("Por este sobrio estilo, LSD)

Tenías un rebozo en que lo blanco  
iba sobre lo gris con gentileza

("Tenías un rebozo de seda". LSD)

Yo no sé ni por qué quiero llorar:

("Hermana hazme llorar", LSD)

..... y que hoy me habló con  
ceremonia forzada;...

("En la plaza de armas", LSD)

Tú me tienes comprado en alma y cuerpo.

("A la patrona de mi pueblo", LSD)

Pinceladas con las que el poeta pulsa el lenguaje hasta el momento en que revivirá un recuerdo de tal manera incrustado en lo emotivo y el mundo cotidiano, que encuentre la solución en la amalgama de un lenguaje nacido de la conversación, más aún, de la conversación interior. Abierto este cauce, Ramón López Velarde no sometió su poesía a la coloquialidad, de hecho no volvió a escribir otro poema a la altura del integral tono de conversación que había alcanzado en "Mi prima Agueda". Sin embargo, era un gambusino del idioma y prosiguió su solitaria búsqueda de vetas expresivas. Para Zozobra escribiría algunos poemas en donde coexisten elementos narrativos trabajados de manera prosaica y elementos de índole poéti-

ca elaborados en verso, por ejemplo "El viejo pozo" o los siguientes fragmentos:

El zenzontle me lleva  
 hasta los corredores del patio solariego  
 en que había canarios, con el buche teñido  
 con un verde inicial de lechuga, y las alas  
 como onzas acabadas de troquelar...

.....

...Corredores propicios  
 en que José Manuel y Berta platicaban  
 y en que la misma Berta, con un gentil descoco,  
 me dijo alguna vez: "Si estos corredores  
 como tumbas, hablaran ¡qué cosas no dirían!"

("Para el zenzontle impávido..." Zoz)

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

.....

Acabamos de golpe: su domicilio estaba  
 contiguo a la estación de los ferrocarriles,  
 y ¡qué noviazgo puede ser duradero entre  
 campanadas centrifugas y silbatos febriles?

("No me condenes", Zoz)

Otros poemas de ese libro y de El son... fueron escritos con  
 tintes prosaicos. Se continúa ilustrando:

Mejor será no regresar al pueblo,  
 al edén subvertido que se calla  
 en la mutilación de la metralla.

("El retorno maléfico", Zoz)

El payaso tocaba a la amazona  
 y la hallaba de almendra,

.....

Un día en que el payaso dio a probar  
 su rastro de amazona al ejemplar  
 señor Gobernador de aquel Estado,  
 comprendí lo que es  
 Poder Ejecutivo aturrullado.

("Memorias del circo", Zoz)

Metas en el coche los canarios,  
la máquina de Singer, la maceta,  
la canasta del pan...

("Vacaciones", ESC)

Como la sota moza, Patria mía,  
en piso de metal, vives al día,  
de milagro, como la lotería.

("La suave patria", ESC)

Según declara Octavio Paz, los poetas modernistas "dieron al verso español una flexibilidad y una familiaridad que jamás fue vulgar y que habría de prestarse admirablemente a las dos tendencias de la poesía contemporánea: el amor por la imagen insólita y el prosaísmo poético"<sup>21</sup>; con estos conceptos y por la manera en que López Velarde resuelve las dificultades que supone el traslado de un lenguaje cotidiano, consuetudinario, a la esfera artística, su poesía rebasa los linderos iniciales y toma posesión de tierras extramodernistas. López Velarde empieza a alejarse de aquel acartonamiento en que se había instalado cierta poesía modernista y que en la vida cotidiana él observaba en discursos, declamaciones, tertulias familiares, y escucha al hombre del común, al que tiende a reflejar y dirigirse la poesía moderna, tal como en otros tiempos ocurría, tratándose de la poesía de tipo tradicional o de los villancicos o jácaras coloniales en las tierras americanas.

Si éste es uno de los pasos sustanciales hacia el posmodernismo ¿por qué no imaginar hasta dónde han llegado los caminos abiertos por López Velarde? ¿no se podría deducir, reconociendo incluso otras presencias y considerando sus refinados, ásperos o lúdicos tonos, su acento en Salvador Novo, Efraín Huerta, Rubén Bonifaz Nuño o Jaime Sabines?

Góngora en López Velarde, adjetivos y esdrújulos e intensificación.

Reconocida la maestría poética de Leopoldo Lugones por el pro-

pio López Velarde, y reconocida su categoría señera para la poesía hispanoamericana por parte de escritores y críticos, es conveniente recordar que el poeta jerezano también sentía profunda admiración por Luis de Góngora. Desde 1913 declaraba: "¡Ah, maestro Góngora, que no se hubiese roto mi lira ..."; en otra ocasión lo nombra príncipe y siguiendo a Gracián, lo ubica en "la categoría espléndida de los monstruos ..."<sup>22</sup>. En el texto "La corona y el cetro de Lugones", López Velarde tácitamente equipara al argentino con el cordobés y alude a poemas gongorinos. En sus razonamientos que externa en la prosa "Othón", destaca la aprobación que Góngora le hubiera dispensado al poeta potosino si lo hubiera leído; de estas consideraciones se deduce el conocimiento que el jerezano tenía de la obra de Góngora.

La lectura por parte de López Velarde de las fuentes más preciadas de la poesía castellana no pasó de largo en él; en un momento dado, ella le permitió conjuntar lo que de tradición deseaba conservar con lo que de modernidad aspiraba a realizar. Su poesía no se aferró a un solo tronco, sino que se afianzó en varios autores de tal manera que el tiempo no la ha derribado.

No es gratuito que tratando sobre Lugones haya escrito López Velarde también sobre Góngora; don Alfonso Reyes declaraba que el argentino tenía "algo de Góngora"<sup>23</sup>, de modo que López Velarde visitando a uno se topaba con el otro.

En una época crucial para España, Góngora, que prevé su decaimiento, inventa un lenguaje que se mantendrá a pesar de los fracasos políticos y económicos de su patria. Menos ambicioso, López Velarde tomará una sabia porción del lenguaje mexicano y transfigurará su rostro. Aunque su lenguaje no se aparta del modernismo, incorpora paulatinamente tras ensayar y ensayar, algunos rasgos muy particulares como es la trasposición de términos de la liturgia católica,

/por

ejemplo, hecho que finalmente tiene que provocar una identificación muy profunda en el lector nacional.

Caminando hacia campos gongorinos, también se presenta un López Velarde que utilizó palabras que no pertenecían al acervo de un hablante común. No se afirma que fuera un potencial innovador del léxico, como fue el caso de Góngora con los cultismos que tuvieron un valor expresivo y una función idiomática, la mayor parte de ellos hoy en uso, pero en cambio, nuestro poeta se dedica a rebuscar ciertos términos que se encuentran casi exclusivamente en un diccionario o quizá en la obra de algún prosista de la generación del 98 y esta actitud contrasta con el acierto de los prosaísmos con que fluye el tono conversacional en otros poemas.

Allen W. Phillips ha analizado el uso de los adjetivos en López Velarde y ha señalado con acierto sus funciones metafóricas e intensificantes. Una de las cualidades de los adjetivos en nuestro poeta, radica en su sonido, para lo cual apela singularmente a los esdrújulos, que tanto en adjetivos como en sustantivos confieren al verso un ritmo especial y que Góngora recreó de manera constante; por ejemplo: la métrica armonía<sup>24</sup>, verso que por sí mismo se califica desde el ángulo que se le examine.

Nuestro paciente poeta, que cuidaba de la adjetivación hasta el desvelo, nos ofrece:

la nómada tristeza de viajes sin fortuna.

("Noches de hotel", LSD)

en esta mística gula

("El candil", Zoz)

de una capilla oceánica, a lo lejos.

("El sueño de ...", ESC)

un triángulo sombrío  
 que preside la lúcida neblina  
 ..... ("A la patrona ...", LSD)  
 la vibración metálica  
 y al concurrir ese clamor concéntrico  
 del bronce, en el ánima del ánima,  
 .....

("La bizarra capital..." LSD)

Todo conduce al reconocimiento de una predilección velardiana hacia el esdrújulo fuera de lo común y que se encuentra en el léxico católico, sea en la liturgia o en sus actos: cingulo, cónclave, eclesiástico; en el adjetivo y en ciertos cultismos o términos técnicos que utilizó López Velarde: inclitos, hispido, tósigo, hidráulico, barómetro, etc. Dámaso Alonso afirma: "El cultismo tiene un valor fonético en el verso. Cohesiona el endecasílabo gongorino, él facilita, con su frecuencia en esdrújulos, frente a los graves del castellano, una musical alternancia de acentuación, y cuando recibe el acento rítmico, refuerza la expresión de todo el verso", y para el caso sirven los siguientes ejemplos que el propio Alonso seleccionó<sup>25</sup>:

pintadas aves, cítaras de pluma

("Soledades I", 563)

incierto mar, luz gémina dio al mundo

("Panegfírico al Duque...", 114)

dosel al día y tálamo a la noche

("Soledades I", 478)

Abundando en el adjetivo, López Velarde encuentra en él, a uno de los potenciales más significativos de su lenguaje, aquel que dará justa dimensión a su expresividad. López Velarde explota intensamente la capacidad de la calificación, del epíteto. Arrastra el poeta, desde su niñez, un mundo particular absorbido en intimidad, observado largamente, meditado entre quien sabe cuántos silencios;

es un mundo que en la cotidianeidad se pierde para todos, menos para él. ¿Cuál sería el valor de la realidad? Infimo quizá para mostrarla tal cual era. El poeta tenía consigo el ser y la acción, el nombre y el verbo. Vivía cercano a la rusticidad, a las acciones cotidianas, a un mundo que se soñaba a sí mismo; vida que se elevaría en la escritura a través de un procedimiento adjetival que dominaba al poeta y que se evidenciaba en la sorpresa con que observaba la realidad, según han declarado quienes le conocieron.

En López Velarde desconcierta el proceso de intensificación que provoca el adjetivo y que Phillips abordó en su estudio <sup>26</sup>. El crítico norteamericano considera que dicho proceso provoca una expresión enérgica, vehemente, extrema, tanto en la prosa como en la poesía velardianas; esto es, el sustantivo devendría activado, agudizado, exacerbado, por medio del adjetivo.

El proceso de intensificación opera en diferentes grados de expresividad, aunque su común denominador sería el contraste. En un primer caso, el adjetivo se adecua al sustantivo para reforzarlo, magnificarlo, porque otorga, por ejemplo, una cualidad humana a algo que por naturaleza carece de ella: "ópalo insigne", "armonía adulta", "balsámica presencia", "lúcida neblina", "tarde inválida". En otro caso, la intensificación evidencia el contraste porque la antítesis es clara y vigorosa; no causa contradicción, porque la isotopía o coherencia no se suspende <sup>27</sup>: "diligencia fatigosa", "peligro armonioso", "activo quietismo", "voraces ayunos", "liviana aspereza", "lentas fugitivas", "desgarbo airoso", "río sordo". Otra manera en que López Velarde aplicó su actitud adjetival fue a través de la conjunción de lo cotidiano con lo inusitado <sup>28</sup>, que también desencadena el proceso intensificador al reunir objetos generalmente pequeños o insignificantes con adjetivos que agigantan la expresión: "honorable pajar", "apostólica araña", "capilla oceánica".

Al examinar los grupos de ejemplos, se observa que en menor o mayor grado el proceso de intensificación se fundamenta en la antítesis. En el primer grupo, resalta la utilización de algunos

adjetivos abstractos que modifican a sustantivos concretos. En los dos grupos restantes, la antítesis se manifiesta con mayor transparencia, aunque "la oposición semántica de las expresiones contiguas en la antítesis no llega a ofrecer contradicción"<sup>29</sup>. Aquellas resoluciones poéticas de López Velarde que se han atribuido a Laforque por vía de Lugones en lo tocante a lenguaje, parecieran provenir de los escritores del barroco castellano, en particular de los gongorinos:

Rey yace excelso; sus cenizas sella  
esta aguja eminente.

("Nenias en la muerte del señor Rey  
Don Felipe III", vs. 19-20)

Dédalo, si de leño no, de lino,  
fábrica escrupulosa y aunque incierta,  
siempre murada, pero siempre abierta.

("Soledad II" vs. 78-80)

Y de la firme tierra el heno blando  
con las palas segando,  
en la cumbre modesta

("Soledad II" vs. 689-692)

La técnica de la intensificación ha operado también a través de la combinación de los "espacios métricos" dentro de cada verso y de la reiteración de la rima o un subrayamiento antitético. A través de Góngora, el endecasílabo bímembre -cultivado por Herrera y por Lope de Vega- adquiere vitalidad e intensidad; es probable que López Velarde se haya inspirado en ellos para trabajarlos con buena talla personal, inclusive a veces trasladó el recurso a otros metros; en la ejemplificación que sigue existe en todos los casos, un paralelismo rítmico y en algunos, fónico, además de aquéllos que en concreto se señalan:

#### Endecasílabos:

En cada anochecer / y amanecer (Intensificación morfológica y por contraste semántico)  
a un tiempo la Ascensión y la Asunción!  
(Int. por contraste masculino femenino en atributos de "Dios" y la "Virgen")

El viejo pozo / de mi vieja casa(Int. morfológica,adjetivo)

cruzas el mundo y / cruzas mi conciencia (Id., verbo)

Dodecasílabos:

esta hambre de amores/ y esta sed de ensueños

(Int. semántica, morfológica)

Alejandrinos:

sus ávidas mareas / y su eterno oleaje (Int. semántica)

el pozo del silencio / y el enjambre del ruido

(Int. sintáctica y semántica)

Hexadecasílabos:

una tortura de hielo/ y una combustión de pira (Idem)

Las referencias gongorinas de esas muestras podrían ser los versos: "Infame turba de nocturnas aves", "Negras violas, blancos alelfes" y "alegres nacen y caducas mueren" <sup>30</sup>.

Nuevamente ha de recurrirse a Alonso, quien opina que el "estilo gongorino es: fijación e intensificación de algunos procedimientos estilísticos normales en la lengua poética del Renacimiento; acumulación, (esto es) la concentración de lo anterior no es nuevo, sino que eran los mismos materiales intensificados" <sup>31</sup>, para entender la manera como trabaja López Velarde, en quien la acumulación puede surgir, por ejemplo, de una serie de antítesis como ocurre en la estrofa:

Tus dientes lograrían, en una rebelión,  
servir de proyectiles zodiacales al déspota  
y hacer de los discordes gritos, un orfeón;  
del motín y la ira, inofensivos juegos,  
y de los sublevados, una turba de ciegos.

("Tus dientes", Zoz)

o de una reiteración sintáctica:

Esperanza, doncella verde, tu vestidura  
 es el matiz de una corteza prematura.  
 Esperanza, en el arco iris, tu cabellera  
 ameniza los cielos como una enredadera.  
 Esperanza,...

("La doncella verde", Zoz)

o de una reiteración semántica, como ocurre integralmente en el poema "Mi prima Agueda".

#### Amplificación en la poesía velardiana.

De acuerdo con Phillips, una de las tendencias de la "intensidad expresiva velardiana" corresponde a una propensión expansiva en el manejo de temas o de metáforas, idea que concuerda con la "amplificación", procedimiento retórico utilizado para presentar o desarrollar un idea desde variados ángulos con la finalidad de incrementar el tono o la afirmación inicial en distinto nivel lingüístico. En el caso de la poesía velardiana, la amplificación se origina con mayor frecuencia en el uso de la hipérbole para "trascender lo verosímil" <sup>32</sup>.

Por medio de la amplificación, que en ocasiones se relaciona con la intensificación, el poeta logra puntualizaciones poéticas; por ella, la poesía velardiana comenzará a desbordar su cauce, en ocasiones a distanciarse de su referente. Si los primeros poemas de López Velarde nacían a la vera de la realidad y se transformaban en enunciaciones, invocaciones, confesiones cercanas al objeto del cual partían, en sus poemas de madurez existe ya tal dominio del idioma, que mantendrá el referente y proyectará, a la vez, el sentido o los multisentidos poéticos. De esa manera López Velarde escribe "La lágrima", "El candil", "El mendigo"; su poesía crece hacia la inmensidad, hacia la luz, hacia el infinito; adueñado del mundo, aspira al universo:

Lágrima de infinito  
 que eternizaste el amoroso rito;  
 lágrima en cuyos mares

.....  
 lágrima con que quiso  
 mi gratitud salar el Paraíso;  
 .....

("La lágrima", Zoz)

Embarcación que iluminas  
 a las piscinas divinas:  
 en tu irisada presencia  
 mi humanidad se esponja y se anaranja,  
 porque en la muda eminencia  
 están anclados contigo  
 el vuelo de mis gaviotas  
 y el humo sollozante de mis flotas.

("El candil", Zoz)

Soy el mendigo cósmico y mi inopia es la suma  
 de todos los voraces ayunos pordioseros;

("El mendigo", Zoz)

En el primer ejemplo, la amplificación se logra por acumulación, por anáfora e hipérbole por exageración. En los dos restantes, la hipérbole se distingue como la figura retórica central, además de la intensificación fónica (iluminas, piscinas, divinas) o de la antítesis (voraces ayunos). Este manejo retórico del lenguaje llevará a López Velarde a crear un cierto tipo de imágenes desmesuradas, agigantadas, que guardan estrecha relación con su visión grotesca del mundo, motivo de estudio en páginas posteriores.

Si la función adjetival fue el origen de dichos procedimientos, esa función fue trascendente para el poeta, reveladora de su trabajo sensible y certero; palabras nacidas de la piel, de los ojos, del olfato, penetraban en su propio origen para tocar el interior del poeta, para convertirse en su médula y someterse a la meditación y la combustión. Antítesis vital: el poeta no tolera los límites del mundo pero su cuerpo es el límite de la palabra. Cosmos y mi-

crocosmos aglutinados por la actitud adjetival. De ahí el tono sorpresivo de cada adjetivo, la "impertinencia" con respecto a lo usual y a lo que se tenía por gusto modernista. Pareciera que el sustantivo se minimiza junto al adjetivo descomunal, pareciera que el adjetivo no concuerda con la cosa misma; la poesía de López Velarde, por lo tanto, refleja una interioridad fuera de lo común.

Si no fuera por el esmero con que López Velarde manejó el lenguaje se diría que el sentido de la realidad se le desbocaba. Quizá en su primer libro no convenció del todo a sus lectores con respecto a su conciencia del lenguaje, porque el tema mismo de la vida provinciana era visto de tal manera intrascendente, que el tratamiento magnificante, producto de su actitud, habría de provocar incluso, una respuesta paródica de los jóvenes que escribían en la revista San Ev-Ank<sup>33</sup>: "A las gatas anónimas de mi pueblo". El mero título del pseudo-poema, aunque escrito en calidad de broma, del cual rió en su momento el propio López Velarde, intenta asestar un golpe al procedimiento adjetival que sostuvo de por vida el poeta.

No era la primera vez que la magnificación se utilizaba en la literatura, pero sí sorprendía en la producción literaria nacional. En un detenido estudio el crítico argentino Marcos A. Morínigo, examinó en la obra de Lope de Vega cómo se producía una amplificación con respecto a la verdad del continente. Sus referencias correspondían al ensueño o a la fantasía, como aquellos grabados de fina pluma del siglo XVI, en los que las chozas americanas se representaban como capillas renacentistas o pequeños palacetes meridionales; así:

...Desde aquí contemplo  
a América que le rinde  
porque le dio tantas almas  
oro, plata, perlas almas  
desde la Habana a Melinde  
.....

Luis de Góngora, no distante de esa visión, escribe en la "Egloga piscatoria en la muerte del Duque de Medina Sidonia"<sup>35</sup>:

.....Aquella  
 ara del Sol edades ciento, ahora  
 templo de quien el Sol aun no es estrella,  
 la grande América es, oro sus venas,  
 sus husos plata...

Para los espectadores del teatro de Lope de Vega no existía conflicto porque al desconocimiento de la realidad americana se aunaba que esa realidad no era el centro de la pieza y en estas tierras, el centro dominante estaba siendo desplazado, no del ensañado París, sino de la celosa capital mexicana hacia Jerez, que mal que bien se defendía recordando, al menos, a Jerez de la Frontera.

Y entre aquellas mujeres en donde no había "cara hermosa que .. (quedara) sin misa" estaba ubicada la emoción donde se nutría con más profundidad la poesía velardiana, por eso ellas son magnificadas poéticamente:

y sin vértigo de abismo tu pelo se desmadeja,  
 todavía, con brazo heroico  
 y en caída acelerada, sostienes a tu pareja.

("A Sara", LSD)

...y de estos viajes  
 por la espesura, traigo a mi aislamiento  
 el más fúlgido de los plumajes:  
 el plumaje de púrpura de tu deslumbramiento.

("La mancha de púrpura", Zoz)

Acababan de irse  
 el polisón y la crinolina,  
 pero alcancé las caudalosas colas  
 que alargan el imán del ave femenina  
 de las cinturas hasta las consolas.

("Jerezanas...", Zoz)

Era el tiempo en que las amadas salían del baño  
con las puntas de la cabellera goteando  
constelaciones.

("Mi pecado", Min)

El efecto también se traslada a la persona poética:

Transmútase mi alma en tu presencia  
como un florecimiento  
que se vuelve cosecha.

("Transmútase mi alma...", Zoz)

{Qué adorable manía de decir  
en mi pobreza y en mi desamparo:  
soy más rico, muy más, que un gran Visir:  
el corazón que amé se ha vuelto faro!

("Qué adorable manía...!", ESC)

Y pensar que pudimos  
en una onda secreta  
de embriaguez, deslizarnos,  
valsando un vals sin fin, por el planeta...

("Y pensar que pudimos...", LSD)

y al contexto donde se desenvuelve la creación velardiana:

Señora: cuando ingreso a la comarca

.....  
súbita surge la lección esbelta  
y firme de tus torres, y saludo  
desde lejos tu altar.

("A la patrona...", LSD)

Y una Catedral, y una campana  
mayor que cuando suena, simultánea  
con el primer clarín del primer gallo,  
en las avemarías, me da lástima  
que no la escuche el Papa.

("La bizarra capital..." LSD)

Suave Patria: tu casa todavía  
es tan grande, que el tren va por la vía  
como aguinaldo de juguetería.

.....  
Trueno de nuestras nubes, que nos baña  
de locura, enloquece a la montaña,  
requiebra a la mujer, sana al lunático,  
incorpora a los muertos, pide el Viático,  
y al fin derrumba las madererías  
de Dios, sobre las tierras labrantías.

("La suave patria", ESC)

Magnificada la realidad por medio del procedimiento adjetival, la desmesura imaginativa, la exacerbación de los sentidos, la intemporalidad y el barroquismo de la antítesis, López Velarde propone no una segunda o tercera dimensión como producto de una sucesión metafórica, sino que alimenta el nacimiento de un mundo en el que se revaloriza lo cotidiano, lo minúsculo, exaltándolo de manera inusual, con una visión que provenía, muy probablemente, no sólo de su entorno infantil, sino de la manera como la sociedad provinciana se percibía a sí misma. En su escritura el poeta configura una antítesis surgida del encuentro de cotidianidad, costumbres y pequeños objetos con la magnificación e intensidad creada por el adjetivo; así, el sustantivo resguarda y sostiene la realidad mientras que en el adjetivo se inflama la invención velardiana.

#### Algunos otros procedimientos estilísticos.

Existen en la poesía de López Velarde otros recursos estilísticos que nutren su expresión; en vista de que este trabajo no se avocó al estudio detallado de la retórica velardiana, ya adelantada en la obra de Phillips, sólo se mencionarán brevemente algunas figuras. Por ejemplo, el traslado de un adjetivo que pertenece a un sustantivo y que modifica a otro, trastrueca su sentido para elevar su rango poético (hipálage):

un encono de hormigas en mis venas voraces.

(Hormigas", Zoz)

...lección esbelta /y firme de tus torres,...

("A la patrona ...",LSD)

que recuerdan: "esquilas dulces de sonora pluma" (Soledad I, v. 177), de Góngora. Elípsis para acentuar el discurso, símiles para remozar lo usual, e hipérbatos condicionados frecuentemente por la rima, se deslizan en la creación velardiana:

[Sois]

Vasos de devoción, arcas piadosas  
en que el amor jamás se contamina;  
jarras cuyas paredes olorosas  
dan al agua frescura campesina...

("A la gracia ....",LSD)

...y un canto/como vena de agua que solloza,...

("Para el zenzontle ..."Zoz)

De la noche en el arcano  
llega al éxtasis la mente  
si beso devotamente  
los pétalos de tu mano.

("Viaje al terruño", LSD)

Aludiremos por último a algunos casos en los que está en juego la constitución semántica de las palabras; la poesía de López Velarde está impregnada especialmente por el uso metafórico de adjetivos y verbos. De los primeros, numerosos están contenidos en el análisis que se efectuó páginas atrás y que se refuerzan en la antítesis cuando ese ha sido el caso. Por ejemplo en "río sordo", el carácter sorpresivo de la ruptura entre las palabras opera porque el lector tiene asociadas otras más comunes y detecta la ausencia de la relación habitual; esto conduce a reconocer la habilidad poética para lograr que la escritura proporciones, sin decir demasiado, unos cuantos rasgos en que el poeta juega con la capacidad de abstracción del lector, como sucede también en: "titubeo de sol", "asamblea de oblongos vitrales", "desastre de plumas" (gongorina), "cónclave de granizos", "arcadas de tu enca" (la majestad de lo mínimo), "vientre de coco" (simbólica), o "la llamarada de tu falda lúgubre" (antitética), entre otras metáforas. Por cuanto hace a la metonimia, finalmente un ejemplo:

.....  
 y si vives aún cuando su mano  
 me dé la Muerte, compañero hermano,  
 haz doblar por mi ánimo tus bronces.

("El campanero", LSD)

En este caso, "tus bronces" suple artísticamente la transcripción llana de la realidad (campanas), elevando el tono poético.

Introducción al concepto de imagen.

En sí el concepto de imagen es muy amplio, quizá podría denominarse de otra manera, pero si se llama 'imagen' es porque alude a una percepción de carácter visual preferentemente, justificada por el privilegio que ostenta la vista sobre los otros sentidos; sin embargo existen imágenes acústicas, táctiles, olfativas. No todas las imágenes son verso o poema, aunque pueden ser poéticas. Expresado de manera elemental, poesía como imagen significa la conjunción de un lenguaje y de una sensación. Ezra Pound confesaba que es "lo que representa un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo [como] unificación de ideas dispares" <sup>36</sup>. Northrop Frye reflexiona sobre aquellas imágenes que provienen del simbolismo francés: "Las imágenes poéticas no afirman ni indican nada, sino que al señalarse unas a las otras, sugieren o invocan el ánimo que conforma el poema. Expresan o articulan el ánimo" <sup>37</sup>.

Para Octavio Paz <sup>38</sup> imagen es toda forma verbal, frase o conjunto de frases que el poeta dice y que unidas componen un poema, de esta manera asimila toda clase de recursos estilísticos que proveerán la polisemia característica del mensaje poético. En general, se tiende a pensar que la imagen es réplica de un objeto natural porque la percepción inmediata corresponde al mundo físico, pero la imagen poética es semejanza más que identidad, semejanza que conlleva una autenticidad derivada del alma del poeta y en tanto obras, constituyen una realidad objetiva. Un poema, entonces, contendría una o varias imágenes, enmarcadas en un verso o en un mínimo de palabras.

La imagen, por otra parte, se ha desenvuelto en concordancia con la época en que ella es creada. No es lo mismo una imagen de la época barroca, que una imagen futurista o una del surrealismo.

La antedicha cita de Frye proporcionó, por ejemplo, la concepción de la imagen simbolista. De alguna manera la imagen resume todo un planteamiento creativo y crítico de la realidad, incluso filosófico y cultural del artista y su contexto; la imagen es el resultado de la cohesión de los recursos estilísticos o retóricos y es preferible abordarla en conjunto con otras en la medida de lo posible. La naturaleza poética de las imágenes velardianas es rica y con variaciones; en principio cada imagen merecería tratarse de manera individual. José Emilio Pacheco ha juzgado que valdría la pena elaborar "una exégesis verso a verso tan minuciosa como la que se ha hecho con Góngora"; nada resultaría tan gratificante en un trabajo dedicado al poeta de Jerez, pero razones de índole práctica limitan espacio y tiempo para tal empeño, por lo que se ha tratado de agrupar ciertas imágenes con la intención de desarrollar su sentido en Palabras en Combustión, segunda parte de este trabajo, al amparo de rubros enunciativos de visiones de la realidad velardiana, más que tematizarlas en agrupamientos ya explorados por otros estudiosos.

