



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

VÍNCULOS LITERARIOS DE FRANCISCO GONZÁLEZ LEÓN

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN LETRAS MEXICANAS

PRESENTA  
SALVADOR ORTIZ AGUIRRE

TUTOR: DR. VICENTE QUIRARTE CASTAÑEDA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS, UNAM

COMITÉ TUTOR:  
DR. SERGIO LÓPEZ MENA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM  
MTRO. ARTURO SOUTO ALABARCE<sup>+</sup>  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

MÉXICO, D.F.

MARZO DE 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*A la memoria de mis padres*

*A la memoria del maestro Arturo Souto, quien formara parte del comité tutorial de esta tesis*

*A la memoria del maestro Héctor Valdés, bajo cuya tutoría iniciara el proceso de investigación*

*Mi agradecimiento al doctor Vicente Quirarte, director de esta tesis, y al doctor Sergio López Mena, miembro del comité tutorial; a los doctores Juan Leyva y Jorge Ruedas de la Serna, sinodales del examen de candidatura al grado. A todos ellos agradezco su dedicación, rectificaciones y cuidadosa tutoría. Extiendo mi agradecimiento a los maestros del Posgrado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.*

*Quiero expresar mi agradecimiento a la Universidad de Granada, España, por la beca con la que me distinguieron para tomar cursos de doctorado y realizar parte del proceso de redacción del presente trabajo. Agradezco de igual manera a los maestros del Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha Universidad y en especial al doctor Ángel Esteban, quien fungiera como tutor durante mi estancia en Granada.*

*Agradezco a quienes destinaron su tiempo y esfuerzo personales para ayudarme en la investigación, redacción y corrección del texto.*

*Expreso aquí mi agradecimiento a mis amigos y de manera especial a mis hermanos, Ana María, Mercedes, Juan y Víctor, por su comprensión y apoyo.*

## Introducción

La crítica de mediados del siglo XX caracterizó a Francisco González León (Lagos de Moreno, Jalisco, 1862-1945) como una figura de segundo plano en la renovación poética que representó Ramón López Velarde o, en todo caso, como su antecesor, que de vez en cuando se había encontrado con deslumbramientos creativos a los que daría forma y plenitud el poeta de Fuensanta. Con el tiempo, los méritos propios de su poesía fueron ganando notoriedad, aunque a veces sus cualidades se ponderaban sólo en función de la atmósfera entrañable de sus versos, de motivos intimistas y pueblerinos, que iban muy bien con su capacidad de armonizar su literatura con las sombras y el aislamiento. Con todo, siempre se le tiene como un buen escritor, autor de un libro singular, *Campanas de la tarde*, que satisface por la creatividad con que da vida a los pasajes mínimos de lo cotidiano y provinciano: la escuela, las campanas, las calles, las monjas... Todo ello, si atendemos a una lectura inmediata de su obra, parece caber en su configuración como literato; incluso se ha sugerido que su misma poesía invita a ser mantenida en la sombra.<sup>1</sup> Aun si sus aspiraciones fueron las de un hombre modesto, lo que, a decir de sus propias palabras —como se verá en el capítulo biográfico de este trabajo— podría ponerse en duda, los méritos de su poesía merecen ser objeto de estudios literarios que ambicionen un conocimiento más complejo de su obra.

---

<sup>1</sup> H. Gutiérrez Vega escribe: “Ahora, son más los que lo olvidan que los que lo recuerdan. Su obra es aún escasamente conocida. Así debe ser. Al poeta le gustaba el silencio y su constante perplejidad no admitía los elogios enfáticos, ni el barullo de la crítica superficial. Libre Dios a su obra poética del entusiasmo de los mitificadores, del engañoso elogio de los que no leen poesía”. *El erotismo y la muerte*, p. 19.

Este trabajo se propone estudiar, centrándose en González León, una corriente literaria que surgió a principios del siglo XX en el interior del país, el posmodernismo de provincia, cuyo principal representante, Ramón López Velarde, es uno de los escritores más estudiados de nuestras letras; sin embargo, no sucede lo mismo con el resto de los que integraron el posmodernismo. Si bien quizás González León sea el segundo en orden de interés para la crítica, su estudio se ha visto limitado por una generalización excesiva que da por hecho algunos aspectos sin llegar a elaborarlos suficientemente. Así, por ejemplo, en el caso de sus relaciones con el simbolismo, o cuando se le menciona como el poeta del terruño, o como un cantor de las devociones y la fe de su pueblo; lo mismo si se habla de un autor melancólico debido a cierta disposición anímica de su persona.

Buscamos estudiar aquí casos particulares que señalen lo que específicamente se quiere decir con conceptos como el de “poeta simbolista” y responder a preguntas que surgen con una afirmación de este tipo: ¿a qué nos referimos con simbolismo?, ¿con qué simbolismo se puede vincular a González León? Pretendemos también aclarar cuál es la influencia de lo religioso en el movimiento posmodernista para, a partir de ahí, hablar de los conceptos de la nueva espiritualidad que, mejor que los motivos devocionales, son los que interesan a nuestro autor. Otro tanto sucede con el papel que juega la ciudad natal del autor en su obra; en este caso debemos preguntarnos qué es Lagos para el poeta y si habla, de verdad, de una ciudad concreta. ¿No está más bien haciendo referencia a una realidad que ayuda al escritor en su camino a la trascendencia espiritual, o simplemente elabora una alabanza a la vida sencilla? Aún más, ¿considera el poeta que

la vida en Lagos es “sencilla”? Más bien parece que al leer sus versos somos testigos de las barreras morales de su tiempo, o bien, del estado de ansiedad que la lentitud y reiteración de los acontecimientos cotidianos le provocan. Cabe también la pregunta sobre si su mundo sentimental, su amada monja que reza en una celda de convento, es, más que una figura real, una encarnación literaria de una serie de ideas sobre la sexualidad en un mundo ya desvinculado de su anclaje con lo sagrado. Como su poesía, Francisco González León era, sin duda, un hombre complejo, lo mismo que su formación cultural. La poesía que lo marcó corre por un camino desbordado, es sentimental y moderna, sencilla y vanguardista, dulce y disonante. Desentrañar este entramado de conceptos y procedimientos estéticos es parte de nuestro trabajo, sobre todo a partir del tercer capítulo, lo mismo que estudiar ese proceso en poetas afines.

En principio, el objetivo de este trabajo es estudiar los vínculos literarios que determinaron el quehacer poético de Francisco González León, entendiendo por esto, los fundamentos teóricos, conceptos estéticos, valores artísticos, concepciones existenciales y referentes literarios o históricos que influyeron en su poesía. Hay un grupo de escritores que hicieron sus obras en circunstancias semejantes —en provincia, con lecturas, formación y experiencias similares—; aun así, la obra de González León tiene una factura singular. Los vínculos literarios explican la poética de nuestro autor, si bien no la determinan. Una vez revisados los orígenes de lo que dio forma a su literatura, vemos que los “deslumbramientos creativos” que señalamos arriba dejan de parecer un hallazgo o eventualidad en el curso de la confección literaria para revelarse

como la escritura de un autor de poesía perdurable y valedera más allá de sus relaciones literarias.

La recepción temprana que la crítica hizo de la obra de Francisco González León se inicia con las reseñas que aparecieron cuando publicó su primer libro de versos, en 1908. La *Revista Moderna* lo recibió con una dura reseña<sup>2</sup> y en las páginas de otra publicación, *Don Quijote*, se le advirtió: “cantar bien o no cantar”.<sup>3</sup> Las críticas de entonces reflejan un débil inicio debido a versos que eran imitaciones de un modernismo afectado por referencias arcaizantes y aristocráticas, ya entonces poco apreciadas y tenidas por ingenuas y de mala factura. González León dejaría de publicar libros hasta que en 1922 Pedro de Alba y Ramón López Velarde lo convencieron de dar a la imprenta *Campanas de la tarde*, con el que ganó reconocimiento por primera vez: “ruego me perdone de haber violado sus retiros —le escribió el poeta de Fuensanta—, por presentarlo a la ponzoñosa celebridad”.<sup>4</sup> La segunda etapa poética de González León, que es la que principalmente analizaremos aquí, comienza con este libro; es de ascendencia simbolista y pertenece a las últimas manifestaciones del modernismo hispanoamericano.

Los primeros estudios formales de la obra de González León corresponden también a esta nueva etapa poética y se encuentran en los prólogos y liminares de sus libros escritos por Ramón López Velarde, Alfredo Maillefert, Alfonso de Alba y Andrés

---

<sup>2</sup> Cf. *Revista Moderna de México*, núm. 5, julio de 1908, pp. 316-317.

<sup>3</sup> Citado por Allen W. Phillips en *Francisco González León, el poeta de Lagos*, p. 42.

<sup>4</sup> Ramón López Velarde, *Obras*, p. 493.

Henestrosa.<sup>5</sup> Hay también textos breves de muy diversos autores —Alfonso de Alba, Salvador Azuela, Moisés Vega y Kegel, Mariano Azuela,<sup>6</sup> entre otros— en varias publicaciones, que en mayor o menor medida se ocuparon de dar a conocer al poeta más que del examen crítico de su poesía. Fue López Velarde quien, en su prólogo de 1922, señaló con mayor precisión las características que singularizaban la obra de su amigo escritor; dos o tres puntos de lo que escribió entonces pasaron a ser referente obligado de toda la crítica que vendría después. Ahí lo consideró un miembro de lo que él nombró “criollismo estético”, es decir, el posmodernismo que seguía a la declinación del modernismo decimonónico y acompañaba la nueva configuración de la cultura nacional. Destacó también la afinidad de González León con la estética simbolista e impresionista, “monje de emociones intermedias”, lo llamó, y señaló que el de Lagos estaba mucho más interesado en la percepción sensorial que en la razón, como corresponde a un autor que sabe que la poesía, dijo López Velarde, “es el pasmo de los cinco sentidos”.

En 1947, Luis Noyola Vázquez estudió, en *Fuentes de Fuensanta*, las relaciones entre el poeta de Jerez y González León; un tema que interesó particularmente a Antonio Castro Leal en su prólogo a *Poesías completas y el minuterio* de López Velarde, publicado en 1953, donde señaló al de Lagos como antecedente de la poética velardeana.

Esta discusión sobre la influencia de uno en otro poeta fue uno de los temas que más

---

<sup>5</sup> Cf. Francisco González León, *Campanas de la tarde. Poemas* (pról. de Ramón López Velarde, nota liminar de Alfonso de Alba); *De mi libro de horas. Poemas* (notas de Alfredo Maillefert); *Las cuatro rosas* (pról. de Andrés Henestrosa).

<sup>6</sup> Cf. Alfonso de Alba, *Antonio Moreno y Oviedo y la Generación de 1903; La provincia oculta. Su mensaje literario*. Salvador Azuela, “López Velarde y González León”. Moisés Vega y Kegel, “El franciscanismo de González León”; “Consanguinidad poética de González León y López Velarde”. Mariano Azuela, *Epistolario y archivo*, p. 217, *passim*; *Obras completas de Mariano Azuela III*, p. 1270, *passim*.

interés despertó en la crítica hacia el medio siglo. Castro Leal parece haber sido poco objetivo en sus juicios al respecto, como veremos más adelante, pero dio motivo para que, desde 1961, Allen W. Phillips revisara las particularidades de la obra de González León e iniciara una nueva etapa de recepción crítica. En 1964, Phillips publicó el libro *Francisco González León, el poeta de Lagos*, el único ensayo extenso que hasta ahora ha sido dedicado por completo a nuestro autor. Trata con detenimiento las características principales de sus versos; es sobre todo un análisis formal y temático mayormente descriptivo, del que, sin embargo, se puede inferir cierto desencanto por la poca consistencia poética que el investigador cree encontrar en la obra que estudia; valoración que proviene de su entusiasmo por la obra de López Velarde, mostrado en su libro de 1961, *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. Phillips considera a González León un poeta más bien limitado, de ahí que diga que la provincia es el tema principal de su poesía. Pensamos, en cambio, que la provincia es sólo un motivo externo, puesto que lo que ocurre en el exterior importa en tanto despierta en el poeta una revelación interior, y esta epifanía emocional sería, en todo caso, el verdadero tema de la poesía del laguense, como expondremos en el desarrollo de la tesis.

Más tarde, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, se escribieron breves revisiones críticas en textos que anteceden alguna recopilación de la poesía nacional. En 1966, Carlos Monsiváis, quien lo eligiera para abrir su antología de la poesía mexicana del siglo XX, lo considera “un excelente poeta por descubrir” y un escritor “casi

contemporáneo”, vinculado, además, con el espíritu moderno.<sup>7</sup> El mismo Monsiváis subrayó varias veces la singular coincidencia de modernidad literaria y conservadurismo personal de tres poetas de principios del siglo: Tablada, López Velarde y González León; pero su concepción del papel que juegan las convicciones religiosas del escritor en sus poemas resulta más bien imprecisa. En 2001, décadas después de sus primeros acercamientos al poeta, escribió que González León era un autor que exaltaba, junto con la belleza, las virtudes dogmáticas, lo hogareño y el terruño, y cuyo legado principal consiste en “la adopción simultánea del pasmo estético y el asombro religioso”. En un ensayo que Monsiváis titula “El atavismo y la fe de bautismo” señala que “...en estos poemas y a lo largo de estas existencias [las de Placencia, González León y López Velarde] se busca objetivar la virtud aportándole a cada imagen el contexto de las cualidades bíblicas y devociones caseras”.<sup>8</sup> En su momento trataremos sobre el lugar que ocupa la religión en la poesía del laguense, aquí sólo apunto que un texto como el citado arriba parece el resultado de una interpretación que busca satisfacer un escenario preconcebido de la cultura mexicana de provincia. En diversas ocasiones ha señalado ya la crítica que el de Lagos está lejos de ser un poeta religioso o devocional y, por otra parte, el ámbito pueblerino es en su caso un motivo literario relacionado con la comunicación simbolista, una forma de experiencia trascendental a la que se llega a través del entorno más inmediato. José Emilio Pacheco escribió: “tal vez la frescura de

---

<sup>7</sup> Cf. Carlos Monsiváis, *La poesía mexicana del siglo XX (antología)*, p. 14. Monsiváis escribe: “es su poderosa intuición artística la encargada de trascender el pintoresquismo de una leyenda —González León, de cuello pajarita, boticario ilustrado de Lagos de Moreno, contertulio de Mariano Azuela, ‘diamante en la oscuridad’— y de establecer el sitio de un precursor inmediato de la poesía mexicana moderna”.

<sup>8</sup> Carlos Monsiváis, *Las tradiciones de la imagen: notas sobre poesía mexicana*, p. 19.

esta poesía aclara algunas de las aparentes contradicciones modernistas”, y señaló que el autor de *Campanas de la tarde*, “el más provinciano de nuestros poetas es también, paradójicamente, el más *afrancesado*”.<sup>9</sup> En su breve texto estableció la relación puntual entre el poeta, el medio que lo rodeaba y la apropiación que hizo de la literatura europea; sin embargo, no desarrolló mucho más el tema. Por su parte, José Joaquín Blanco encuentra en estos versos “un descanso entre tantas luces febeas, cuerpos alabastrinos, pupilas de ámbar, pestañas de beleño, que privaban en el ambiente poético predominante en su época”.<sup>10</sup> Hay cierta imprecisión cronológica en esta afirmación, puesto que el modernismo que caracteriza Blanco no era ya practicado por los principales poetas cuando González León escribió sus versos; aun así, describe y encomia la poesía de nuestro autor. Octavio Paz, en cambio, y esto ya en una reedición posterior de su ensayo sobre López Velarde, lo califica de “talento más bien modesto” y lo sitúa una vez más como figura de fondo del poeta de Jerez.<sup>11</sup> Salvador Elizondo, en su *Museo poético*, lo considera uno de los escritores que participarían en México en la renovación de la “imagen poética”, un concepto que le interesaba particularmente (no está de más señalar que, desde la cátedra, fue siempre un entusiasta de González León). En esta etapa posterior de recepción crítica, al poeta de Lagos se le tuvo, en general, como uno de los modernizadores de la poesía mexicana, quizá sin los méritos de José Juan Tablada o del mismo López Velarde, pero no se dedicaron más de un par de páginas a su análisis y a veces sólo algunos párrafos. La atención se centraba en dar a

---

<sup>9</sup> José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. 99.

<sup>10</sup> José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, p. 118.

<sup>11</sup> Octavio Paz, “El camino de la pasión (Ramón López Velarde)”, en *Generaciones y semblanzas, escritores y letras de México*, 2. *Modernistas y modernos*, p. 75.

conocer sus poemas más destacados —hay que considerar que por mucho tiempo sus libros fueron inaccesibles y casi exclusivos de algunas bibliotecas.

Por fin, en 1988, Luis Miguel Aguilar señalaría con una frase afortunada: “cada vez escribe mejor, y no sólo en sus poemas más antologados como ‘Íntegro’ o ‘La gotera’, sino prácticamente donde uno abra”. Entonces advirtió la necesidad de una edición completa de González León e hizo ver el descuido en el que las existentes habían caído, porque “la ausencia de ediciones es más ponzoñosa que la fama”.<sup>12</sup> En 1987, Hugo Gutiérrez Vega había incluido, en *El erotismo y la muerte*, el ensayo “Dos poetas en la sombra”, sobre González León y Placencia,<sup>13</sup> en el que destacó que, al contrario de lo que se suele considerar, una de sus cualidades fue la de pulir sus versos refinándolos con trabajo y dedicación. Reseñó también algunas remembranzas personales, pero, por su misma naturaleza, tales datos no siempre intentan ser referencias precisas; ha sido, sin embargo, un continuo divulgador de la obra de González León, lo mismo en cursos que ha impartido como en los espacios que le ha dedicado en la prensa nacional.

Como si se hubiera adelantado al llamado de Luis Miguel Aguilar, puesto que se trata de un trabajo que tomó años elaborar y llevar a la imprenta, en 1990, los versos del poeta de Lagos tendrían finalmente una publicación esmerada en el libro titulado *Poemas*, editado por Ernesto Flores en el Fondo de Cultura Económica.<sup>14</sup> El tomo es resultado de una laboriosa investigación e incluye un prólogo que no intenta ceñirse a ningún

---

<sup>12</sup> Luis Miguel Aguilar, *La democracia de los muertos, ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*, p. 237.

<sup>13</sup> Hugo Gutiérrez Vega, “Dos poetas en la sombra”, *El erotismo y la muerte*, p. 29.

<sup>14</sup> En el presente trabajo se utilizarán las versiones de los textos recopilados en dicho volumen, salvo aquellos casos en que se indique otra procedencia.

criterio académico determinante; en cambio, incluye una abundante recopilación de notas donde se consignan fechas de publicación, referencias a poetas afines, aclaraciones históricas, hechos biográficos, entre otros datos de primera importancia. Aunque no pocas veces la edición parece no haber recibido el cuidado propio de su casa editorial, se trata, sin duda, en estos momentos, de la fuente principal para asomarse a la obra de González León; desafortunadamente, conforme nos alejamos de su año de aparición, es cada vez menos accesible.

El análisis de la obra de González León ha continuado en años recientes con aportaciones de investigadores como Juan Leyva, Sergio López Mena y Ricardo Orozco Castellanos, quienes se han ocupado de aspectos formales y temáticos que no habían sido atendidos con anterioridad.<sup>15</sup> En esta última etapa de recepción crítica se han estudiado aspectos como la irregularidad métrica y su relación con la ciudad, la preexistencia de rasgos estilísticos de la poesía madura en los primeros libros de González León o la dimensión temporal en su obra.

Así pues, la recepción crítica de González León ha sido variada aunque breve, favorable la mayoría de las veces y, sin embargo, excepto por el caso de López Velarde, en un primer momento se centró en los rasgos anecdóticos de un poeta que trabajaba en el aislamiento y, pese a su valía, sin mayor reconocimiento público. Con el aporte de Allen Phillips se obtuvo una descripción de sus versos, puntual, pero desencantada, quizás porque buscaba, como suele suceder respecto a los autores del posmodernismo, a

---

<sup>15</sup> Cf. Juan Leyva, *El ritmo de la libertad: la poesía en las ciudades. Tablada, López Velarde, Leduc*, “Espacio, emoción y poesía: ritmo urbano y versificación en la ciudad de México (1888-1945)”, “Métrica y poética en Francisco González León”, “Ritmo y poesía ayer y hoy”; Sergio López Mena, *La poética de Francisco González León*; Ricardo Orozco Castellanos, *Francisco González León: el tiempo del agua dormida*.

un poeta gemelo de López Velarde. Después el aprecio por esta obra iría aumentando, pero lo que la crítica destacó fue, sobre todo, la necesidad de reconocimiento y divulgación. Siempre se llamó la atención sobre sus logros creativos, se repitieron sus versos destacados, principalmente los que pertenecen a *Campanas de la tarde*, y se hizo referencia a la combinación peculiar de lirismo y recursos modernos que salía a la luz con la lectura de González León, sin elaborar más el análisis. También se hablaba sobre sus influencias literarias en términos generales, hasta que Ernesto Flores estudió con abundancia casos precisos de intertextualidad con diversos autores. El aparato crítico de Ernesto Flores resulta, quizá por su misma abundancia y por la disposición tipográfica mal atendida por los editores, demasiado disperso y difícil de manejar, además de que no precisa muchas de sus referencias bibliográficas.

Quedan aquí expuestas alguna de las limitaciones que han tenido las anteriores etapas de la recepción crítica del poeta de Lagos: dispersión, generalización excesiva, conceptos preconcebidos de la cultura nacional, desconocimiento de buena parte de la obra. Todo ello, González León lo comparte con una amplia nómina de escritores concebidos como poetas menores, debido a la condición restringida de su poesía. Sin embargo, por la misma razón, un estudio a fondo nos permitirá tomar verdaderamente el pulso de un autor en quien la rusticidad de un ambiente limitado alimenta complejidades emocionales y da pie a revisar un entorno literario que encontraría nuevas formas de expresión artística.

El primer capítulo de este trabajo es un repaso de la biografía de González León. Se sabe y se dice, cuando de él se habla, que vivió siempre en su pueblo y que ahí

obtuvo sus motivos poéticos; en nuestro capítulo nos interesa precisar estos hechos y relacionarlos con el desarrollo de su carrera literaria. Las particularidades de su vida también explican el desencanto anímico que quedó plasmado en sus versos. De tal manera que, siendo un cantor de provincia, en él se reúne la queja y la alabanza al terruño; esto es, la desesperanza y la aspiración a otra realidad con el asombro y la lucidez espiritual que le concede su pequeña ciudad.

El segundo capítulo se dedica al entorno literario. La literatura mexicana de principios del siglo XX se transformó, como el país entero, adquirió una nueva configuración política y social, y la poesía de nuestro autor es reflejo de este proceso. Aquí abordamos aspectos de este fenómeno, como la influencia de la Iglesia y su ideología social entre los artistas de la provincia mexicana. Mucho se habla en la historia de la literatura mexicana del papel que tuvieron movimientos católicos como el modernismo teológico y la acción social católica, pero poco se especifica sobre el tema. Se estudia también en este capítulo el criollismo estético, concepto que abordó López Velarde en sus textos y que implica la apropiación de una expresión artística nacional distinguible de sus antecedentes modernistas. Se trata, lo mismo, sobre las singularidades de la teoría de las influencias literarias que expusimos arriba y se elabora un panorama del desarrollo histórico de la nueva estética posmodernista, los motivos literarios que la caracterizaron, el nuevo concepto de trascendencia espiritual que singulariza a nuestro autor y al posmodernismo literario y, relacionado con ello, se estudia el papel de la religión en sus poemas.

Así pues, los primeros dos capítulos de nuestro trabajo están enfocados a revisar varios conceptos que la crítica literaria ha expuesto con anterioridad; es, en buena medida, un repaso que busca precisar lo escrito hasta el momento sobre los vínculos literarios del poeta.

En nuestro tercer capítulo, dedicado al lenguaje poético de González León, se estudia, en cambio, un aspecto que poco ha desarrollado la crítica precedente: la coincidencia del lirismo, heredero del romanticismo español (lo mismo que la precisión formal y la expresión de apariencia sencilla), con las poéticas que anteceden a las vanguardias literarias. Dos autores ejemplares nos sirven para exponer esta conjunción: Bécquer y Lugones, ambos creadores de una poética personal, a su vez relacionada con diversos antecedentes literarios que trataremos con cierto detalle. Sencillez y ambición expresiva son dos polos en apariencia contradictorios que el de Lagos supo reunir en sus versos, característica que lo convirtió en uno de los primeros autores de la modernidad literaria en el país.

En el cuarto capítulo se estudian los estereotipos femeninos; esto es, la relación de las mujeres que aparecen en la poesía de González León con las ideas que sobre la imagen femenina comparte con varios poetas afines. En nuestro caso, el propósito es también estudiar un aspecto más de los vínculos literarios del autor. En la poesía de González León siempre ha llamado la atención que el lugar de su musa provinciana lo ocupe varias veces una monja; se trata de una advocación de la imagen femenina, la de la “mujer frágil”, que el modernismo tomó para sí y utilizó de manera extendida. Aquí revisamos los casos afines, en principio el de Andrés González Blanco, al que hizo

referencia en su momento Luis Noyola Vázquez; aunque lo mismo tratamos en este lugar, entre otros aspectos, de la figura femenina como símbolo del cambio que operó la modernidad en los papeles sociales de hombres y mujeres. González León supo conferir aspectos mundanos a su musa frágil y sacralizada, a veces con humor e ironía, tanto como con sentimentalismo y devoción, pero también se ocupó de estereotipos mundanos, más propios de la mujer fatal. Así, revisamos el papel que la danza jugó en la poética modernista, un aspecto que en México ha sido estudiado por Alberto Dallal, en el contexto de sus investigaciones sobre historia de la danza, y que la crítica enfocada a la literatura ha atendido poco.

El simbolismo y los recursos poéticos de Francisco González León se estudian en el quinto capítulo. Diversos autores señalan que la poesía del laguense se caracteriza por seguir los principios del simbolismo; sin embargo, una vez más, se trata de un rasgo estilístico que se menciona sin profundizar en el análisis. Aquí, en cambio, es nuestro interés relacionar de manera directa los versos del autor con los principios conceptuales del simbolismo. Tratamos también sobre una característica de la poesía de González León que consiste en que se desarrolla como un proceso de iluminación espiritual, para lo que se vale del recurso de la epifanía literaria, como se entendió el concepto en la literatura moderna. Nos referimos a la influencia de Rodenbach, distinguiendo nuestro trabajo de análisis anteriores a partir de la relación del poeta con su ciudad. Revisamos recursos poéticos como la sinestesia, analogía, animismo, correspondencias, al igual que el papel que tienen en González León como vía para ir de lo inmediato y sensible a lo espiritual. Se señala aquí la singularidad del poeta de Lagos que, perteneciendo al

posmodernismo de provincia, se aleja de las motivaciones mexicanistas de otros autores afines.

Para tratar de manera específica sobre los vínculos literarios del poeta de Lagos en México, en el sexto capítulo se hace un breve repaso de otros poetas de la provincia literaria: Antonio Moreno y Oviedo, Manuel Martínez Valadez y Enrique Fernández Ledesma. Escritores cercanos a González León que vivieron y escribieron en la misma época que nuestro poeta, que comparten también el desinterés de la crítica literaria y el hecho de que están en general ausentes de la historia de la literatura mexicana. Se analizan brevemente las características principales de sus obras y se reflexiona sobre los problemas que para el reconocimiento de esta corriente literaria ha significado el centralismo cultural del país.

Con el objetivo de analizar la poesía de González León más allá de sus vínculos literarios, se incluye en el último capítulo un análisis de las características que lo distinguen como un autor singular de la literatura mexicana; principalmente se estudia el papel del entorno como manifestación del mundo interior. Se trata con más detenimiento sobre la dimensión temporal que supo conferirle a sus versos, una suerte de tensión que va de la parálisis al movimiento en las cosas de su mundo poético, así como de la ambición de presencia o existencia verdadera que reflejan sus poemas más logrados. La naturaleza de su discurso poético, el carácter de monólogo emocional que transmite y su capacidad de comunicarse con el lector actual son algunos de los temas que se abordan en el capítulo final de nuestro trabajo.

Cabe recordar que cualquier poema es más que la suma de sus versos, la cuenta de sus sílabas o la lista de sus características. Sobre todo cuando se trata de un poeta de lo inabarcable, de lo que en su tiempo se nombró “misterio” o “ideal”; que no versifica con los instrumentos de la razón, como lo dijo López Velarde, y cuyos logros se relacionan con el recurso de la media frase que se consigue bajando la voz o adelantando el punto final en el momento justo, por lo que el poema queda completo sólo en el territorio de la intimidad y de la intuición del lector. Estudiar poesía, cualquier poesía, implica conocer estas limitaciones, que son, una vez reconocidas, las que enfrenta cualquier método de análisis; la poesía no puede ser sino lo que ella misma es... La metodología que seguimos no es otra sino una suma de los procedimientos tradicionales de la crítica literaria: análisis formal y temático, estudio de la intertextualidad, la comparación con otros escritores o incluso, por ejemplo en el último capítulo, la utilidad de relacionar los versos del poeta de Lagos con los procedimientos de un pintor, Jan Vermeer. Se trata, en general, de realizar una lectura puntual, “cercana”, si vale el término, y de poner particular atención a las limitaciones que la crítica ha tenido en el momento de estudiar la obra de González León.

Este trabajo busca formar parte de la última etapa de recepción crítica, que ha recibido la ventaja de conocer todo el material recopilado por Ernesto Flores y se centra en elementos más puntuales del análisis. Es importante señalar que no es nuestro objetivo el análisis independiente y exclusivo de la poesía de González León, como lo fue, en su momento, el del ensayo que escribió Allen W. Phillips, aunque se plantean, en varios capítulos, algunos aspectos analíticos particulares referidos a sus versos. El repaso

de las relaciones literarias de González León para analizar a fondo su poética —nuestro verdadero objetivo— nos permite leer sus versos como la manifestación artística de una forma de entender la realidad común a varios creadores, que en su mayoría han quedado relegados en medio del deslumbramiento verbal del modernismo decimonónico y la maduración poética de escritores posteriores, como los Contemporáneos y otras vanguardias literarias. El posmodernismo de provincia es nuestra primera vanguardia del siglo XX o, más allá de los límites que implica el concepto mismo de “vanguardia”, una de las corrientes literarias que determinarían las formas de la poesía mexicana hasta el día de hoy.