#### Prosa poética, poema en prosa y relaciones con la obra en verso.

Xavier Villaurrutia, primer poeta que reconoce la sustancia velardiana en su poesía, en su calidad de crítico efectúa la presentación de El minuterero, póstuma recopilación de prosas que el poeta elaboró durante los años finales de su vida. De entrada señala Villaurrutia la cualidad de poéticas en ellas e indica la dispersión de otras que más tarde recopilaría Elena Molina Ortega y que se publicarían bajo el título de Don de febrero y otras crónicas. Villaurrutia había detectado una relación precisa y una lírica correspondencia entre su poesía y la obra de El minuterero, este juicio se extiende también a varias de las prosas que se descubrieron con posterioridad.

La obra prosística de López Velarde que colinda con lo poético o que es poética, se ha agrupado bajo varios rubros únicamente para una finalidad de ordenamiento externo, ya que la creatividad del artista contemporáneo desborda los clichés con que se clasificaban tradicionalmente las obras literarias. José Luis Martínez acopia algunas prosas velardianas en El ensayo mexicano moderno, con carac

terísticas que oscilan entre la absoluta definición poética y el ejercicio periodístico de calidad. De la selección ensayística de Martínez únicamente una crónica de 1916 se inserta en ella; los demás textos corresponden al año de 1921 preferentemente; quizá alguno pudiera haber sido escrito en 1920, pero la certeza de las fechas encontradas en los más elaborados, indican la pauta para fechar, con bastante seguridad, a los que carecen de ese dato.

La más temprana prosa recopilada por Molina Ortega corresponde al año 1909 y encontró acogida en la casa que para López Velarde fue El Regional, de Guadalajara; en los años subsecuentes otras más fueron publicadas en diversos periódicos de las ciudades en que vió. Don de febrero y otras crónicas reúne crónicas que el poeta escribió hasta el año de 1917, algunas de ellas alcanzan intensidad suficiente como para declararlas prosas poéticas como "La vendedora de pájaros", "La dama en el campo", "La sala" y "Don de febrero".

Entre 1916 y 1917 comenzaron a aparecer aquellas prosas que después se agruparon en El minuterero, cuyos últimos textos corresponden al año 1921 en que el poeta murió. La soltura del lenguaje que utilizó el jerezano es evidente desde sus primeros textos, aunque conforme pasó el tiempo su estilo mejoró como respuesta a la búsqueda de su propio metal. Los textos de El minuterero que correspondían al periodo 1916-1919 lo descubren como escritor moralista, religioso, didáctico, narrativo y permeado de emociones; paulatinamente argumenta con mayor peso, se torna analítico y crítico, y es el manejo del estilo el que le permite incorporar rasgos sarcásticos. En el periodo final, de 1920 a 1921 el poeta constriñe su lenguaje, sus oraciones se acortan, perfecciona la ilación de ideas, se muestra reflexivo, emite juicios mesurados y divaga menos en emociones anecdóticas, en otras palabras, apresa la sustantiva densidad que requiere un texto de indiscutible carácter literario.

Una de las características del ensayo velardiano es una cierta brevedad si se considera que su extensión, alcanza, a lo sumo, 3 ó 4 páginas; apela en algunos momentos a analogías cotidianas, actitud que favorece la comunicación, con lo que se hermana a su obra poéti-

ca. Sus planteamientos se desenvuelven coherentemente, conllevan claridad conceptual y la polisemia del lenguaje, a diferencia de su poesía, se reduce. López Velarde al compaginar racionalidad y emoción persuade a través de un lenguaje que se le subordina y en el que intercala algunas imágenes cercanas a su obra poética como sucede, por ejemplo en "Novedad de la Patria" en relación con "La suave patria".

El poema en prosa, desprendido de la literatura francesa en el siglo XIX, se naturalizó en Baudelaire y con él emprende un viaje ya centenario a través de las literaturas occidentales. Encauza la actitud lírica; difiere de la prosa poética en su brevedad y densidad, y comparte con el verso algunas cualidades: es rítmico y sonoro, contiene imágenes, es expresivo y en ocasiones se rima internamente; sin embargo, esas cualidades no se utilizan de igual manera, sin que sea posible encontrar la receta precisa. López Velarde explora esta forma moderna para crear una expresión que se desprende de la sucesión de una a tres oraciones coordinadas o una principal y otra subordinada, con dilación semántica de principio a fin. Rara vez intercala una explicación y, en general, sus textos constituyen una sucesión de imágenes acompasadas en el idioma, que se integran estéticamente a aquellas que fluyen por su obra en verso. Entre otros textos, se descubren algunos de sus poemas en prosa en El minuterero: "Eva", "José de Arimatea", "Lo soez" y "El bailarín".

Como Xavier Villaurrutia lo detectó, la obra prosística no difiere en calidad con respecto a su poesía; incluso, algunas de sus piezas superan a algún fallido poema en verso. Tan hermanadas se encuentran las dos vertientes de su obra, que no es raro encontrar frases, oraciones, imágenes y reiteraciones estilísticas, lo que siembra la interrogante sobre su procedencia original. Es finalmente el talento del poeta el que se encuentra entre ellas.

Aquel principio de derecho que declara que la parte sigue la suerte de lo principal, debiera aplicarse sin reticencia a la obra de López Velarde en tanto prosa y poesía, si consideramos que ésta fue la rectora exclusivamente; pero si, como lo han externado críticos valiosos, algunos de sus textos prosísticos alcanzan



algunas estrofas, casi podrían equipararse a trozos prosísticos, de no ser por ciertas constantes métricas y rítmicas que detecta el oído, que corresponden a la intención expresa del autor para enfatizar su carácter versificado; por ejemplo, del poema "Tu palabra más fútil ..." extraemos y transcribimos lo siguiente sin las separaciones endecasilábicas:

"Una mañana (en que la misma prosa del vivir se tornaba melodiosa) te daban un periódico en el tren y rehustaste, diciendo con voz cálida: "¿Para qué me das esto?" Y estas cinco breves palabras de tu boca pálida fueron como un joyel que todo el día en mi capilla estuvo manifiesto; y en la noche, sonaba tu pregunta: "¿Para qué me das esto?"

En el caso de "Para el zenzontle impávido":

"El zenzontle me lleva hasta los corredores del patio solariego en que había canarios, con el buche teñido con un verde inicial de lechuga, y las alas como onzas acabadas de troquelar. También había por aquellos corredores, las roncadas palomas que se visten de canela y se ajustan los collares de luto... Corredores propicios en que José Manuel y Berta platicaban y en que la misma Berta, con un gentil descoco, me dijo alguna vez; "Si estos corredores como tumbas, hablaran ¡qué cosas no dirían!"

cuyos hemistiquios denuncian su origen versificado.

Estos intercambios artificiales evidencian que el carácter coloquial o conversacional en la poesía velardiana se acrecienta por el aprovechamiento de un ritmo sujeto a cánones tradicionales que el intuitivo oído del poeta resguarda. El ritmo de la prosa lo alcanza a través de frases y oraciones que fluyen como olas de armoniosa sucesión.

En otros momentos, la fuerza de las imágenes acercan recíprocamente al verso y a los poemas en prosa, de manera que un estilo literario refrenda la maestría del otro y señala la misma procedencia. En el caso de las crónicas, en innumerables ocasiones aparecen impresiones poéticas que en relectura atenta se descubre su

interconexión con la obra en verso, por no aludir a la presencia casi textual de imágenes que también se despliegan en sus versos, aunque es difícil dilucidar, a menos que aparezca la fecha, cuál brotó primero. No escapa, por otra parte, algún poema en prosa a la innovación de la autorreferencialidad que el poeta comienza a explorar en la obra versificada.

Recrea, finalmente, López Velarde en sus prosas, procedimientos estudiados páginas atrás, como:

"El furor de gozar gotea su plomo..."  
 "... la panadería fecunda..."  
 "...una pulcritud de espuma..." 39

ejemplos que delatan la fuerza lírica que López Velarde insufló a su lenguaje en todo momento.

Cierra López Velarde con sus escritos en prosa otra faceta del ciclo modernista iniciado cuarenta años atrás; como se examinará en subsecuentes páginas, la prosa de él también participa de algunas innovaciones que prefigurarán cambios en las letras mexicanas.

## NOTAS AL TEXTO

- 1 José Emilio Pacheco, Antología del Modernismo, UNAM, México, 1970.
- 2 Max Henríquez Ureña, Breve historia del modernismo, FCE, México, 1954, p. 11.
- 3 Héctor Valdés, Índice de la Revista Moderna (1898-1903), UNAM, México, 1967, p. 39.
- 4 Luis Noyola Vázquez, Fuentes de Fuensanta, La impresora, México, 1947.
- 5 Enrique González Martínez, "Jardines de Francia" en Poesías Completas, Asociación de libreros y editores mexicanos, México, 1944, pp. 661-791.
- 6 Allen W. Phillips, Ramón López Velarde, el poeta y el prosista, INBA, México, 1962.
- 7 Xavier Villaurrutia, Obras, FCE, México, 1974, pp. 641-657.
- 8 José Luis Martínez, "Examen de López Velarde" en: Ramón López Velarde, Obras, FCE, México, 1979, pp. 9 a 42.
- 9 Octavio Paz, Cuadrivio, Mortiz, México, 1976, p. 72 ss. El autor modifica ciertos juicios que había externado en Las peras del olmo, cuya primera edición data de 1957.
- 10 José Emilio Pacheco, Poesía modernista, Una antología general, SEP-UNAM, México, 1982.
- 11 Octavio Paz, El arco y la lira, FCE, México, 1973, p.95.
- 12 Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, Antología personal, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 12.
- 13 José Emilio Pacheco, op. cit., p. 475.
- 14 Sergio Fernández, "Ramón López Velarde: Historia de un corazón promiscuo, en Revista de la Universidad de México, XXV, No. 10, junio de 1971, pp 2-8
- 15 Ramón López Velarde, op. cit., p. 475.
- 16 Max Henríquez Ureña, op. cit., p. 12.
- 17 Anónimo, "Razón de amor", en Antigua poesía española lírica y narrativa, Sel. de Manuel Alvar, Porrúa, México, 1970.
- 18 Juan de Mena, Laberinto de Fortuna, Ed. de José María Blecua, Espasa-Calpe, Madrid, 1943.
- 19 Cfr. Roman Jakobson, Questions de Poétique, Seuil, Paris, 1973.
- 20 Helena Beristáin, conversación personal.
- 21 Octavio Paz, "El caracol y la sirena", en Cuadrivio, Mortiz, México, p. 25.
- 22 Ramón López Velarde, op. cit., pp. 339, 401, 492.
- 23 Alfonso Reyes, "De poesía hispanoamericana", Obras Completas, FCE, 1960, V. XII, p. 267.

- 24 Luis de Góngora, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1956.  
Poema "Para un libro de Torres de Prado", p. 588.
- 25 Cfr. Dámaso Alonso, La lengua poética de Góngora, Parte primera, Revista de Filología Hispánica, Madrid, 1950.
- 26 Allen W. Phillips, op. cit., pp. 236 ss.
- 27 Helena Beristáin, Diccionario de Retórica y Poética, Porrúa, México, 1985, p. 67.
- 28 Octavio Paz, Las peras del olmo, Seix Barral, México, 1985, p. 71.
- 29 Helena Beristáin, op. cit., p. 67
- 30 Luis de Góngora, op. cit., "Fábula de Polifemo y Galatea", vs. 39 y 334; "Para un libro de Torres de Prado", v. 15.
- 31 Cfr. Dámaso Alonso, op. cit.
- 32 Helena Beristáin, op. cit., p. 46.
- 33 Revistas Literarias Mexicanas Modernas, San-Ev-Ank - Revista Nueva, FCE, México, 1979, Tomo I, No. 13, 24 octubre 1918.
- 34 Marcos A. Morfínigo, América en el teatro de Lope de Vega, Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1946, p. 55.
- 35 Luis de Góngora, op. cit., p. 594.
- 36 Citado por René Wellek y Austin Warren en Teoría Literaria, Gredos, Madrid, 1974, p. 223.
- 37 Northrop Frye, Anatomía de la crítica, Monte Avila, Caracas, 1977.
- 38 Octavio Paz, El arco y la lira, FCE, México, 1973, p. 98.
- 39 Ramón López Velarde, op. cit., pp. 247, 367.

## SEGUNDA PARTE: PALABRAS EN COMBUSTION

### I. AGUEDA QUE TEJIA MANSA Y PERSEVERANTE: LA NOSTALGIA

#### DEL PARAISO FEMENINO

##### Trabajo artesanal en el lenguaje velardiano.

Ya desde la época de su niñez, Ramón López Velarde había percibido en los espacios cotidianos otra realidad ajena a su costumbre, realidad que se le descubría a través de los sentidos. El roce de una tela o la visión de una mancha agitaban su imaginación, en la que se replegaba para inducir la aparición de lo poético; cada objeto del gran claustro materno, "vientre de coco", que era la casa familiar, lo asediaba tanto como la presencia femenina.

Dueño de una infancia colmada en el amor de la mujer, él retribuiría, a lo largo de su vida, ese sentimiento hacia toda mujer que alentó su creatividad poética; por ello, la presencia del mundo femenino confiere a la obra de Ramón López Velarde un tinte particular.

Vivía la mujer en México, a fines del siglo XIX, en un ambiente apenas rozado por el adelanto técnico, a diferencia de lo que había ocurrido en Europa desde mediados de siglo. Los hogares mexicanos eran aún pequeños talleres de artesanas que cada minuto cuidaban detalles del cúmulo minucioso de sus tareas. De la lectura detenida de la obra velardiana nacen pequeños bodegones que con tienen la tradicional cocina mexicana: perones cristalinos (cristalizados), compotas, hogareños panqués, granos de ajonjolí, agua de chía, que bien hubieran servido de modelo a las pinturas del pobla no Arrieta, o que hubieran dispuesto a Novo a recopilar las recetas<sup>1</sup>. La selección de "la verde, la madura producción de los meses fructidores" o la imagen cónica de la harina cernida, referida a los "fértiles bustos", rememoran un mundo en contacto con la agricultura<sup>2</sup>.

De alguna manera el poeta reúne con fervor de coleccionista series de estampas que detiene en memoria y sentimiento, para añejarlas y recuperarlas, al modo en que sólo él las percibió, en versos donde destacaría "la majestad de lo mínimo"<sup>3</sup>:

Yo querría gustar del caldo de habas,  
mas en la infinidad de mi deseo  
se suspenden las sílfides que veo  
como en la conservera de guayabas.

("Treinta y tres", ESC)

O bien toma prestados ciertos modismos o expresiones que pertenecen a habilidades caseras para explicar en metamorfosis poética: "mi humanidad se esponja y se anaranja" ("El candil"), que se refiere en el primer verbo, al acto de iniciar el fermento de la levadura con un poco de harina para elaborar el pan. En la prosa "La derrota de la palabra" escribe:

"Tanto el escritor que sigue la tradición como el que va con la caravana actual poseen recetas dignas de envidiar se en cualquiera cocina. El escritor de actualidad posee, por ejemplo, esta receta: Patos heroicos. Después de cocidos se parten en cuartos, se untan de salsa de Marquina ...".

Prosigue el poeta con otra receta para el gusto de escritores clásicos y páginas adelante, en la prosa "Altisidora" también intercala el vocabulario culinario.

Recorre también López Velarde a metáforas de la costura o del tejido para dar curso a otras ideas estéticas:

"Yo me inclino a juzgar que [...] para conseguir la más aquilatada elegancia de la expresión, nada hay mejor que cortar la seda de la palabra sobre el talle viviente de la deidad que nos anima. Si un preciosismo artificial o una fría corrección purista nos inducen a cortar

púrpuras y brocados sobre patrones de gramática o de retórica, para vestir el alma, corremos el riesgo de que la armoniosa y recóndita deidad deseche el brocado y la púrpura porque no los ajustamos previamente a su talle de mariposa".

("La derrota de la palabra", DF)

"¡Ah, maestro Góngora, que no se hubiese roto mi lira de los veinte años, para arrancarle versos con calor de nido y trabajados sutilmente como un encaje!"

("Nuestra casa", DF)

"Trátase de lo criollo neto, expresión absurda étnicamente, pero adecuada para contener el sentido artístico de la cuestión que someramente voy fijando... como un prendido de alfileres".

("Enrique Fernández Ledesma", CL)

Por los textos aludidos se deduce la finura con que el poeta jerezano se compenetró de la naturaleza del trabajo femenino, centrado especialmente en la realización de actividades poco apreciadas en el mundo externo, cuyo aporte sustancial apenas se ha estudiado en las ciencias humanas en el campo de la economía.<sup>4</sup>

López Velarde observó la constancia del trabajo manual - testimonio de excepción en el universo poético mexicano - y lo valoró tanto como un motivo estético para su poesía, como un acto esencial de una cultura que sería desplazada décadas más tarde por la industrialización, en particular en el medio urbano.

El trabajo manual de la mujer le ayudó a integrar su capacidad artística; cuando ya definido como poeta, se denomina prestidigitador de la palabra, está trasladando un sentido artesanal, emanado de la realidad, a un proceso mental inscrito en la creatividad. Sus manos, según reproducción que se conserva en su casa natal, eran extremadamente armónicas, con dedos alargados como los tubos de los órganos de iglesia. Las manos de la mujer y el mundo creado por ellas le eran, pues, familiares, como lo declara en el poema "Para tus dedos ágiles y finos" o como lo asume al tomar de modelo un ademán ejercitado primordialmente por la mujer: "y con dedos maniáticos de sastre, medir cuartas/ a un talle de caricias..." ("El perro de San Roque").

#### El pasado medieval renace en Fuensanta.

La convivencia del rapaz con la mujer alimentó una perdurable reciprocidad en el poeta; él se siente amado y está dispuesto a declararle su pertenencia, a semejanza del doncel medieval que alcanzaba su propia alma a través de la mujer. Bajo el servicio de una noble señora, los adolescentes se educaban en la bondad, la devoción, la fidelidad, lo que finalmente establecía un vínculo amoroso o erótico e impregnaba en ellos una manera femenina de sentir y pensar que fue característica del momento 5.

En la poesía caballeresca de la baja edad media, fuente de la lírica moderna, el amor se manifiesta de manera sensual y erótica, distanciándose llanamente de todo carácter filosófico; incorpora, como novedad, el culto consciente del amor y se propicia la bondad, así, emanan ternura e intimidad de sentimientos que se convierten en devoción y felicidad para dar cauce a un enervamiento y afeminamiento del varón<sup>6</sup>. Estas reflexiones están asociadas con la ausencia de preocupaciones metafísicas del poeta y con algo que seduce en su poesía: la veta sentimental que serpea constante a lo largo de su creación, resultado de aquel proceso de alquimia interior a la que sometió emociones y palabras, que lo salvaguardará de doblegarse ante la dulzonería, si bien algún verso le fue desventurado. La sentimentalidad atribuida al poeta no guarda relación

con la deformación cultural a que ha sido sometida la llamada femineidad. El acercamiento velardiano a lo sentimental femenino propicia en él una liberación emotiva que favorece la conversación interior, de tal manera que el poeta no se interesa en el disimulo, por ello desnuda el alma, se apropia de un lenguaje doméstico y enaltece el llanto, actitudes de las que usualmente se resguarda el hombre común<sup>7</sup>.

Devoto incondicional de su señora, nuevo Gonzalo de Berceo, Ramón López Velarde es medieval también en la marianización de la mujer. Si en pleno siglo XII Berceo entonaba: ".Sennora buena, siempre seas laudada: siempre seas bendicha, siempre glorificada," ("Milagro XXIV), el poeta mexicano musitaba: "A tu virtud mi devoción es tanta/ que te miro en altar" ("Canonización"). Como él mismo lo asienta, los poemas de La sangre devota estuvieron consagrados a una mujer que tuvo existencia real, pero sólo como curiosidad anecdótica importarían su nombre y filiación. Atenidos al texto integral de la obra, Fuensanta se erige como un mito en el que se sublima el peculiar amor a la figura materna: Fuensanta es rostro, manos, pecho, piés; su ropa oculta la húmeda tiniebla que intuye el poeta cuando escribe:

Entonces, con instinto maternal,  
me subirías al regazo, para  
interrogarme, Amor, si eras querida  
hasta el agua inmanente de tu pozo  
.....  
Yo, sintiéndome bien en la aromática  
vecindad de tus hombros y en la limpia  
fragancia de tus brazos,  
te diría quererte más allá  
de las torres gemelas.

("Ser una casta pequeñez", LSD)

Ha soñado, sueña el poeta en trasgredir el tabú del incesto cuando el beso de la virgen se posa en su frente, negando satisfacción a su "experiencia licenciosa y fúnebre" o en anular el tiempo al deplorar haberse convertido físicamente en adulto, cuando su deseo era seguir siendo una "casta pequeñez". En la prosa "El secreto" declara su adhesión a lo infantil:

"Amada: quiero llorar sobre tus rodillas y besarte la frente con la efusión de un niño que cree que el firmamento es la base azul del cielo, porque ni siquiera conoce las letras y es dueño de la integridad de sus sentimientos".

Fuensanta, silenciosa como toda imagen, es interpelada, demandada, invocada, actúa como un destinatario que sirve de pretexto al canto del poeta. Como mito, encarna al ideal que la cultura mexicana reserva a la mujer: la madre se eleva a rango de virgen; deseada se vuelve inaccesible; casta, la vestimenta debe encubrirle el sexo. Ella rige la vida amorosa del hijo e impide su plenitud erótica con ninguna otra mujer. Fuensanta, Señora de la Fuente Santa, manantial inviolado, desaparece como tal en los siguientes libros de López Velarde, pero instaurada en su altar, permanece a la espera de su nueva metamorfosis, cuando la figura materna, vestida de luto, lo tome prudentemente de las manos y lo eleve con ella en mística unión.

Relaciones entre Fuensanta, Agueda y el poema "El sueño de los quantes negros."

Aunque se ignora el origen del nombre de Fuensanta en la poesía velardiana, Octavio Paz ha planteado como hipótesis que el nombre bien pudo provenir de un cuadro que el pintor español Julio Romero de Torres elaboró y al cual puso por título Angeles y Fuensanta, en el que aparecen dos mujeres jóvenes. A Paz le parece "sorprendente la relación entre la poesía de López Velarde y la atmósfera a un tiempo acentuadamente erótica y recatada de la pintura"<sup>8</sup>. Para Paz, Angeles, vestida de blanco describe a Agueda y de Fuensanta opina: "La Fuensanta del cuadro es menos sensual y, como la de los poemas, viste de negro, salvo los encajes blancos de los puños y el cuello. Un chal rojo, presagio pasional y sombrío, cae sobre sus rodillas. En las manos una carta abierta: ¿cómo no recordar el poema en que López Velarde describe a la persona querida como "una epístola colmada de dramáticos adioses"? La Fuensanta de Romero de Torres, más que el retrato de una mujer, es la pintura ideal y carnal de un

símbolo erótico, el mismo que fascinó y desveló al poeta mexicano".

El comentario de Paz y la observación de la pequeña reproducción en la portada de la revista Vuelta se avienen a este párrafo velardiano:

"Pero como adquiría más solemne prestigio y más eficaz sugestión su belleza, era con el traje negro de la intimidad de su casa; con el traje negro que extendía sus mangas hasta la mitad de sus manos y que se prolongaba hasta el cuello, para acariciar con el encaje de la blanca golilla las finas orejas y el delicado mentón de Rosaura. Así sus manos parecían el remate ideal de unos brazos milagrosos y su cabeza lánguida remedaba una flor sostenida en un tallo sombrío".

(" La última moda", DF)

Si bien a nuestro entender la Fuensanta de Romero de Torres es Agueda, no preocupa la posibilidad de una incoherencia, pues lo importante es la representación de la figura luctuosa asociada con un significado esencial en la poesía de López Velarde. En los textos velardianos, el alfa y omega de la mujer son Fuensanta y la protagonista de "El sueño de los guantes negros", mujeres ideales, incorpóreas, etéreas. Como vínculo entre ellas, la más alta realidad erótica del poeta, "Mi prima Agueda" mujer que lo seduce con su "contradictorio prestigio de almidón" y su "temible luto ceremonioso" desde su más tierna edad. La contradicción inicial en la vestimenta de la prima, lo blanco asociado al almidón y lo negro, al luto, de hecho define las oposiciones en el interior del poema. Agueda es vegetal -como lo son casi todas las mujeres en la obra velardiana-, en sus ojos de uva y en sus mejillas amanzanadas; es vida nacida en la agricultura, pero también es muerte, por el luto al que remite el poeta al mencionar al ébano, madera de color oscuro, y al aludir a la vejez de un mueble que equivaldría a ataúd. En el poema coexisten movimiento y quietud en la figura y acciones de la prima y también en la actitud del poeta, que la observa sin

acercársele, pero, a la vez, en su interior, el cúmulo de impresio-  
nes sensoriales desbocan su erotismo.

El poeta no puede acercarse a su prima sino a través de la escritura, única manera de salvar el amor incestuoso; así se enamora de ella a lo lejos y su afecto perenne por la mujer permanecerá en la ilusión, en lo irreal. El eros velardiano se cumple de manera integral en la asociación con la muerte, a efecto de realizarlo cabalmente sin sentimientos de culpa, puesto que siempre está asociado a figuras familiarmente cercanas: la madre y la prima, llamadas en ocasiones "hermana". En cambio, la realización de un eros más festivo, más arrebatador, menos comprometido, lo encuentra en mujeres como "Zoraida, la grupa bisiesta" y el cúmulo de sirenas o hurfes a quienes persigue en los momentos en que las grandes figuras femeninas se lo permiten.

A lo largo de su obra, López Velarde reitera constantemente su asociación eros-muerte, ya estudiada a profundidad en las obras de Allen W. Phillips y Sergio Fernández. Para los fines de esta exposición quedaría señalar que el poema "El sueño de los guantes negros" ha sido considerado como un misterio impenetrable en la poesía mexicana, dado que se ha intentado relacionarlo con la presencia particular de alguna mujer en la vida del poeta. Alimenta el enigma el desconocimiento de algunas palabras que López Velarde no llegó a anotar con claridad en el borrador. Sin la pretensión de una explicación completa - la naturaleza poética afortunadamente lo impide - es posible que "El sueño..." prosiga la trayectoria estética iniciada desde la creación mítica de Fuensanta y el descubrimiento de Agueda, esto es, sería el mismo personaje accesible al poeta, amado y deseado como lo fueron sus antecesoras pero como las reglas de la sociedad le impiden acercarse a ellas, él lo logra, sin culpa alguna, cuando ella ha sido eliminada a través de la muerte; ya que ambos carecen de cuerpo, le es dado al poeta aceptar el contacto físico, los guantes de por medio, ocultando el descarnamiento de la protagonista. Las tres figuras, Fuensanta, Agueda y la mujer de "El sueño..." guardan otras correlaciones:

son silenciosas, el poeta les habla a cada una, siempre se menciona su vestimenta y son objeto de pleno amor.

El poeta traduce la soledad femenina.

En el espacio de esos pequeños museos que fueron las antiguas casas familiares, las mujeres se deslizaban calladamente; consagradas al hogar, la faena se alegraba con el canto de los canarios en los corredores y en la apacible conversación de sobremesa. Los días transcurrían sin cambios sustanciales; por la mañana, a paso presuroso, se asistía a la iglesia. La filigrana de los altares barrocos encendía su oro al primer rayo solar; esparcidas bajo el velo, las cabelleras goteaban constelaciones y las voces que entonaban alabanzas al Señor, le sabían al joven López Velarde a cantos de sirenas que lo arrastraban al desconocido abismo de la pasión. La tarde pertenecía a la costura junto a la ventana; agujas como rejas, rejas como agujas; el lino sentía cómo se depositaba, puntada a puntada, la esperanza de amor:

Tiempo confidencial,  
como el dedal  
de las desahuciadas bordadoras  
que enredan su monólogo fatal  
en el ovillo de las huecas horas.