Por último, esta manera de acercarse a la poética de González León permite dar vida a poemas que, más allá de su carácter estático, en tanto formas acabadas, revelan el entramado que existe entre las circunstancias biográficas del autor, vistas en sentido amplio, y las minucias y detalles singularísimos de su mundo más íntimo y personal, y su manera peculiar de recuperar estas mínimas manifestaciones del apego sentimental en la formalización poética.

## I. Vida y trabajos de Francisco González León

Lagos de Moreno, la ciudad de Francisco González León, no quedó al margen de las contiendas políticas ni los conflictos de toda clase que trajo consigo el primer siglo de historia independiente. Situada entre los Altos de Jalisco y el Bajío, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, cuando González León comienza a publicar sus poemas, podía considerarse un ejemplo notable del México porfiriano: un lugar de espaciosas casas, arboledas y jardines, vecino de las haciendas de los Rincón Gallardo, en el que se alternan la ópera y la zarzuela con funciones taurinas y peleas de gallos. Sus habitantes resguardan una profunda tradición religiosa; un aire monástico se desprende de los muros del convento de monjas capuchinas, cercano a la casa del poeta, y los días son presididos por los tañidos del campanario de la gran parroquia central. Cuando queda de lado la quietud habitual, los laguenses se divierten en serenatas, bailes, celebraciones religiosas y banquetes. Se forma un grupo intelectual que confluye en reuniones bohemio-literarias; sus miembros continúan el desarrollo cultural que enorgullece a la ciudad: imprimen revistas, abren una biblioteca, dan clases en el Liceo Guerra, hasta que la revolución de 1910 los dispersa.

Francisco González León nació el 10 de septiembre de 1862.<sup>1</sup> Fue hijo de doña Refugio de León y José Refugio González. Su padre, dueño de una de las librerías de la

---

<sup>1</sup> Al revisar el título profesional del poeta, Allen Phillips encuentra una discrepancia en la fecha de nacimiento que se repite en la partida de matrimonio: “Es curioso notar que en la correspondiente filiación se da la de veintitrés años como la edad del futuro escritor, una aparente equivocación, porque no nació

ciudad, en la que el futuro escritor se aficionó a las letras, era una de las personas más ilustradas del lugar; enseñó francés, desempeñó un puesto edilicio durante el Segundo Imperio y trabajó como administrador de las haciendas vecinas.

De la infancia, González León recuperará algunas vivencias en su obra que dan noticia de un niño provinciano de la segunda mitad del siglo XIX: la casa paterna, las creencias populares, los juegos infantiles, la lectura de cuentos de hadas, la vida religiosa del poblado, las primeras experiencias sentimentales. De entonces parece venir su inclinación por lo aristocrático y señorial, reflejada principalmente en sus libros iniciales, debida quizás al conocimiento de la historia francesa y el entorno de las haciendas porfirianas, que conoció cuando acompañaba a su padre en las visitas que hacía por su trabajo de administrador.

Realizó sus primeros estudios en el Liceo Miguel Leandro Guerra, institución de principal importancia en el desarrollo de la cultura laguense, y siguió más tarde la carrera de farmacéutico en la capital del estado. Hacia 1880 asistió al Seminario Conciliar de Guadalajara, donde estudió matemáticas y física. Se inscribió después al curso de farmacia en el Instituto de Ciencias del Estado de Jalisco y se graduó en 1887 del Liceo de Varones de Guadalajara.

De los dieciocho a los veinticinco años vivió en Guadalajara. Es probable que escribiera versos desde entonces, aunque no se ha localizado ningún texto anterior a 1903. Convivió en la ciudad con otros estudiantes de Lagos, a su vez futuros literatos;

---

González León en 1864 sino dos años antes, en 1862. [...] De la partida correspondiente [la de matrimonio], copia de la cual obra en nuestro poder, [...] ‘pregunté a Don Francisco González León [...] de treinta y cuatro años de edad’ [...] De nuevo, la misma discrepancia de fechas podría indicar que González León había nacido en 1864 y no en 1862, como hace constar la partida de bautismo que tenemos a la vista”. A. W. Phillips, *Francisco González León, el poeta de Lagos*, p. 30.

fueron sus días de bohemia y formación artística. Los jóvenes laguenses leían las reseñas de los escritores de la ciudad de México y, a pesar de las limitaciones de la vida estudiantil, no dejaban de acudir a la ópera y la zarzuela ni de escuchar, desde las mesas contiguas, la charla intelectual que tenía lugar en La Fama Italiana entre Manuel Puga y Acal, Victoriano Salado Álvarez, José López Portillo y Rojas, Enrique González Martínez y Rafael de Alba—este último haría más tarde las veces de guía literario de la generación laguense.

González León regresó a Lagos en 1887. Trabajó en varias farmacias hasta 1898, fecha en que contrajo matrimonio con Petra Antuñano, catorce años menor que él, y estableció su propia botica frente a la plaza principal, La Luz, que atendía poco y en ocasiones permanecía cerrada sin distinción de horarios. Al año siguiente fue nombrado profesor en el Liceo del padre Guerra. Enseñó, entre otras materias, latín, literatura, gramática y francés.

Los nuevos profesionistas formaron en ese tiempo un singular grupo, “los farautes”, dedicado al ocio, la humorada y a hacer de los vecinos de la ciudad el blanco de su ingenio. Ironizaban todo lo que ocurría en Lagos, ya fueran pretensiones políticas o corridas de toros, rimaban “calaveras”, hacían representaciones teatrales y llegaron a organizar un concurso de belleza. Los principales farautes eran Antonio Moreno y Oviedo, Ramón Aranda y, “el más mordaz del grupo”, Francisco González León. Sesionaban en la trasbotica de La Luz—cuenta Alfonso de Alba—asumiendo las más estrafalarias actitudes. Con altos cucuruchos de papel y después de apurar carmelitanas,

“bebida alcohólica con disfraz medicinal”, hacían, en torno a una mesa, mágicos conjuros alumbrados por una lámpara de alcohol.

Cualquier acontecimiento que se registrase en la población —escribe Alfonso de Alba—, o dentro de los muros de una casa, era conocido por los farautos. Con gran sentido del dibujo, don Pancho hacía magníficas caricaturas, alusivas al suceso; él mismo, o auxiliado por sus compañeros, poníanles chispeantes versitos. Si alguna de las damas conocidas había discutido sobre algún tema, si la habían regañado, si había apagado la luz de su cuarto a determinada hora y aun secretos de alcoba, conocíanlos y glosaban, festivamente, los farautos. El procedimiento era sumamente sencillo: además de una mirada inquisitiva y minuciosa, a la que no escapaba nada, tenían comprada la servidumbre de algunas casas.<sup>2</sup>

La transformación de esta tertulia ocurrió cuando Antonio Moreno y Oviedo convocó a los Juegos Florales que reunieron a un grupo de escritores, a los que Alfonso de Alba bautizaría, por el año en curso, con el nombre de “Generación de 1903”. El certamen se realizó en el teatro Rosas Moreno el 7 de junio y González León ganó la Flor Natural por el poema “Pleito homenaje”, firmado con el seudónimo de “Segundón”. Hasta entonces había asistido tan sólo como espectador a las reuniones literarias de sus amigos, de ahí que su participación resultara sorpresiva. Sin informar de ello a su esposa, le pidió que el día del concurso salieran a la ciudad de León, por lo que Moreno y Oviedo debió recibir la camelia roja en su representación y leer la obra. El certamen fue reseñado por la prensa y los escritores de provincia, Othón, González Martínez, López Portillo, entre otros, reconocieron a la generación laguense. Años después, González León explicaría su iniciación artística como algo incidental: “Yo, sólo

---

<sup>2</sup> Alfonso de Alba, *Antonio Moreno y Oviedo y la generación de 1903*, p. 150.

soy un pobre hombre de pueblo. Si escribí fue por casualidad. Porque formaba parte y compartía los gustos literarios del grupo [...] Un día, me dijeron: ‘Es bueno que tú hagas algo, Francisco’, y escribí, sólo por pertenecer al grupo, no porque tuviera preparación y mucho menos conciencia de lo que debiera hacer en este plano”.<sup>3</sup>

Moreno y Oviedo congregó a los aficionados a las letras organizando una comida mensual en su huerta, que era correspondida con otra costada por el resto del grupo; por las tardes, al finalizar sus tareas profesionales, el negocio de González León sería también punto ocasional de reunión. Así leyeron textos e intercambiaron opiniones durante cinco o seis años, y los principales participantes fueron Antonio Moreno y Oviedo, Mariano Azuela, Francisco González León, Bernardo Reina y José Becerra.

El entorno provinciano no significó aislamiento cultural. A principios de siglo se habían formado en varias ciudades del país (León, Monterrey, Mérida...) pequeños centros culturales similares al de Lagos entre los que existía una continua comunicación, lo que también ocurría con autores del extranjero; circulaban libros y revistas nacionales y provenientes de París y Madrid —Hugo Gutiérrez Vega refiere incluso una esporádica correspondencia entre González León y Georges Rodenbach.<sup>4</sup> Estas tertulias dieron origen a gran cantidad de publicaciones en pequeñas ciudades y a literatos de importancia que en ellas se formaron —Othón, Nervo, Azuela, López Velarde, Díaz Mirón...

---

<sup>3</sup> Citado en A. W. Phillips, *Francisco González León, el poeta de Lagos*, p. 34.

<sup>4</sup> H. Gutiérrez Vega, “Dos poetas en la sombra”, en *El erotismo y la muerte*, p. 18.

Vivíamos en las postrimerías del régimen porfiriano —nos dice, del grupo de Lagos, Mariano Azuela—, paladeando los maduros frutos de una cultura. El último libro de Amado Nervo, los nuevos versos de González Martínez en *Arte*, de Mocorito, las novedades de Ricardo Arenales en *Revista Contemporánea*, de Monterrey. Alguno comentaba la última novela de Farrère, en publicación en la *Revue*, de París; otro a Juan Ramón Jiménez, en *La Lectura*, de Madrid. Las crónicas de Micrós y hasta *El verdadero Juárez*, de Pancho Bulnes. Dizque “cansados del silencio de los hombres ascendíamos la colina en pos de la elocuencia de las cosas”.<sup>5</sup>

Otro factor para el desarrollo de la generación fue la presencia en Lagos de Rafael de Alba, intelectual de la época originario de Zacatecas, que había pasado su infancia en la población y estudiado la carrera de abogado en Guanajuato. Regresó a la ciudad llevado por un familiar para recuperarse de los males causados por los excesos que le había impuesto la vida bohemia. Rafael de Alba les habló de los literatos de la ciudad de México —Manuel Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, Ángel de Campo, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, Balbino Dávalos—, asistió a las reuniones y colaboró en las revistas de Lagos, de donde salió poco después de haberse recuperado.

Los miembros de la Generación de 1903 publicaron las revistas *Páginas Literarias*, *Notas y Letras* y *Kalendas* entre 1902 y 1908, en las que dieron cabida a autores invitados, como el poeta español Andrés González Blanco o Ramón López Velarde. Gracias también al mecenazgo de Antonio Moreno y Oviedo reunieron su trabajo en varios tomos que llamaron *Ocios literarios*, que aparecieron en 1905, 1907, 1909 y posteriormente en 1920. El editor Eduardo J. Correa recogió algunas de sus obras en *La Provincia*, de León, y lo mismo hicieron otras publicaciones del país.

---

<sup>5</sup> Mariano Azuela, *Obras completas de Mariano Azuela III*, p. 1270.

Moreno y Oviedo logró aminorar las diferencias ideológicas que iban surgiendo en el cenáculo conforme se acercaba la lucha armada, que terminaría dispersando al grupo; sólo el autor de *Campanas de la tarde* permaneció en el pueblo atendiendo su farmacia. A él, escribió Azuela, “nunca le interesaron los movimientos políticos sociales; la revolución pasó a su lado como algo accidental, pasajero e inoportuno, a lo que habría que resignarse y nada más”.<sup>6</sup>

En 1903, González León publicó el referido “Pleito homenaje” y cuatro poesías más.<sup>7</sup> A partir de ese momento sus versos salieron continuamente en diversas revistas hasta 1908, cuando se editaron sus dos primeros libros: *Megalomanías*, con el sello de la imprenta de Bernardo Reyna, y *Maquetas*, de la imprenta de López Arce. En ambos practicó un modernismo cortesano, ya para ese tiempo alejado del gusto literario de la época, lo que le costaría que el primer libro recibiera severas críticas y que el segundo fuera ignorado. A pesar de ello y de haberse retirado casi por completo de las publicaciones, no abandonó la poesía. Escribió algunos textos entre 1908 y 1909 que figuraron en *Ocios literarios*, *Kalendas* y la *Revista de Guadalajara*.

En 1910 su producción se limitó a dos poemas firmados con seudónimo; dedicó otro en 1911 al obispo de Guadalajara y tiempo después, en 1912, dio a la imprenta “Imposible”, que se considera el inicio de una nueva etapa de madurez poética. Para

---

<sup>6</sup> M. Azuela, *op. cit.*, p. 789.

<sup>7</sup> Su primer poema publicado fue también “Pleito homenaje” (*Correo de Jalisco*, 17 de junio de 1903), con el que ganó los Juegos Florales; es narrativo y tiene más de doscientos cuarenta versos. El poema describe cómo, al torreón donde vive un hidalgo segundón, llega un heraldo proclamando un próximo torneo en honor a la belleza; el personaje se retrata a sí mismo y a su habitación, y enseguida hace una larga exaltación de la belleza y de la mujer; descuelga sus armas y habla de los caballeros que se disponen, como él, a la contienda. El poema finaliza con un “Envío” a las “bellezas de mi tierra”. Se trata de un texto de atmósfera medieval en el que describe el lujo y la ruina, y cuyo motivo es un torneo de trovadores, pero con un acento local: una competencia literaria en Lagos.

entonces se retiró de las prensas hasta 1917, cuando aparecieron “Inicial” e “Íntegro” en *El Universal Ilustrado*. El mismo año, en la revista *Pegaso*, dirigida por González Martínez, Efrén Rebolledo y López Velarde, se lanzaron seis piezas más y una nota de López Velarde. En 1919 *El Hogar* recogió un par de poemas y Rafael López llevó a *El Universal Ilustrado* varias obras del laguense antecediéndolas con un ensayo. Al año siguiente es incluido en *Antología de poetas modernos de México*. Fue en 1922 cuando salió a la luz *Campanas de la tarde*, el más difundido de sus libros, con prólogo de López Velarde. González León había transitado ya de un modernismo declinante y artificioso a la originalidad estilística consanguínea del autor de “La suave patria”.

La edición de *Campanas de la tarde* se debió a Pedro de Alba y López Velarde, quienes habían entrado en contacto con el de Lagos por medio del doctor Pérez Grovas. Éste solía dar consulta en la farmacia de González León, pero enfermó e hizo venir de Aguascalientes al doctor Pedro de Alba, formándose así una reducida tertulia.

Yo me sentí contagiado —recuerda González León— y al final de la tertulia les leía algo de lo que tenía escrito, sin que mi audacia tuviera mayor trascendencia que los cumplidos de rigor. Y cuando el doctor De Alba iba a retornar a Aguascalientes, me pidió le obsequiara aquellos papeles, lo cual hice con todo gusto, correspondiendo a su fineza. Meses después me escribió de México, pidiéndome autorización para formar con ellos un libro y publicarlo, solicitando el envío de más material...<sup>8</sup>

Pedro de Alba le mostró los versos del laguense a López Velarde, quien no tardó en entusiasmarse con lo que leía: “Ahora que leíamos Ramón y yo —escribe Pedro de Alba—, a cada momento me decía él: ‘Estas cosas solamente González León las hace:

---

<sup>8</sup> Francisco González León, transcrito en A. W. Phillips, *Francisco González León, el poeta de Lagos*, pp. 44-45.

son sencilleces de Francis Jammes y elegancias de Samain, son finuras francesas; vamos a ver qué dice la plebe literaria de todas estas raras bellezas’ ”.<sup>9</sup>

De las relaciones que existieron entre González León y López Velarde —veintiséis años menor que el laguense— se conoce el intercambio de cartas y poemas entre 1908 y 1921; no existe, sin embargo, la certeza de que alguna vez se hubieran encontrado personalmente. En 1912, Ramón López Velarde publicó “El adiós” en *La Nación*, dedicándolo a González León, quien correspondió en el mismo periódico con el poema “Imposible”. Para ofrecerle su poema, López Velarde le escribió en abril de 1912:

Muy estimado amigo y camarada: con esta carta le envío un trabajo literario que me he permitido dedicar a usted. Le suplico lo acepte como homenaje que me es grato rendir a su genio, gracias al cual he disfrutado de inolvidables emociones estéticas, pues sin hablar ya del mérito de las obras de usted en sí mismas, le digo con verdad que su manera de concebir y de producir la belleza se adecua singularmente a mi temperamento...<sup>10</sup>

A partir de que el zacatecano se volviera un escritor reconocido, y hasta su muerte, promovió a su amigo llevándolo a la mayoría de las publicaciones en que colaboraba: *El Nacional*, *Pegaso*, *México Moderno* y *La Nación*.

Una temprana mención del mutuo conocimiento, hacia 1909, se lee en la prosa “Margarita”, de López Velarde; en ella menciona unos versos del poema “En el Tívoli”, de 1908: “más cerca de mi alma que de mi retina, que diría Francisco González León”. Acerca de la posible vía de contacto hay una referencia en “El capellán” (1916) de López Velarde. Ahí atribuye a un personaje, el padre Mireles, haberle revelado a González

---

<sup>9</sup> P. de Alba, en F. González León, *Poemas*, p. 588.

<sup>10</sup> R. López Velarde, en F. González León, *Poemas*, pp. 587-588.

León, “ese privilegiado temperamento que se sume en la indiferencia de Lagos” y cita algunos versos de “Imposible”, que corresponde al mencionado intercambio de obras dedicadas. El zacatecano aporta un dato real, si bien apenas encubierto: en 1905, estando en Jerez, decidió dejar el seminario y fue entonces cuando el padre Jesús Reveles (el capellán Mireles de su texto) le dio a conocer la poesía de Amando de Alba, González León y Eduardo J. Correa, este último entonces director de *La Provincia* (1904-1906). El cantor de Fuensanta acudió a Correa, quien a su vez lo puso en contacto con los otros dos escritores.

López Velarde y Eduardo J. Correa (Aguascalientes, 1874-ciudad de México, 1964) habrían de mantener una estrecha amistad. Ambos fueron correligionarios en el Partido Católico Nacional y sus relaciones los llevaron a compartir un bufete de abogados, vivieron en la misma casa de huéspedes en México y trabajaron juntos en el periódico *La Nación*, entre otros vínculos. Más tarde tuvieron diferencias ideológicas que acabaron por distanciarlos.

Salvador Azuela, quien conoció al poeta de Lagos desde su niñez por la amistad de éste con su padre y llegó a asistir a las tertulias literarias en su botica, señala que López Velarde instaló en San Luis Potosí su despacho profesional con Francisco Martín del Campo, nativo de Lagos y sobrino de González León, manteniendo con él un trato de la mayor intimidad hasta su muerte. Todo ello alrededor de 1910. Sin embargo, piensa que los dos escritores provincianos no llegaron a conocerse personalmente.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Cf. Salvador Azuela, “López Velarde y González León”.

Otra vía de acercamiento se estableció cuando López Velarde entró en amistad en la ciudad de México con Margarita González Martín del Campo, sobrina de González León, con quien mantuvo una comunicación epistolar de la que han sido publicadas algunas cartas de la pluma del zacatecano; en una de ellas hizo un singular encargo que evidencia el tono afectivo de estas relaciones: “Salúdeme mucho a González León y no deje de regalarle una lima, una cajeta, algo del camino.”<sup>12</sup> Interesado en aclarar el posible encuentro personal entre López Velarde y nuestro autor, Ernesto Flores recuperó varios testimonios y señala que en un par de ocasiones se ha mencionado una corta estancia en Lagos del zacatecano; en cualquier caso, no hay información que lo confirme.<sup>13</sup>

Después de *Campanas de la tarde*, los poemas de González León continuaron saliendo en diversas revistas y periódicos (*El Presente, La Falange, Antena, Revista de Revistas...*). Permanecería fiel a su estilo literario, aun con el arribo de las vanguardias, pues fue un autor que se restringió siempre a los mismos registros e intereses expresivos. La modestia con la que se refería a su trabajo literario, siempre matizada por la ironía, puede verse en varios de sus textos. Un ejemplo está en una carta enviada a Mariano Azuela hacia 1927, en la que también reseñó la fortuna que habría de correr el grupo laguense con el tiempo:

Según su deseo, paro el segundo pliego para asegurarle que es usted lo único que sobrevive a nuestro naufragio. Yo me la paso emborronando y rasgando poemillas: Un verdadero Penélope, macho y lírico; por ello verá usted que no me seduce publicar nada, y cuando algo aparece es que me lo piden y no sé negarme aunque sepa que voy al desastre.

---

<sup>12</sup> R. López Velarde, *Obras*, p. 770. Lleva la fecha del 18 de marzo de 1920.

<sup>13</sup> Cf. E. Flores, en F. González León, *Poemas*, pp. 453-454.

[...] Con que ya ve, es usted nuestro único valor positivo y es el encargado de llevar nuestro estandarte, pues los demás o estamos muertos o heridos. Sin embargo, si alguna vez le encargan versitos cargados de vena erótica yo puedo atreverme a intentar la empresa, ya explotando nuevos motivos o entresacando de mi colección los más ardientes.<sup>14</sup>

Un cuarto volumen de poemas apareció en 1937, *De mi libro de horas*, dedicado a Salvador Azuela, quien había gestionado la edición en la Universidad Nacional Autónoma de México. El tomo lleva dos notas introductorias de Alfredo Maillefert y recoge veintiocho composiciones que poco fueron tomadas en cuenta por la crítica; después de esta experiencia no volvió a reunir ningún otro libro. Mariano Azuela parece haberle escrito en dos ocasiones expresándole su satisfacción por *De mi libro de horas*, después de revisar los originales en 1936 y ya habiendo recibido un ejemplar al año siguiente.

Temo que se arrepienta usted de las frases de aliento que me prodiga [contesta González León a la primera carta, quien por su parte siempre tuvo elogios para las novelas que su amigo le hacía llegar]. Quizás estaba usted en un momento propicio para leer versos, y lo sorprendió la emoción... porque usted y yo bien sabemos que el asunto no es para tanto, ni mucho menos. De todos modos, y con honrada verdad, le confieso que me sentí halagado y muy agradecido.<sup>15</sup>

En 1938 González León publicó dos poemas conmemorativos, escritos probablemente por encargo para declamarse en actos públicos, “Mañanitas en honor de Nuestra Señora del Refugio” y “A don Pedro Moreno”. “También me dedico a

---

<sup>14</sup> F. González León, en M. Azuela, *Epistolario y archivo*, pp. 217-218.

<sup>15</sup> F. González León, en M. Azuela, *Epistolario y archivo*, p. 219.

recitaciones escolares y a versitos para los días onomásticos —había escrito a su amigo novelista en 1927—, si algo se le ofrece, me tiene disponible.”<sup>16</sup> Desde entonces hasta 1945 aparecieron alrededor de quince poemas más en varias revistas y periódicos: *Jueves de Excélsior*, *Labor*, *Ecos de Provincia*, *Ecos de Lagos* y *Bohemia*. También se le incluyó en las compilaciones *Poesía mexicana contemporánea*, de *El Nacional*, en 1939; en la *Antología de la poesía mexicana moderna*, de 1940, preparada por Manuel Maples Arce, y en la *Antología de poetas laguenses*, hecha por José de Jesús Torres en 1943.

En noviembre de 1944, poco antes de su muerte, por decreto presidencial y debido a las gestiones de Carlos Pellicer, le fue concedida una pensión vitalicia. El poeta quiso agradecer a sus amigos de la Secretaría de Educación Pública este gesto editando una *plaque* de tiraje limitado, que no alcanzó a ver realizada. Francisco González León murió en Lagos el 9 de marzo de 1945. El libro, que llevó el nombre de *Agenda*, se publicó en 1946.

Ramón López Velarde hizo un prólogo para *Campanas de la tarde* en 1917, volumen que no se publicó en aquella fecha; sin embargo, sacó entonces una pequeña reseña en la que señala:

González León vive como un ermitaño en Lagos, Jal. Peina los cincuenta, entregado a la farmacia. Su juventud, según he sabido, fue de zambra y de ilusión. Por su clausura actual, clausura de celda, han de divagar el presumido golpe de tijeras de sastres difuntos, la risa de más de una actriz dadivosa y un insistente son de vihuelas. Todo en vano. Un pardo clericalismo es quien manda.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> En M. Azuela, *op. cit.*, p. 218.

<sup>17</sup> R. López Velarde, *Obras*, p. 493.

Alfonso de Alba reafirma la reputación de elegancia que tenía González León y nos dice que no representaba mayor cosa en su tiempo, a lo sumo un “cortés y afable boticario” que por la mañana barría el exterior de su negocio para entregarse después a la lectura, la escritura y la conversación.<sup>18</sup> Su esposa diría de la rutina del poeta: “¿Que dónde trabajaba? ¡Pero si no trabajaba!... Se encerraba las horas muertas allí en el cuarto de arriba del lavadero... ¡Quién sabe qué tanto estaría pensando!”<sup>19</sup> Rememora Hugo Gutiérrez Vega: “Yo lo vi una vez, de lejos. Mi recuerdo tiene mucho de sueño”, y nos entrega la siguiente descripción:

Era de mediana estatura, muy delgado, de rostro afilado y frágil, gafas redondas en precario equilibrio sobre la nariz ligeramente corva. Vestía siempre de negro con camisa de cuellos de palomita y corbatín oscuro. Su único lujo era un sombrero de alas anchas que usaba más para las manos pálidas que para la cabeza cana. Lo veo en el recuerdo-sueño, sentado en una banca de la plaza, frente a la parroquia; rodeado de amigos y, más tarde, tal vez a la hora de la comida, lo veo caminar despacio rumbo a la botica, mientras el reloj decretaba las dos de la tarde desde lo alto de la torre parroquial.<sup>20</sup>

A juicio de Mariano Azuela, se trataba de un hombre sumido en el ensueño, de espíritu refinado y exquisita cultura, al que poco interesaban los bienes materiales y el reconocimiento público. “Al igual que usted —escribió González León al novelista— no creo en el incienso oficial que puede halagar la vanidad, pero que no satisface.”<sup>21</sup> Fue un hombre escéptico hasta sus últimos días, “el nirvana lo atraía”, rememora Azuela, al igual

---

<sup>18</sup> A. de Alba, “Nota liminar” en F. González León, *Campanas de la tarde*, pp. 9-10.

<sup>19</sup> Citado por E. Flores, en F. González León, *Poemas*, p. 520.

<sup>20</sup> H. Gutiérrez Vega, “Dos poetas en la sombra”, en *El erotismo y la muerte*, p. 18.

<sup>21</sup> Carta de julio de 1937, en M. Azuela, *Epistolario y archivo*, p. 220.

que el panteísmo; a pesar de ello asistía a la iglesia y murió cristianamente. La situación económica del escritor iba de la mano con su modestia; ir al cine, pasear por su pueblo y no mucho más se sabe de sus aficiones; además se le recuerda por su agudeza y sus dotes de conversador.

No hay noticia que refiera inclinación ni pertenencia de Francisco González León a credo o partido político alguno, y sí, en cambio, el testimonio de Mariano Azuela que habla del poeta como un hombre alejado de las convulsiones sociales y entregado a sus ideales estéticos. Sus colaboraciones en *La Nación* se mantuvieron siempre en la vertiente de la poesía artística, contrario a lo que sucedía con otros escritores afines. Eran tiempos de efervescencia política y movilización social; un régimen dictatorial se venía abajo, un movimiento armado derrocaba a otro y entraría pronto en escena el conflicto religioso. Gracias a su valía artística, y a sus amigos, González León colaboraba en publicaciones que estaban imbuidas de los conflictos de la época; las mismas personas que lo consideraban un autor al que se le debía dar publicidad —Correa, Azuela, López Velarde— fueron escritores de opinión política e incluso tuvieron actuaciones relativamente modestas en ese campo. Correa, por ejemplo, participó en la fundación del Partido Católico Nacional (PCN) y vivió las contradicciones de su corta existencia como institución política; López Velarde pasó por una poco afortunada experiencia electoral en las filas del mismo PCN, se adhirió con entusiasmo al maderismo y experimentó una fugaz preponderancia política, que tan pronto se iluminó con Carranza como se oscureció con Obregón; Azuela tuvo un corto y singular periodo como jefe político de Lagos y dejó una memorable constancia novelada del movimiento revolucionario, al que,

como bien es sabido, conoció en sus más dramáticas expresiones y dimensiones humanas.

¿Qué tan ajeno pudo ser González León a todo ello? Por lo que se puede inferir de los testimonios más cercanos, se le tenía por un hombre que guardaba para sí sus convicciones, debía llevar, como lo escribió en un poema, “oculto el ideal como un pecado”, y silenció su pluma durante los años de la lucha armada. Sus cofrades respetaron siempre el aislamiento político que él mismo se impuso y pudo sortear las idas y venidas ideológicas de quienes lo acompañaban en credo artístico.