("Disco de Newton", Zoz)

En la memoria del poeta, ya alejado de Jerez, cobraba dimensión la figura estéril de la soltera. Un tanto imagen de la condición que él eligió, un tanto reproche para quienes como él abandonaron el pueblo, vive López Velarde la vida de todos y de todas; sacerdote para atemperar el sufrimiento y la pasión, desearía transformarse en ventarrón color de tinta para apagar la santidad de las lámparas fieles y proseguir en busca de otras ventanas, otras rejas, otras agujas. No es ella, inmóvil y sumergida en la soledad, quien descubre su interior, nada sobre el anhelo secreto ni siquiera a sus compañeras. López Velarde conocía de la quietud de las tejedoras, penélopes intemporales, en espera de la brasa que incendiara sus pechos; así entrama su lenguaje en el si-

lencio femenino y por su verso transmite lo que la mujer no sabe, no puede, no debe declarar. Si en perfectos sonetos Sor Juana Inés de la Cruz había recreado la ausencia del amante, es sólo hasta López Velarde cuando esa condición retorna en un nuevo lenguaje que, sin traicionar, traduce la inmovilidad y la espera.

#### Imagen colectiva de la mujer.

Centro del mundo virginal, la casa familiar trascendería su propio espacio, a la manera en que el sonido de las campanas se desplaza en círculos concéntricos hasta tocar los límites de la comarca jerezana. Casa, iglesia, plaza de armas, alameda, río, campiña, sumaban un conjunto indivisible por donde se desplazaban las jóvenes de la provincia. En equilibrio con las figuras perfectamente delineadas de la madre y la soltera, López Velarde complementa la visión del mundo mujeril con el paso de decenas de bocas, faldones y frescos tobillos. Como ráfagas que esparcieran el aroma de naranjos o como pájaros en bandada a cuyo aleteo se despertara, así recorren esas mujeres un espacio donde la luz opalescente desciende en miriadas de puntos infinitesimales. La singular refracción de la luz en la extensa y árida Zacatecas, donde el norte se inicia generoso, provee, de sí, el paisaje que un pintor buscaría para recrear el tránsito de esos seres mágicos a quienes sólo conocemos por dos o tres pinceladas que el poeta imprime en la tela. Permanece, sin embargo, dentro del movimiento siempre sugerido por el poeta, la imagen colectiva en que la nación se contempla:

Suave Patria: tú vales por el río  
de las virtudes de tu mujerío;  
tus hijas atraviesan como hadas,  
o destilando un invisible alcohol,  
vestidas con las redes de tu sol,  
cruzan como botellas alambradas.

("La suave patria", ESC)

Humildes, pueblerinas mujeres sin más lustre que el brillo de ojos y cabellos, su expresión de colectividad conforma un núcleo que se diluye un tanto entre las figuras creadas por López Velarde. Sin darse cuenta, ya que su propósito era exaltar las cualidades de

la provincia, la presencia del anónimo conjunto, sean aldeanas, vírgenes o jerezanas, corresponde a la desacralización de una élite creada para lo literario o para lo social. No son ya las novias champán con cutis de azalia de Gutiérrez Nájera, ni las propias huríes de López Velarde, esto es, ni exóticas ni eróticas, solamente translúcidas y humanas. Literariamente la poesía velardiana se empieza a alejar del modernismo y camina hacia rumbos en donde aparece la gente del común. Socialmente, la anónima presencia provinciana refleja la otra gran presencia: las multitudes en la revolución mexicana, la bola que integraron a la par el hombre y la mujer. De esta manera, López Velarde otorgaba a todas aquellas personas una presencia cultural de la que habían carecido hasta ese momento y que incomodaría a ciertos estratos urbanos, acostumbrados a ser eje de la atención.

#### Tradición y aristocracia en torno a la mujer.

Coexisten en la mujer armónicamente la realidad y el ideal que les señala la sociedad mexicana. Las mujeres de provincia son deben ser vírgenes, católicas, dedicadas a trabajos manuales; parte de su gracia estriba en la manera de vestir, pulcra, almidonada y de luto, aprenden piano o canto y se desenvuelven entre el hogar y el altar: la patria según Justo Sierra, y ahora, de acuerdo con Luis González y González, velardianamente, la matria<sup>9</sup>. Fuera de esos espacios, la plaza de armas, centro de carácter popular, o la naturaleza, propicia para que el poeta recree un ambiente arcádico donde ellas atienden banquetes campesinos bajo la fronda de los árboles:

Pláceme en los convites campesinos,  
cuando la sombra juega en los manteles,  
veros dar la locura de los vinos,  
pan de alegría y ramos de claveles.

("A la gracia primitiva..." LSD)

La estrofa, reunida con el ambiente que describen otros versos y prosas velardianos de corte arcádico, permiten transcribir en este momento otra perteneciente a Luis de Góngora, impregnada de un espíritu que a López Velarde pudo haberle agradado:

Nieve hilada, y por sus manos bellas  
 caseramente a telas reducida,  
 manteles blancos fueron.  
 Sentados pues sin ceremonias, ellas  
 en torneado frexno la comida  
 con silencio sirvieron.

("Soledad II" vs. 343-348)

A su retorno a Jerez, aproximadamente en 1916, el poeta las encontraría allí para idear un tríptico en donde estarían representadas la mujer madre paseando a sus hijos, la mujer soltera acechante detrás de sus rejas, y en bruegheliana reminiscencia, la mujer que ha declinado:

.....  
 he visto deformada vuestra hermosura  
 por todas las dolencias y por todos los males;  
 he visto el manicomio en que murmura  
 vuestra cabeza rota sus delirios;  
 .....

("Jerezanas", Zoz)

Ya que el poeta tenía una concepción aristocratizante del arte que lo conminó a declarar: "Si yo escribiera versos, jamás cantaría a las mozas que ciertos clásicos immortalizaron en vulgares letrillas...", su arte -carente de vulgaridad- debía corresponder a otra clase: "De cantar pastoras, sólo cantaría a las princesas que (...) iban (...) a eclipsar la rusticidad de la vaquera de la Finojosa" <sup>10</sup>, relación que, de acuerdo con la realidad, era incongruente, pero que se explica por una magnificación que estilísticamente se maneja por medio del uso de adjetivos que amplifican el sentido del sustantivo y que refleja la mentalidad fantasiosa del poeta; en realidad, López Velarde exalta su imaginación a la manera de Don Quijote, si éste descubría princesas donde sólo había aldeanas, aquél vestía de seda, con su particular lenguaje, a sencillas provincianas.

Mujeres, mundo femenino, paraíso erigido en la memoria del poeta que observaba cómo su ideal de patria se cuarteaba al caño-

nazo de la revolución, expulsando de sus pueblos a las asustadas mujeres ante la violenta amenaza de la tropa, el poeta habría de reconocerlas vagando por la ciudad, huérfana parvada, sus ropas luídas, y habría de entonar una epopeya - lírica - para desagrarivarlas, "para alabar vuestro suicidio/ en las facinerosas trope-lías " ("A las provincianas mártires", Zoz). Ante el descalabro, herido de muerte como ellas, el poeta habría de rescatar lo decoroso; urgía, pues, conservar, reafirmar, un mundo estático, al que sólo la mujer le daría dimensión; gracias a ello su poesía es una caja de resonancia para infinidad de lectores. Amando a la mujer, sin embargo, no fue indemne a la moral sexista. La visita a María Enriqueta le suscitaba lo siguiente:

"A mis instancias para que leyese sus últimos trabajos, [...] trajo y destapó una caja, que yo imaginé haber sido de versos, agujas, hilo y dedales. Leyó [...], yo la consideraba: la poetisa era auténtica, apartada de una dura estética, pero siempre un pájaro que canta en el camino. [...] Yo honro, especialmente, dos cosas en María Enriqueta: Su propiedad de mujer y su verdad de artista [...], esto me encanta de ella porque le conserva su frescura femenina, el alado y precario sexo [...]. Yo diría que su principal atributo es la naturalidad. Nada, dirán algunos. Casi todo, decimos otros. Todo, diré yo, aquilatando el caso singular: una mujer sin ripios y más aún, que continúa mujer. Porque el lector, si es ducho, convendrá en que Sor Juana y doña Emilia Pardo Bazán nos dan el olvido de su género gramatical, arrollándonos con su ímpetu masculino".

("María Enriqueta", CL)

De acuerdo con este texto y el espíritu de "En favor del poeta-tro" (DF), lo femenino está unido a la actitud pasiva, a la debi

ESTA YESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

lidad, a lo sentimental, a la carencia de rigor. De modo que María Enriqueta siendo alabada, recibía a la vez, menudo favor. Sólo cuando la inteligencia y la creatividad toman como curso la pluma de una mujer de las dimensiones de Sor Juana, López Velarde reconoce en ella la potencia, la buena factura de su obra ("una dura estética") porque proviene de cualidades que se reconocen en el hombre; valora el poeta como fuerte, entonces, a la mujer que es como el hombre.

#### El valor del lenguaje velardiano frente al de los Científicos.

La debilidad que presenta la mujer ante la sociedad encuentra una explicación antropológica y económica que se origina en los cambios que sufre el trabajo agrícola. La división del trabajo convirtió al varón en proveedor y a la mujer en encargada de las tareas domésticas: "muchas sociedades agricultoras tienen en gran estima el confinamiento de por vida de las mujeres entre las cuatro paredes de su domicilio[...] y su aislamiento queda espectacularmente reflejado en el terreno de la libertad sexual"<sup>11</sup>.

No lejana de estas consideraciones se muestra la sociedad femenina en la obra de López Velarde; como se ha examinado, ellas realizan tareas dentro de un reducido espacio, se encuentran recluidas y su trabajo carece de valor mercantil. Su trabajo es artesanal y satisfacen necesidades en el interior del hogar, tal como lo hacían las sociedades horticultoras; es artesanal para lucir o competir ante el mundo externo, sirve para entretener el ocio y para soportar la espera de un posible matrimonio. El trabajo de la mujer satisface un "para" muy interno, que es el que conmueve al poeta y lo asume en términos de su propia creatividad, ya que el trabajo poético tampoco lo llevaría a percibir dinero alguno, como lo desliza en alguna prosa.

El trabajo doméstico y el ejercicio de la escritura carecen de similitudes, no es posible establecer parangones, pero a López Velarde le sirve de desencadenante y de motivo estético para buscar una nueva expresión en un momento en que el lenguaje modernista.

está agotándose, si se trata de ubicar el fenómeno en el plano literario. Si lo contrastamos con la situación política y social del porfiriato, vigente durante los años de formación del poeta, no es ilógico suponer la existencia de una relación de oposición entre el lenguaje velardiano y el espíritu positivista, permeado por los postulados de Augusto Comte que intentaba la formación de una nueva sociedad bajo los principios de orden y progreso, que en nuestro país tuvo características especiales de acuerdo con las demandas que la burguesía mexicana formuló al presidente Díaz.

En el orden del lenguaje, López Velarde, además de las características que su estilo inventa o recupera según se ha visto en el capítulo anterior, añade el elemento artesanal del trabajo doméstico y el traslado de la sentimentalidad de corte femenino, propia del niño y del pre-adolescente, como una manera de enfrentar a la frialdad del lenguaje positivo-científico y sus manifestaciones en la sociedad mexicana. En el orden intelectual, "a las ideas de Comte, Stuart Mill y Spencer se opusieron las de Schopenhauer, Nietzche, Boutroux, Bergson y Rodó"<sup>12</sup>, que López Velarde pudo haber conocido a través de las clases de Antonio Caso o, bien, de la lectura directa, por ejemplo, de la obra de Rodó. Poco antes de la revolución, el Ateneo de la Juventud había lanzado su voz contra el espíritu científico; así Pedro Henríquez Ureña "hace una crítica de la pedantería científicista que utilizaba fórmulas que llamaba científicas para hablar de cualquier problema. Estaba de moda el vocabulario científico y se le utilizaba sin comprender su auténtico sentido"<sup>13</sup>. López Velarde no procuró un mundo filosófico, más modestamente dirigió su mirada al microcosmos que lo alimentó de niño, ciertamente descubrió ahí pequeñeces y con su imaginación las magnificó; ciertamente no alcanzó un mundo, aunque su creatividad alcanza el cosmos y descubre rumbos insólitos para las letras mexicanas. Poco subsiste del mundo en que vivió el poeta, revolución y modernidad lo desmembraron. El mundo creado en su poesía es el que pervive: sentimiento y trabajo de artesanas lo enriquecieron. Con la madurez literaria, su obra inició un vuelo al infinito. Sucede que para alcanzarla hay que subir por el hilo de una bordadora.

NOTAS AL TEXTO

- 1 Ramón López Velarde, Obras, FCE, 1979. Las referencias provienen de los siguientes poemas: "Gavota", "La suave patria", "Mi villa", "La estrofa que danza" y "Jerezanas".
- 2 Idem. y "Hormigas".
- 3 Ramón López Velarde, op. cit., p. 422.
- 4 Andréé Michel, La mujer en la sociedad mercantil, Siglo XXI, México, 1980.
- 5 Arnold T. Hauser, Historia Social de la literatura y el arte, Guadarrama, Madrid, 1972, Vol. I, p. 273.
- 6 Arnold T. Hauser, Op.cit., p. 276.
- 7 Cfr. Poemas "El candil" y "La lágrima".
- 8 Octavio Paz, "Fuensanta: Imán y escapulario", Vuelta, Año XI, No. 125, abril de 1987, pp. 58-60.
- 9 Luis González y González, "Suave Matria", Nexos, Año 9, No. 108, Dic. 1986, pp. 51-59.
- 10 Ramón López Velarde, op.cit., p. 313.
- 11 Kay M. Martin y Barbara Voorhies, La mujer; un enfoque antropológico, Anagrama, Barcelona, 1978, pp. 262-263.
- 12 Leopoldo Zea, El positivismo en México, FCE, México, 1978, p. 442.
- 13 Leopoldo Zea, op. cit., p. 459.

## II. PIERNAS DE RANA, DE ONDINA Y DE ALDEANA:

### LA IRONIA, LO LUDICO, EL HUMOR y LO GROTESCO

#### Generalidades sobre la ironía. Leopoldo Lugones.

El joven López Velarde cumplía veintiún años en 1909; hacia uno que había iniciado sus estudios de Derecho en el Instituto Científico Literario de San Luis Potosí y el cultivo de la escritura comenzaba a fructificar: sus primeros poemas se publicaban en Aguascalientes e iniciaba sus reseñas bibliográficas como parte de su quehacer crítico.

En ese mismo año aparecía un libro que no perdería vigencia durante décadas: Lunario Sentimental del argentino Leopoldo Lugones. Aún a los críticos contemporáneos les sorprende su fuerza y las repercusiones que tuvo para la poesía hispanoamericana contemporánea. Con Lunario Sentimental, en opinión de José Emilio Pacheco, se inicia "la disolución del modernismo al introducir un elemento destructivo: la ironía"<sup>1</sup> al lado de otros recursos como fueron el quebrantamiento de un ideal romántico, la incorporación de lo cotidiano y las novedades en el uso de las rimas. Dedicado "a Rubén Darío y otros cómplices", el libro fue conocido en México y algunos poemas fueron publicados, como tantos otros de su obra previa, en la Revista Moderna; de alguna manera López Velarde estuvo en contacto temprano con la obra lugoniana puesto que para 1916 ya estaba escribiendo sobre el argentino.

El escritor Robert M. Scari en un ensayo sobre los motivos que llevaron a Lugones a cambiar sus posturas políticas, relata que en 1895 un hermano del poeta le obsequió un ejemplar de la revista madrileña La Risa, Enciclopedia de extravagancia en la que Lugones conoció "la excentricidad poética, el arte de barajar rimas por el puro placer del retruécano o la chanza, las combinaciones métricas

más aptas para el chascarrillo y el epigrama (...). Muchos recursos literarios los aprendió de aquella revista cuando su espíritu juguetón y chancero pudo absorberlos"<sup>2</sup>.

Ya desde Las montañas del oro (1897), aparecerían en la poesía lugoniana figuras desproporcionadas al gusto de Victor Hugo, acompañadas de algunos prosaísmos que devendrían en agudeza irónica y que serían particularmente notorios en Lunario..., al lado de metros libres y el sorprendente vocabulario que utilizó. Lugones definió a la ironía como la "ponzoña ligera que acidula al estilo, sin aguarlo, así como suele requerirse una araña en la ración del ruiseñor"<sup>3</sup>, juego de palabras que traduce su sentir en el tono en que utilizó la ironía poéticamente. El crítico Juan Carlos Ghiano, por su parte, detecta en la obra lugoniana reminiscencias gongorinas en tanto recreación de formas de poesía popular, y quevedescas en lo referente al conceptismo y la invención de "idiomas y más idiomas". Retomando algunas de las ideas ya externadas en el capítulo sobre la poética velardiana, se visualiza cómo la trama de la tradición procede a envolver la obra del poeta jerezano. Si ya López Velarde conocía a los clásicos, con la presencia de ellos en Lugones, se afincaría en el jerezano a carta cabal.

La ironía ha figurado como recurso literario privilegiado desde los más remotos autores en lenguas clásicas y románticas hasta las manifestaciones contemporáneas del arte literario. De acuerdo con el crítico canadiense Northrop Frye, la concepción de la ironía se encuentra ya en Aristóteles, en su Ética, donde el eiron es el hombre que se menoscaba a sí mismo, de tal manera que el término ironía indica una manera de parecer menos de lo que se es. En literatura se convierte comúnmente en una técnica de reducida información y de amplia significación en un patrón de palabras que se aparta de la afirmación directa o del propio y evidente significado. El arte irónico, continúa Frye, no despierta piedad ni temor: éstos sólo se reflejan ante el lector a partir del arte mismo. La ironía nace en el hombre común, en el hombre que aparece en la comedia o en la ficción realista; toma la vida exactamente como la encuentra sin extraer moralejas y cuando su carácter es elevado, deja que el lector comple

mente el tono irónico. El protagonista de la ironía actúa como víctima,<sup>4</sup> pero aun dentro de ese papel no es ni inocente ni culpable. Sería inocente en el sentido de que lo que podría sucederle es más grave que aquello que él hubiera provocado deliberadamente. Sería culpable en tanto miembro de una sociedad en que tales injusticias fueran parte inevitable de la existencia. Inocencia y culpabilidad jamás se acercan: irónicamente permanecen aparte. La víctima refleja la situación de Job: Job puede defenderse de la acusación de haber cometido algo que haga que su catástrofe sea moralmente inteligible, pero el éxito de su defensa la hace moralmente ininteligible. De esta manera, lo incongruente y lo inevitable, combinados en la tragedia, se separan en polos opuestos de ironía<sup>5</sup>.

Retóricamente la ironía se resuelve de maneras diversas de acuerdo con su estructura o finalidad, ya que puede presentarse como tropo de dicción o como tropo de pensamiento y combinarse, a la vez, con diversos tropos que proveen de rasgos metafóricos o intensificadores a la propia ironía<sup>6</sup>.

#### La ironía en Ramón López Velarde.

La poesía modernista, cuyas características ya han sido examinadas, no se había interesado en recurrir a la ironía sino hasta el momento en que Lugones la redescubre. En el caso de la poesía mexicana, la ironía en general había estado ausente desde el romanticismo y es Ramón López Velarde quien en algunos poemas de La sangre devota comienza a destilarla, por ejemplo:

Entré a la vasta veleidad del piélagos  
 con humos de pirata ...  
 Y me sentía ya un poco delfín  
 y veía la plata  
 de los flancos de la última sirena,  
 cuando mi devaneo  
 anacrónico vióse reducido  
 a un amago humillante de mareo.

("En el piélagos veleidoso", LSD)

esta manera de decir mi nombre  
 con mofa y mimo, en homenaje y burla,  
 como que sabe que mi interno drama  
 es, a la vez, sentimental y cómico;

("Por este sobrio estilo", LSD)

Siempre que inicio un vuelo  
 por encima de todo,  
 un demonio sarcástico mañlla  
 y me devuelve al lodo.

("Un lacónico grito", LSD)

Cuando aparece Zozobra, el poeta particularizará notoriamente su entusiasmo y constancia por aprovechar la veta de la ironía en su obra, para prolongarla hasta El son del corazón. Si ya en los ejemplos anotados sobre ironía, el poeta inicia a la par de ella un escarceo humorístico, jugueteón, en su obra posterior lo desplegará inclusive para incursionar por los terrenos de lo grotesco.

Una de las primeras manifestaciones irónicas de su segundo libro aparece en la primera estrofa del poema "No me condenes" al preguntarse: "y ¿qué noviazgo puede ser duradero entre/ campanadas centrifugas y silbatos febriles?". Se encontrará, en una lectura cronológica de su obra, cómo prosigue utilizando ese recurso en años subsecuentes:

Mas luego las samaritanas,  
 que para mí estuvieron prestas  
 y por mí dejaron sus fiestas,  
 se irán de largo al ver mis canas,

.....

¡oh, Tierra ingrata, poseída  
 a toda hora de la vida:  
 en esa fecha de ese mal,  
 hazme humilde como un pelele  
 a cuya mecánica duele  
 ser solamente un hospital!

("La última odalisca", Zoz)

Yo que sólo canté de la exquisita  
 partitura del íntimo decoro,  
 alzo hoy la voz a la mitad del foro,  
 a la manera del tenor que imita  
 la gutural modulación del bajo,  
 para cortar a la epopeya un gajo.

.....

Como la sota moza, Patria mía,  
 en piso de metal, vives al día,  
 de milagro, como la lotería.

("La suave patria", ESC)

Varias de sus prosas de El minuterero y Don de febrero y otras crónicas, contienen elementos irónicos que aligeran sus reflexiones. Destacan, entre otras, "Clara Nevares," "De mis días de cachorro" e "Idolos del teatro" y, en particular, el último párrafo de "El bailarín" en que anula la densidad de los párrafos precedentes:

"Mas la chanza terrestre impide que este elogio acabe con solemnidad. Las larvas somos incapaces de vivir en serio, porque pertenecemos al melodrama. Y mi diti-rambo, ¡oh bailarín!, es el fervor de un lego que no sabe bailar".

Para los objetivos que se propuso este trabajo, el intento de establecer fronteras conceptuales entre el humor y el juego, entre la burla y lo cómico, entre el humor y lo grotesco devendría en una teorización que excedería los límites establecidos y sólo se tratará el asunto de manera sintética, ya que esas categorías están interconectadas. Es evidente que el recurso de la ironía es el que sostiene el andamiaje de todos ellos, al provocar sorpresa, una sonrisa o una carcajada, que López Velarde supo aprovecharla para otorgarle a su obra un carácter desconcertante, en especial ante el gusto de un público acostumbrado al desgastado lenguaje modernista. Por otra parte, el país sufría su más honda transformación social; se vivía en crisis moral y material continuamente; ante el descalabro del fin del porfiriato y el inicio del proceso revolucionario, no era posible resolver el fenómeno literario de una manera acorde con lo que estaba sucediendo, sino que había que abordarlo con sentimiento pero sin ahogo en el sentimentalismo, y la manera personal y social como López Velarde lo resuelve es a través de la ironía. Inmerso en el lirismo, el poeta acierta a utilizar la ironía para equilibrar su emotividad, y si aquella actitud hubiera subido de tono hubiera descendido al rango de la

cursilería en que se habían hundido tantos imitadores modernistas. Socialmente, López Velarde resolvió el problema con el mecanismo irónico: ya que no podía reflejar la situación del país en el tono en que la realidad lo proponía, la hizo aparecer minusvaluada. Los años de la segunda década del siglo XX fueron los más sangrientos que había vivido la sociedad mexicana desde la conquista y los poetas más innovadores, que a nuestro juicio fueron José Juan Tablada y Ramón López Velarde, se salvaron a través del humor y la ironía del peligro de caer en el patetismo.

#### Elementos lúdicos velardianos.

Hasta ese momento, ni el humor ni el juego habían caracterizado a la poesía mexicana, ciertamente <sup>7</sup>; sin embargo, tampoco estuvieron ausentes de la literatura desde los primeros tiempos de la colonia. Las piezas de evangelización recurrieron a él como un medio de atraer a los gentiles. En los Coloquios de González de Eslava o en otras representaciones había lugar para que "el gracioso" o "el bobo" intervinieran; en los últimos tiempos virreinales se representaban farsas, jácaras, ensaladas, igualmente con visos cómicos. El Periquillo Sarniento, recrea recursos explorados en la picaresca española; Ignacio Manuel Altamirano e Ignacio Ramírez apelan al humor en sus crónicas. Por otra parte, no deja de tener importancia el hecho de que la prensa mexicana desde el siglo XIX había contado con caricaturistas excelentes, cuyas ilustraciones contenían textos corrosivos y jocosos las más de las veces; por la vertiente popular, las coplas, los corridos, los refranes y las revistas musicales, han reflejado el espíritu festivo del mexicano. Se sabe que López Velarde era asiduo a asistir a espectáculos en la capital; Ermilo Abreu Gómez escribía en cierta ocasión: "Las carpas le encantaban. Entonces había carpas (...) de mucho sabor. Eran carpas auténticas. Los cómicos que allí trabajaban eran de tan malos, casi buenos. Cómicos de la legua, se dice. Eran dramas mal cosidos. Era un teatro hemorrágico, en donde la honra estaba puesta al descubierto, como ropa íntima puesta en el secadero. A Ramón le hacían gracia tamañas barbaridades" <sup>8</sup>. De manera que López Velarde captaba el humor en los lugares donde concurrían

las multitudes, consecuencia de su cambio de vida de provincia a la ciudad, que quedó inscrito entre las novedades que acompañaron a Zozobra. Hacia 1917, el poeta dedica a la bailarina española Antonia Marcé un texto entre cuyos versos se descubre:

.....  
 con los toques undívagos de tu planta certera  
 que fiera se amanera al marcar hechicera  
 los multánimes giros de una sola quimera.

("La estrofa que danza", Zoz)

que lleva el juego de las rimas internas y finales en era hacia el humor. Él, que había sido tan severo con el uso de la rima tradicional, no podía dejar escapar una repetición interna sin tener el deliberado propósito de lograr algo más allá de lo que aparentemente pasaría como descuido. Rimas humorísticas continuarán brotando a lo largo de las demás estrofas del poema, que cierra con la declaratoria del estado de ánimo del autor:

Guarismo, cuerda y ejemplar figura:  
 tu rítmica y eurítmica cintura  
 nos roba a todos nuestra flama pura;  
 y tus talones tráfugas, que se salen del mundo  
 por la tangente dócil de un celaje profundo,  
 se llevan mis holgorios al azul pudibundo.

("La estrofa que danza", Zoz)

Este encuentro con la función lúdica de la rima<sup>9</sup>, aliada a otros recursos, le permitirá elaborar un cierto grupo de poemas que están diseminados en Zozobra y El son..., algunos relacionados con el movimiento, la música o el baile, actividades a las que es inherente el ritmo y que puede intensificarse por medio de las rimas. Aunque no está referido a movimiento, uno de los poemas que abren esta expectativa, es "Despilfarras el tiempo", escrito en 1916. Ya el verbo sitúa al poema en una actitud algo jocosa o burlona, actitud que se desplegará en el texto, en el que se manifiestan dísticos, tercetos y alguna quinteta, todos con énfasis en las rimas. El humor corre a cargo de una "ella" y un "yo" que no logran el encuentro, por lo que el poeta previene a su lector:

Prolóngase tu doncellez  
 como una vacua intriga de ajedrez,

Torneada como una reina  
de cedro, ningún jaque te despeina.

.....

Yo despilfarro, en una absurda espera,  
fantasía y hoguera.

.....

Los pródigos al uso  
que vengan a nosotros a aprender  
cómo se dilapida todo el ser.

("Despilfarras el tiempo...", Zoz)

Ya en el campo del movimiento, por ejemplo, "Fábula dística", dedicada a la bailarina Tórtola Valencia (para quien Carlos Pellicer, a su vez, escribió "La gitana"), con excepción del último terceto, - está elaborada en pareados; el título, obviamente, ya lo había anticipado, como sucede también con respecto al contenido podría una invención, una fantasía, algo que suena a juego. Cada dístico es una diminuta estampa verbal que se abre y se cierra en sí misma, con giros rítmicos, a la vez independientes, resueltos como meras yuxtaposiciones, pero con un hilo conductor que es la alusión al "tú".