El poeta cultivó por años la amistad de varias mujeres, con quienes se carteaba y que solían visitarlo; “Nadie me ha entendido mejor que la mujer”, confesaría a su amigo novelista alguna vez. El mismo González León escribió: “Mis contadas golosinas espirituales las guardo *a l'ecart* y consisten en elogiosas misivas de gente extraña y en dos esquelitas de mujeres desconocidas. ¿Que ellos pueden ser unos bestias, y ellas unas viejas feas? Tal vez; pero siquiera fueron sinceras, y esto me basta.”<sup>22</sup>

Lagos de Moreno significó uno de los surtidores principales del poeta boticario; de ahí que no sea difícil imaginar, como quiere hacerlo Alfredo Maillefert, que escribiera sus versos en momentos y circunstancias de silenciosas y profundas vivencias pueblerinas:<sup>23</sup>

Hay que conocer la vida de este rinconcito pueblerino —escribió González León comentando un poema de Moreno y Oviedo—; hay que conocer su topografía; hay que haber esparcido el alma y los ojos en la melancolía de sus aledaños y en las lejanías de sus horizontes. La capillita al extremo del barrio, la placidez casi rural de la tarde que se

---

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Cf.* Alfredo Maillefert, en F. González León, *De mi libro de horas*, p. XV.

muere, la sierra lejana que cambia su añil por negros tonos, y la luna, blanca como la paz que deja el consuelo de una plegaria rendida...<sup>24</sup>

Si bien le preocupaba que su ciudad perdiera la fisonomía rural que la caracterizaba, hay también constancia de que aquel entorno no obedecía enteramente a su voluntad. “Ya no quiero creer en su venida a ésta —escribió a Mariano Azuela—; sé que se ha desprendido de casi todos sus bienes, sus familiares más íntimos viven fuera de aquí, y sólo una rareza de su carácter lo traería a esta ruina.”<sup>25</sup>

Conforme fue ganando un lugar en la escena literaria del país, González León también pudo ver que se afianzaba una imagen estereotipada de su persona, una suerte de pintoresco poeta del aislamiento, la elegancia contenida y la vida sombría que desconocía cualquier pretensión mundana, caracterización con la que estaba en desacuerdo: “Me llama usted modesto, y sólo soy un gran inconforme, un deficiente, por eso soy huraño: por vergüenza.”<sup>26</sup> Y explicó así la causa de su reclusión pueblerina:

---

<sup>24</sup> F. González León, en Antonio Moreno y Oviedo, *Después del naufragio, con una carta e impresiones del poeta Francisco González León*, p. 107.

<sup>25</sup> Carta de 1927 en M. Azuela, *Epistolario y archivo*, p. 217. En el mismo epistolario puede leerse una carta que escribe José Becerra, en la que se reseña la forma de vida que hacia 1930 predominaba en Lagos: “nada tan grato como venir a Lagos, y vivir nuestra antigua vida dentro de nuestra vida presente; pero eso nada más como un episodio de nuestro momento actual, porque, a decir verdad, nada es tan triste y desolador como venir al terruño, condenado a volver a vivir en él, y sobre todo, a los que hemos vivido una vida de libertad absoluta, y respirado el ambiente amplísimo y libérrimo de la capital; por eso es que estoy desesperado aquí, donde no hay más que dos embriagueces terribles: la humana y la divina, es decir, la del fanatismo y la de las cantinas; y como no puedo llegar a la altura insensata de la primera, me conformo, a veces, con hacer una reverencia a la segunda, porque dígame lo que se dijere, cada quien es hijo del ambiente que respira. Con todo eso quiero decirle que estoy desesperado aquí y que si no me he muerto de desesperación, es sencillamente porque Dios hace milagros”. *Loc. cit.*, p. 213.

<sup>26</sup> En J. de J. Núñez y Domínguez, “Francisco González León, poeta genuino de la provincia”, citado por A. Phillips, *op. cit.*, p. 29. Ernesto Flores piensa que la personalidad de González León se conforma de dos polos opuestos y a la vez complementarios. Por una parte se le recuerda amable, modesto y silencioso, como un hombre escéptico, retraído e inteligente, después de una juventud mundana, enfermo de imposibles, simpático al panteísmo y admirador de las damas respetables, “una de ellas casada...” Mientras en algunos de sus versos y en concepto de sus amigos fue un neurótico, marcado por la frustración y que

Se me ha falseado mi temperamento, mi carácter, mi modo de ser. Amo la vida plena, integral, con sus placeres y sus goces. Tuvo mi juventud sus horas y sus días luminosos. Pero al poco tiempo de terminar mis estudios de farmacia en Guadalajara, cuando apenas había regresado a Lagos, murió mi padre y tuve que hacer frente a compromisos y obligaciones de familia. Me resigné entonces a la penumbra, a esta sordina, a las costumbres inalterables de mi pueblo. Y aunque mi espíritu se rebela con frecuencia, en ansias de otros panoramas, juzgo que es ya demasiado tarde para emprender la lucha en otro medio más propicio a mis gustos y a mis aspiraciones.<sup>27</sup>

No autorizó una segunda edición de *Campanas de la tarde* ni conservó sus propios ejemplares de *Megalomanías* y *Maquetas*; sólo se encontraron en su biblioteca *Campanas de la tarde*, *De mi libro de horas* y la mencionada *Antología de poetas laguenses*.

No se puede dejar de lado el hecho de que, si algo se apresuran a poner en claro los estudios sobre González León, es su carácter de “poeta menor”. Si bien hay una amplia discusión sobre lo que tal denominación significa, resumamos en favor de quienes así se les designa que no los excluye de valía artística, sino les antepone cierta limitación de intereses, temas, extensión de obra, experimentación, y en virtud de esto habría más bien que preguntarse cuál podría ser la nómina de los poetas “mayores” mexicanos. Otro tanto sucede con su figura artística, ensombrecida si se le coloca junto a López Velarde, algo semejante a lo que ocurriera con algunos de los poetas preferidos de González León, como Rodenbach y Verhaeren, frente a las grandes figuras del simbolismo, como Maeterlinck y Mallarmé. Recordemos aquí lo que Octavio Paz

---

temía mucho a la vulgaridad que encontraba en sí mismo, tormentoso, solitario y no correspondido en amor o amistad, un asceta a la vez rebelde y depresivo. Cf. E. Flores, en F. González León, *Poemas*, p. 519.

<sup>27</sup> Se tratan, aclara Phillips, de palabras de González León que recuerda R. A. Sosa Ferreyro en el artículo “Las campanas de la tarde doblan por su poeta”, en A. Phillips, *op. cit.* p. 18.

escribió sobre López Velarde: “Algunos críticos hispanoamericanos lo ven como un poeta menor. Tal vez lo sea. Habría que añadir que la perfección y la intensidad de algunos de sus poemas le otorgan un lugar no sólo único sino extraño en la historia de nuestra poesía moderna: sí, López Velarde es un gran poeta menor.”<sup>28</sup>

Diversas publicaciones siguieron llevando a González León de manera póstuma a sus páginas: *Jueves de Excelsior*, *Labor*, *Ecos de Provincia*, *Nosotros*, *El Nacional*, entre otras. Varios investigadores se dieron también a la tarea de formar volúmenes con los versos del laguense: *Las 4 rosas* (1963), *Voces de órgano* (1966), *Poesías* (1965), debida a Alfonso de Alba, incluye los tres primeros libros de González León e intentaba ser el inicio de la impresión de sus obras completas, y *Horas fugitivas* (1979). Asimismo existe una colección fragmentaria que no consigna fecha de publicación, probablemente de la década 1940-1950, bajo el sello de ARS, que ostenta inadecuadamente el nombre de *Poesías completas*. Como volumen independiente, *Campanas de la tarde* tuvo dos reediciones: en 1948 con el sello de Cvltvra y en 1990 en la tercera serie de Lecturas Mexicanas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Versos de González León fueron también incluidos en antologías recientes de poesía mexicana por José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis y Gabriel Zaid. Sergio López Mena ha realizado antologías de los textos de González León y Ernesto Flores recopiló algunos poemas en la revista *Esfera* de Guadalajara y en

---

<sup>28</sup> O. Paz, en “Fuensanta: imán y escapulario”, en *Vuelta*, 125, p. 60. Hay otro punto que obra en favor de los autores menores, que Vicente Quirarte pone en primer plano: “A Wilde se debe un elogio de los poetas menores, porque tanto se afanan en cultivar el genio de su vida, que tienen experiencias más intensas que contar que aquel que se dedica exclusivamente a pulir su obra”. En “Cuerpo, fantasma y paraíso artificial”, en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, p. 29.

Material de Lectura de la UNAM, de igual manera preparó el libro *Poemas* (1990) que reúne todo el material en verso hasta ahora conocido.

## II. La poesía de Francisco González León y su entorno literario

La poesía de Francisco González León más difundida y a la que más elogios debe es aquella que cultivó a partir de su tercer libro, *Campanas de la tarde* (1922), de motivos provincianos y vinculada con la obra del primer López Velarde; sin embargo, su literatura inicial, escrita entre 1902 y 1908, tiene elementos propios del primer modernismo, con motivos exóticos, aristocráticos y arcaizantes, más bien cercanos a la estética rubendariana de *Azul*, que hacia finales de la primera década del siglo XX no era ya del interés de los escritores importantes del movimiento. Mucho advirtieron los modernistas, incluso años antes de la aparición de los primeros libros de González León, sobre el error de copiar los elementos exteriores sin asimilar el sentido profundo de su estética, falta en que incurrió el poeta de Lagos con sus primeras publicaciones. En 1908, *Megalomanías* de González León recibió dos críticas severas: la aparecida en la revista *Don Quijote* es simplemente reprobatoria, lo califica de “pésimo temperamento; nada original, todo artificioso y efectista con visos del trasnochado modernismo”;<sup>1</sup> en cambio, la que publicó la *Revista Moderna de México*, sin dejar de ser dura, reconoce discretamente el talento escondido en las artificiosas galas de una retórica gastada:

*Megalomanías*, por Francisco González León.—Lagos de Moreno.—1908.— El título es toda una revelación, porque efectivamente, el señor González León padece delirio de grandeza, y tanto, que uno de sus delirios lo lleva a escribir... versos. Las meninas, los lises,

---

<sup>1</sup> En A. W. Phillips, *Francisco González León, el poeta de Lagos*, pp. 41-42.

el Rey Sol, los Trianones y Versalles y las “manos finas” —que modelan parafinas—, convéznase el bardo megalómano, son en estos tiempos cosa de risa. ¿Por qué el señor González León, que tiene potencia para ello, no busca otros senderos donde enderezar el paso? La poesía, al contrario de lo que dijo sobre la Naturaleza, el hondo Dublé Urrutía, “Es madre con pocos hijos y muchas ubres”. Exprima de ellas el joven (suponemos que es joven) el licor santo que alimenta rimas vigorosas y potentes.<sup>2</sup>

Pero este poeta, reprobado de tal manera por la crítica, tendría la oportunidad de sacudirse los aspectos superficiales de su poesía y ocupar sus labores literarias en una forma depurada y acorde con el momento final del modernismo. El autor de la reseña citada arriba, especula Allen Phillips, pudo haber sido Rafael López o Núñez y Domínguez; si fuera el caso del primero, resultaría por demás interesante, pues el mismo Rafael López publicó años después, en marzo de 1917, en *El Universal Ilustrado*, una selección de poemas de González León precedida de un ensayo suyo que tituló “Un exquisito poeta de provincia”.

El año de 1907 tuvo lugar la última polémica antidecadentista en México, cuando Manuel Caballero, periodista y poeta católico de Jalisco, revive la *Revista Azul*, que en su primera época dirigió Gutiérrez Nájera y dio cabida a nuevas expresiones literarias. No obstante el espíritu renovador de sus orígenes, en esta segunda reaparición declaraba en su portadilla: “Nuestro Programa: ¡Guerra al decadentismo! Restauremos el arte limpio, sano y fuerte”. Entre las intenciones que se exponen en la *Revista Azul* se cuentan el respeto al rigor de las formas clásicas y el reconocimiento de la herencia literaria de España por encima de Francia. Caballero se dirigía en particular contra los miembros de

---

<sup>2</sup> *Revista Moderna de México*, núm. 5, julio de 1908, pp. 316-317.

la *Revista Moderna de México*; sin embargo, su empresa terminaría provocando la animadversión de los futuros ateneístas: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Rafael López, quienes, en justicia, no lo consideraban con los derechos para hacerse pasar por heredero del Duque Job.

Para cierta intelectualidad de provincia, los lineamientos educativos positivistas significaban una conspiración del gobierno en contra del catolicismo y a favor de la organización centralizada en Porfirio Díaz, por lo que algunos escritores se unieron a esta cruzada antimodernista, si bien no con la convicción que esperaba Caballero; muchos le mandaron solamente textos de unas cuantas frases en que celebraban la reaparición de la *Revista Azul*, aunque pocos artículos o poemas.<sup>3</sup> Entre las notas de apoyo estuvieron las de los miembros del grupo de Lagos de Moreno, incluida una de González León en la que deja ver una vertiente moralista que no se encuentra en otro texto suyo, si bien con referencia a lo estético. Antes que sumarse al proyecto, los laguenses festejaban que la publicación abriera el campo para la contienda literaria.<sup>4</sup>

No se puede hablar de límites precisos en términos de convicciones estéticas; el modernismo era la manera de expresarse de los poetas de avanzada, sin importar su lugar de origen. Se trataba, principalmente, de cuestionar los excesos a que habían llegado los poetas de la ciudad de México.<sup>5</sup> La militancia católica explica en parte el distanciamiento

---

<sup>3</sup> “López Velarde, por ejemplo –escribe Sheridan–, le sugiere a Correa que, en lugar de colaborar en la nueva *Revista Azul*, ‘mejor invite a todos sus amigos a la colaboración en *Nosotros*’ una revista aguascalentense”. En Guillermo Sheridan, *Un corazón adicto...*, p. 291.

<sup>4</sup> Cf. *Revista Azul. Facsímil*, mayo 12 y abril 28 de 1907, en Fernando Curiel, *Tarda necrofilia. Itinerario de la segunda Revista Azul...*

<sup>5</sup> Esto es, aclara Guillermo Sheridan, “la *vulgata* del decadentismo erotizado y diabolizante de la capital representado por Tablada, Bernardo Couto Castillo o Julio Ruelas [...] A esto se debe que, mientras el modernista capitalino aúlla su erotismo de mampostería revolcándose con imaginarias dóminas, el católico

de los poetas provincianos con el decadentismo de la capital; el modernismo, en realidad el modernismo *teológico*, había sido reprobado por la Iglesia.

En la primera década del siglo XX algunos teólogos europeos iniciaron una “crítica de la revelación”, con la que buscaban una forma de religiosidad experimentada más allá de las normativas sacramentales institucionalizadas. Este movimiento se llamó modernismo teológico y fue reprobado por el papa Pío X en 1907 —el mismo año del embate antidecadentista de Manuel Caballero— en la encíclica *Pascendi dominici gregis*. Para Pío X el modernismo era “la peste que inunda la doctrina de la Iglesia”. Las circunstancias de la polémica fueron reseñadas por los periódicos católicos mexicanos, que tomaron partido a favor de la posición pastoral. La acusación contra esta corriente de pensamiento trajo a discusión todo aquello a lo que se hacía referencia con el término “modernismo” y que, después de la querrela en el seno de la Iglesia, servía para señalar una forma de herejía contemporánea. La polémica saltó al campo de la literatura y se reavivó entre los artistas de pequeños poblados y el modernismo metropolitano, lo que sucedería también en otros casos similares con escritores provincianos de diversos países, en los que participaron autores que fueron leídos y a veces traducidos en México.

Se recuerda, en la historia de la crítica hispánica, que Juan Ramón Jiménez consideraba que el modernismo era, de hecho, la manifestación literaria de aquello que

---

provinciano descubra la enigmática sensualidad que hay en las manos de una niña que le saca punta a su lápiz en su escuela pueblerina, como lo hace González León, o que la provinciana mártir le riña el erotismo a la flapper charlestonera de peinado bob”. G. Sheridan, en R. López Velarde, *Correspondencia con Eduardo J. Correa y otros escritos juveniles...*, p. 30. “La historia de este problema culminará, en su aspecto literario, en 1907 [...] en una manifestación callejera contra los católicos. López Velarde tomó parte en estas disputas, en su calidad de miembro de la revista *Bohemio*, como era de esperarse, a favor de Caballero.” *Ibid*, p. 32.

había comenzado en la teología.<sup>6</sup> Hacía entonces referencia a las tesis del abate Alfred Loisy, que él había conocido antes de ser invitado por Darío y Villaespesa a unirse con ellos en Madrid y aumentar las filas de la nueva literatura. En España el modernismo teológico fue asimilado en la literatura por Unamuno y Juan Ramón Jiménez y, en buena medida, por Antonio Machado.

El modernismo teológico fue una corriente de pensamiento que compartieron varios clérigos y seculares intelectuales de Francia, Alemania, Inglaterra e Italia, aunque la preponderancia de Loisy hizo que la condena posterior dirigida a su persona fuera en realidad hacia el movimiento en general. Los modernistas distinguían los hechos históricos de la Escritura de los que no podían tenerse por verdaderos y al Jesucristo histórico del promulgado por el dogma; de ahí que las normas de la fe, argumentaba Loisy, se seguían por convicción moral, no porque tuvieran un origen sobrenatural. También decía que la Iglesia era el resultado de la lógica histórica y no de la voluntad divina de organizarse con un centro dominante. Otro tanto sucedía con los sacramentos, meros símbolos o signos “aunque carentes de eficacia”. Todo este impulso racionalista tuvo que ser refrenado; sin embargo, León XIII, un papa progresista, intelectual y poeta, no quiso condenar ni la persona ni la obra de Loisy. No obstante, con el relevo en la cabeza de la Iglesia cambió la suerte de los modernistas.

La aparición del Estado secular, nacido de las revoluciones liberales de los siglos XVIII y XIX, privó a la Iglesia de buena parte de los que habían sido sus dominios en la política, la educación, la exclusividad sobre las conciencias, además de restringir sus

---

<sup>6</sup> Cf. Juan Cózar Castañar, *Modernismo teológico y modernismo literario. Cinco ejemplos españoles*, pp. XVII, 217-227.

bienes económicos. La separación de la Iglesia y el Estado fue recibida por los católicos de maneras diferentes. Por una parte, en la primera mitad del siglo XIX un sector liberal conciliaba la modernidad con la profesión religiosa; para ellos, la separación del Estado, las libertades de culto, de enseñanza, conciencia y expresión convenían a una profesión depurada del Evangelio. En contraposición, un sector intransigente consideraba irreconciliable la asociación de la Iglesia con las instituciones modernas: fue este grupo por el que se inclinó la jerarquía de su tiempo. Pío IX, en 1864, condenó la pretensión de que el pontífice transigiera con la instauración del liberalismo y la civilización moderna. León XIII, quien lo sucedió, siguió un camino diferente, no se contrajo a la reprobación doctrinaria sino que propuso los criterios de acción que se conocerían como catolicismo social y democracia cristiana, con la intención de recuperar la presencia de la Iglesia en la sociedad a través de la actuación de los laicos dirigidos por el clero, que debían organizarse en corporaciones, escuelas, sindicatos, partidos políticos, publicaciones y todo tipo de instituciones sociales, además pretendía incrementar el control de la Santa Sede sobre las iglesias americanas.<sup>7</sup>

Con la acción social católica, la jerarquía advertía que el orden moderno venía propiciando un desequilibrio de las clases sociales que podía llevar a la instauración de los postulados extremos de la modernidad. León XIII reconoció el riesgo que enfrentaba el cristianismo y propuso un programa en el que estipulaba que debía combatirse la miseria y actuar en beneficio de las clases inferiores, los patrones estaban obligados a velar por el bienestar de sus trabajadores y los salarios debían alcanzar un monto

---

<sup>7</sup> Cf. Laura O'Dogherty Madrazo, *De urnas y sotanas...*, pp. 25-43, *passim*.

suficiente para el sostenimiento de una familia y la formación de un patrimonio. La encíclica *Rerum novarum* de 1888 fue la fundadora de la doctrina social de la Iglesia, pero también en ella se instaba a los católicos laicos a tomar su lugar en el mundo moderno. Lo que hacía León XIII era incorporar el concepto de “progreso” al mundo católico; promover la movilidad en una doctrina que había quedado, a contrapelo, montada en la inmovilidad del universo cerrado del dogma. El apoyo a la manifestación de los laicos valió para impulsar empresas culturales propias, como la renovadora literatura católica. Podemos suponer que había afinidad del grupo de escritores de Lagos con el pensamiento de León XIII; el mismo Antonio Moreno y Oviedo escribió un poema en el que lamenta la muerte del pontífice fundador de la acción social católica que se publicó en un tomo de *Ocios literarios*, el libro en que reunían año tras año sus obras.<sup>8</sup>

La posibilidad de alternancia política en México permitió que en mayo de 1911 se anunciara la fundación del Partido Católico Nacional (PCN), inspirado en el catolicismo social. Aun con las directrices de León XIII, no se logró formar un frente de acción católica uniforme, pues surgieron diferencias entre el episcopado, el clero y los seculares sobre cuál debía ser la dirección a tomar y una serie de asuntos que ponían en pugna todo tipo de intereses. Asomarse a la historia del partido es entrever una discontinuidad de militancias, intereses encontrados y confrontaciones entre sectores democráticos y dictatoriales, incontenibles desencuentros de facciones intransigentes y, digamos, progresistas, apoyos erráticos a los golpistas y conciencias escandalizadas por la traición y, finalmente, la disolución forzada, por una parte, y acordada por conveniencia, por la

---

<sup>8</sup> Cf. “En la muerte del pontífice León XIII”, en *Ocios literarios*, 1907, p. 87.

otra. Un devenir tan complejo como el de las transformaciones a que dio origen el fin del porfiriato.<sup>9</sup>

Los partidos católicos, como los escritores católicos de la época, encontraron una fuente de inspiración en Bélgica, cuyo partido católico de doctrina social cristiana llegó a gobernar por treinta años (1884-1914). Estuvo también ahí el foco del catolicismo intelectual, en la Universidad de Lovaina, donde se buscaba conciliar la escolástica y la ciencia moderna con el neotomismo encabezado por el cardenal Mercier (1851-1926). En el ámbito literario, el modelo fue la revista iniciada por estudiantes de Lovaina, *La Jeune Belgique* (1881-1897), de la que destacaron Émile Verhaeren (1855-1916), Georges Rodenbach (1855-1898) y Maurice Maeterlinck (1862-1949); los dos primeros ejercieron gran influencia sobre López Velarde, González León y otros tantos mexicanos.<sup>10</sup>

Eduardo J. Correa, escritor y editor de los poetas de provincia, estaba al día de los avances del catolicismo social en Europa y se interesaba especialmente en el movimiento

---

<sup>9</sup> Las particularidades del devenir histórico del PCN son analizadas detalladamente por el mismo Eduardo J. Correa en su libro *El Partido Católico Nacional y sus directores. Explicación de su fracaso y deslinde de responsabilidades*, lo mismo por Gabriel Zaid en *Tres poetas católicos*, y por Laura O'Dogherty Madrazo en *De urnas y sotanas. El Partido Católico Nacional en Jalisco*.

<sup>10</sup> Gabriel Zaid apunta al respecto (“La *Jeune Belgique* y la poesía mexicana”): “La vanguardia católica mexicana, que admiraba el milagro belga [...] recibía otros mensajes implícitos: se puede ser católico y moderno. Se puede ser católico y líder del cambio, se puede ser católico y triunfador [...] Hay muchas otras huellas de *La Jeune Belgique* en la poesía mexicana. Basta señalarlas en la mayor revista literaria (la *Revista Moderna*) y en los mayores poetas del momento: Amado Nervo (1870-1919), José Juan Tablada (1871-1945), Enrique González Martínez (1871-1952), Ramón López Velarde, Alfonso Reyes (1889-1959). Las numerosas traducciones culminan en dos antologías [que es de suponer, conoció González León]: - *Tres grandes poetas belgas*, que publica la editorial Cultura en 1918, con una presentación de Enrique González Martínez sobre Verhaeren, Rodenbach y Maeterlinck, traducidos por él y otros poetas. - *Un siglo de poesía belga (1830-1930)*, antología bilingüe compilada por Francisco Castillo Nájera y publicada en 1931 [...] Sus 550 páginas incluyen 78 poetas belgas de lengua francesa [...] y tiene] un ensayo sobre ‘La poesía belga y el nacionalismo en el arte’ más un prólogo de José Juan Tablada, donde sueña con una antología semejante de la poesía mexicana, realizada por belgas. [...] los belgas eran escuchados en el centro del mundo, en la ‘capital del siglo XIX’ que fue París; luego, se puede ser periférico y central. Este mensaje estimulante para los cosmopolitas mexicanos se volvió más alentador aún para los nacionalistas, para los provincianos, para los católicos.”

obrero y la prensa católica. En 1912 fundó, con el apoyo del arzobispo de México, José Mora y Río, y con la ayuda de la vanguardia democrática de la Iglesia mexicana, el periódico *La Nación*, que pertenecía al PCN, en donde publicaría a los poetas posmodernistas de provincia.

A partir de la usurpación de Huerta y la persecución al clero de Carranza y Obregón, el PCN se debilitó (por el que Ramón López Velarde había sido candidato a diputado suplente en 1912). Al mencionado Eduardo J. Correa le tocaría ver con desesperanza cómo, hacia 1915, López Velarde se había acercado al gobierno de Carranza. Correa escribiría después: “el huracán revolucionario arrebató a nuestro bardo llevándolo al campo enemigo”. Lo que Correa entendía como una traición no se limitaba al campo de lo político; López Velarde fue ampliando los límites de su literatura y sus relaciones artísticas y, para el año de 1917, en compañía de Efrén Rebolledo y González Martínez, fundó la revista *Pegaso*.

Los poetas provincianos, como López Velarde y González León, eran profesionistas jóvenes que no pertenecían a la aristocracia de las haciendas, entonces literalmente dueña del país. Se trata también de católicos demócratas, algunos militantes del Partido Católico, que veían con buenos ojos la caída del régimen y a quienes el mismo Francisco Madero saludó como integrantes de un nuevo orden político. Ya participaran en los grupos liberales antiporfiristas o con los demócratas cristianos, creían necesaria la alternancia en el poder para el desarrollo político y cultural del país. En contraste, los modernistas de la capital siempre se alinearon con el régimen porfirista y volvieron a hacerlo con Huerta cuando la democracia maderista fue derrocada. Los

escritores de provincia no se habían beneficiado de los puestos con que el régimen de Díaz premió a los modernistas de la ciudad, los “decadentes”, quienes antes que celebrar el nuevo orden, vieron con tristeza la efusión nacionalista de la Revolución y la pérdida de sus privilegios.

Nuevos recursos y temas literarios orientaron al modernismo en la que se considera su última etapa; los autores dirigieron su atención hacia sí mismos a través del lirismo y la reflexión existencial, y hacia su lugar nativo para capturar la vida y el ambiente de los pueblos americanos, en contraste con el afán cosmopolita de los principios del movimiento. Otro tanto sucedía con la literatura en España, por lo que resulta ser una dirección de las letras hispánicas en su conjunto y no sólo una tendencia americana. El posmodernismo sería entonces una literatura del mundo cotidiano, de lo cercano e íntimo, tanto en el paisaje exterior como en lo interior y reflexivo.<sup>11</sup>

Cuando en México se cierra violentamente el episodio porfirista sale a la luz un país diferente al que había dado origen a la expresión modernista; frente al rostro de una sociedad ligada a la tierra, hasta entonces enmascarada y ahora urgida de reconocimiento, cosmopolitismo, exotismo y diabolismo perdieron sentido. La transformación de la conciencia cultural que significó la revolución mexicana se evidenció en la vida literaria; a ello se debe que la obra de un poeta como López Velarde pueda entenderse como la manifestación de una confluencia de fenómenos: “Ramón López Velarde es el

---

<sup>11</sup> José Emilio Pacheco resume los periodos de la poesía modernista de la siguiente manera: “exotismo y diabolismo iniciales, la reflexión metafísica y el continentalismo después, y por último el criollismo o coloquialismo vernacular —etapa incierta que se ha dado en llamar posmodernismo, creando un vacío entre los últimos resplandores modernistas y la gran llamarada de la vanguardia. El esquema anterior, como todos los intentos para poner cierto orden en el fárrago, es una categoría empírica sólo aplicable en líneas muy generales”. En *Antología del modernismo 1884-1921*, p. XIV.

modernismo más la revolución —señala José Emilio Pacheco—, el modernismo pasado por la revolución. Su poesía crece en un jardín modernista pero es un jardín que la violencia ha devastado.”<sup>12</sup>

A López Velarde, defensor del espíritu católico, norteño y demócrata maderista, le eran ajenas la convulsión de la violencia zapatista y la raíz indígena, su revolución, en cambio, es el espejo de una identidad mestiza, o “criolla”, como él la nombraba, que se iba a manifestar en el arte del México posrevolucionario. En publicaciones de provincia, al principio, y más tarde desde la capital, se sirvió de la prosa para promulgar su credo estético, que llamó “criollismo literario”. Una manifestación de lo que nombramos aquí posmodernismo, aunque con un interés particular por lo que López Velarde entendía como propio de la mexicanidad. Un ejemplo son las palabras que dedica a Francisco González León (“Poeta aristócrata, simple, original y monástico”):

La aristocracia de González León se aplica a cosas nuestras, a cosas patrias. Él ha puesto su alcurnia al servicio de lo mejicano, acaso sin deliberación especial. De cualquier modo, su tarea se suma al esfuerzo del arte criollo, tema en que yo he insistido, en diversas prosas. Quienes alimenten prejuicio verán, en más de una página de este libro [*Campanas de la tarde*], cómo lo típico puede tratarse por un estro linajudo. La miopía no está en los asuntos, sino en la mente de muchos que lo han abordado en el verso, en la novela, en el teatro.<sup>13</sup>

Hacia 1919, cuando había dejado atrás el modernismo acartonado de sus inicios y ya en su etapa posmodernista, Francisco González León, gracias a López Velarde, se

---

<sup>12</sup> J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. L.