López Velarde ha abandonado aquel tono explicativo de narración exhortativa, con que construía sus primeros discursos. Existe una - conversación interna del poeta, el lector asiste a los estímulos que la danza o los pasos sugieren; a veces se encuentran algunos sentimientos que el poeta ha integrado a su escritura, y él refuerza su tono festivo, inclusive de características infantiles, pues ocurre que los niños se divierten repitiendo palabras cuyo significado desconocen, o inventando palabras porque les agradan los sonidos que descubren.

Se ha examinado ya la relación de López Velarde con los modelos poéticos femeninos que creó; sin embargo, abierto el zaguán del humor, crea una fantasía sobre una mujer en la que encarnaría su pretendido ideal y que está reflejado en "Dejad que la alabe", poema donde una mujer, por primera vez, se dibuja festiva y recíproca ante sus inquietudes eróticas:

Retojará en el césped,  
cual las fieras del Baco

de Rubens;  
y luego... la paloma  
que baja de las nubes,

Riéndose, solemne;  
y quebrándose, indemne.

Otra muestra de actitud lúdica de López Velarde aparece en el poema "La saltapared" cuyo antecedente parece ser aquella serie de poemas que Lugones dedicó a varias avecillas, entre ellos "El Chin golo". El poema velardiano bien podría ser integrado a las lecturas dedicadas a niños por sus versos cortos (exasílabos), rimas, ritmo, y su origen popular. "La saltapared" es un diminuto pajari- llo que tiene la virtud de escalar verticalmente una superficie, pero el pueblo lo teme porque existe la superstición de que su can to presagia la muerte del posible morador del lugar donde se posa; López Velarde, no indemne a ciertas creencias por lo que escribe en varios poemas, no debía desconocer esta tradición; sus versos dicen:

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.

("La saltapared", ESC)

estrofa que además recrea una divertida costumbre que perdura en el pueblo. Por otra parte, el poema juega con varias imágenes de carác ter plástico como son las formas que aluden a: ermita, granero, ta- blero y piezas de ajedrez, el nivel y la plumada, representados como apariciones momentáneas, al modo con que el ojo humano captaría, uno por uno, los saltos del avecilla.

En el terreno de lo visual, no fue ajeno López Velarde a la influencia de la fotografía o del cinematógrafo (detonantes de buena parte del arte contemporáneo y arte ellos mismos), comentario esti- mulado por la lectura de su poema "Humildemente", que cierra con algún significado a Zozobra.; juzgamos que el elemento lúdico aparece en el aprovechamiento de una serie de imágenes que, en su momento,

por la técnica del montaje literario resultaban novedosas; ellas reflejan en miniatura imágenes que el poeta ha desenvuelto de una u otra forma a lo largo de su producción, con la diferencia de que en "Humildemente" predomina lo visual, con acciones que en algún momento podrían excluirse o intercambiarse sin modificar sustancialmente su contenido:

"Mi prima, con la aguja  
en alto, tras sus vidrios,  
está inmóvil con un gesto de estatua.

"El cartero aldeano  
que trae nuevas del mundo,  
se ha hincado en su valija

#### Recreación humorística.

Si La sangre devota había sentido la presencia de una emoción muy acorde con la época y que fundamentalmente se identificó con el mito de Fuensanta el cultivo del humor y de la ironía en Zozobra distinguiría particularmente a este libro. Se ha dicho antes que Fuensanta desaparecía de este nuevo López Velarde; real o poética, la muerte de esa mujer-madre merece la creación del inicial poema de Zozobra, "Hoy como nunca", que por el lugar que ocupa es una paradoja: apertura para clausurar un ciclo, un mito, una visión. Si el mejor poema de La sangre devota, "Mi prima Agueda", había quedado un tanto oculto en el libro, en los cuarenta poemas que integran Zozobra, la cosecha de espigas era abundante, en especial por la tónica de la ironía, del juego, del humor, de lo grotesco. El despliegue de estilo y la madurez alcanzada en casi la totalidad del libro, lo volvieron un clásico de las letras mexicanas, evidencia comprobable ante la actualidad de sus imágenes y su lenguaje.

Con el humor irónico, al poeta se le posibilitará enfrentar sus descabros con una cierta alegría y desenfado. El hombre que está oyendo latir su corazón, al que "todo le es ultraje", desde las infinitesimales percepciones hasta el oleaje descomunal que lo inunda, al que afecta el colorido que la luz arranca al universo y "el perímetro jovial de las mujeres", no encontrará más alivio que cercenarlo:

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 nabrá en mi corazón la llama que le preste  
 el incendio sinfónico de la esfera celeste.

("Mi corazón se amerita...", Zoz)

Ni aljao de este tema, ni demasiado tiempo después, a escasos dos años, el poeta escribe "El son del corazón", poema que preside el libro de este título por voluntad ajena a López Velarde. Rítmico, alegre, el texto recoge el latido universal de la humanidad; vibra el corazón, ya desbocado, ya acompañado, ante la presencia de la hembra, después de evocar aquellas percusiones fantásticas que lo acompañan desde la niñez: resonancias de leyendas medievales, la fascinación del cuento oriental que ravelianamente se repite cada noche, los coros marianos y la sensualidad hipnótica del tango fluyen por sus versos.

A pesar de que la muerte está presente en multitud de poemas velardianos, el sentimiento erótico de ella - ya estudiado por críticos - más que tristeza provoca o enamoramiento o una suerte de repulsión. Escasos poemas velardianos emanan duelo, pero cuando ello ocurre, la emoción dolorosa persuade al lector de la verdad del sentimiento; ya se ha hablado de "Hoy como nunca" y aún no de "El retorno maléfico" por cuyos versos campea la desolación que vive el país y cuyo tono asocia a la memoria alguna imagen del soneto "Miré los muros de la patria mía", de Quevedo. En el interior de "El retorno ..." López Velarde compensa el sufrimiento que le ha causado la visión del paraíso destruido, por medio de la última estrofa; en ella las acciones de presente funden la nostalgia y la esperanza suspendidas en el último verso por una delicada ironía:

.....  
 alguna señorita  
 que canta en algún piano  
 alguna vieja aria;  
 el gendarme que pita...  
 ...Y una íntima tristeza reaccionaria.

Si bien el poema no destila humor, se rescató su tono para contrastarlo con la actitud humorística que ha tomado territorios en tantos otros poemas, a ejemplo:

La vida mágica se vive entera  
 en la mano viril que gesticula  
 al evocar el seno o la cadera,  
 como la mano de la Trinidad  
 teológicamente se atribula  
 si el Mundo parvo, que en tres dedos toma,  
 se le escapa cual un globo de goma.

("Idolatría", Zoz)

¡Qué adorable manía de decir  
 en mi pobreza y en mi desamparo:  
 soy más rico, muy más, que un gran Visir:  
 el corazón que amé se ha vuelto faro.

("¡Qué adorable manía...!", ESC)

Mas será con el cálculo de una amena medida:  
 que se acaben a un tiempo el arrobo y la vida  
 y que del vino fausto no quedando en la mesa  
 ni la hez de una hez, se derrumbe en la huesa  
 el burlesco legado de una estéril pavesa.

("Anima adoratriz", Zoz)

Suave Patria, vendedora de chía:  
 quiero raptarte en la cuaresma opaca,  
 sobre un garañón, y con matraca,  
 y entre los tiros de la policía.

("La suave patria", ESC)

Si una persona deseara adueñarse del otro y para ello utilizara como vehículo un aroma, éste, al expandirse, se desplazaría sin límite, penetrando en el olfato del "otro" y tomando posesión hasta de su aliento vital. Poeta aéreo, López Velarde se convierte en incitante aroma en el poema "Todo" para poseer al otro y absorber lo más íntimo de aquella vid. Cristalino y casto recipiente, el poeta se mira como un hombre del común, insignificante, santo y pecador, que deambula furtivamente; cada minuto la estampa le cambia, ya es Juan, ya María, pero ante tanto sobresalte decide convertirse en un conductor: entre ser César, Papa o Mahoma, elige ser el pontífice "que todo lo posee" y todo lo bendice. En este poema, cuya resolución humorística tradicional debiera haber llevado a la reatificación de la insignificancia del actor, el mecanismo usual se invirtió hacia la magnificación porque -traición del poeta- en el poema prevalece su "yo" más caro: su aspiración de fungir como líder espiritual del conglomerado humano.

Uno de los poemas pródigo en imágenes de alta factura estética es "Día 13", obra enigmática que se hermana a "El sueño de los guantes negros", escrita pocos años más tarde, a cuyo lado, más adelante, se tratará el sentido de sus imágenes. Sin embargo, en ese momento interesa dejar sentado que es un poema cuyos contrastes derivados de la oposición luz-tiniebla, guardan relaciones con el humor poético derivado de las presencias supersticiosas de la cifra 13, del día viernes, la sal desparramada y el espejo resquebrajado, creencias de mal agüero relacionadas con la proximidad de la muerte. Las metáforas saturarían la emoción del lector de no contar con los descansos de las supersticiones, de las que en la vida real se ríe con frecuencia, ocultando el pánico que causan si se reparara en ellas a fondo y que literariamente son muestra de aquellas cualidades que Poe recomendaba para lograr un perfecto engranaje en el poema corto.

#### Lo grotesco en la tradición castellana.

A propósito de Amado Nervo, Ramón López Velarde escribía: "Una sola cosa, sabemos: que el mundo es mágico. El Dios mayúsculo, los batallones politeístas de demiurgos y de demonios que pueblan el éter, lo santos ángeles custodios, nuestros prójimos y lo que pretendemos gobernar, armonizan el pulso orgiástico del día y de la noche". Define, así, López Velarde al mundo mágico por contrastes; al lado de criaturas en donde la belleza tradicional se reproduce con altos atributos, recuérdese, por ejemplo, la figura de un San Miguel Arcángel, aparecen las creaciones de la fantasía popular, como pueden ser un merlín, un diablo, un monigote de sábado de gloria, etc. Al tiempo que López Velarde suelta las amarras para navegar por las aguas de la ironía, del juego y del humor, emprende otro derrotero: la consecución de lo grotesco. En un poema un tanto deslucido del año 1917, el poeta proporciona una imagen que induce a prestar atención al texto:

Sobre la luz del raso  
se retarda y se engríe  
la mano, como una rancia pena  
en un tablero vívido que ríe.

Mano grietada, rígida y terrosa,  
 que en el vaso metálico se posa,  
 cual si fuera una nuez  
 sobre la nitidez  
 de prístina bandeja inoficiosa...

("Himeneo", Zoz)

Esto es, la imagen se detiene en el contraste entre lo nuevo, virgen, alegre, que es el raso o la prístina bandeja, y lo viejo, horroroso y triste representados por la mano anciana. El poeta detiene su mirada en un detalle que adquiere características de primer plano cinematográfico, para provocar en el lector una ambigüedad con respecto al estímulo de lo bello y lo horroroso. Si en "Mi prima Agueda" los contrastes operaban en el campo erótico, ya en Zozobra, López Velarde -lectura de clásicos, poetas franceses y Lugones asimilada- comienza a incorporar en su arte elementos disolutores. Sus poemas no son ya una definición poética unitaria sino que empieza a mostrar una cara y un perfil al mismo tiempo, un juego entre lo mínimo y lo descomunal, un encuentro de lo terso con lo áspero. Presti digitador, con su magia descompone la realidad, la crea disímbola, sujetando lecturas y lectores como a párvulos desprevenidos por el equívoco, sin que se descifre el enigma de su poesía.

A principios del romanticismo, lo grotesco resucita con un nuevo sentido al expresar una visión del mundo subjetiva e individual, como una reacción contra los cánones del siglo XVIII; el romanticismo identificó las raíces populares del grotesco y no lo sujetó a lo puramente satírico. En un ensayo que indaga sobre los orígenes del "realismo grotesco", Mijail Bajtín menciona algunas fuentes de la antigüedad para estudiar posteriormente las relaciones culturales en que se sustenta el grotesco en la literatura europea, en particular la obra de Rabelais. Bajtín descubre el sustrato popular en que nace esa manifestación estética durante la edad media; en esa época, su rasgo sobresaliente es "la degradación", o sea la transferencia al plano material de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto"<sup>10</sup>; en el renacimiento "permanece la degradación, pero el principio material y corporal cambia de signo, se vuelve paulatinamente más estrecho y su naturalismo y carácter festivo se atenúan"<sup>11</sup>, debido al entrecruzamiento de la cultura cómica popular y la naciente cultura burguesa.

Considera el poeta romántico Victor Hugo que la aparición de lo grotesco dota de una característica especial al arte de los tiempos modernos, esto es, el arte que nace después del cristianismo. "Está dondequiera; por una parte, crea lo deforme y lo horrible, por otra lo cómico y lo bufonesco. Aporta a la religión mil supersticiones originales y a la poesía mil imaginaciones pintorescas"<sup>12</sup>. En lo grotesco se desenvuelven las parodias de la humanidad, la gama de personajes reflejan atributos más que caras humanas, por ejemplo, hay personajes graciosos como las sirenas, terribles como Polifemo o bufonescos como Tartufo. Lo grotesco se opone, en la concepción romántica, "a lo sublime, a la perfección física o moral, cuya contemplación llega a fastidiar; por él, el arte ofrece un tiempo de detenimiento, de comparación, de punto de partida de donde se eleva nuevamente hacia la belleza con una percepción más fresca y excitable"<sup>13</sup>.

En la opinión de Bajtin, aunque el poeta francés acierta en valorar la estética de lo grotesco en la deformidad, debilita su valor autónomo al considerarlo como instrumento de contraste para la exaltación de lo sublime.

En la historia literaria de España, los personajes o autores de lo grotesco no han estado ausentes. Por el contrario, una parte sustancial de la literatura bien podría definirse por lo deforme; Karl Vossler, sin denominarlo como tal, cree con respecto al drama español que "lo sublime se desarrolla al lado de lo ridículo, y la gravedad más profunda junto a las vulgaridades y las burlas, llegando incluso a hacerse, por ese contraste, más profunda la profundidad de lo enseñado. Así logra la poesía española, del contraste de lo excelso con lo vulgar, su unidad espiritual y artística"<sup>14</sup>.

Si Fernando de Rojas había legado a las letras La Celestina, el Arcipreste de Hita a personajes bufonescos y el Arcipreste de Talavera a dueñas de rudo lenguaje, la aparición del arte barroco en la literatura española contribuiría al enriquecimiento de esta clase de personajes. Para ello bástenos recordar a Don Quijote o

la sarta de truhanes, viejas y desarrapados con que don Francisco de Quevedo y Villegas representa a la sociedad del siglo XVII. El estudio que realiza el escritor Sergio Fernández descubre lo siguiente: "En el altar barroco de Quevedo resaltan, además, otras vertientes con más y más retablos, la fealdad, la vulgaridad, lo crudo, las cosas macabras y aun lo horrible, pero con un gran sentimiento plástico" <sup>15</sup>.

Lo grotesco tiene un significado que, nacido en esa frontera medieval-renacentista, encarna a perfección en el arte barroco, deformador del ideal clásico que se adjudicaba la medida y la eurytmia griegas. El barroco evita la simetría pero logra el equilibrio en la mescolanza disímbola. De visita durante una semana santa sevillana, el hispanista Leo Spitzer recordaría después: "Sentíame trastornado hasta lo más hondo de mi alma por algo como un horror entre místico y carnal [...]. Vi en Granada la cabeza de San Juan Bautista en relieve donde la descomposición de la muerte está pintada y modelada con colores tan radiantes y con tal movimiento que me recordó "La Charogne" de Baudelaire ..." <sup>16</sup>. Para el barroco español la conciencia de la cotidianeidad se hermana a la conciencia de la eternidad, existe, por lo tanto, una dualidad, "el tema barroco por excelencia es el desengaño, el sueño opuesto a la vida, la máscara opuesta a la verdad, la grandeza temporal opuesta a la caducidad" <sup>17</sup>, que recuerda:

Señor, Dios mío: no vayas  
a querer desfigurar  
mi pobre cuerpo, pasajero  
más que la espuma de la mar.

("Gavota", ESC)

El espíritu barroco creó su grotesco en la tierra mexicana: los ojiabiertos rostros de los angelillos de Santa María Tonantzintla compensan la pesadez de su cuerpo y el alejamiento estético con respecto a los cánones que Europa imponía; los cristos sangrantes se volvieron festivos con los adornos y las ropas indígenas; las calaveras y personajes populares de José Guadalupe Posada guardan

caracteres grotescos, y qué expresar de la mayor pieza del arte azteca, la Coatlicue, de la que proviene una educación visual para el pueblo mexicano.

Desenvolvimiento de lo grotesco.

Nutrido artísticamente en ese fermento cultural, los poemas que con tema grotesco elabora López Velarde, conjuntan de manera particular lo tradicional y lo innovador. A continuación se examinan ciertos poemas donde trasuda lo grotesco periférica o totalmente, a veces de la mano con lo irónico, lo lúdico o lo humorístico:

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

("El minuto cobarde", Zoz)

He oído la rechifla de los demonios sobre  
mis bancarrotas chuscas de pecador vulgar,  
y he mirado a los ángeles y arcángeles mojar  
con sus lágrimas de oro mi vajilla de cobre.

Mi carne es combustible y mi conciencia parda;  
efímeras y agudas refulgen mis pasiones  
cual vidrios de botella que erizaron la barda  
del gallinero contra los gatos y ladrones.

("El perro de San Roque", ESC)

En el poema "Anna Pavlova" recrea López Velarde el fenómeno de la danza en la persona de la bailarina rusa. Fuera de los atributos estilísticos que ya se han visto en relación con este texto, se señalará la contraposición de los elementos que la integran. Luisa La Vallière, personaje de ficción en alguna novela de Alejandro Dumas, era una muchacha coja, su deformidad contrasta con la delicadeza que el mundo griego confirió a la cortesana Thais; la agilidad de las ondinas, ninfas de las aguas, se une a la de las ranas, pero al movimiento deslizante de la ninfa se opone el grotesco rombo de las ancas de la rana o la pesantez de las piernas de una aldeana; en el poema, entonces, se celebran alborozos epifánicos que

se contrarrestan con parodias funerales. Elaborados ciertos elementos de lo grotesco, el poeta cierra paulatinamente el poema con imágenes que remiten a figurillas alargadas, finas, ligeras, que son equivalentes de aquellas piernas etéreas: manecillas, tallos, alfileres o libélulas, para concluir admirativamente con la emoción que le provoca la danza.

El sentido del horror fue cultivado por el jerezano en varios poemas, como un contraste mayúsculo que supera incluso el desenvolvimiento en el interior de un poema. Lo horroroso emerge de los propios versos, en acto de equilibrio, de nivelación, con respecto al sentido de concordancia y belleza en que se desenvuelve la mayor parte de su obra, en especial, aquellos poemas en que él habla de la mujer. El sentido de la deformidad, lo cómico, lo vulgar, lo supersticioso, lo ridículo, que está destilado a cuentagotas sobre lo femenino, casi siempre se refiere a su propia persona -acción o pensamiento- por lo que podría presumirse que la actitud irónica extrapolada a los juegos humorísticos y grotescos, compensa un sentimiento de frustración señalado con atingencia por José Luis Martínez <sup>18</sup>.

Asocia López Velarde a una sensación animalesca el flujo de la corriente sanguínea que acompaña a la sensación erótica en el poema "Hormigas"; al planteamiento inicial de bienestar y enamoramiento, corresponde la sorpresiva aparición del conglomerado de diminutos insectos que recorren el sistema arterial del poeta. Según la tesis de Georges Bataille, el erotismo y la muerte son correspondientes en las culturas que él examina <sup>19</sup>; dentro del mundo creado por López Velarde aparece con frecuencia aquella relación, de la que "Hormigas" es uno de sus portadores. El "estertor final" anuncia la posibilidad de la muerte erótica, a la vez que otros elementos acusan la presencia de lo grotesco.

De acuerdo con Bajtín, la boca y la nariz son los órganos donde se ubica lo grotesco en el rostro humano; de hecho, la boca abierta lo acentúa por ser un orificio que en la topografía grotesca corres

ponde a las entrañas. "La boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales" <sup>20</sup>; el poeta califica a la boca amada como un "manjar", que guarda relación con la idea grotesca de "banquete" y cuyo contexto poético reafirma la oposición vida-muerte. Complementa la imagen de la boca, la figura grotesca de la lengua "asomada al mundo", gesto obsceno en lo humano, y horroroso si se refiere a un mamífero o reptil que con su lengua atrapa a los animalejos. Sella esas actitudes repugnantes el ambiente de olores decadentes que emanan dentro de las iglesias envejecidas: sudarios, flores putrefactas, humo de velas, etc.

Reflejo de una sonrisa -mueca sería el primer golpe sensorial- "Tus dientes" es uno de los poemas que el poeta elaboró con profusión de metáforas que evidencian la oposición sublime-grotesco. Salvo por la mención de las "sigilosas arcadas de tu encía" que indicaría vida, el resto del poema está afirmando que se trata de una calavera, cuya sonrisa mueca es descomunal. Las sucesivas imágenes en cada estrofa, son ellas mismas blancos dientes que hilan cada estrofa, de manera que seguirían el ritmo visual de un diente tras otro. En otras palabras, la metáfora no es solamente la blancura del papa retocando su encíclica, la del "cónclave de granizos" o la del "cortejo de espumas", sino también la sucesión de la belleza blanca contrastada con lo elevado, multitudinario o sobresaliente; la metáfora única del poema deviene en la única belleza que el cuerpo comparte en vida y muerte: los dientes, respuesta a una preocupación muy velardiana. Boca y dientes se asocian a imágenes de absorción y deglución, correlativas de muerte y destrucción. El desconcierto que las imágenes del poema provocan, no es indiferente al sentimiento mexicano; pareciera que el leit-motiv se origina en una sonrisa-mueca que engulle la vida al estilo de la calavera catrina de Posada.

Como última reflexión sobre este tono velardiano quedarían los versos del poema "Te honro en el espanto", cuyo tema es la contemplación imaginaria de un esqueleto cubierto con un desconcertante abrigo rojo. Impregnado del sentido absoluto de la muerte, el poeta

aminora el espanto grotescamente, depositando sus besos sobre cráneos cuyas formas blancas y redondas semejaran inmensos puntos de fichas de dominó.

Después de estas lecturas parecería que López Velarde hubiera vertido su intensidad poética en la mujer-muerte; lo cierto es que en la vida real - declaran quienes lo conocieron- era un hombre presto a las caminatas, a la conversación, a la afabilidad, y como lo refirió Abreu Gómez, dispuesto a divertirse. esa actitud trascendió a su vida literaria en los poemas que se han examinado y en particular, en uno en que logró imágenes y contrastes con el mismo tono alegre con que asiste un niño al circo, donde ocurren las parodias de la vida. Antonio Castro Leal y Allen W. Phillips reconocen en "Memorias del circo" acentos lugonianos <sup>21</sup> que el mexicano resuelve con personal gracia. Se asiste al circo para escapar de la sociedad que atosiga, por lo tanto, se espera aliviar en él la tensión de la existencia y el ser humano concurre a mofarse de sí por que animales y bufones lo representan en las "magnas tragedias hilarantes", simbiosis de ironía y de heroísmo. De la pluma velardiana nacieron un "perrillo enciclopédico", "desacreditados elefantes" y una monita de "enagüilla obscena". El mago poeta extrae de sus dedos un payaso antihéroe, relacionado con personajes grotescos de la novela picaresca, llorón y procaz, que provoca risa y repulsión; al descubrir al personaje eminente (seudohéroe) entre el público, lo degrada untándole su dedo ensalivado, acción de catársis que libera las tensiones de la sociedad: el símbolo del poder se torna ridículo e inofensivo. Sin límite en el tiempo, la imaginación de López Velarde hurga en los recuerdos de la infancia y del dislocado manicomio circense surge una de sus más insólitas poesías.

#### Prefiguración de la vanguardia en el poeta.

Paulatinamente es la obra velardiana la que ha permitido descubrir por ella misma, las novedades literarias que aporta al campo de la poesía mexicana; en otro capítulo asomaron los orígenes de su lenguaje, páginas adelante aparecieron prosaísmos y conversación, ahora se arriba a otra isla, vinculada con la modernidad o vanguardia.

Del sentido irónico con que López Velarde ha impregnado parte de su obra, se colige que ese recurso ha previsto la desaparición de lo heroico y que el personaje de los poemas es el hombre del común, hombre al que tiende -entre otras finalidades- el arte moderno. Excepcionalmente, López Velarde se aleja de esa condición, como cuando declara ser un pontífice, lo cual, si a la vez se le aplica un sentido irónico, se convendría en que lo humano mengua lo divino y se explica porque el poeta aspira a semejarse a Cristo. En términos del lenguaje, la colindancia de la cotidianeidad y de los prosaísmos al lado de un lenguaje refinado, surte efectos irónicos.

Al filiar el arte contemporáneo, el filósofo José Ortega y Gasset señala: "la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cómica (...). La comicidad será más o menos violenta y correrá desde la franca clownería hasta el leve guiño irónico, pero no falta nunca. Y no es que el contenido de la obra sea cómico -esto sería recaer en un modo o categoría del estilo "humano" -, sino que sea cual fuere el contenido, el arte mismo se hace broma (...), el arte nuevo ridiculiza el arte" 22.

Para Guillermo de Torre, los poetas del siglo XX han recuperado la alegría <sup>23</sup> y adoptan una actitud de abandono lograda a través de otra de carácter lúdico. En el juego, el hombre se prueba a sí mismo sin que esté incluida la necesidad de una realización existencial; es elegirse a sí mismo en el sentido de la identificación parcial, como también de una mayor distancia con respecto de sí. El juego mantiene esas posibilidades sin llegar a nada definitivo, por eso, con su despreocupación y alegría desempeña un servicio a la vida.

Haber explorado los caminos que se descubrían desde la perspectiva del humor, condujo al poeta jerezano a hallazgos en los que se evidencia el alejamiento a que propendía la nueva poesía mexicana

con respecto a la herencia de sus antecesores modernistas; por lo menos debe reconocerse la obra de Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón y Enrique González Martínez, entre otros. A la vez, la poesía mexicana en la barca de López Velarde navegaba con remos sin peso hacia algo imprevisible en ese momento, pero que el tiempo definió como modernidad o vanguardia, que fue, a la vez, un fenómeno con vastas repercusiones en la poesía occidental. La poesía mexicana, a partir de José Juan Tablada y de Ramón López Velarde se sensibilizaba con respecto a las nuevas tendencias estéticas, que en América Latina originaron pródigas redadas.

Si páginas atrás ya se había aludido a que el conocimiento de literaturas extrañas al castellano por parte de los escritores latinoamericanos era un acto de internacionalización de su obra, en este momento es posible destacar que gracias al modernismo, la poesía del continente comienza a desplazarse fuera de sus mares, lo que propició la ruta para el nuevo movimiento vanguardista en México y que los nombres de Vicente Huidobro y César Vallejo hayan dejado huella significativa en la poesía castellana. Nuestro poeta no fue tan lejos como ellos; no imaginamos cuál hubiera sido su destino si hubiera vivido más, pero su personalidad literaria comenzó a desprenderse del verso modernista y para encabalgarse en el postmodernismo o quizá prevanguardia. Ninguno de los términos es poético ni explican demasiado. Es difícil encajonar la amplitud velardiana. Más sensato es caracterizar lo que se ha conocido como vanguardia y señalar los roces que el poeta jerezano pudo haber tenido con ella.

"El término vanguardia define el periodo histórico y (...) traduce el estado de espíritu combativo y polémico con que (los pioneros) enfrentaban la aventura literaria" <sup>24</sup>, declara Guillermo de Torre; en López Velarde este espíritu está prefigurado, especialmente en Zozobra, pues su sorpresa literaria proviene de la novedad de campos no explorados anteriormente en la poesía mexicana. Primer punto de partida hacia la vanguardia es el que señala el poema "Mi prima Agueda" porque descubre la posibilidad de trasladar al verso el tono conversacional, inclusive aquel que se desenvuelve en el ánimo,

el monólogo interior. El recuerdo es el que priva en este poema, no existe autocensura, su lenguaje fluye sin manifestar control racional, como si fuera un prelude de la escritura automática que vendrá en años futuros. El poeta no describe, elige de la mujer sólo aquellos rasgos que lo encadenan eróticamente a ella. El tiempo aparece comprimido en el texto aunque a la vez se crea la sensación de una extensión cronológica porque se sabe lo que ocurre en el día de la visita de la prima y porque la pervivencia de recuerdos fragmentados en el adulto de hoy es sumamente erótica. El objeto amoroso se ha alejado de los temas modernistas y pertenece al más cercano ámbito hogareño. Leyendo el poema en alta voz se identifica la correspondencia que guarda con las expresiones familiares y se detecta que el lindero entre verso y prosa casi se desvanece. Erotismo y conversación se disputan la maestría del poema, que colinda en tiempo y conceptos con la declaración del imaginismo que López Velarde nunca conoció.

La secuencia de imágenes de "Humildemente", "La saltapared", "Anna Paylowa" en las que captó lo móvil e instantáneo, "prepara la visión veloz y simultánea, la mutabilidad, la excitabilidad de la proteica poesía de vanguardia" <sup>25</sup>. La yuxtaposición, no solamente opera en lo visual, sino en lo gramatical, como en los poemas en que López Velarde utilizó dísticos, en los que con frecuencia no existe encadenamiento temático entre un dístico y el que le sigue <sup>26</sup>, aunque todavía conserva un hilo conductor que desaparecerá en las generaciones de la vanguardia propiamente dicha; este procedimiento velardiano, por ejemplo, lo recrea Carlos Pellicer en "Recuerdos de Iza".

Los elementos lúdicos, humorísticos, grotescos que López Velarde trabajó en poemas y alguna prosa, repelen al modernismo como una manera de acentuar la autonomía poética; pletórico en motivos exóticos (el gusto velardiano había caído alguna vez en ellos), el modernismo se enfrenta a su ocaso cuando aparecen calaveras descomunales, payasos lascivos, aldeanas que danzan o una lengua obscena, quizá con intenciones expresionistas. Lo poético se busca extramuros de la belleza, y está aparentemente desconectado de la realidad. El

procedimiento apunta a la invención imaginativa y ocasionalmente pre figura el absurdo en torno al que girarán innumerables obras literarias. La incongruencia de algunas imágenes grotescas servirían a las generaciones venideras para desplegar otros mecanismos creativos, probablemente Salvador Novo habría de ser recordado aquí, en su poema "Viaje" en el que conjuga chispas técnicas con unos grotescos nopales.

No sólo por su sonido fue por lo que eligió López Velarde a las esdrújulas para su poesía, también se debía a un ansia por asimilar la modernidad a través de términos relacionados con la técnica, que en este aspecto abrió caminos que casi de inmediato aprovechó el estridentismo.

Un último contacto con la anticipación de la vanguardia está relacionado con una contradicción en López Velarde. Si en sus plan teamientos críticos de 1916 había condenado al "parnasianismo", a a partir de Zozobra y de algunas prosas de El minuterero, él trabaja con el lenguaje ignorando su antiguo repudio por la sola forma. Cabe en él un enamoramiento por la palabra que empieza a cegarlos sin demérito del rigor ígneo de su creatividad. En otros términos, ya su contacto con el mundo externo es menos vivaz porque privilegiaba su propia obra, tornándose en el interior de un poema, verso o prosa, un motivo autorreferencial; algunos de sus textos se cifran en sí, estableciendo una intimidad a la cual es imposible arrancarle el secreto.

Este recurso y los examinados con antelación no representan más actitud que la de rebeldía ante un orden que lo aprisionaba no sólo literaria sino socialmente. El positivismo había intentado implantar un ideal apegado a la ciencia, castrando socialmente al país. La frialdad de esa ideología se estrellaba contra la emotividad creativa del poeta, así él recupera la conversación del hogar, contrataca utilizando el desconcierto que provoca la ironía e inicia el ciframiento poético para perturbar la apropiación gratuita de su poesía.

A López Velarde lo traicionó la vida, no la muerte, su bienamada; lo traicionó abandonándolo en plenitud de su creación poética

cuando él ya había anunciado cambios en nuestra poesía. Algunos críticos se preguntan si se hubiera mantenido igual o si hubiera continuado explorando otros derroteros. La edad y la inteligencia le habían permitido modificar su estilo hacia 1915-1916. Tampoco era viejo cuando murió. Probablemente su inteligencia hubiera logrado lo que Ramón del Valle Inclán, otro modernista convertido en vanguardista, obtuvo entre sus Sonatas y el Tirano Banderas o Luces de Bohemia. ¿Por qué no especular que si López Velardese deshizo de su mito más caro, Fuensanta, no se hubiera deshecho de la rima, que ya alguna vez había escondido debajo del tapete? ¿Por qué no especular que dada su sensibilidad plástica, la irrupción de la nueva pintura hubiera mutado en varios niveles su lenguaje? ¿Por qué...?

NOTAS AL TEXTO

- 1 José Emilio Pacheco, Poesía Modernista, UNAM, México, 1982.
- 2 Robert M. Scari, "El idealismo del joven Lugones" en Cuadernos Americanos, México, Año XXXVII, 1978, No. 3, mayo-junio, p. 237.
- 3 Citado por Juan Carlos Ghiano, Lugones escritor, Raigal, Buenos Aires, 1955, pp. 47, 80, 81 y 87.
- 4 Catherine Kerbrat-Orecchioni distingue a la "pseudovíctima" entre los actantes de la ironía, en cuyo caso se confunde con el "emisor". Citada por D.C.Muecke, "Analyses de l'ironie", Poétique 36, Seuil, Paris, 1978, pp. 478-494.
- 5 Northrop Frye, Anatomía de la crítica, Monte Avila, Caracas, 1977, pp. 62-64.
- 6 Cfr. Helena Beristáin, Diccionario de Retórica y Poética, Porrúa, México, 1985.
- 7 Desde Ramón López Velarde y José Juan Tablada ha cambiado; en la poesía contemporánea, si no definible por el humorismo, al menos se cuenta con exponentes singulares: Novo, Huerta, Leduc, por mencionar unos nombres.
- 8 Ermilo Abreu Gómez, "Como he referido varias veces" en Calendario de Ramón López Velarde, SEP, México, No. 5, mayo 1971, p. 317.
- 9 Cfr. Johan Huizinga, Homo ludens, Alianza, Madrid, 1972.
- 10 Mijail Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Barral, Barcelona, 1974, p. 24.
- 11 Mijail Bajtín, op. cit., p. 26.
- 12 Victor Hugo, Préface á Cromwell, Larousse, Paris, 1949, p. 25.
- 13 Victor Hugo, op. cit., p. 29.
- 14 Karl Vossler, Algunos caracteres de la cultura española, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1943, p. 55.
- 15 Sergio Fernández, Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco, Pormaca, México, 1966, p. 221.
- 16 Leo Spitzer, "El barroco español" en Estilo y Estructura en la Literatura Española, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 316 -317.
- 17 Leo Spitzer, op. cit., p. 317.
- 18 José Luis Martínez, "Examen de López Velarde", en Ramón López Velarde, Obras, FCE, México, 1979, pp. 15-16.
- 19 Georges Bataille, El erotismo, Tusquets, Barcelona, 1979.

- 20 Mijail Bajtín, op. cit., p. 292.
- 21 Antonio Castro Leal, citado por Allen W. Phillips, Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna, Sepsetentas, México, 1974, pp. 75-121.
- 22 José Ortega y Gasset, "La deshumanización del arte", en Obras Completas, Revista de Occidente, Madrid, 1950, Vol. pp.381-382.
- 23 Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia, Guadarrama, Madrid, 1971, Vol. I, p. 247.
- 24 Guillermo de Torre, op. cit., p. 23.
- 25 Saúl Yurkievich, "Vanguardia latinoamericana: ruptura de la permanencia y viceversa", en Culturas, UNESCO, París, Vol.VIII, No. 2, 1982, pp. 85-101.
- 26 Cfr. "Fábula Dística" y "Despilfarras el tiempo".

### III. LAS LASCIVAS SOLEDADES DEL ETER:

#### LA IMAGINACION AEREA

##### Identidad aérea en López Velarde. La dualidad funesta. Imágenes de pájaros y vientos.

En la búsqueda de nuevos temas, metros, o actitudes que lo condujeran a una renovación poética, el grupo modernista no sólo encontró el cosmopolitismo o el rubor exótico que aparece en sus obras, sino que también inició una búsqueda hacia algunas doctrinas esotéricas que alimentaran a su fantasía poética. Rubén Darío había llegado a Buenos Aires en 1893, ciudad en la que escribiría sobre la mesa de un café muchas de las poesías que figuran en Prosas Profanas. La vida nocturna bonaerense era un estimulante para la concurrencia de artistas y bohemios que recorría sus calles. Darío, recibido con entusiasmo, pronto tuvo amigos, entre los que destacaron José Ingenieros, Ricardo Jaimes Freyre y Leopoldo Lugones, con quienes fundó una sociedad secreta que se llamó La Syringa, dedicada al ocultismo. La poesía modernista recibió, en tanto actitud estética, alguna frescura de esas creencias y provocó curiosidad en otros países. El poeta mexicano Ramón López Velarde, también por propia inclinación, debe haber estado en contacto con textos o amigos que le revelarían un conocimiento cósmico universal al que él podría - en ciertos momentos - trasladar su inquietud religiosa general o algún particularismo zodiacal, por ejemplo.

Aunque López Velarde se distingue por la pasión con que vive el mundo a través de su cuerpo, a lo largo de su obra literaria también se abren paso múltiples imágenes un tanto espirituales, un tanto cósmicas, que denotan un estado interno de contraste paradójico que es causa por la que ciertos críticos, especialmente Xavier Villaurrutia, definieron la personalidad poética de López Velarde como dual, o en palabras del poeta, en una "dualidad funesta". Varios son los matices que adquieren este tipo de imágenes, sin embargo su común denominador es el elemento aéreo como causa, como efecto o como vehículo.

Desde alguno de los poemas iniciales de La sangre devota, ya el poeta había dejado testimonios de su disposición hacia lo aéreo -como en "El reinado de la primavera" o en "Pobrecilla sonámbula"- que perfeccionaría conforme su madurez poética lo demandase; es decir, el germen estaba ahí y al paso de los nuevos textos, algunas imágenes adquirirían no mayor peso, sino mayor vuelo. Si en algún poema él había definido: "Me revelas la síntesis de mi propio Zodíaco: / el León y la Virgen" ("Que sea para bien", Zoz), símbolos uno de lo masculino y otro de lo femenino, que casi seguramente integraban la condición creativa, mental y psicológica en que él se percibía, al poeta le faltó, sin embargo, retroceder sobre su propia historia, que había empezado bajo el signo de Géminis, signo aéreo y dual, al que pertenecía por la fecha de su nacimiento. Pero esta curiosa impertinencia no explica su adhesión a lo aéreo, ya que son los textos mismos los que expresarán fragmentaria o totalmente su actitud aérea.

Tocado el tema del cuerpo en López Velarde, partiremos de él en busca del sentimiento aéreo velardiano. Ha quedado suficientemente demostrado el gusto del poeta por la danza, sea arte, rito o diversión, con que el cuerpo segmenta o rasga el espacio, y por cuyo movimiento crea continuamente nuevos espacios de formas distintas. Miremos el ritmo del cuerpo y observemos la creatividad muscular, facial o espiritual del artista. Miremos el espacio que el cuerpo individual o el corps crea paralelamente, dialécticamente, y observemos la armonía de los espacios en blancos mallarmeanos. Vuela el poeta en pos de los "talones tráfugas" de la amada gozando la "embriaguez de los cuerpos danzadores", que van, el "ritmo de la sangre" y de la orquesta acordados, poseyendo el mundo a cada paso. Crea el cuerpo en el cosmos, una "mística integral", transparente, ligera, como alas de libélula. Tan grato es al cuerpo el ritmo de la música, o simplemente el de las percusiones, que alcanza un estado de éxtasis, en el que pierde la sensación de gravedad, que el poeta identifica como embriaguez y que en la suprarrealidad velardiana es equiparable al estado que obtendría mediante la unión mística a que aspiraba, de alguna manera, el poeta <sup>1</sup>.

En concordancia con la imagen que desarrollará, el poema "El zen-

zontle impávido..." está trabajado en rítmicos alejandrinos en los que López Velarde deja fluir un lenguaje poético y conversacional. En la figura del ave, el poeta se reconoce:

¿Hay acaso otro solo poeta que, como éste,  
desafíe a las incógnitas potestades, y hiera  
con su venablo lírico el silencio despótico?

La figura del zenzontle pareciera ser la correspondencia masculina de la soltera que permanece junto a la reja de la ventana; en efecto, lo es: el "músico célibe" vive aprisionado en su jaula, en silencio, en castidad; pero a falta de espacio para volar, su canto, como "vena de agua" recorre el "cuerpo de la noche". El zenzontle despierta en el recuerdos y sensaciones de carácter fúnebre y erótico:

.....  
lo aprisionaron virgen en su monte; y me apena  
que ignore que la dicha de amar es un galope  
del corazón sin brida, por el desfiladero  
de la muerte. Deploro su castidad reclusa  
y hasta le cedería uno de mis placeres.

López Velarde, en la figura del avecilla ha comparado su propia vida y experiencia; el confinamiento del zenzontle resulta doloroso porque su elemento es el aire libre, como lo es el del alma. El poeta posee la libertad arrebatada al pájaro; aquél tiene la habilidad de volar, éste no; hacia el final del poema, el sueño ha cercado al escritor, quien ya podrá emprender el vuelo vedado al zenzontle impávido.

Los pájaros, imágenes de movimiento y libertad, aparecen en la obra velardiana desde temprano; La sangre devota está preñada de pacíficas palomas que zurean en campanarios y sobrevuelan la límpida plaza de armas; las alondras, imagen literaria pura <sup>2</sup>, nacen en aquel libro y perviven en Zozobra y El minuterero; canarios con alas como "onzas acabadas de troquelar" plumajes de púrpura, golondrinas, "garzas ecuatoriales" y loros de verde relámpago, revolotean por su obra hasta Don de febrero y otras crónicas y El son del corazón, dejando testimonio de un sentimiento con el que la vida poética de López Velarde se identificó <sup>3</sup>.

Otro aspecto aéreo del poeta jerezano se encuentra en su manejo de corrientes de aire con las que a veces relaciona actitudes personales. El estado del aire le impresiona y por lo general señala la fuerza del elemento. Por ejemplo:

En las alas oscuras de la racha cortante  
me das, al mismo tiempo, una pena y un goce:  
.....  
y en las tinieblas húmedas me recojo, y te mando  
estas sílabas frágiles en tropel, como ráfaga  
de misterio, al umbral de tu espíritu en vela.

("En las tinieblas húmedas", LSD)

La agresividad denotada en "racha cortante" se transforma en destino o en tragedia en los siguientes versos:

Orean mi bautismo, en alma y carne vivas,  
las ráfagas eternas entre las fugitivas.

("Anima adoratriz", Zoz)

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

("Que sea para bien", Zoz)

Y su ser aéreo asume la devoción de la fidelidad cuando escribe:

Si soltera agonizas,  
irán a visitarte mis cenizas.

Porque ha de llegar un ventarrón  
color de tinta abriendo tu balcón.  
Déjalo que trastorne tus papeles,  
tus novenas, tus ropas, y que apague  
la santidad de tus lámparas fieles...

No vayas, encogido el corazón,  
a cerrar tus vidrieras  
a la tinta que riega el ventarrón.

("Si soltera agonizas", ESC)

Es febrero, mes característico de vientos atropellados, el detonador de una de sus prosas más conocidas y significativas, "Don de febrero", en la que se refiere a un alma femenina, que realmente no

parece ser un alma ajena, sino la del propio poeta, dadas las correspondencias que ya se han planteado en este trabajo y que terminarán de establecerse páginas adelante. El poeta, conforme ha expandido su capacidad expresiva, empezará a comunicar cómo dialoga con su propia alma y cómo de esa conversación él fortalecerá su capacidad introspectiva que lo llevará al aislamiento y la soledad que se reflejan en su trabajo literario. Esta importantísima prosa también establece vasos comunicantes con ciertos poemas y alguna otra prosa, por cuanto su material aéreo corresponde a una misma calidad expresiva. Transcribimos a continuación dos párrafos de ella:

"Soy deudor a febrero de un singular espectáculo: el de un alma femenina que, frente a mi isla de meditación sufre los embates de locos vientos, sobre el mar, sobre las selvas, muy arriba ...

.....

Esta mujer, cuya alma se sacude en un torbellino superior, escribe con una despreocupación familiar que desdeña las retóricas y con una alteza de 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 pantheísmo prolijo.

No sé por qué amable fatalismo me ha concedido febrero el don de distinguir, desde mi isla de rumores iniciales, sobrias fuentes y arboleda parca, el alma que, como un punto de planta naufrago en la inmensidad vespertina, es llevada y traída por vientos contrarios, y que paga así su afán mitológico de enclavarse en el Zodíaco, igualando la soberanía del León o la radiosa compostura de la Virgen. No sé cómo la niebla de mi meditación, eficaz

para arrojar la colina, el agua y la arboleda insulares, no lo ha sido para impedirme ver el alma femenina que, sobre el océano, se desgarrar queriendo hallar la síntesis del pensamiento y la cifra de la pasión, para sustentarlas, sobre su mano morena y pálida, como joyas gemelas" <sup>4</sup>.

Prosa en que las imágenes aéreas se deslizan sucesivamente como una brisa para posar el alma del poeta en el papel. Es el éxtasis, la suspensión etérea, el Zodíaco dualista, lo que el alma propicia y revela en la meditación velardiana; es el alma, "su mano morena y pálida" la que escribe con una alteza de visionaria y a quien López Velarde recrea en ciertos poemas y prosas.

Una reminiscencia gongorina. Vuelo y éxtasis en "El sueño de los quantes negros" y "Día 13".

Consecuencia del aislamiento que el poeta perseguía desde prosas tempranas <sup>5</sup>, los versos del poema "Tierra Mojada" (Zoz): "... un afán misántropo remonta las lascivas/soledades del éter" sitúan la dimensión que el poeta procuraba para el año 1917. Versos de reminiscencia gongorina en tanto el contexto en que se despliega la palabra lascivas. Ha observado Leo Spitzer cómo el poeta cordobés utilizaba este adjetivo en contextos de índole contraria que terminaban por negar la acepción latina de 'gozoso, desenvuelto' y asienta "que en Góngora, cuya imaginación lujuriosa sabe imponerse restricciones, la palabra lascivo está siempre contrapesada por una palabra contraria que por así decirlo "frena la imaginación" <sup>6</sup>. Aunque en el poeta jerezano este ejemplo es único, el mecanismo gongorino se repite al situar lascivas al lado de "soledades del éter, y en ellas se desposa/ con la ulterior paloma de Noé", cuyos términos (soledades, éter, paloma) anulan la intención inicial del adjetivo. El mecanismo, por otra parte, concuerda con la actitud dual de López Velarde a semejanza de aquella Ligia cristiana enmarcada junto a Zoraida musulmana.

Ya el poeta ha encontrado, pues, la dimensión etérea en que situará una porción importante de su quehacer artístico. Preludio a

"El sueño de los guantes negros" es la primera estrofa del poema "La Ascensión y la Asunción":

Vive conmigo no sé qué mujer  
invisible y perfecta, que me encumbra  
en cada anochecer y amanecer.

Mujer que no corresponde, de acuerdo con la obra del jerezano, a ningún modelo físico, pero que, bajo la óptica de "Don de febrer", es su propia alma. En las estrofas que prosiguen se inscriben imágenes aéreas que dan curso poético a sus creencias religiosas, al encuentro amoroso con su alma, a la presencia materno-angelical de la mujer y al alivio que con relación al miedo elemental de la caída, obtiene cuando él y su amada se han convertido en ascensión y asunción respectivamente, y que no se comenta en este momento porque su tema será abordado a través de otros textos.

El enigmático poema "El sueño de los guantes negros", pareciera una probable incursión a un nuevo campo en la poesía velardiana; en realidad, como ha sido anticipado, guarda relaciones con la obra que lo antecede. Aunque el poema proporciona referencias precisas como son los guantes, el esqueleto o el traje negro, a la vez, coexiste una imprecisión fantástica, correlativa al estado soñoliento en que se inscribe. No corresponde a un tono surrealista, pues en su escritura está la férrea mano del autor, corroborada por los puntos suspensivos, a la espera del vocablo adecuado. Se aclara que no se identifica surrealismo con laxitud, es otro el procedimiento de su escritura. Si López Velarde hubiera acudido a la escritura automática, quizá nos hubiera legado el poema íntegramente; la última estrofa, de estar completa, hubiera redondeado el poema tal cual era el estilo velardiano, pues lo habría hecho volver sobre sí, pero como le faltan varias palabras, el poema podría quedar terminado en la penúltima estrofa, en donde está expresado el fin de ambos protagonistas sin demérito de los últimos versos.

La imprecisión de lo fantástico proviene de la magnificación con que el poema se inicia. En el gran espacio marítimo está contenida una ciudad; en contraste, el poeta señala la pequeñez de la llo-

vizna y el continuo goteo del silencio, esto es, dos antítesis. Bien podría parecer que el leit-motiv proviene del sueño, pero en el poema se funden imágenes que se gestan en la deliberada conciencia del autor, como lo es una "capilla oceánica" (diminuto-inmenso), la visión de su esqueleto y la suerte de pilares universales en que se convierten los brazos del protagonista y su amada. En la prosa "Oración fúnebre" (Min), había confesado López Velarde: "Uno de los dogmas para mí más queridos, quizá mi paradigma, es el de la Resurrección de la Carne", que en este poema está aplicado a la mujer amada, y que en el poema "La Ascensión..." se refería a él, como si fuera Cristo resucitado.

La lectura detenida de "El sueño..." aclara alguna hipótesis ya externada por otros críticos con respecto al posible conocimiento de creencias orientales por parte de López Velarde. Como material estético parecería confirmarse aquella suposición, ya que el texto y otros más, encajan dentro de un mismo sentido. Sin embargo, matizaríamos lo "oriental", pues algunas creencias son compartidas por grupos desperdigados a lo largo y ancho del mundo, como resultado de un pensamiento mágico. En el caso de la poesía española, ella tuvo contactos con fuentes árabes y sufíes y el catolicismo trasladó a sus ritos y liturgia no pocos mitos de pueblos de la antigüedad.

En el poema, parecería que el poeta está relatando la experiencia de una muerte mística con su consiguiente resurrección. La alusión al esqueleto podría haberse originado en un ejercicio espiritual practicado por muchos pueblos del Asia Central; Mircea Eliade explica: "La capacidad de verse a sí mismo como un esqueleto implica, evidentemente, el simbolismo de la muerte y de la resurrección"<sup>7</sup>. La contemplación del esqueleto anula el tiempo y permite al chamán o sacerdote encontrar la fuente de la vida eterna, de ahí que el sentido del tiempo y la percepción de la luz aparezcan suspendidos en algunos poemas como en "El candil".

La imagen plástica de dos seres pecho a pecho, o corazón a corazón, y mano a mano, propiciada por la acción de "sujetar", sugiere una identidad perfecta - los dos son uno<sup>8</sup> como si fuera la reproduc

ción mediante un espejo -que por los antecedentes de la obra velardiana sólo podría lograrse con Fuensanta-Madre o con su propia alma. La afirmación de que las manos son los cimientos del universo, confiere a los protagonistas la categoría de "creadores", idea acorde con sus papeles: Fuensanta procrea, el alma escribe, crea, y lo mismo realiza el poeta. El horror al desprendimiento carnal manifestado en:

Señor, Dios mío: no vayas  
a querer desfigurar  
mi pobre cuerpo, pasajero  
más que la espuma de la mar.

("Gavota" ESC)

se encuentra implícito en la pregunta: "¿Conservabas tu carne en cada hueso?" que protege el enigma del poema y lo intensifica ya que no es posible develar su misterio. El contacto con el ser amado, velardianamente, no se dará jamás piel con piel, porque el lienzo negro, Fuensanta-Agueda, lo impide. Durante el sueño del aura los amantes han vivido la única vida permitida: la vida apocalíptica, la vida del fin del mundo. Si el vuelo, "circuito eterno" pudiera haber sido de intención voluptuosa, no lo hubiera logrado porque -recuérdese la prosa "El bailarín"- la constante velardiana es la imposibilidad de la satisfacción amorosa, sublimada por el acto de creación que es el texto mismo, en este caso sustentado en imágenes aéreas inscritas en lo estético.

El "acucioso espíritu" velardiano es conmovido en otro poema de contrastantes imágenes por la aparición de la amada en traje de luto y en estado de embriaguez, en el que coexisten momentos y planos de oscuridad o negrura y de éxtasis e intensidad luminosa; nos referimos a "Día 13". De principio a fin, el texto sostiene un clima de tensión provocado por el temor o el miedo frente al deslumbramiento que provoca la aparición (surgiste) de la amada. El poeta enmarca esas emociones en la tradición supersticiosa en que estamos rodeados y le causan la sensación de muerte que acompaña al oscuro atuendo

femenino y paradójicamente, su portadora está llena de luz, como si en ella hubiera operado una transfiguración. La luz emana de la embriaguez, estado que ya López Velarde ha utilizado en varios otros poemas, en especial aquellos en que danza con la amada y en que sale al cosmos. Es de tal intensidad el deslumbramiento de su presencia, que ciega al "sol de agosto" y suspende tanto el movimiento como los sentidos del poeta al "harcotizarlo todo", pero el poeta está salvado: "Tu tiniebla/guiaba mis latidos, cual guiaba/ la columna de fuego al israelita/." La percepción del corazón, centro vital, implica que el poeta se sentía afectado por algo muy fuerte como puede ser la angustia. Los ojos del corazón eran quienes en este caso veían más que los sentidos del poeta, que se encuentran en estado de suspensión.

Estas imágenes poéticas traen a la memoria aquellas otras, clásicas en la literatura castellana, especialmente por su enclave místico, que pertenecen a San Juan de la Cruz:

En la noche dichosa,  
 en secreto, que nadie me veía,  
 ni yo miraba cosa,  
sin otra luz y guía,  
sino la que en el corazón ardía.

Aquesta me guiaba  
más cierto que la luz del mediodía,  
 adonde me esperaba  
 quien yo bien me sabía,  
 en parte donde nadie parecía.

.....  
Quedéme y olvidéme,  
 el rostro recliné sobre el amado,  
 cesó todo, y dejéme  
 .....

("Nocha oscura") <sup>9</sup>

El deleite velardiano hacia lo femenino se ha manifestado nuevamente en "El sueño ..."; él observa en la mujer rostro, ojos, ropa y zapatos distribuidos en oposiciones de negrura-luminosidad:

Adivinaba mi acucioso espíritu  
 tus blancas y fulmíneas 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.

.....  
 Superstición, consérvame el radioso  
 vértigo del minuto perdurable  
 en que su traje negro devoraba  
 la luz desprevenida del cenit,  
 y en que su falda lúgubre era un bólido  
 por un cielo de hollín sobrecoigido ...

En momento alguno ha manifestado el poeta algo sobre un desplazamiento corpóreo o espiritual, pero el primero está sugerido en "la llamarada de tu falda.." y en los últimos cuatro versos transcritos. El desplazamiento espiritual o éxtasis está implicado en 'ebriedad', 'embriaguez', 'ebria' idea significativamente reiterada. Por los textos que se han revisado, la obra velardiana evidencia que Zozobra no sólo estaba conformado por poemas en que la vanguardia literaria afloraba, sino que el poeta había profundizado en el conocimiento de sí y planteaba un camino hacia adentro, acaso con la intención de variar su tono estético, en el que el cuerpo siempre había sido privilegiado. La ebriedad que él detecta en la amada, en quien ahora se confunden sus propios mitos (Fuensanta, Agueda), con el alma, anuncia un posible desprendimiento del mundo sensorial como una anticipación de la experiencia de la muerte, de la que él esperaría resucitar en cuerpo y alma, pues hasta ahora el poeta sólo conoce la vida terrenal en la que existe la dicotomía cuerpo-alma; al primero le está vedado el vuelo, el éxtasis del alma:

Mi carne pesa, y se intimida  
 porque su peso fabuloso  
 es la cadena estremecida  
 de los cuerpos universales  
 que se han unido con mi vida.

.....  
 Mi alma pesa, y se acongoja  
 porque su peso es el arcano  
 sinsabor de haber conocido  
 la Cruz y la floresta roja  
 y el cuchillo del cirujano  
 .....

("La última odalisca", Zoz)

pero el universo será su posesión entera, una vez resucitado.

El símbolo de López Velarde.