<sup>13</sup> R. López Velarde, *Obras*, p. 494.

unió, más en afinidades literarias que en presencia, a un núcleo de escritores que hicieron de la vida de las ciudades en la provincia mexicana el motivo central de su obra: Eduardo J. Correa, Enrique Fernández Ledesma, Pedro de Alba, Rafael López, entre otros —coincidentes todos en provincialismo, catolicismo y ascendencia modernista. No se puede pensar en una repentina transformación en el estilo poético de González León; tanto en *Megalomanías* como en *Maquetas* aparecen algunos de los rasgos estilísticos que lo caracterizarán en el posmodernismo, como la naturalidad expresiva, los motivos provincianos, el mundo religioso, la naturaleza simbólica vespertina, la identificación anímica con el entorno y otros elementos de su poesía plenamente madura.<sup>14</sup>

Suele aceptarse que no fue sino hasta Gutiérrez Nájera que la poesía mexicana se ocupó de la vida urbana, de modo que la vida del campo no es una novedad literaria; aunque en este punto cabe diferenciar con claridad al *campo* del *pueblo*. No se trata ya de un contexto rural, de un lugar despoblado o ligado a lo agrícola o a la comunión directa con la naturaleza virgen; el contexto de los posmodernistas es el de una incipiente burguesía propia de las ciudades de provincia. Su trasfondo es el de la calle, pueblerina, si se quiere, pero a fin de cuentas un paisaje limitado para la percepción abierta por las construcciones características de los poblados de la época: el caserón, la iglesia, los embaldosados, las callejuelas..., mas no el paisaje absoluto donde se dilata el ojo ilimitado. Lo mismo pasa con sus personajes, hombres y, sobre todo, mujeres del pueblo; ellas no son, por ejemplo, las pastoras bucólicas de los neoclásicos y románticos, sino la “musa provinciana”, una mujer alejada de los ciclos de la naturaleza y entregada a

---

<sup>14</sup> Sergio López Mena analiza este tema en su ensayo *La poética de Francisco González León*, donde trata sobre los elementos estilísticos de los primeros libros del poeta de Lagos que prefiguran su obra posterior.

los oficios de clausura doméstica o ritual. Sin embargo, el criollismo literario no se limita a la descripción pueblerina; se puede pensar, en contraparte, en la poesía de Tablada o de González Martínez.

La poesía, como el país entero, cumplió en el siglo XIX el camino hacia su autodefinición, hacia “la patria”.<sup>15</sup> López Velarde y con él todo un grupo de artistas encontraron su patria no en un concepto histórico ni político, sino en el ámbito de lo íntimo. “Suave”, “individual”, “sensual”, “resignada”, “llena de gestos”, “hecha para la vida de cada uno” fueron los calificativos que admitió esta nueva patria, que dejaba de ser un imaginario político para convertirse en una vivencia existencial. La patria literaria, el lenguaje propio, llegó al criollismo literario por varios caminos, uno de ellos, el artístico, externo: los simbolistas belgas y franceses, el lenguaje de Lugones, la literatura precedente; otro, interno, la experiencia afectiva de los escritores de provincia, quienes conocían detalladamente su entorno íntimo. Pusieron la poesía al servicio de las costumbres y paisajes de este entorno, de la fe y la superstición de sus habitantes, de su propio estremecimiento existencial, del amor incumplido, no el de la cortesana fantástica sino el de la novia de adolescencia que continuaba removiéndolo intensidades en el alma del poeta.

---

<sup>15</sup> J. J. Blanco en *Crónica de la poesía mexicana*, pp. 115-117, sugiere que los poetas mexicanos del siglo XIX se propusieron nombrar (o inventar) a la patria —aquel lugar que es “el espacio vital, el hogar social, el juego de costumbres, la atmósfera cultural y sentimental”. Los neoclásicos buscaron una patria alegórica, que los llevaría a “hacerle una transfusión de patria azteca”; los liberales la inventaron defensora nacional, “a caballo, costumbrista y campirana”, contraria al poder centralista, hasta que asumió la imagen del caudillo; poetas como Othón y Urbina la entrevieron en el paisaje solitario, “más propio de un óleo que de la vida diaria”; Gutiérrez Nájera la encontró “contoneándose por el Jockey Club”; Tablada y Rebolledo la imaginaron “gótica”, “decadente y vampíresa”. Sin embargo, hacia finales del siglo “la patria no había aparecido, efímera y falsa cada imagen de ella”.

El criollismo literario forma parte del proceso de redefinición, o, simplemente, definición de la nacionalidad y la “Novedad de la patria” es que ahora sólo puede ser íntima, de un modesto sentido “hacia adentro”, que tal vez encierre una nueva riqueza:

El descanso material del país —señala López Velarde—, en treinta años de paz, coadyuvó a la idea de una patria pomposa, multimillonaria, honorable en el presente y epopéyica en el pasado. Han sido precisos los años del sufrimiento para concebir una patria menos externa, más modesta y probablemente más preciosa. [...]

De ella habíamos salido por inconsciencia, en viajes periféricos sin otro sentido, casi, que el del dinero. A la nacionalidad volvemos por amor... y por pobreza.

Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla. Castellana y morisca, rayada de azteca, una vez que raspamos de su cuerpo las pinturas de olla de silicato, ofrece —digámoslo con una de esas locuciones pícaras de la vida airada— el café con leche de su piel.<sup>16</sup>

Escritores de espíritu moderno, los provincialistas tampoco podían hacer de lado las lecciones del modernismo anterior ni su afán de participación en el mundo. En el campo de lo artístico, una de sus principales aportaciones consistió en el empleo de inusitados recursos poéticos en su intento de retratar la vida mansa, replegada y no exenta de frescura del interior del país. Estos autores, que se habían propuesto difundir una expresión conservadora, iniciaron, de manera paradójica, la poesía mexicana moderna.

---

<sup>16</sup> R. López Velarde, *Obras*, p. 232.

## La conformación del posmodernismo

En el prólogo que escribió para *Poesías completas y el minuterero*, de Ramón López Velarde, Antonio Castro Leal comentó la influencia, a su parecer “determinante y decisiva”, que González León ejerciera en el poeta de Fuensanta. En su opinión, el laguense “enseñó [a López Velarde] a ver la provincia como material artístico, a sentirla en sus perfiles literarios, y le suministró al mismo tiempo determinados modos de expresión: metro, imágenes, adjetivos, fórmulas verbales”.<sup>17</sup> El tema ha sido estudiado cuidadosamente por Allen W. Phillips desde 1961, y aun antes, en 1947, por Luis Noyola Vázquez. Reconoce Phillips que la pretensión de establecer prioridades en lo que se refiere a influencias literarias es un desacierto fundamental en la tesis de Castro Leal y prefiere pensar en una coincidencia debida a la comunión de lecturas y experiencias vitales y en un desarrollo artístico simultáneo que por momentos aproximó a ambos poetas.<sup>18</sup>

Uno de los ideales estéticos del posmodernismo consistió en atender aspectos minúsculos y familiares, poco tomados en cuenta por el modernismo precedente; entre ellos, la evocación de la niñez aldeana de los autores. Así como el terruño es el espacio de la vida, el espacio del terruño es la infancia: sitio de pertenencia, del despertar de la sensibilidad, la percepción y la conciencia; representa de igual manera el lugar de la dicha pretérita y el refugio de las desilusiones del presente. A ese ámbito pertenecen los versos de “La gotera” de González León, que por sus evidentes paralelismos con los de “El viejo pozo” de López Velarde han servido para referirse a las influencias recíprocas:

---

<sup>17</sup> Antonio Castro Leal, “Prólogo” a R. López Velarde, *Poesías completas y el minuterero*, pp. X-XV.

<sup>18</sup> Cf. A. W. Phillips, *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, pp. 82-83.

Y el bullicioso gozo  
y el asomarse al pozo  
por distinguir la arruga  
que en el agua dejaba la tortuga.

(González León, “La gotera”)

El viejo pozo de la vieja casa  
sobre cuyo brocal mi infancia tantas veces  
se clavaba de codos, buscando el vaticinio  
de la tortuga, o bien el iris de los peces,  
es un compendio de ilusión  
y de históricas pequeñeces.

(Ramón López Velarde, “El viejo pozo”)<sup>19</sup>

El episodio hace referencia a la costumbre de dejar una tortuga en los pozos que, se suponía, purificaba el agua. “Para ser justos”, escribe Ernesto Flores, hay que considerar a Nervo como la raíz de estos versos, si no es que a algún otro poeta anterior no especificado hasta ahora. En “Las varitas de virtud” (1912) Amado Nervo escribió: “un viejo pozo de brocal agrietado... que servía de guarida a una tortuga que desde el fondo y a través del tranquilo cristal del agua nos miraba, estirando cuando nos asomábamos, su cabeza de serpiente, como un dios asiático”.<sup>20</sup>

La prosa citada de Nervo comparte asimismo, tanto con López Velarde como con González León, el universo infantil provinciano, y habla de lo que le decían sus mayores sobre consejas populares, entierros y fantasmas. “Cuentos de cocina”, “La casa de doña

---

<sup>19</sup> Para los textos de Ramón López Velarde las referencias remiten al volumen editado por José Luis Martínez: Ramón López Velarde, *Obras*.

<sup>20</sup> Citado por José Luis Martínez en R. López Velarde, *Obras*, p. 795.

Juana Nepomucena”, “La gotera”, entre otros poemas de González León, se ocupan también de ese mundo de consejas, fantasmas y relatos de “encantamientos y brujas”. Una de las más conocidas piezas del laguense, “Inicial”, otro ejemplo de la idealización de la memoria en la que recuerda un amor juvenil, tiene también, como en otros casos, puntos de contacto con la obra de Nervo:

Fue una página en blanco; fue una página en donde  
comenzada aún, se mira una roja inicial.

(González León)

¡Oh las rojas iniciales  
que ornáis los salmos triunfales  
en breviarios y misales!

(Amado Nervo, “Introito”)<sup>21</sup>

El mismo motivo fue en realidad parte de un conjunto de temas compartidos por varios autores y puede encontrarse en poetas consagrados del modernismo de otros países, como José Asunción Silva:

¡Edad feliz! Seguir con vivos ojos,  
donde la idea brilla,  
de la maestra la cansada mano  
sobre los grandes caracteres rojos  
de la rota cartilla,

---

<sup>21</sup> *Místicas*, 1898. Ernesto Flores encuentra, entre otros, los siguientes paralelismos con Nervo: “y los dulces resabios de la escuela”, González León; “No sé qué dulces resabios. / Es el primer beso que de improviso / le dejo a una muchacha que me quiso”, Nervo (“Son los sueños que pasan”, 1905); “¡Qué tristezas tan hondas las de aquellas tristezas!”, González León; “¡Qué tristezas tan hondas... tan hondas...!”, Nervo (“Un padre nuestro por el alma del Rey Luis de Baviera”, 1898).

donde el esbozo de un bosquejo vago,  
fruto de instantes de infantil despecho,  
las separadas letras juntas puso  
bajo la sombra de impasible techo.<sup>22</sup>

También puede hallarse en un escritor muy próximo a López Velarde, Enrique Fernández Ledesma, quien en “Una avidez embelesada” manifiesta una búsqueda cercanía, no sólo temática, también estilística y de lenguaje con el zacatecano:

[...] y cerraba  
los ojos, cuando el brazo de Julieta,  
a través del pupitre, sacudía  
su pluma en el tintero... Los efluvios  
de mis alondras, eran la ecuación  
de mis suspiros... Luego  
aplicaba mi ardor a los afanes  
de la letra cursiva, hasta volver  
al pasaje suspenso  
de la lección novena... (Yo sabía  
la O por lo redondo...) Mas temblaba  
cuando el índice esbelto de Rebeca  
cruzaba por mi libro, señalando  
el deletreo... *Voltamad*, entonces,  
perdía su prestigio, y yo no era  
más que una avidez embelesada.<sup>23</sup>

El referente preciso para Fernández Ledesma sería “mi prima Águeda” de López Velarde: “Yo era rapaz / y conocía la o por lo redondo”; sólo que el poeta de Jerez

---

<sup>22</sup> José Asunción Silva, “Infancia”, en *Obra completa*, p. 8.

<sup>23</sup> Enrique Fernández Ledesma, *Con la sed en los labios*, p. 150.

recuerda, siendo niño, a una mujer mayor, no se trata de la compañera de banco en la escuela.<sup>24</sup>

Atender a los aspectos en apariencia mínimos para encontrar motivos poéticos tiene relación con una forma de iluminación o epifanía moderna que el artista descubre en el tiempo y espacio cotidianos. En el poema “Inicial” de González León hay otros ejemplos de la comunidad de motivos que caracterizaron al ambiente literario de principios de siglo; resonancias, por ejemplo, de poetas como González Martínez, en términos de evocación sensorial de vivencias semejantes:

Sus manos, lenidades de paloma,  
sus manos escolares que me empañé en besar;  
sus manos que exhalaban el aroma  
de un lápiz acabado de tajar!  
(González León)

Más recuerdo el perfume del aula del colegio  
que el rostro de una niña que adoré a los diez años,  
(González Martínez)

Luis Miguel Aguilar se pregunta si, aun con la dicha verbal que representa la obra de González León, “la poesía no se vuelve aquí una sistematización de puerilidades”.<sup>25</sup>

Sin embargo, y sin desatender al carácter meramente expresivo de la frase, es éste

---

<sup>24</sup> Sobre la evocación sensorial que se une de manera indivisible en la memoria a los episodios sentimentales y eróticos de la infancia, Vicente Quirarte señala: “para confirmar la idea de Rilke: todo en el niño es erotismo porque los sentidos del yo creativo no se encuentran reprimidos por el yo social”. En *Minutos velardianos*, p. 211.

<sup>25</sup> L. M. Aguilar, *La democracia de los muertos*, p. 207.

precisamente uno de los rasgos que hacen de González León un poeta moderno. A un romántico mexicano le hubiera sido preciso situarse “ante un cadáver” y hablar de los poderes de la razón, versificar sobre episodios de una patria más mitológica que histórica, escribir en el “ara” del álbum al que ofrendan sus versos los cantores de la musa o recurrir a lo dramático sin medida estilística; pero a González León le bastan las manos colegiales de una niña, la visión del ropero, el agua estancada después de la lluvia o cualquiera otra de este género de “simplezas” para que ocurra la iluminación poética.

La memoria de la infancia pueblerina sería un tema común en los escritores de la época, ya fuera como una referencia privilegiada de la sensibilidad despierta, o bien, en otro aspecto que tiene relación con una nueva espiritualidad artística: la sabiduría intuitiva que llega por vía de la ingenuidad. González León recuerda así un espacio de la infancia:

El huerto umbroso, y aquel rosal  
que se alcanzaba, desde la sala  
de la casita, a divisar.  
La viejecita que me contaba  
mientras bordaba, mientras tejía,  
vidas de santos,  
raros portentos,  
y tantos cuentos  
de encantamientos y brujería.

(“La casa de doña Juana Nepomucena”)

Versos en los que hay una buscada ingenuidad formal, una manifestación renovada del lenguaje analógico del modernismo, la relación entre forma y contenido, lo que

desembocaría en la desnudez expresiva. Enrique González Martínez, en “A una alma ingenua”, habla de lo mismo, pero sin deshacerse de su léxico algo inclinado a la retórica consagrada:

Limpia de viejo mal, sin mancha alguna,  
en tabla rasa convertir la mente,  
como el niño que habla con la luna  
repetida en las aguas de la fuente.