No sólo por un afán de modernidad o de impacto fue por lo que López Velarde incorporó a su lenguaje términos médicos, científicos, geométricos y matemáticos <sup>10</sup>, sino porque se adecuaban a una expansión de su mente, en especial aquellos que sugerían una fuga hacia el infinito, como son los que implican geometría o matemática. Existe una amplia variedad de términos de esas disciplinas, que le sirven al poeta para crear imágenes de escenarios, en las que con una o dos líneas ha sugerido un ambiente que se constriñe al rincón de un alero o de un patio, o bien se expande hacia el universo. A veces, ha llegado a reunir, a la manera cubista, dos planos en el rostro de la mujer o a convertir en arquitectura el cuerpo humano. Pertenecen a un sentido cósmico, a manera de ejemplo, los versos siguientes:

Dos péndulos distantes  
que oscilan paralelos  
.....

("Nuestras vidas...". LSD)

Placer, amor, dolor ... todo le es ultraje  
y estimula su cruel carrera logarítmica,  
sus ávidas mareas y su eterno oleaje.  
.....

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

("Mi corazón se amerita", Zoz)

.....  
y tus talones tráfugas, que se salen del mundo  
por la tangente dócil de un celaje profundo,  
.....

("La estrofa que danza", Zoz)

Bajo las sigilosas arcadas de tu encía,  
como en un acueducto infinitesimal,  
.....

("Tus dientes", Zoz)

En la prosa que abre El minuterero, "Obra maestra" el poeta jerezano había reflexionado: "La ley de la vida diaria parece ley de mendicidad y de asfixia" <sup>11</sup>, que en realidad revela una fuerte frustración que sirve también para la escritura del poema "El mendigo"

cuyo tema proviene de una imagen bíblica del Libro de los Reyes, I, 17, en la que unos cuervos alimentan al profeta Elías. Tradicionalmente los cuervos han representado a la sabiduría; en el poema velardiano cumplen su oficio de manera contraria a lo que ocurre en el texto hebreo, como lo revela la rítmica estrofa en que resalta el sonido r en diferentes combinaciones:

El cuervo legendario que nutre al cenobita  
vuela por mi Tebaida sin dejarme su pan,  
otro cuervo transporta una flor inaudita,  
otro lleva en el pico a la mujer de Adán,  
y sin verme siquiera, los tres cuervos se van.

Ni alimento material, ni erótico, salvo algunas briznas que cayeron, llegarán al ermitaño que recorre el desierto terrenal (soledad). Vista, gusto, tacto del poeta se dirigen al cosmos por donde panes, mujeres y rosas se pierden, para aceptar que, finalmente, su vida se desgasta en el suplicio del hambre. El sentido cósmico del poema es transmitido en la necesidad de alcanzar la muerte: a través de ella el poeta obtendrá la plenitud vedada en la tierra. "La jornada célica", el vuelo de los pájaros, la mirada a lo alto, han traducido el ansia velardiana por alcanzar lo infinito.

Relacionado con el tono aéreo en que se inscribe una parte de la poesía velardiana, se encuentra el fenómeno de la luz, que se difunde gracias a la atmósfera y que constituye el tema central del poema "El candil". Entre la "cúspide radiante" que pule el poeta y sus sueños "inmóviles, excelsos y adorantes", imágenes de elevación que abren y cierran el luminoso poema, la persona poética de López Velarde se descubre paulatinamente como un ser privilegiado por cielo y tierra en la figura coronada de un dios-sacerdote y un rey-aristócrata, que es sentimental, casto y creador, para llegar, después de varias oraciones subordinadas, a identificarse simbólicamente con el objeto elaborado en cristalería que domina la nave de una iglesia criolla:

.....  
 he descubierto mi símbolo  
 en el candil en forma de bajel  
 que cuelga de las cúpulas criollas  
 su cristal sabio y su plegaria fiel.

El candil, que por su forma sugiere viaje, traslado, es en sí un objeto de lujo, deslumbra por las decenas de bujías que lo integran y generalmente preside sitios de prestigio; ostenta una cualidad elevada y flotante hacia la que se dirigen los ojos fascinados por el caleidoscópico juego de luces. El poeta se reconoce en el privilegiado objeto que pende por encima de los hombres. La contemplación de la "irisada presencia" lo arroba en medio de la oración y el tiempo deja de ser una suma de instantes sucesivos:

.....  
 porque en la muda eminencia  
 están anclados contigo  
 el vuelo de mis gaviotas  
 y el humo sollozante de mis flotas.  
 .....  
 y por ello ante el Señor  
 paralizas tu experiencia  
 .....  
 Paralelo a tu quimera,  
 cristalizó sin sofismas  
 las brasas de mi ígnea primavera,  
 enarbolé mi júbilo y mi mal  
 y suspendo mis llagas como prismas.  
 .....  
 mis sueños recalcitrantes  
 enmudecen cual un cero  
 en tu cristal marinero,  
 inmóviles, excelsos y adorantes.

Viajero de los mares universales, el poeta ha bogado por alguna magnética bahía, ha sufrido el castigo de los excesos venéreos en su piel; dispuesto a renunciar a su erotismo, "enfermo de lo absoluto" el poeta ofrece en compensación y resarcimiento, sus propias llagas para que en calidad de prismas, refuljan en el candil. El pecado se satisface por medio del sacrificio que ofrece el alma del poeta y el acto ascensional conlleva la capacidad de suspender el tiempo, de anularlo, tal como sucedía en el momento límpido de la creación del mundo.

Aparejado al sentimiento de elevación, el poeta sufrió permanentemente el miedo a la caída que quizá haya estado condicionado por la severa moral decimonónica en que fue educado. Cada vez que se atrevía a dejar de contemplar las bondades etéreas, y bajaba los ojos a lo terrenal, veía el abismo junto al cual se encontraban sus pies:

"Aquella mañana salimos a cabalgar al campo, bajo la nascente gloria del sol...Por la tarde salimos a coger rosas de la Pasión y lirios pálidos. Era como si te burlaras de lo sensual por indigno, y de lo platónico, por soso. Yo tuve miedo de ti y me asomé, temblando, al abismo de mi sentimiento".

("Aquel día...", DF)

Y es que el poeta se sentía "colgado en la infinita agilidad del éter, / como de un hilo escuálido de seda" o "colgado de la inmanente palabra mística" que podía rasgarse a la menor provocación; aunque era un sentimiento personal, a veces él se sobreponía y asumía que era un salvador:

.....  
y os quisieran ceñir mis manos fieles,  
por detener vuestra caída oscura  
.....

("A las vírgenes", Zoz)

o reconocía el rescate de una mano femenina:

.....  
y si en vértigo de abismo tu pelo se desmadeja,  
todavía, con brazo heroico  
y en caída acelerada, sostienes a tu pareja.

("A Sara", LSD)

La vida, en su concepción, debía aspirar a lo alto, idea acorde con la enseñanzas religiosas que había recibido, y debía evitar a todo trance la caída, en la que conjuntaba su idea de transgresión a la moral y el miedo primitivo que todo ser profesa a la oscuridad, a lo abismal, que pueden ser además de estados físicos, estados del alma.

El sentimiento de frustración reflejado en lo aéreo.

El solitario personaje que fue Ramón López Velarde titula hacia fines de 1918 o principios de 1919, su segundo libro; lo nombra Zozobra, aunque ningún poema en particular hable de ese estado de ánimo, relacionado con la angustia, que a veces se manifiesta por una sensación de asfixia. En la carrera del tiempo, sigue siendo un libro fundamental para las letras mexicanas, por todo el aliento que, paradójicamente, insufló a la moribunda poesía modernista. La lucha en que su vida se había debatido se encaminaba hacia la recta final; ya en Zozobra se adivina que el conflicto que la había sellado, la carne en oposición al espíritu, originado en sus creencias, tendría una resolución dolorosa para su amado cuerpo. Había buscado el poeta la sublimación de su erotismo y empezaba a construir un mundo donde él se encerraría. Las largas noches de la creación, el fuego interno, alquímico, en que templaba su palabra, lo habían colocado frente a frente con su alma, identidad femenina, armónica con su naturaleza masculina, de ahí su reconocimiento en el signo de el León y la Virgen: principio masculino, principio femenino. Dentro de sí, López Velarde consumaría el matrimonio al que se negó en su vida personal y por esa negación existe su poesía como obra maestra.

La aspiración a esa unión perfecta, que en los místicos se conjuga entre Dios y el alma, el poeta jerezano la realizaría entre él, deificado, y su alma. No de otra manera se explican los textos en que se ostenta como dios y como hombre. Cristo es el Hijo hecho carne, permanece en castidad y soltería, muere a los treinta y tres años y asciende en cuerpo y alma a los cielos. A través de los textos literarios españoles, Leo Spitzer ha detectado que: "los españoles sienten más que otras naciones la parte carnal de la personalidad de Cristo, y que de las tres personas divinas tienden a poner más de relieve la segunda. Es un error adscribirles un culto pagano de las deidades sensuales; son cristianos por cuanto lo sensual les recuerda el descenso de la deidad a la carne" <sup>12</sup>. Por la identidad de López Velarde, criollo según su estética, se le puede adjudicar tal juicio. Así para liberarse de la congoja que

le causa el placer, a partir de Zozobra fundamentalmente, intensificará sus imágenes aéreas, en las que se han encontrado matices variados. Los vientos que traían y llevaban a su embarcación aérea, lo estaban llevando a pique, él lo presentía:

Me asfixia, en una dualidad funesta,  
Ligia, la mártir de pestaña enhiesta,  
y de Zoraida la grupa bisiesta.

("Treinta y tres", ESC)

Nacido bajo el aliento de Géminis, López Velarde, moriría asfixiado, víctima de pulmonía, supersticiosa o sagradamente, a los treinta y tres años, bajo ese mismo signo aéreo; apegado al dogma católico confió en su propia resurrección con el fin de alcanzar la inmortalidad reservada a los dioses.

A través de las imágenes aéreas, López Velarde revela otro rasgo original en su creatividad. La dualidad que lo afectaba lo obligó a tematizar no sólo sobre su cuerpo sino sobre una perseguida espiritualidad compensatoria, en buena medida, del sentimiento de frustración que lo embargaba. Imposible descubrir a ciencia cierta cuanto alimentó esa sensación. Su poesía señala únicamente su efecto, de tal manera lo aéreo permite vislumbrar que una parte de él pugnaba por negar su corporeidad; pese a que las imágenes aéreas aspiran a elevación, a espiritualidad, a cosmos, su cuerpo está siempre presente; bajo este engaño el poeta legó a su lector, permanentemente, la connoción de su zozobra.

NOTAS AL TEXTO

- 1 Las referencias provienen de los siguientes poemas: "Y pensar que pudimos", "Poema de vejez y amor" (LSD); "La estrofa que danza" (Zoz); y "Anna Pavlowa" (ESC). Para la embriaguez, además: "Pobrecilla sonámbula..." (LSD), "Día 13" (Zoz), y la prosa "El bailarín" (Min).
- 2 Gaston Bachelard, El aire y los sueños. FCE. México, 1982, p. 106.
- 3 Cfr. "Me despierta una alondra" (LSD), "Las desterradas", "El retorno maléfico", "El candil" (Zoz), "La suave patria" (ESC), y "La alameda" (DF).
- 4 Ramón López Velarde, Obras, FCE, México 1979, p. 365.
- 5 Cfr. "Aves de paso", "El silencio" (DF), que son de 1912.
- 6 Leo Spitzer, "La 'Soledad Primera' de Góngora" en Estilo y estructura en la literatura española, Crítica, Barcelona, 1980, p. 271.
- 7 Mircea Eliade, Mythes, Rêves et Mystères, Gallimard, Paris, 1957, p. 107.
- 8 Sin parentesco literario, Cfr. "The extasie", poema de John Donne, mencionado por Leo Spitzer, op. cit., p. 216.
- 9 San Juan de la Cruz, Poesías completas, Aguilar, Madrid, 1976; subrayados personales.
- 10 Allen W. Phillips, Ramón López Velarde, el poeta y el prosista, INBA, México, 1962, pp. 270-271.
- 11 Ramón López Velarde, op. cit., p. 227.
- 12 Leo Spitzer, op. cit., p. 246.

## TERCERA PARTE: LA ESFERA DE ORO

### I. SILENCIO Y SOLEDAD ANTE LA HISTORIA

#### La soledad, búsqueda temprana en López Velarde.

Ante el asedio de la ciudad, el solitario Ramón López Velarde prefería recluírse para desembarcar en su isla de meditación, en la que encontraba la soledad y el silencio que propiciaban su creación. Para hablar de su propio silencio, López Velarde elude el verso y utiliza la prosa para su reflexión. Un texto muy temprano, escrito en 1910, ofrece el primer atisbo, se trata de "La vendedora de pájaros", en la que confiesa: "En torno mío hay un silencio solemne; en mi interior pensamientos cuya honda tristeza me fortifica, abstrayéndome del mundo de la materia"<sup>1</sup>. Un artículo que el poeta publica dos años más tarde, "El silencio" sugiere esta reflexión al crítico literario Jorge Ruedas de la Serna: "A mi juicio sienta aquí López Velarde las bases para la elaboración de sus ideas estéticas. Si es verdad lo que presumimos, la realidad histórica del país influye de una manera decisiva en el espíritu del joven jerezano"<sup>2</sup>, con quien concordamos por el rigor del planteamiento con que demuestra las reacciones del poeta ante los sucesos que vive el país. Sin embargo, antes de intentar por nuestra parte el engarce entre la actitud velardiana y los sucesos históricos, nos detendremos a revisar algunas ideas en torno al silencio y la soledad velardianos.

Un fenómeno implícito en la soledad es la presencia del silencio que a lo largo de la historia religiosa de distintas culturas ha devenido práctica apreciada. En un ensayo, Karl Vossler con signa una pequeña obra, Gufa espiritual de Miguel de Molinos, publicada en 1675, de la que interesan algunas líneas, no lejanas a la actitud del jerezano por la tradición religiosa que unió a España y México:

"Es tu alma el centro [...]. Qué dichosa será y qué bien empleada estará si entra dentro y se está con su nada allá en el centro, sin mirar ni cuidar ni atender a cosa de sensibilidad [...]. Tres maneras hay de silencio, de palabras, de deseos, de pensamientos[...]. No hablando, no deseando, no pensando se llega al verdadero y perfecto silencio místico, en el cual habla Dios con el ánima. Camina ¡oh alma bendita!, camina sin detenerte a esta bienaventuranza de la interior soledad"<sup>3</sup>.

Para 1913, López Velarde escribía otro texto que reforzaría "El silencio" y cuyas ideas serían reiteradas más tarde en "La sala", "La derrota de la palabra" y "Página romántica". El texto de referencia es:

"La soledad es la gemela del silencio y también el silencio te educa porque al encerrarte dentro de él como en una esfera de oro, se afina tu espíritu".

("En soledad", DF)

del que pueden extraerse reflexiones sobre la persona poética. La soledad que en el espacio de la poesía había quedado implícita en tres poemas, "El mendigo", "La lágrima" y "El candil" (Zoz), encontraría en las prosas de Don de febrero ... el medio adecuado para hilar sus meditaciones.

#### El símbolo de la soledad.

Heredaba López Velarde la actitud de la soledad de los momentos más clásicos de la poesía castellana y, a su vez, la condición católica de esa tradición establecía un puente entre aquella literatura y la obra del jerezano. El filólogo Karl Vossler, igual que ciertos filósofos tomistas, atribuye al apóstol Pablo la creación por parte de la iglesia cristiana de ciertos lugares para los anacoretas, para los penitentes solitarios y para las formas de vida conventual. Pero a López Velarde no le agradan ni el desierto ("El mendigo"), ni en su caso, las celdas conventuales. Ya que su so-

ledad no se origina en el misticismo, ni en una actitud existencial, sino en su dicotomía sensualidad-castidad, metafóricamente elige vivir dentro de una esfera de oro.

La perfección geométrica de la esfera atrajo a filósofos y escritores desde la antigüedad; en un sugerente ensayo Jorge Luis Borges recuenta las alusiones que con respecto a ella se encuentran a partir de algunos textos presocráticos hasta la obra de Blas Pascal, para concluir: "Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas" <sup>4</sup>.

De la recopilación borgiana nos atrae lo siguiente:

Dios es una esfera eterna.

{Jenófanes}

(...) es el Ente del todo semejante a esfera bellamente circular  
hacia todo lugar,  
desde el centro, en alto equilibrio;

{Parménides, I, 18, fragm. 8} <sup>5</sup>

Nada falta en el mundo en parte alguna,  
nada sobra en ninguna,  
que igual nació por todas;  
y nació cual Esfera infinita  
bien redonda y pulida.  
De circular soledad la Esfera goza  
mientras Amistad domina;  
soledad tanta  
que ni alcanzan a distinguirse en ideas  
del Sol las veloces flechas.

.....  
Así se estaba firme,  
cubierta del compacto cutis de la Armonía,  
la Esfera bien pulida  
de circular soledad en el goce;

{Empédocles, I, 17, 18, fragm.  
27, 28, 30, 31} <sup>6</sup>.

Si esto se escribía en los terrenos filosófico-poéticos, otra clase de textos, los herméticos, se refirieron al oro desde la antigüedad, especialmente aquellos relacionados con la alquimia. De acuerdo con ella, todo cuanto yace en el vientre de la madre tierra está aún vivo; en este sentido los minerales extraídos de las minas son, en cierto modo; embriones (centro del mundo). Si nada entorpece el proceso de gestación, todos los minerales se convierten con el paso del tiempo en oro, hijo legítimo de la tierra y metal perfecto. El alquimista perseguía igualar en sus incipientes laboratorios la potencialidad creativa de la tierra y transmutar mediante procedimientos secretos, los metales ordinarios en oro, metal noble. Para muy diversas culturas de la antigüedad el oro ha representado la inmortalidad, la soberanía y la independencia; para otras, algo afín, como sería la libertad absoluta o lo que preserva a los cuerpos de la corrupción. La alquimia trata a la materia como el dios era tratado en los misterios: el drama místico del dios, su resurrección, se proyecta sobre la materia para transmutarla. Jung, que ha estudiado los arquetipos y procesos del inconsciente colectivo, interpreta que la búsqueda de la inmortalidad y de la eternidad por los alquimistas corresponde en el nivel psicológico al proceso de individuación, o integración del Yo. El alquimista sueña con salvar al mundo, de manera que la piedra filosofal es identificada con Cristo, cuerpo resucitado gloriosamente<sup>7</sup>.

#### La presencia del alma.

El sentimiento de soledad tenía en Ramón López Velarde raíces en su infancia; cuando adivinó que había nacido en él su primer pensamiento propio<sup>8</sup>, fruto del silencio y de una soledad intensa, el niño había escogido su destino, había encontrado al poeta que llevaba dentro. Creó en sus "vuelos retrógrados de la fantasía", un

mundo de lugares virginales, que sólo emergía en el silencio y en el que se recreaba con su alma, aprisionada amada con quien recorría los jardines del castillo del silencio; a veces, durante la alta noche, se asomaba con ella a los balcones (¿recordaría el poeta las almenas de "La noche oscura"?) y cuando la palabra osaba traspasar los límites bucales, un prudente índice sellaba los labios y amado y amada se refugiaban en la "esfera de oro". "Solitaria y orgullosa, sólo te cuelgas de mi cuello cuando somos una pareja perdida en el vacío de la soledad y en el caos del silencio. Nuestras miradas se cruzan en un efluvio teosófico y se copian como espejos paralelos". Esta y otras imágenes creadas en "La derrota de la palabra", además de su contenido crítico con respecto al parnasianismo, se extienden a una actitud muy personal del poeta y guardan paralelismo con las imágenes de "El sueño ...". La soledad y el silencio acudían constantemente a la vida de López Velarde, como lo patentiza en "José de Arimatea" (Min), y no podían ser compartidos con mujer que no fuera sino su propia alma.

Las circunstancias políticas que estaban sacudiendo al país le resultaban perturbadoras para la soledad que cultivaba, el silencio lo había educado, limado sus aristas primigenias, sea por la influencia católica o porque el positivismo había intensificado su acción modeladora a través de la educación, piedra de salvación de acuerdo con sus postulados. A la actitud de retraimiento se sumaban la decepción que sufre al contemplar el descalabro del país y su propia crisis personal de elección entre una vida de incierta adolescencia y otra de manifestaciones adultas. La magnitud de los ingredientes era demasiada para un hombre al que continuamente cimbraban sus emociones. Habiéndose despedido del maderismo sin elegir ningún otro rumbo político, en el terreno afectivo se debatía entre una Ligia y mil Zoraidas que le impedían aceptar la responsabilidad adulta de la procreación humana, de modo que el poeta elegía una "esfera de oro" en la que se confundiría con su única fiel e idéntica: su alma; la esfera, símbolo de perfección los encerraría dentro de su pulido cutis. En ese espacio interior cada uno de los infinitos radios conducirían al poeta al centro del mun

do, en donde recrearía la virginidad de otros tantos centros que habían nutrido su vida poética. El, que deseaba equipararse a Cristo-Dios, escogía la forma perfecta, el metal perfecto para preservar su cuerpo de la corrupción; piel que había vibrado al calor de otras pieles, ojos que serpeaban por las venas de tobillos femeninos, picantes aromas que desataban sus hormigas, esto y más conservaría en el áureo refugio, para, llegado el momento de la resurrección, elevarse glorioso y resplandeciente, luminoso bajel, hacia la infinita libertad que, en contraste con su prisión terrenal, le deparaba el cosmos.

#### Gestación del aislamiento en el poeta.

El país independiente que México había pretendido ser desde su emancipación en 1810, le había sido negado a lo largo de las décadas siguientes. La ambición extranjera sobre su territorio se manifestó en varias ocasiones, fuera como una agresión militar o a través del filibusterismo. En el interior del país las luchas civiles lo debilitaron continuamente hasta el triunfo del liberalismo. Aun así, la emergente burguesía y los terratenientes, beneficiarios directos de la Reforma, no confiaron en las tesis políticas liberales e iniciaron una movilización ideológica en la que Porfirio Díaz resultaría la pieza clave. Unos y otros se afianzaron en las tesis del positivismo para emprender otra utopía que lustros más tarde iba a aniquilar la revolución mexicana.

En el clima de la paz porfiriana, tan necesaria para el crecimiento latifundista y para la inversión extranjera, la provincia, minusvaluada ante la "bujerosa y pintada" capital, había creado sin embargo, espacios donde la cultura se recreaba y vivía de una manera aparentemente modesta pero en el fondo rica y persistente, por ello valdría la pena intentar, alguna vez, escribir la historia cultural del espacio comprendido en el triángulo cuyos vértices lo conformaron las ciudades de Guadalajara, Zacatecas y San Luis Potosí, en las que se nutrieron muchos artistas.

Originario de Aguascalientes, el periodista Eduardo J. Correa, figuró como uno de los principales activistas del movimiento social católico en México<sup>9</sup>. Había ya dirigido varios periódicos en su ciudad natal y para 1909, se encontraba al frente de El Regional en Guadalajara, en cuyas páginas se inicia Ramón López Velarde como periodista político. En 1912, Correa dirigía, en la ciudad de México, La Nación, portavoz no oficial del Partido Católico Nacional, en el que el poeta continuaría escribiendo hasta poco antes de los asesinatos de Madero y Pino Suárez, que lo sacudieron profundamente.

Aunque podría suponerse un confinamiento mental del poeta con respecto a los años venideros en cuestiones socio-políticas, es aventurado negar la sensibilidad con que él continuó percibiendo la realidad del país, independientemente de que nunca se despojó de su ropaje aristócrata. Pese a que se han examinado algunos párrafos de su obra que tuvieron relación con este tópico, vale la pena señalar el impacto que la revolución dejaba en la obra velardiana, condicionado por una actitud previa, similar a la condición con que se presenta su soledad; esto es, no son actitudes que crezcan o se desplieguen como ocurrió con su lenguaje, sino que fueron facetas inherentes a su carácter, de las que dejó señales a lo largo de su obra.

De acuerdo con su propia confesión lírica:

Jerezanas,  
 os debo mis virtudes católicas y humanas,  
 porque en el otro siglo, en vuestro hogar,  
 en los ceremoniosos estrados me eduqué,  
 .....

("Jerezanas", Zoz)

su formación pertenece temporalmente al periodo porfirista, alimentado por las ideas del positivismo. Es un hombre que reconoce su propia historia, no sólo en su sentido temporal, sino en relación con su origen católico y su apego al mundo femenino. El ambiente

de tranquilidad provinciana había mecido al poeta hasta los primeros años de este siglo. Probablemente hacia 1908, año en que ingresa a estudiar Derecho, está ya al tanto de los acontecimientos políticos que empezaban a inquietar al país. Durante algunos años había vivido ausente de Jerez; volvería a sus lares probablemente en 1912, cuando escribe "En el solar" para confesar su "temido regreso al terruño." Sabe que "En el pavor de la guerra civil, los zorros llegaban a los atrios y a los jardines"<sup>10</sup>; ya no escribe con aquella exaltación arcádica con que su fantasía inventó lo imposible, porque las décimas de "Viaje al terruño", ante el contraste con la mencionada prosa, fueron escritas bajo el ideal de la lejanía, estado que propició su creatividad.

Desatada la lucha revolucionaria, en julio de 1912, López Velarde escribía para La Nación un artículo sobre Zapata, que ha sido fuente de innumerables comentarios por parte de críticos durante varias décadas. Su contenido, de hondo desprecio para una de las facciones más significativas, si no la mayor de la contienda, es reflejo de su condición social: "El populacho, incapaz de discurrir sobre temas especulativos, simpatiza con Zapata porque éste representa el pillaje para saciar el hambre"<sup>11</sup>, y un año más tarde, elegida su esfera de oro, escribía: "Nuestra casa hubiera sido un edén (...), habría sido como un retiro fragante y silencioso contra cuyos muros vendría a agonizar la agitación bárbara de las multitudes"<sup>12</sup>.

La fugaz tarea periodística de López Velarde no debe hermanarse con superficialidad; Jorge Ruedas de la Serna<sup>13</sup> recuenta las figuras e ideas a quienes juzgó en sus artículos: Madero, "porfiristas recalcitrantes", Partido Liberal, Partido Constitucional Progresista, Procurador de Justicia, Pascual Orozco, Luis Cabrera y Emiliano Zapata, entre otros. Según carta que dirige a Correa, desde San Luis Potosí en noviembre de 1913, él reflexionaba:

"Ni sé en dónde pararemos si no viene un tratado de paz. Indudablemente que lo más práctico sería que el curso de la revolución no se detuviese como en 1910. Así se tendría la posibilidad de despojar a la burguesía de toda su fuerza política y de su preponderancia social, y quizá hasta de efectuar científicamente una poda de reaccionarios, en especial de los contumaces" 14.

Por ese testimonio, se deduce que López Velarde había seguido el curso de los acontecimientos políticos, si bien se excluyó en definitiva de escribir públicamente sobre ellos, inclusive cuando se sintió tan lastimado por el asesinato de un familiar durante la toma de Zacatecas, en junio de 1914. Para 1915, los militantes católicos perdían la esperanza de que su postura fuera una opción válida para la situación del país. Si en el carácter de López Velarde predominaba una cierta disposición hacia el aislamiento y la soledad, los acontecimientos políticos lo estaban orillando con mayor convencimiento a concentrarse en su quehacer poético, de manera que en 1915 se dedicaría a terminar su primer libro.

#### Respuesta del poeta a la realidad histórica del país.

El repudio a las clases bajas provenía de los tiempos coloniales, lo heredó el siglo XIX a pesar del liberalismo, y terminó así milándolo el porfiriato cuando las clases en el poder aprovecharon el principio positivista del orden para justificar su agresión contra el indígena, el campesino o el peón. Leopoldo Zea al comentar un ensayo de Justo Sierra, escribe: "Es una interpretación de la historia de México, en la que se justifica la situación predominante de la burguesía mexicana (...) por medio de una distinción racial. El grupo más apto, el agente del progreso en México lo ha sido el mestizo, el cual se identifica con la burguesía mexicana (...). El grupo social menos apto es el indígena, cuyo problema es el de nutrición y educación"<sup>15</sup>. Peones, campesinos e indígenas social y étnicamente estaban emparentados, ya que aquellos habían nacido de las comunidades afectadas por la Ley Lerdo de 1856 y por las Leyes de Reforma. El porfiriato, a pesar de su retórico

énfasis en la educación, jamás intentó redimirlos, por lo tanto, el populacho y su hambre eran efecto de la sociedad burguesa en que la dictadura había quedado inscrita. Pero esa sociedad no sólo excluía al sector rural de la distribución de la riqueza, sino que hacía lo mismo con respecto al artista, que también debe soportar un trato injusto por cuanto su trabajo, en general, carece de suficiente retribución económica. El artista es un ser tan explotado como lo es un obrero o un campesino:

" La injusticia que sufre [el artista] le parece múltiple. Su protesta es proporcionada a su vanidad generalmente desmesurada, a su orgullo casi siempre exorbitante. Pero, en muchos casos, esta propuesta es, en sus conclusiones, o en sus consecuencias, una protesta reaccionaria. Disgutado del orden burgués, el artista se declara, en tales casos, escéptico o desconfiado respecto al esfuerzo proletario por crear un orden nuevo. Prefiere adoptar la opinión romántica de los que repudian el presente en nombre de su nostalgia del pasado. Descalifica a la burguesía para reivindicar a la aristocracia".

escribía José Carlos Mariátegui en 1925.<sup>16</sup> De modo que en la protesta de López Velarde contra el populacho fluye la protesta del artista mismo contra la sociedad que los oprime a ambos, por lo que no es una actitud privativa de López Velarde a pesar de que él la patentice, fiel a su emotividad primaria y desbordante. Coincidimos, entonces, con el planteamiento crítico del escritor Jorge Ruedas de la Serna cuando presume que la realidad histórica del país influye de una manera decisiva en el espíritu del joven jerezano. Aislado socialmente porque ni pertenece a la burguesía, ni forma parte de las clases bajas y, además, retirado del maderismo, conserva estrictamente lo vital: sus ideas católicas, afines al criollismo, a lo hispánico. Comparte con el positivismo su repudio a las clases bajas y dialécticamente se le rebela por medio de su lenguaje; estas situaciones configuran un conflicto entre el artista y su sociedad, que se resuelve en el rasgo de soledad al que propendía el poeta. Al abandonar el periodismo político se apartaba de la expresión con que menos comulgaba; el quehacer literario exigía su dedicación total, como lo comprueba el desenvolvimiento de su obra a partir de 1915.

Presencia indígena. Amistad con Saturnino Herrán.

Si para los escritores del siglo XIX era una necesidad crear una literatura patria que atesorara las hazañas épicas y los perfiles de los héroes<sup>17</sup>, López Velarde ignora esa pretensión y cuando escribe sobre la patria su punto de partida es desde la emotividad, situándose en el polo opuesto de Ignacio Manuel Altamirano para privilegiar la subjetividad, espacio del sentimiento. Por ese motivo, "¿Qué mucho, pues, que falten los poetas épicos hacia afuera?"<sup>18</sup>, en "La suave patria" los rasgos históricos se esfuman en cuanto una palabra o una imagen los rozan o sugieren, con excepción de la alusión concreta a Cuauhtémoc, lazo entre la parte de naturaleza humanizada del Primer Acto y de la patria personificada del Segundo Acto y descanso poético para manejar la tensión emotiva del texto. Filial y artísticamente, Cuauhtémoc, "único héroe a la altura del arte" arriba a la obra velardiana; personaje histórico con rasgos míticos, es una moneda. Troquelada su efigie en finos metales, irónicamente pasa de mano en mano: moneda espiritual para unos y valor de cambio para otros, porque a no ser por el asalto a las arcas de los hacendados, la "bola" de la revolución jamás lo hubiera conocido sino entre "el sollozo de sus mitologías". La inserción de lo indígena en su obra, si bien era un mecanismo de distanciamiento de la realidad, a la vez era una manera de comenzar a admitir una incómoda verdad: el país seguía teniendo como marca distintiva de su identidad. Lo indígena; era, en sus palabras "castellana, morisca, rayada de azteca" y era evidenciada por la irrupción de las masas en la revolución. Al lector del poema, o mejor dicho, al auditorio por el legado de la declamación, la presencia de Cuauhtémoc le refuerza una identidad largamente suspendida en lo externo: en aquel entonces había ocurrido que durante las fiestas del centenario de la independencia, se cubrió la desnudez de los indígenas o bien, se les expulsó de la ciudad.

Sin pruebas fehacientes por falta de testimonios directos, por otra parte, no es aventurado suponer que la amistad de Saturnino Herrán con López Velarde, haya inducido al poeta a incorporar lo indígena como tema en las bellas artes, rasgo que

el fomento del nacionalismo habría de aprovechar en la siguiente década. Probablemente Herrán y el poeta hayan conocido su mutua existencia desde los tiempos en que ambos vivían en Aguascalientes. La amistad se cultivó en la ciudad de México, en donde Herrán residía por lo menos desde 1904. En 1907, se encontraba copiando los frescos de Teotihuacán, zona que exploró Manuel Gamio, fundador de la antropología mexicana moderna. Poco después, Herrán comienza a incorporar motivos relacionados con el pasado indígena del país; entre 1910 y 1912 dibuja "La india", "La raza dormida" y "La leyenda de los volcanes"; para 1916 inicia el estudio del friso "Nuestros dioses" y ejecuta en sus óleos a personajes de carácter popular. La sociedad del momento observa "[lo indígena] con interés [ y lo recrea con afecto]. Pero lo contempla todavía, por regla general, desde una perspectiva pasadista, retrospectiva: el indio como raza vencida, como raza dormida ...," 19.

Ya que "La suave patria" se escribe en 1921 se ha llegado a especular si respondió a una posible petición de José Vasconcelos; lo cierto es que la factura emotiva de López Velarde no cede ante el tema, apropiación posterior del estado mexicano, poseedor de cuanto arome a patria o nación. La manera como el texto está resuelto si bien no goza de la altura poética de lo mejor de Zozobra, coincide con su obra previa en cuanto imágenes, ritmo y sintaxis. Que López Velarde escriba motu proprio el poema es merced a una corriente de reflexión sobre el país originada por los descabros provocados por el positivismo, que se expandió por varias disciplinas y manifestaciones artísticas. Si las inconformidades habían encontrado un campo de acción social y político entre varios grupos, en el ámbito intelectual, por ejemplo, favoreció la integración del Ateneo de la Juventud, la escritura de libros como Los grandes problemas nacionales de Andrés Molina Enríquez (1909), Forjando Patria de Manuel Gamio, La existencia como economía y como caridad de Antonio Caso, ambos publicados en 1916, y en el espacio artístico se encontraban las obras de Ponce, de Herrán, del arquitecto Mariscal y la del propio jerezano, por mencionar sólo algunos nombres.

Prosecución de un sentimiento mexicano.

El pensamiento mexicano, que por largo tiempo había dependido del europeo, había comenzado a encontrar su propio cauce y lo que hacía era replantearse en qué espacio se desenvolvía. De una u otra manera, volvía a preguntarse por la idea que tenía del país como nación, como patria. Ya los hechos históricos del siglo XIX habían conducido a los estratos políticos e intelectuales de ese tiempo a reflexionar sobre ellos, como por ejemplo lo había hecho el Dr. José María Luis Mora, o a cultivar ideas nacionalistas como lo habían externado Altamirano, Prieto o Ramírez. El porfiriato se había preocupado por la idea de nación por encima de la identidad mexicana, precisamente porque aquella era una idea eurocentrista y porque no deseaba reconocer a otro estrato que no fuera la burguesía, especialmente la terrateniente. Barreda había enfatizado el espíritu de la educación en torno a Familia, Patria y Humanidad<sup>20</sup>; Justo Sierra, deseando nivelar políticamente el peso científico, había declarado "La patria es, en sustancia, el altar y el hogar", apropiando para su discurso lo más caro de los valores de la tradicional sociedad mexicana. Años más tarde, Andrés Molina Enríquez, citado por Abelardo Villegas, escribía: "La palabra patria no es sinónima de raza, de pueblo, de sociedad, ni de Estado. La palabra patria, como venimos diciendo, responde a la idea de agrupación familiar (...). No todo en ella es el altar (...), el altar debe estar integrado por el hogar"<sup>21</sup>. Si tal era la manera de pensar de quienes conducían o enjuiciaban la política, en el terreno literario, el proyecto nacionalista de los escritores del XIX, que dó interrumpido por el modernismo que no les prestó atención sino que se explayó hacia lo exótico y cosmopolita, como ya se ha visto. A finales de la década del siglo, el grupo del Ateneo recuperaba, por su parte, el legado español y el helénico, que nos eran más cercanos que la tradición francesa admirada por aquella corriente.

Los años siguientes, que fueron los del segundo decenio del siglo dejaron este testimonio en las ideas de Samuel Ramos: "... se produce un cambio de actitud del mexicano hacia el mundo. Comienza éste a interesarse por su propia vida y el ambiente inmedia

to que le rodea. Descubre en su país valores que antes no había visto, y en ese mismo instante empieza a disminuir su aprecio por Europa, que en ese tiempo vivía los años terribles de la guerra"<sup>22</sup>.

Demasiado cercano a la revolución, a López Velarde le resulta imposible reconocer concientemente "la voz de la nacionalidad" en un suceso tan inmediato; en cambio, la escucha al recordar a la independencia en su centenario. Demasiados, sin embargo, no la percibieron, otros la prostituyeron y otros se le adhirieron con hipocresía; quebrantada la "placidez diocesana", el poeta desconoce si quedará "prudencia a la nueva patria", cesta de "frutos efectivos" que se recogen de la tierra adicta, que aguarda a los comensales sinceros. Para López Velarde la patria es la transfiguración de un enorme vientre, cuyo primer don es alimentar afectiva y materialmente; es íntima y agrícola al mismo tiempo. Ama a la patria porque en ella siente la tradición familiar y la religiosa. El sentimiento crece en él de tal manera, que un día, de pronto, un porfirista profana el umbral, observa su interior e intenta sustraérselo. De aquella visión, uno, el político se adjudica la patria en el discurso; el otro, el poeta, la somete a una decantación emotiva y lingüística y de ella nace un centenar de poemas que cambiaron la faz literaria de México. López Velarde vence el frío intelectualismo del porfiriato, recrudescido por el avance de los científicos y contribuye a enterrar su hegemonía. Esa fue su manera de revolucionar. Había llegado a la ciudad como un provinciano, con el asombro y un bagaje de minúsculas vivencias. De lo minúsculo a lo mayúsculo, de la provincia a la ciudad, otro proceso de amplificación que no era exclusivamente literario sino social, porque aquella vida pequeña, oculta en un poblado casi perdido, como todavía existen en el país, era también la vida de miles de personas que representaban a una clase media rural y urbana sumergida en la pobreza.

La revolución hiere a López Velarde y lo alimenta al mismo tiempo; sin ella, su obra hubiera repetido al modernismo. Los

estragos sociales, morales y económicos que sufría el país modificaron el enfoque de su obra, así como sus lecturas literarias mejoraron su estilo y transformaron su lenguaje. El erotismo, por ejemplo, que lo acompañaba desde niño, encontraría manera de romper el saco al seducirlo la ciudad. Si Othón, en el "Idilio Salvaje", antecedente único en este género por su tema y su calidad poética, había enmarcado la pasión en el paisaje, López Velarde no vacila en describirla, su cuerpo de por medio, siempre frente a la muerte, ante la que se congrega también "la bola", anonimato donde juanes y adelitas conocen sus cuerpos fraterna, erótica y violentamente.

Jamás miró el poeta hacia Europa, solamente hacia lo suyo; a su cuerpo le levanta la piel y al país le raspa el silicato para encontrarle "el café con leche de su piel"; la patria es mestiza y criolla su cultura, definida por el catolicismo. Lo criollo aglutinó las raíces hispánicas, religión, lengua y costumbres particularmente, esa es la cultura con la que López Velarde se identifica y a través de la cual concibe a la patria, no lejana en pensamiento a las ideas de Antonio Caso, que refería nuestra cultura a la latinidad. "Amando la cultura vernácula se ama intelectualmente a la patria misma" era la reflexión del filósofo, de quien fue discípulo el jerezano. López Velarde no a través de la filosofía, sino por la emoción, ama a la patria, a la que dedica el último poema que escribió, abordado por ensayistas que reiteran sus valores estéticos; en estas líneas sólo deseamos señalar alguna convergencia de ciertos versos con rasgos de nuestra historia cultural, sin pretender reducir su contenido artístico, que en su caso hubiera demandado otra extensión.

El texto, una "épica sordina", relata no los sucesos que habían conmovido recientemente al país, sino que describe cómo es la patria por medio de una serie de estampas -reminiscencia de la cotidianidad- con actantes rescatados de las minúsculas épicas populares: el barullo de las estaciones, los bailarones de jarabe, las cantadoras de las ferias, etc. Esos personajes cohesionan a la patria y su

marco, en buena medida, es la fiesta, ritual que conjunta celebraciones cristianas y mitologías indígenas. "La suave patria", lejana de la intención ampulosa del siglo XIX, configura una arcadia invertida, ahora campean fisonomías que simbolizan al pueblo; la ternura con que la patria muestra su pobreza y el sentido de apego a la tierra, "Casi la confundimos con la tierra", son el testimonio por el que la sociedad manifestó poéticamente problemas sociales:

Patria: tu mutilado territorio  
se viste de percal y de abalorio.

.....

Tu barro suena a plata, y en tu puño  
su sonora miseria es alcancía;

.....

Como la sota moza, Patria mía,  
en piso de metal, vives al día,  
de milagro, como la lotería.

("La suave patria", ESC)

Desplazadas por guerra civil y pobreza, las migrantes de la provincia, consecuencia caracterizada por sociólogos, invaden con su "aroma de añis" las avenidas de la metrópoli. Poema que prefigura a "La suave patria", las estrofas de "Las desterradas" representan la conjunción de pequeños momentos en los que México ve reflejada "la ruina de su paz y de su hacienda", de ahí que el mayor impacto de la pobreza se resentía en el aspecto de la alimentación. El país a pesar de su tradición agrícola, sufrió durante el porfiriato, lo mismo que en tiempos prehispánicos y coloniales, épocas de hambruna. Entre 1914 y 1917 la situación se tornó más crítica dado que bajo la "mutilación de la metralla" el campo había dejado de producir los indispensables granos para el sustento. Alfonso Reyes recordaría: "Eran, por 1915, los días del hambre, los días terribles de la revolución. Cada uno vivía como podía, y de milagro siempre (...). La revolución interna apenas permitía bastarse a sí propio"<sup>23</sup>. El espíritu velardiano, sensible a la tradición agrícola que históricamente había definido al país; se unía a la preocupación social a través de varios versos:

Patria: tu superficie es el maíz,  
 .....  
 Cuando nacemos, nos regalas notas,  
 después, un paraíso de compotas,  
 y luego te regalas toda entera,  
 suave Patria, alacena y pajarera.

("La suave patria", ESC)

El cierre del Primer Acto de "La suave patria" es el innegable testimonio de la preocupación que aqueja al campesino por contar con agua suficiente para levantar su cosecha y de la consiguiente alegría que causa escuchar la llegada de la tormenta. Son versos en los que López Velarde extrae al idioma sus cualidades sonoras y en los que incorpora una serie de rítmicas oraciones que se suceden a imitación de las percusiones de los truenos del temporal. La locura del agua se convierte en cascada de imágenes vitales para lo humano y para la madre tierra, que aprisiona en su "vientre de coco" el apreciado líquido, necesario en la simiente humana y la vegetal. Según Mircea Eliade desde la aparición de la agricultura data la asimilación simbólica de la tierra a la mujer, la tierra madre que debe ser fecundada por el dios del cielo <sup>24</sup>. Por los estudios que este escritor realizó sobre los mitos de las sociedades agrarias, coincidentes no gratuitamente con las creencias arraigadas por milenios en la mentalidad de los pueblos mesoamericanos, a las que se sumaron las cristianas, relacionadas con otros tantos mitos, el sentido de estos versos recoge la idea de un país con mentalidad agrícola que tiene su corolario en los últimos versos del poema, culminación de la faena de cosecha:

Sé igual y fiel; pupilas de abandono;  
 sedienta voz, la trigarante faja  
 en tus pechugas al vapor; y un trono  
 a la intemperie, cual una sonaja:  
 ¡la carreta alegórica de paja!

("La suave patria", ESC)

Estética y sociedad en el acercamiento de la vanguardia.

La conjunción de la tradición literaria hispánica y la mexicana, a la que se aunaron las aportaciones de Leopoldo Lugones y de la literatura en lengua francesa, procreó un particular modernismo en López Velarde en el que se manifiestan rasgos que pertenecen a sus antecesores, otros que lo distinguen de ellos, y otros más que empiezan a alejarlo, avizorándose un cambio, ya que la vanguardia irrumpiría poco tiempo después.

Si bien López Velarde cuidó la forma poética, muy a tiempo se previno de caer en el preciosismo, como lo asentó en su crítica literaria. El poeta nunca puso los ojos en Europa, no escribió particularmente para los demás ni esperó reconocimientos; su dimensión era de modestia y quizá de alguna timidez, como cuando eludía continuar la exposición de su clase si se presentaba alguno de los jóvenes talentos de la época a visitarlo. Él se ubicaría en esa etapa modernista que procuró la individualidad cultural y que mantuvo alerta la sensibilidad. En esta fase del modernismo es factible la lectura del alma mexicana por el amplio acento lírico del poeta, pero no pueden establecerse nexos intelectuales en términos de una crítica de la cultura dentro de su obra poética, que es más propio identificar, como ha sido explorado, en ensayos, crónicas o artículos. A pesar del acendrado modernismo, la singularidad poética de López Velarde, en búsqueda contante, le permitió rastrear algunas vetas que prefiguran a la vanguardia mexicana y, a veces, a la hispanoamericana.

Para el crítico Saúl Yurkievich, es el propio modernismo el que abre la puerta a la vanguardia latinoamericana; al haber internacionalizado la literatura continental, aparece un afán de actualidad, de participación en el progreso, de lograr una poesía comunicada con el mundo; los escritores acentúan la autonomía poética, "bregan por crear entidades autosuficientes, por romper con la literatura mimética, por dotar al poema de una belleza no restringida por la subordinación a la realidad empírica"<sup>25</sup>. Esta declaración confirma con respecto a la obra

de López Velarde, las dificultades que provoca su personalidad literaria en términos de su ubicación exacta en una corriente; pero si se le observa desde esta perspectiva, no es equívoco afirmar que el poeta está cruzando un vado, que detiene un pie en la margen de atrás y el otro está avanzando para alcanzar la otra orilla.

Guillermo de Torre en su ensayo sobre las vanguardias, juzga que las innovaciones que configuran este movimiento durante el periodo que corre de principios de siglo hasta 1930, año bisagra, se abrieron paso esencialmente por la vía poética y en parte ensayística, antes que en la novela y el teatro. La poesía cobijó modos, sentimientos, rasgos que los no advertidos suponen que se originaron en la prosa <sup>26</sup>. En la obra de López Velarde los cambios hacia la vanguardia han sido más perceptibles, por momentos, en las imágenes de sus poesías, según se adelantó en la parte Palabras en Combustión, pero no pueden evitarse algunas observaciones desprendidas de la estructura de sus prosas, en las que declina entre otros aspectos, por ejemplo, la aparición de cultismos propia de sus versos. La no obligatoriedad de la rima en estos textos parece que abría un espacio novedoso de exploraciones para el poeta, ya que en el último año de vida escribió, a nuestro entender, cuatro textos de primera magnitud: "Obra maestra", "José de Arimatea", "Eva" y "El bailarín". Al contrastar el material poético de estas prosas con otras anteriores o comparar estilo o tema abordados, se observa que difieren de manera singular, inclusive porque ahora existe un intento o tendencia de eliminar la referencia con el mundo externo para cifrar el texto sobre sí mismo, sobre la palabra misma.

Ha aportado López Velarde a los terrenos de la vanguardia elementos que ya se analizaron. Uno de ellos fue la naturalización del lenguaje de la conversación en la poesía, que proviene de su oído, de la observación del acto del habla y de la trasposición poética que el realiza para convertirlo en obra de arte. Fernando Alegría extiende el hallazgo al ámbito de la poesía latinoamericana <sup>27</sup> y por los fundamentos que se asentaron en Agueda que tejía

mansa y perseverante se reitera que el lenguaje de López Velarde es la contraparte del lenguaje positivista. Ante un lenguaje frío, convencional, que intenta regir a la sociedad mexicana, López Velarde rescata valores culturales en los terrenos del idioma. Feliz contradicción del poeta; por un lado hace gala de aristocratizante y por otro, le otorga a la poesía un lenguaje que pareciera ser el de la gente común.

A través del manejo de la ironía, López Velarde había devuelto a la poesía un rasgo humano perdido entre los exotismos del primer modernismo. Ya no es el duque Job ni la amante de París, fantasías sobrehumanas o inaccesibles para la pobreza latinoamericana, sino el hombre que deambula por la calle, el mismo en el que se refleja López Velarde. La ironía provoca la risa a manera de protesta contra el orden establecido; despierta la posibilidad de mofarse de sí, ante lo que el propio López Velarde se somete voluntariamente, o bien provoca un juego nihilista. La ironía en la literatura moderna es el resultado del individualismo romántico, del conflicto entre ilusión y realidad, entre las aspiraciones ilimitadas del yo y su opresiva finitud, la contradicción siempre presente entre la libertad y la necesidad, el espíritu y la materia, la vida y la muerte <sup>28</sup>, conceptos que concuerdan con las dualidades que afectaron al poeta, resueltas literariamente, en frecuentes ocasiones, por el ejercicio irónico.

Las polaridades aludidas se cumplen literariamente en el acercamiento de objetos e imágenes incongruentes, como ocurre en la poesía velardiana, yuxtapuestas como incoherencias o como posibles absurdos tal cual se lee en ciertos versos de Zozobra, por ejemplo. De manera que la poesía del siglo XX en un cierto momento es estimada estéticamente por lo arbitrario, lo lúdico, lo absurdo. La racionalidad, agobiante desde la ilustración, y el positivismo, que bloquea socialmente a la mayoría de la población, se ven sitiados por nuevos lenguajes que se cifran en sí mismos (autorreferencialidad). Se abandonan la ilación, la anécdota, la coherencia; son otros los rasgos que la élite artística procurará. Algunos

textos velardianos ofrecen indicios de su exploración por estos terrenos. Imágenes entrecortadas para figurar montajes cinematográficos, juegos en que asoman sinsentidos, referencias en las que se confunden arbitrariedades o absurdos, son contribuciones del jerezano 29.

La naturaleza tal como se le presenta al poeta le sirve de marco para sus primeros poemas; después empieza a deformarla y a magnificarla, violentando su orden natural, nace de ahí su gusto por lo grotesco, otra aportación que apunta a la vanguardia. No es elemento de absoluta novedad, es la recreación de una tradición proveniente del arte hispánico y del arte mexicano. Y deliberadamente no lo constreñimos al espacio literario porque en ambas culturas lo grotesco se manifiesta también en las artes plásticas: enanos en las telas de Murillo y de Velázquez, deformidad en los grabados de Goya y de Posada, cristos sangrantes y santos torturados en iglesias de ambas culturas, son el alimento invisible, igual que las obras literarias castellanas que recogen este elemento.

En resumen, la obra modernista del poeta Ramón López Velarde no se detiene en los alcances elogiosos de esa corriente, sino que gracias a la reciedumbre que adquirió en la tradición, prolonga su vitalidad inicial hacia el espacio de la vanguardia, en la que el arte intentará asumir su plena autonomía con respecto a la sociedad burguesa. No está por demás señalar, por último, que en el contexto iberoamericano en 1918 habían aparecido Poemas árticos de Vicente Huidobro, Los heraldos negros de César Vallejo y Al sol y bajo la luna de José Juan Tablada, otra obra en la vanguardia mexicana.

#### La imaginación velardiana.

Hace poco más de 40 años el crítico Alf Chumacero declaró: "El ambiente donde López Velarde creció no fue propicio a su mundo imaginativo; estuvo muy por debajo de sus dimensiones. Así lo provinciano, carácter temático de su espíritu, hecho entraña de su expresión poética, tuvo que ser por fuerza un signo dolorosa-

mente casto" <sup>30</sup>, cita de la que interesa el primer juicio. Sucede que el propio poeta ha confesado cómo le atraían las figuras que la humedad dibujaba en el cielo raso de la casa familiar cuando él era niño, y lo escribe de manera singular en la prosa "La sala":

"El cielo raso, desprendido de una esquina, está pintado con un germen de azul. Lleva, diríamos una azul sospecha. Este cielo fue uno de mis primeros auxiliares (no quiero decir cómplices) en el hábito de destilar la imaginación. ¿Cómo? Fácilmente. Sobre el cielo raso han dibujado las goteras figuras inverosímiles: una mujer (soltera, probablemente), cuyo talle se estrecha como lápiz o aguja; una mariposa con piernas de caballo; un militar con espalda reducida a su menor expresión y con botas cuyos tacones se prolongaban metro y medio. Yo, que no traducía aún la Epístola a los Pisones, saboreaba el perfil ne-gruzco de tales caricaturas. Poco, en verdad, se necesita para provocar al poeta en el niño: que llueva copiosamente una noche; que se hagan dos, tres, cuatro goteras; que haya cielo raso para que las goteras dibujen; y que un muchacho boca arriba, desde el sofá o desde la alfombra, mire los dibujos..."

Mirando los dibujos, el niño poeta se olvidaba inclusive del lugar en que se encontraba, quedaban él y su silencio; la ensoñación invadía el alma suave del pequeño solitario. Flotando, Ramón niño desprende los contornos fantásticos con sus dedos finísimos y les da forma de palabras en su imaginación. ¿Qué hacía el niño tendido calladamente? Al cabo de los años su lector lo descubrió: iniciaba un proceso de aprisionamiento de imágenes que sólo encontrarían verbalización en su juventud. Imágenes fundadas primordialmente en una exacerbación de los sentidos: el sonámbulo olor de la canela recorría la casa familiar, el buche del canario "teñido con un verde inicial de lechuga", el "timbre caricioso" de la voz de Agueda. Ya no sorprende por qué el poeta, según su confesión, no atinaba a encontrar el metal de su propia voz: era tal el cúmulo de sensaciones que no había modo de ordenarlas en tonos, armonías y percusiones.

Muy tempranamente habían despertado caracteres que habrían de

acompañar al poeta en su madurez. "En la soledad, cuando es señor de sus ensoñaciones, el niño conoce la dicha de soñar, que será más tarde la dicha de los poetas"<sup>31</sup>. Ahí estaba el germen de Ramón López Velarde poeta, que cuando se enclaustraba en su esfera de oro, lo hacía para recuperar aquel mismo estado propiciante de su creatividad. Un triple lazo se establece en él: imaginación, memoria y poesía. Fundir esas dotes con nombres de mujer era un acto de prestidigitación que el niño había ensayado pero que esperaba a la madurez para alcanzar la perfección. Infancia de soledad en la que su imaginación lo elevaría para tocar el borde de aquellas manchas fantásticas y unido a ellas, remontar el éter en pos de aquellas otras formas, las impalpables nubes y trasponerlas en busca del ruedo de una nocturna falda de encajes constelados en la plenitud de la oscuridad. Vuelo cósmico al cual retornaría, memorioso cada noche, encerrado en su áureo retiro. Vuelo cósmico y microcósmico; la concentración mental inflamaba la única parte de su cuerpo vedada al placer: su esqueleto, en el que las palabras transitaban por los tenues cilindros medulares, hasta cumplir el proceso alquímico que las devolvería, purificadas, al papel en forma de poesía.

Las imágenes provenían de momentos lejanos, el poeta convocaba a su niño. "La naranja es, en la lira, simplemente naranja", de ahí que el lector se perciba sorprendido; no existen circunloquios, ni procesos mentales herméticos, porque lo directo, a saber: lo que más rápidamente relaciona la conciencia con el asunto". Su proceso creativo de las imágenes, entonces, carecía de complicaciones. Quienes han deseado descifrar un entramado secreto entre ellas, se equivocan al suponer segundos y terceros planos en las asociaciones velardianas. "El peligro acecha desde cualquier metáfora o alegoría", previene el crítico Ruedas de la Serna a quienes olvidan que el poeta permaneció fiel a la "sinceridad absoluta y simple de emociones y placeres".

La actualidad y perenne sorpresa de sus imágenes proviene del juego del lenguaje en que ellas se plasman. La tradición y la van-

guardia, lo asombroso y lo consuetudinario, lo culto y lo prosaico, lo masculino y lo femenino, la ingenuidad y la ironía, lo lo; podría proseguirse levantando un inventario de oposiciones que se acomodaran en los platillos de la balanza. El poeta observa el oscilar de las doradas charolas, afina cada palabra, cada sonido, cada acento, cada matiz, ni siquiera el aliento del papel debe influir en el equilibrio, es sólo el alma de las palabras, gemela de su ánima-alma, la que detiene el movimiento.

El alma de López Velarde, entidad femenina, fermento de ensoñación creadora, equilibrio de sus sensuales percepciones masculinas, "orangután en primavera" levantado en vuelo por un "torbellino superior", ánima-aire, ánima-alma, "desdeñante de retóricas", "alteza visionaria", el alma que ha escrito la congoja, la angustia, la zozobra con que el poeta abandona la realidad, para elevarse, dios creador de palabras, hacia el vasto cielo literario.

En deuda con el lenguaje desde la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz, la poesía mexicana fue trastornada críticamente por la obra de Ramón López Velarde, quien tensó los hilos de la tradición y la modernidad, trama y urdimbre que se sometieron a la pasión para que el poeta develase una dualidad que concernía a una sociedad entera; creó, inmerso en las mareas de la emoción, así, el mito a que aspira la literatura, inaprensible a la razón, en el que se confunden la mujer, el cosmos, el poeta, la palabra.

Pátzcuaro, ciudad de Michoacán,  
agosto de 1988.

NOTAS AL TEXTO

- 1 Ramón López Velarde, Obras, FCE, México, 1979, p. 288.
- 2 Jorge Ruedas de la Serna, La prosa de Ramón López Velarde, Exégesis de una estética vital, UNAM, México, 1971, p. 49.
- 3 Karl Vossler, La soledad en la poesía española, Revista de Occidente, Madrid, 1941. p. 153.
- 4 Jorge Luis Borges, "La esfera de Pascal" en Obras Completas, Emecé, Buenos Aires, 1974. pp. 636-637.
- 5 Los autores fueron citados por Borges. Los textos pertenecen a: García Bacca, Juan D., Fragmentos filosóficos de los presocráticos, Universidad Central de Venezuela, s/f, p. 8.
- 6 García Bacca, Juan D., op. cit. p. 6.
- 7 Mircea Eliade, Herreros y alquimistas, Alianza, Madrid, 1974,
- 8 Cfr. "La sala" (DF) en Ramón López Velarde, op. cit.
- 9 Manuel Ceballos, "Las lecturas católica", en Historia de la Educación, Colmex-Ermitaño, México, 1988, p. 171.
- 10 Ramón López Velarde, op. cit. p. 231
- 11 Ibidem. p. 607.
- 12 Ibidem. p. 340.
- 13 Jorge Ruedas de la Serna, op. cit., pp. 48-49.
- 14 Ramón López Velarde, op. cit. p. 767.
- 15 Leopoldo Zea, El positivismo en México, FCE, 1978, p. 409
- 16 José Carlos Mariátegui, El artista y la época, Biblioteca Amauta, Lima, 1959, pp. 9,10.
- 17 José Luis Martínez, La emancipación literaria de México, Robredo, México, 1955, p. 68.
- 18 Ramón López Velarde, op. cit., p. 232.
- 19 Fausto Ramírez, "Notas para una nueva lectura de la obra de Saturnino Herrán" en Saturnino Herrán 1887-1987, SEP-INBA, México, 1987, p. 20.
- 20 Leopoldo Zea, op. cit., p. 223.
- 21 Andrés Molina Enríquez, citado por Abelardo Villegas, La filosofía de lo mexicano, FCE, México, 1960, p. 197 ss.
- 22 Samuel Ramos, El perfil del hombre y la cultura en México, Espasa Calpe, México, 1968, p. 85.
- 23 Alfonso Reyes, Obras Completas, FCE, México, 1960, Vol. XII, p. 201.

- 24 Cfr. Mircea Eliade, op. cit.
- 25 Saúl Yurkievich, "Vanguardia latinoamericana" en Culturas, UNESCO, París, 1982, pp. 88-89.
- 26 Cfr. Guillermo de Torre, Historia de las Literaturas de Vanguardia, Guadarrama, Madrid, 1971, Vol.I.
- 27 Fernando Alegría, "Antipoesía" en América Latina en su literatura, Siglo XXI, México, 1976, p. 249.
- 28 Glicksberg, Charles I. The ironic vision in modern literature, Martins Nijhoff, The Hague, 1969, p. 14.
- 29 Cfr. "Humildemente", "Fábula Dística", "El bailarín", "José de Arimatea" y el final de "La flor punitiva".
- 30 Alf Chumacero, "Ramón López Velarde, el hombre solo", Calendario de Ramón López Velarde, SEP, México, No. 6, junio de 1971, p. 352.
- 31 Gaston Bachelard, La poética de la ensoñación, FCE, México, 1986, pp. 28, 150.

### CONCLUSIONES

De las hipótesis que se plantearon al iniciar la investigación y que fueron mencionadas en la Introducción se derivaron, dentro de la argumentación del trabajo, varias conclusiones. Aquéllas de menor amplitud, pero no por eso menos pertinentes, se conservan dentro del texto; otras, nucleares, son las que se transcriben a continuación:

\* A través de prosas, crítica literaria y crónicas, el poeta Ramón López Velarde externó ciertas ideas estéticas cuyo denominador común es el "criollismo", o sea lo católico y castellano nacido en México; él no elabora, ni lo intenta mínimamente, un sistema ni una teoría, por lo tanto, para el investigador no existen elementos para construir un corpus que él no se propuso porque sus inquietudes no estaban regidas por el conocimiento sino por la emoción; en tanto creador, sus textos sobre la cuestión estética revelan consciencia y juicio sobre la esencia poética y permiten extremar la sensibilidad para examinar su obra. El aporte fundamental de López Velarde en este campo fue considerar a la poesía como sistema crítico, que anticipa la visión moderna del hecho artístico.

\* Con objeto de matizar las opiniones que atribuyen el origen del lenguaje velardiano a la presencia primordial del simbolismo francés, este estudio rastreó algunos paralelismos y posibles nexos estilísticos en la obra de algunos clásicos castellanos. Se asociaron ciertas constantes que el castellano ha desenvuelto desde la edad media y otros procedimientos estilísticos que encuentran en el poeta Luis de Góngora su manifestación original. La presencia del poeta cordobés no ha sido objeto de suficiente análisis en la obra del mexicano, pero dentro de las limitaciones de este trabajo, se detectó que López Velarde como Góngora, recurre a adjetivos esdrújulos, a cultismos, a intensificar el sustantivo por medio del adjetivo con frecuencia de carácter amplificador, y a remozar el endecasílabo bímembre, que inclusive traslada a versos de mayor extensión silábica, al gusto modernista. La figura retórica

de la antítesis subyace como soporte de su ingenio literario que encuentra en el procedimiento adjetival su filiación con el estilo barroco. Esos procedimientos ayudan al poeta a forjar, dentro de su estirpe modernista, una parte del nuevo lenguaje por el que se le distingue. La obra en prosa de López Velarde evidencia variadas convergencias, estilísticamente hablando, con la obra en verso. A la par que una ofrece rasgos de prosaísmo, conversación, densidad, reiteración, etc., la otra refleja situaciones retóricas análogas e imágenes que reviven en su contraparte.

\* En sus textos, el poeta López Velarde se alejó de preocupaciones filosóficas; en cambio, dirigió su mirada al microcosmos que alimentó su infancia para convertirlo en un motivo estético. Descubrió pequeñeces que su lenguaje magnificó. Al incorporar a la literatura la cotidianeidad, el enclaustramiento doméstico y algunas facetas del trabajo femenino, aportó una nueva veta al lenguaje modernista que ya había comenzado a desleírse. Este fenómeno opera en contraste con la situación política y social del porfiriato. No es ilógico desprender la existencia de una relación de oposición entre el lenguaje velardiano y el espíritu positivista como una manera de resistir un discurso de índole científica que intentó modificar a una sociedad de caracteres fuertemente tradicionales.

\* Como una manera de renovar la poesía mexicana, Ramón López Velarde introduce en sus textos rasgos irónicos que sirven de entretela a actitudes lúdicas y humorísticas. Con ello, el personaje poético renuncia a su distinción heroica para asumir el papel del hombre común, rasgo de la creación artística del siglo XX. Así mismo, el poeta recupera la tradición de lo grotesco, presente desde el medievo en las letras castellanas, y la enriquece con las manifestaciones culturales propias del espíritu nacional. López Velarde aprovecha estos recursos para lograr el desconcierto, innovación para el gusto de la época. A partir de 1910, al atravesar el país por su más honda transformación social, se vivía en crisis moral y material continuamente; recrear un lenguaje teñido en la ironía era la manera de enfrentar los descalabros

eludiendo el sentimentalismo y equilibrando la emotividad. La ironía, el humor, lo lúdico y lo grotesco, además de la coloquialidad, la conversación interior, la apropiación de la cotidianidad y el uso de sinsentidos, absurdos y autorreferencias, prefiguraron la vanguardia en la obra velardiana.

\* Las imágenes aéreas conforman en la escritura velardiana un núcleo imaginativo que conjunta concepciones míticas con respecto a cuerpo y alma. Por medio de ellas se exploraron rasgos del misticismo enraizados en la tradición castellana. De manera leve pero clara, se detectó de nueva cuenta su filiación gongorina dentro de su estilo. Varios poemas acusan el temor a la transgresión del orden moral; ante el conflicto del placer corporal, su persona poética intenta sublimar su vida; así, a lo largo de su obra, Ramón López Velarde se transforma hasta elevarse al rango de mito literario, asumiendo la jerarquía de un dios salvador. Hemos interpretado que esta aspiración compensa el sentimiento de frustración que caracterizó gran parte de sus textos literarios.

\* La visión velardiana del silencio y la soledad se ubica tanto en las premisas católicas presentes en su obra como en el mito de la perfección que forma y materia alcanzan en la concepción de la esfera de oro, complemento del mito mencionado en el párrafo precedente. En el alma poética de López Velarde se acendrarón silencio y soledad ante los acontecimientos histórico-sociales de la revolución mexicana. Paulatinamente el poeta se aisló de la circunstancia histórica para concentrarse en su labor creativa, como lo demuestra su crecimiento a partir de los años 1915-1916. Por otra parte, de acuerdo con la tesis de José Carlos Mariátegui, el artista puede llegar a sustraerse de los esfuerzos reivindicadores de las mayorías como una forma de repudio al orden burgués. En la protesta de López Velarde contra las clases bajas fluye la suya propia de artista contra la sociedad que los oprime a ambos, por ello en sus textos se identifica con lo aristocrático. En este sentido, López Velarde, congruente consigo mismo, actúa de acuerdo con su postulado criollo, en cuyo fondo late la tradición novohispana.

## BIBLIOGRAFIA

- Abreu Gómez, Ermilo, "Como he referido varias veces". en Calendario de Ramón López Velarde, Patronato Nacional Cincuentenario de la muerte de Ramón López Velarde (\*), SEP, México, No. 5, Mayo 1971, pp. 349-352.
- Alegria, Fernando, "Antiliteratura" en América Latina en su literatura, Siglo XXI, México, 1976.
- Alonso, Dámaso, Estudios y ensayos gongorinos, Gredos, Madrid, 1955.
- La lengua poética de Góngora, Revista de Filología Hispánica, Madrid, 1950.
- y José María Blecua, Antología de la poesía española, Poesía de tipo tradicional, Gredos, Madrid, 1956.
- Anónimo, Antigua poesía española lírica y narrativa, Selección, prólogo y estudio crítico de Manuel Alvar, Porrúa, México, 1970.
- Aristóteles, Poética, Versión e introducción de Juan David García Bacca, UNAM, 1946.
- Aub, Max, Manual de historia de la literatura española, Pormaca, México, 1966, 2 vols.
- Auerbach, Erich, Mimesis: La realidad en la literatura, FCE, México, 1975.
- Bachelard, Gaston, El agua y los sueños, FCE, México, 1978.
- El aire y los sueños, FCE, México, 1982.
- La intuición del instante, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1973.
- La poética del espacio, FCE, México, 1983.
- La poética de la ensoñación, FCE, México, 1986.
- Bajtín, Mijail, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Barral, Barcelona, 1974.
- Barthes, Roland, Fragmentos de un discurso amoroso, Siglo XXI, México, 1982.
- Bataille, Georges, El erotismo, Tusquets, Barcelona, 1979.
- Baudelaire, Charles, El spleen de París; poemas en prosa, Cooperativa Editorial Claridad, Buenos Aires, 1922.
- Beguín, Albert, El alma romántica y el sueño, FCE, México, 1981.
- Beristáin Helena, Diccionario de Retórica y poética, Porrúa, México, 1985.

(\*) En adelante CRLV.

- Blanco, José Joaquín, Crónica de la poesía mexicana, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 1979.
- Bleiberg, Germán, Antología de la literatura española de los siglos XI al XVI, Selección y notas de ..., Alianza Universidad, Madrid, 1983.
- Borges, Jorge Luis, Historia de la Eternidad, Emecé, Buenos Aires, 1953.
- Obras Completas, Emecé, Buenos Aires, 1976.
- Brading, David, A., Los orígenes del nacionalismo mexicano, SepSetentas, México, 1973.
- Mito y profecía en la historia de México, Trad. de Tomás Segovia, Vuelta, México, 1988.
- Campos, Haroldo de, "Superación de los lenguajes exclusivos" en América Latina en su literatura, Siglo XXI-UNESCO, México, 1976. pp. 335 a 353.
- Cándido, Antônio, "Literatura y Subdesarrollo", en América Latina en su literatura, Siglo XXI-UNESCO, México, 1976, pps. 335-353.
- Carballo, Emmanuel, Protagonistas de la literatura mexicana, Ermitaño-SEP México, 1986.
- "¿Revolucionario o reaccionario?" en CRLV, SEP, México, No. 11 noviembre, 1971, p. 698,
- Caso, Antonio et al., Conferencias del Ateneo de la Juventud, UNAM, México, 1962.
- Castex-Surer, Manuel des études litteraires francaises XIX Siécle, Hachette, Paris, 1950.
- Castro Leal, Antonio, "Ramón López Velarde", en CRLV, SEP, México, No. 6, junio 1971, p.324.
- Cockcroft, James D. Precursores intelectuales de la revolución mexicana (1900-1913), SEP-Siglo XXI, México, 1985.
- Cuesta, Jorge, Antología de la poesía mexicana moderna, FCE-SEP, México, 1985.
- "De Ramón López Velarde ..." en CRLV, SEP, México, No. 4, abril 1971, p.254.
- Chumacero, Alf, "Ramón López Velarde, el hombre solo", CRLV, SEP, México, No. 6, junio 1971, p. 349.
- Darío, Rubén, Obras poéticas completas, El Ateneo, Buenos Aires, 1

- Debicki, Andrew p., Antología de la poesía mexicana moderna, Tamesis, London, 1977.
- Poetas hispanoamericanos contemporáneos, Gredos, Madrid, 1976.
- Deyermond, A. D., La Edad Media en Historia de la literatura española, Ariel, Barcelona, 1981, Vol. 1
- Díaz Mirón, Salvador, La gigante y otros poemas, FCE, México, 1984.
- Lascas, Ed. facsimilar, Premia, México, 1984.
- Díaz Plaja, Guillermo, "El tratamiento de la realidad...", CRLV, SEP, México, No. 9, septiembre 1971, p.571
- Hacia un concepto de la literatura española, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1944.
- Eliade, Mircea, Aspects du Mythe, Gallimard, Paris, 1963.
- Herreros y alquimistas, Alianza, Madrid, 1974.
- Imágenes y símbolos, Taurus, Madrid, 1979.
- Lo sagrado y lo profano, Guadarrama, Madrid, 1973.
- Mythes, rêves et mystères, Gallimard, Paris, 1953.
- Elizondo, Salvador, "La deuda de la poesía ...", CRLV, SEP, México No. 8, agosto 1971, p. 512.
- Museo Poético, UNAM, México, 1974.
- Fernández, Justino, Cuarenta siglos de arte mexicano, Herrero, México, V.1.
- El arte moderno en México, México; UNAM-Robredo, 1937.
- Fernández, Macedonio, Papeles de reciénvenido, Losada , Buenos Aires, 1944.
- Fernández, Sergio, Las grandes figuras del Renacimiento y el Barroco, Pomarca, México, 1966.
- "Ramón López Velarde: Historia de un corazón promiscuo", en Revista de la Universidad de México, XXV, No. 10, junio de 1971
- Fernández Retamar, Roberto, Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones, Casa de las Américas, La Habana, 1975.
- Frye, Northrop, Anatomía de la crítica, Monteavila, Caracas, 1977.
- García Bacca, Juan D., Fragmentos filosóficos de los presocráticos, Universidad Central de Venezuela, Caracas, s/f.

- Ghiano, Juan Carlos, Lugones escritor, Raigal, Buenos Aires, 1955.
- Glicksberg, Charles I., The ironic vision in modern literature, Martinus, Nijhoff, The Hague, 1969.
- Góngora y Argote, Luis de, Obras completas, Recop., pról., y notas de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Aguilar, Madrid, 1956.
- González León, Francisco, Campanas de la tarde, Pról. de Ramón López Velarde, Cultura, México, 1948.
- González Casanova, Henrique, "La poética lópezvelardeana", CRLV, SEP, México, No. enero 1971, p. 59.
- González Navarro, Moisés, La pobreza en México, El Colegio de México, México, 1985.
- González y González, Luis, "Suave Matria", en Nexos, Año 9, No. 108, Dic. 1986, pp. 51-59.
- Gonzalo de Berceo, Milagros de Nuestra Señora, Espasa-Calpe, Madrid, 1961.
- Gorostiza, José, "Perfil humano y esencias literarias de Ramón López Velarde", CRLV, SEP, No. 7, julio 1971, p. 389.
- "Ramón López Velarde y su obra", CRLV, SEP, No 4. abril 1971, p. 210.
- Gracián, Baltazar, Agudeza y arte de ingenio, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944.
- Grupo M et al., El lugar de la literatura, Universidad Autónoma de Puebla, 1980.
- Guebelly, Jorge, "Notas sobre los orígenes inmediatos de la poesía conversacional", Culturas, UNESCO, Paris, Vol. VIII, No.2, 1982.
- Guénon, René, Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada, Eudeba, Buenos Aires, 1969.
- Hatzfeld, Helmut, "Los elementos constitutivos de la poesía mística (San Juan de la Cruz)", NRFH, Tomo XVII, 193, 1964, Núms.1-2, pp. 40-59.
- Hauser, Arnold, Historia Social de la Literatura y el Arte, Guadarrama, Madrid, 1969, 3 vols.
- Henríquez Ureña, Max, Breve historia del modernismo, FCE, México, 1954.
- Huizinga, Johan, El otoño de la Edad Media, Revista de Occidente, Madrid, 1973.
- Homo Ludens, Alianza-Emecé, Buenos Aires, 1968.

- Jakobson, Roman, Ensayos de Poética, FCE, México, 1977.
- Juan de Mena, Laberinto de Fortuna, Ed. Pról. y notas de José Manuel Blecua, Espasa-Calpe, Madrid, 1943.
- Jung, Carl, G. et al., Man and his symbols, Doubleday, New York, 1964.
- Lannes, Sophie y Jean Louis Ferrier, "Mircea Eliade: la búsqueda de lo absoluto", entrevista de ..., Sábado, suplemento cultural de Unomásuno, No. 556, 28 mayo 1988.
- Lausberg, <sup>Heinrich</sup> ~~Elementos~~ de retórica literaria, Gredos, Madrid, 1975.
- Leiva, Raúl, "Sobre la poesía y la estética de López Velarde", en Revista de la Universidad de México, UNAM, México, XXV, No. 10, junio 1971, p. 13.
- Lugones, Leopoldo, Antología Poética, Prólogo y selección de Jorge Luis Borges, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- Antología Poética, Sel. y Pról. de Carlos Obligado, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944.
- Maples Arce, Manuel, "Hay un lenguaje..." en CRVL, SEP, México, No. 8 agosto 1971, p. 505.
- Mariátegui, José Carlos, El artista y la época, Biblioteca Amauta, Lima 1959.
- Marinello, Juan, Sobre el modernismo, polémica y definición, UNAM, México, 1959.
- Martin M. Kay y Barbara Voorhies, La mujer: un enfoque antropológico, Anagrama, Barcelona, 1978.
- Martínez, José Luis, El ensayo mexicano moderno, FCE, México, 2 vols.
- La emancipación literaria de México, Robredo, México, 1955.
- "Examen de Ramón López Velarde" en Ramón López Velarde, Obras, FCE, México, 1979, pp. 9 a 36.
- Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949, Antigua Librería Robredo, México, 1949.
- Meillassoux, Claude, Mujeres, graneros y capitales, Siglo XXI, México, 1978.
- Méndez Calzada, Enrique, El humorismo en la literatura argentina, Universidad de Buenos Aires, Fac. de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1962.
- Menéndez Pidal, Ramón, Antología de Prosistas Españoles, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945.

- Merquior, José Guilherme, "Situación social del escritor" en América Latina en su literatura, Siglo XXI-UNESCO, México, 1976.
- Michel, Andrée, La mujer en la sociedad mercantil, Siglo XXI, México, 1980.
- Monsiváis, Carlos, "La aparición del subsuelo. Sobre la cultura de la revolución mexicana", en Historias, 8-9, INAH, enero-junio 1985, pps. 169-176.
- "La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas", en En torno a la cultura nacional, INI, México, 1976.
- La poesía mexicana del siglo XX, Antología, Notas, selección y resumen de ..., Empresas Editoriales, México, 1966.
- Morínigo, Marcos A., América en el teatro de Lope de Vega, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1946.
- Muschg, Walter, Historia trágica de la literatura, FCE, México, 1977.
- Navarro Tomás, Tomás, Los poetas en sus versos, Ariel, Barcelona, 1982.
- Noyola Vázquez, Luis, Fuentes de Fuensanta, La Impresora, México, 1947.
- Ortega y Gasset, José, Obras Completas, Revista de Occidente, Madrid, 1950.
- Goya, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1963.
- Orozco, Emilio, Poesía y Mística, Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz, Guadarrama, Madrid, 1959.
- Othón, Manuel José, Poemas Rústicos, Porrúa, México, 1944.
- Pacheco, José Emilio, Antología del Modernismo (1884-1921), Sel., pról. y notas de ..., UNAM, México, 1970, 2 Vols.
- La poesía mexicana del siglo XIX, antología, Notas, selección y resumen cronológico de ..., Empresas Editoriales, México, 1965.
- Poesía Modernista, una antología general, Sel. Pról, notas y cronología de ..., SEP- UNAM, 1982.
- Paz, Octavio, Corriente Alterna, Siglo XXI México, 1967!
- Cuadrivio, Mortiz, México, 1976.
- El arco y la lira, FCE, México, 1973.
- "Fuensanta: imán y escapulario" en Vuelta, V. 11, No. 125, abril 1987, pp. 58-60.
- Las peras del olmo, Seix Barral, México, 1985.

- Paz, Octavio, Los hijos del limo, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Poesía en movimiento, Siglo XXI, México, 1977.
- Pérus, Françoise, Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo, Casa de las Américas, La Habana, 1976.
- Phillips, Allen W., Cinco estudios sobre literatura mexicana moderna, SepSetentas, México, 1974.
- "Nuevos encuentros con López Velarde" en CRLV, SEP, México, No. 9, septiembre 1971, p.532.
- Ramón López Velarde, el poeta y el prosista, INBA, México, 1962.
- Poe, Edgar Allan, Ensayos y críticas, Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar, Alianza Editorial Madrid, 1973.
- Quevedo y Villegas, Francisco, Obras Completas, ed. Luis Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1943.
- Ramírez, Fausto, "Notas para una nueva lectura de la obra de Saturnino Herrán", en Saturnino Herrán, 1887-1987, SEP-INBA, México, 1987.
- Ramírez y Ramírez, Enrique, "La obra de López Velarde ..." en CRLV, SEP, México, No. 10, octubre 1971, p.637.
- Ramos, Samuel, El perfil del hombre y la cultura en México, Espasa-Calpe, México, 1968.
- Ramos, Samuel, Rodó, Pról. y selección de ..., SEP, México, 1943.
- Reyes, Alfonso, Obras Completas, FCE, México, 1958.
- Revistas Literarias Mexicanas Modernas, Pegaso, 1917, FCE, México, 1979, 2 Vols.
- San-Ev-Ank-Revista Nueva, FCE, México, 1979.
- Revista Moderna de México, Jesús Valenzuela, director; Jesús Urueta, consultor técnico. Volúmenes completos.
- Röhrs, Hermann, "El juego -un fenómeno primario de la vida", en Educación, Tubinga, No. 25, 1985, pps. 52 a 76.
- Ruedas Jorge, "La prosa de Ramón López Velarde, exégesis de una estética vital", La prosa de López Velarde, UNAM, México, 1971.
- Ruiz Ramón, Estudios de teatro español clásico y contemporáneo, Catedra, Madrid, 1978.
- Historia del teatro español, Alianza, Madrid, 1977, Vol.II
- San Juan de la Cruz, Poesías completas, Nota preliminar y ed. de Dámaso Alonso, Aguilar, México, 1976.

- Sánchez Vázquez, Adolfo, Estética y marxismo, Era, México, 1975, 2 Vols.
- Seminario de Historia de la Educación en México, Historia de la lectura en México, Ermitaño-COLMEX, México, 1988.
- Scari, Robert M., "El idealismo del joven Lugones", Cuadernos Americanos México, Año XXXVII, 1978, No. 3 mayo-junio, 1978, pp. 237 a 248.
- Schmidt, Albert Marie, La literatura simbolista, Eudeba, Buenos Aires, 1962.
- Sor Juana Inés de la Cruz, Obras Completas, Porrúa, México, 1969.
- Spitzer, Leo, Estilo y estructura en la literatura española, Crítica, Barcelona, 1980.
- Tablada, José Juan, Obras, Prólogos de Héctor Valdés (Vol. I), y Jorge Ruedas de la Serna (Vol.II), UNAM, México, 1981.
- Torre, Guillermo de, Historia de las literaturas de vanguardia, Guadarrama, Madrid, 1971, 3 Vols.
- Torres-Ríoaseco, Arturo, "El humorismo en la literatura hispanoamericana", en Ensayos sobre literatura latinoamericana, México, 1953, pp. 150-171.
- Toscano, Salvador, "Las ideas políticas de Ramón López Velarde", en CRLV, SEP, México, No. 2, febrero, 1971, p. 90.
- Valdés, Héctor, Índice de la Revista Moderna, Arte y Ciencia, (1898-1903), UNAM, México, 1967.
- Vela, Arqueles, "El sueño de la patria", en CRLV, SEP, México, No.4 abril 1971, p. 244.
- Victor Hugo, Préface de "Cromwell", Larousse, Paris, 1949.
- Villaurrutia, Xavier, Obras, Prólogo de Alf Chumacero, FCE, México, 1974.
- Villegas, Abelardo, La filosofía de lo mexicano, FCE, México, 1960.
- Positivismo y porfirismo, SepSetentas, México, 1972.
- Vossler, Karl, Algunos caracteres de la cultura española, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1943.
- Escritores y poetas de España, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.
- Introducción a la literatura española del Siglo de Oro, Seis Lecciones, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945.
- La soledad en la poesía española, Revista de Occidente, Madrid, 1941.

- Wellek, René y Austin Warren, Teoría Literaria, Gredos, Madrid, 1974.
- Xirau, Ramón, Lecturas, Ensayos sobre literatura hispanoamericana y española, UNAM, México, 1983.
- Poesía iberoamericana contemporánea, SepSetentas, México, 1972.
- Poesía iberoamericana contemporánea, una antología general, Pról. selección y notas de ..., SEP-UNAM, México, 1982.
- Tres poetas de la soledad, Robredo, México, 1955.
- Yurkievich, Saúl, "Vanguardia latinoamericana: ruptura de la permanencia y viceversa", en Culturas, UNESCO, París, Vol.VIII, No.2, 1982.
- Zea, Leopoldo, Conciencia y posibilidad del mexicano, Porrúa y Obregón, México, 1952.
- El positivismo en México, FCE, México, 1978.
- Zaid, Gabriel, "Un amor imposible de López Velarde", en Vuelta, Año IX, enero 1986, pp. 7 a 17.