Volver a los espantos interiores  
que ven duendes y tragos en la estancia,  
y vivir otra vez en los pavores  
de una pueril y tímida ignorancia. [...]  
Por eso clamo a ti que canturreas  
vaga canción del céfiro aprendida,  
cuerpo desnudo y alma sin ideas...  
¡Dame tus ojos para ver la vida!

Para encontrar la expresión precisa hay que deshacerse de las vestiduras del modernismo anterior. La infancia es, por sí misma, inocencia y alma desnuda, el “cuerpo desnudo y alma sin ideas” de González Martínez; regreso a la pasada ignorancia, que es camino para la comunión con el mundo y con una verdad que no se ilumina por medio de la razón, una nueva espiritualidad de la intuición y el arte.

Una paradoja del posmodernismo fue que el ámbito provinciano, elogiado y añorado, limitó, sin embargo, el campo de realización personal de los artistas al mundo creado por ellos mismos, el de la literatura: conjunción de deseos, vaso de frustraciones,

expresión de paradojas, manifestación de placeres, añoranzas, reproches y distanciamientos. Detrás del culto a la provincia y la añoranza del pasado están también el fastidio existencial y el vacío del presente. En este sentido, uno de los conflictos de los modernistas, desde el principio del movimiento, fue que su pensamiento parecía ir adelante de su realidad social.

Para defenderse del abismo de sus contradicciones, el escritor recurre a la ironía, con la que logra salvarse de la autocomplacencia en el dolor, y busca la complicidad y el guiño del lector, esto es, la conciencia crítica: un producto de la modernidad literaria que se aleja de la desmesura sentimental. La conciencia crítica suaviza la expresión dolorida y hace que el poeta se consagre a miniaturas simbólicas para aludir a su estado melancólico. Así, hay piezas de González León, como “Almas humildes”, donde se disuelven los abismos internos en la contención poética:

Amo esas ignoradas florecillas  
de las viejas callejas  
donde casi no hay tránsito  
ni de individuos ni de parejas. [...]  
Qué frecuente mi silente  
paseo sobre estas losas;  
qué callado mi amor por estas cosas,  
y qué frecuente mi recolección de rosas.

Sin embargo, igual que estos textos donde la emotividad ha sido sosegada por el poeta en favor de una descripción simbólica, en los que la disposición anímica permanece en la sugerencia y en el tono mismo de los versos, hay también en el

posmodernismo una forma de subjetividad melancólica, alejada de estridencias, pero marcada por el desconsuelo y la aflicción. El artista es el protagonista mismo de su poesía y vive señalado por la sublimación de la sensibilidad, la devoción a la belleza y el gusto por el arte y el artificio; aunque son la melancolía y la desolación irreparable las que le dan al poeta identidad y afirmación:

Por este parentesco que tengo con la tarde;  
y porque el alma se me ha quedado  
inútil en su afónica tristeza,  
en el ademán curvado  
de quien se encuentra apoyado  
en la orilla de una mesa,  
pensativo y olvidado...

(“Parentesco”)

Defender el fracaso y la derrota es un recurso del artista para enfrentar la realidad adversa en la que vive. La infelicidad aparece cuando las expectativas son traicionadas, cuando se hace evidente el conflicto entre la realidad y el deseo. La negatividad es resultado de la paradoja del sujeto moderno: la lucha interior entre el deseo y la lucidez. El sujeto toma conciencia de la falsedad del sueño y llega a un aislamiento más profundo que el social. Al principio sólo es la sociedad la que aísla y derrota los valores del artista, pero, en un segundo estado de conciencia, es el mismo artista quien se da cuenta de que sus propios valores son irrealizables. Ya no es un problema del artista y la sociedad, sino del sueño mismo, del deseo mismo. Cabe decir entonces que uno de los temas

principales de la poesía moderna es el de la lucidez implacable iluminando la miseria de la realidad.

Un poco al azar encuentro una serie de reflexiones sobre lo que con relativa claridad podemos denominar las características generales del posmodernismo literario hispánico. Se trata de una reseña sobre la reciente publicación de la antología de un poeta canario, Domingo Rivero (1852-1929), quien escribiría hacia la segunda década del siglo XX una serie de poemas que dan cuenta de un “hombre solitario, doliente y muy melancólico, que pareciendo no esperar nada de la vida (‘en esta lucha estéril por la vida’) posee, sin embargo, el raro vitalismo de los vencidos”. Son palabras de Luis Antonio de Villena que bien podrían aplicarse a los poemas crepusculares de González León.<sup>26</sup>

Entre los autores de esta escuela existe esa lejana hermandad marcada por un desasosiego vitalista con que el nuevo siglo señaló a ciertos espíritus que vivieron al margen de los grandes rompimientos artísticos del XIX y de las vanguardias del XX. Compartieron una desesperanza sin estridencias por la declinación del espíritu, por el desengaño amoroso, una suerte de constatación poética de la imposibilidad de transformar su realidad. Hombres fuera de su tiempo que sin remedio habitaron el lugar equivocado para el signo de su espíritu.

---

<sup>26</sup> Refiriéndose a Domingo Rivero, Luis Antonio de Villena escribe (en “La vitalidad del vencido”): “Su tono mezcla un vago fondo de tardío romanticismo (un Bécquer menos salado) con un modernismo atenuado, poco esteticista, y finalmente ese amor a lo sencillo, a las cosas gastadas (‘Humildes muebles míos, gastados por el uso’), a la melancolía como compañera que nos recuerda siempre el ideal no alcanzado o perdido, los hijos muertos, las ilusiones derrotadas, la prosa de lo rutinario, que son características básicas de lo que se ha dado en llamar posmodernismo, y que tuvo en la obra del francés Francis Jammes un claro referente. No, Domingo Rivero, aunque solitario, no estuvo literariamente sólo. La poesía de Alonso Quesada, en las islas, y la peninsular de Andrés González Blanco, Fernando Fortún o Ángel María Pascual, entre tantos, como las de los argentinos Evaristo Carriego o Francisco López Merino, le son muy próximas, lo que no quiere decir que las conociera”.

Se han mencionado aquí diversos elementos que caracterizaron la poesía del posmodernismo —epifanía poética, analogía, poesía desnuda, desasosiego existencial—, en buena medida, herencia del modernismo anterior y que adquirieron una nueva expresión con los poetas de principios del siglo XX. En los apartados siguientes se retomarán estos temas para desarrollarlos más ampliamente.

#### Nueva espiritualidad y expresión religiosa

El posmodernismo mexicano es una literatura de sensibilidades liberales y retrógradas, liberadas y oprimidas, combativas y mojigatas, todo a la vez. Los poetas conciliaron a fuerza de paradojas su formación, por una parte seminarista y clerical, y, por otra, universitaria y liberal. Su configuración intelectual los distanciaba de lo que tenían más cerca: la sociedad, el paisaje, las mujeres, la atmósfera religiosa de las pequeñas ciudades que ellos mismos se encargaron de ensalzar y exponer ante el país con realismo curado de afición bucólica, cosas que, al mismo tiempo, los aproximaba su disposición espiritual. Una realidad sosegada, estimulante, de gran belleza y a la vez de insalvables frustraciones. Del encuentro entre lo deseado y lo vivido surge una espiritualidad que lo mismo se asoma a la religión consagrada que a su sentido artístico moderno. Aunque la religión institucionalizada tuvo una reinterpretación en el modernismo literario anterior, éste trastocó los símbolos cristianos con imágenes heterodoxas, de vertiente iconoclasta e incluso satánica. En realidad, lo que buscaba el arte de finales del XIX era colmar el

vacío trascendental originado por la modernidad con formas renovadas de espiritualidad: orientalismo, esoterismo, ocultismo o cualquier manifestación que le restituyera su capacidad de indagar en lo sagrado.

El modernismo significa, en principio, una forma de “metamodernidad”, una manifestación autocrítica de y desde la modernidad. Con los términos *modernismo* y *modernidad* nos referimos en este punto a dos fenómenos culturales diferenciados. Con el término modernidad se designa, por una parte, un periodo de la historia de Occidente y, en sentido más general, un concepto cultural cuyo principio se vincula con la secularización, con el predominio de la razón que reemplaza la idea de Dios en el centro de la vida individual y social, tanto como las consecuencias que en todos los órdenes conllevaría esta transformación. El modernismo serían, en cambio, todas aquellas expresiones de la modernidad —ya sean artísticas, filosóficas, políticas, religiosas...— que le permiten criticarse a sí misma y que aparecen en sus mismos inicios.

El modernismo, entre otras definiciones, acepta la de ser aquella manifestación cultural que advirtió que en el estado de cosas consecuencia de la modernidad se asomaba el fracaso mismo de su proyecto. Hacia la segunda mitad del siglo XIX el concepto fundamental del pensamiento moderno, la idea de “progreso”, había dejado atrás el campo de la teoría filosófica para hacerse presente en la historia en forma de progreso material, económico, social y político. Sin embargo, según lo entendían algunos artistas y pensadores, ello no había traído aparejado un consecuente progreso moral ni espiritual. El gran proyecto humanista de la modernidad se enfrentaba a su derrota y esto era asumido como un fracaso de la misma condición humana. Si la del Siglo de Oro fue

la literatura del “desengaño”, las sombras que la realidad arrojaba sobre la luz renacentista, el siglo XIX iba a quedar marcado por la “decadencia” de la era moderna; decadencia que aparecía en forma de hastío y melancolía en la sensibilidad artística.

Los principios del mundo moderno dieron origen a nuevos esquemas de organización social, elaboraciones conceptuales que no sucedieron de manera autónoma al desarrollo de las sociedades. Tales cambios se reflejan en la percepción de lo subjetivo y objetivo, de lo interno y externo, lo sagrado y profano, elementos que no están escindidos por completo en el orden anterior. La modernidad parecía haber abierto una hendidura, un desgarramiento incurable entre el hombre y el mundo. En las sociedades tradicionales, las civilizaciones “cerradas”, no existía tal desgarradura, hombre y universo compartían la misma naturaleza y las creaciones estéticas no se consagraban a las formas sustentadas en sí mismas, sino que descorrían un velo, con lo cual el hombre podía identificarse con el cosmos y hacerse uno con él. En ese mundo, metafísica y creación artística comparten una naturaleza semejante; la modernidad, en cambio, abrió una distancia entre el hombre y el mundo, y el arte, que ahora se sustentaría en creaciones suficientes en sí mismas, y se volvería, por tanto, una sacralización de la forma; sus creaciones son el resultado, que podríamos llamar “neurótico”, del distanciamiento entre el artista y el cosmos. El romanticismo intenta expandir las funciones del arte y recuperar el carácter sagrado de la existencia perdido con la modernidad mediante el desborde del mundo interior y lleva a primer plano, entre otros elementos, a la naturaleza inmensurable como referente de lo sublime. En este sentido, como movimiento crítico del orden racional de la modernidad, el arte romántico es una primera manifestación

modernista; una posterior transformación del arte será la que designamos propiamente con el término de modernismo, un movimiento cuya manifestación hispanoamericana surgirá en la segunda mitad del siglo XIX.

El siglo XIX había culminado el proceso de secularización de las sociedades occidentales, pero, como lo aclara Rafael Gutiérrez Girardot, el fenómeno no remite sólo a la expropiación de los bienes de la Iglesia ni a la educación liberada de la religión. Para el artista, en particular, la secularización se magnifica como un acontecimiento apocalíptico, pero un apocalipsis inmanente, intramundano, “el apocalipsis del Yo que es su propio padre y creador y lleva consigo su propio ángel exterminador”; aunque en la tradición hispánica no tiene el carácter de tormento existencial de otras culturas literarias, sino el de una “crisis religiosa”, de pérdida de fe, de temor al ateísmo.<sup>27</sup>

La pérdida del sustento trascendente se desplaza hacia una nueva concepción de lo mundano de diversas maneras. Se hace de la realidad inmanente un campo de perfeccionamiento progresivo: el reconocimiento científico de la verdad material a través del positivismo y la progresión moral y espiritual que teorizaban doctrinas como el krausismo. Esta sacralización del mundo o mundanización de la vida se expresa, en la literatura modernista, con la fantasía: la recreación artística de lo sagrado. Sucede así una sustitución, una redefinición de la mitología que expresaría la poesía, el espacio en el que se nombran los nuevos símbolos. Una suerte de sistema de creencias que, sin embargo, no podía funcionar como sustituto religioso para el grueso de la sociedad, lo que propició la marginación del artista. Esta nueva mitología recurrió al sincretismo de todas

---

<sup>27</sup> Cf. Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, pp. 76-77, *passim*.

las formas paganas, religiosas y espiritualistas que tenía a la mano; a la vez que sustitutos de la religión, eran una protesta contra el mundo positivista y científico. Ante la necesidad de trascendencia, el ocultismo ofrecía una forma de eternidad, pero también tenía el aspecto de charlatanería, de la teatralidad de las apariencias; el poeta se vuelve un bufón, un *dandy*, un “decadente”. Así, exponiendo su condición de expulsado del mundo regido por el intercambio de bienes materiales, se revalora a sí mismo por su manera de ir a contrapelo de la sociedad. El artista se convierte entonces en una suma de paradojas: promulga la trascendencia, al tiempo que celebra el vacío y el escepticismo; reúne la aristocracia del espíritu con la bufonería y la desaprobación pública asumida. Habitantes de una realidad que parecía sostenerse en el aire, los artistas crearon una forma de utopía espiritual como proyecto para una existencia mejor.

Esta utopía espiritual iba a tomar una nueva forma en la segunda etapa del modernismo. Algunos artistas, motivados, junto con otros factores, por el antidecadentismo (el movimiento contra el modernismo que promulgó la Iglesia de Pío X) y siguiendo el ejemplo de la acción social de León XIII (que era a la vez, paradójicamente, una construcción modernista), elaboraron la utopía de la vuelta al terruño, a lo telúrico, a lo campesino, al ideal de la vida sencilla; en buena medida se trataba de la recreación de lo religioso reprocessado como utopía modernista.

Existe, por tanto, un natural componente religioso en el movimiento literario de provincia; aunque quienes se han ocupado de la obra de González León han advertido el error de considerarlo un poeta religioso, no obstante la manera prolija con que recurre a

los elementos del mundo eclesiástico.<sup>28</sup> Fue un escritor atraído por lo litúrgico, lo ritual y la devoción, pero la devoción de los otros; la fe era para él un espectáculo o un ideal de serenidad o inocencia espiritual del que se sentía ajeno.

González León se sirve de los motivos religiosos, en principio, para crear imágenes poéticas o metáforas al unirlos con referentes de otros ámbitos —la naturaleza, la ciudad, lo doméstico, el espíritu: “la llovizna rezaba su estribillo” (“Merodeo sentimental”); “Y por lo alto y negro me venía la gana, / de que aquel librero / portaba sotana” (“Dialecto”); “Mis recuerdos son cien frailes; / mi silencio es su cartuja” (“Otoñal”); “el alma es abadesa / que en un recuerdo reza / los últimos maitines / de su última ilusión” (“Lectura”).

El continuo apego de González León por la reclusión en determinados ambientes, en los que busca elementos propicios para la emoción estética, lo lleva a refugiarse en iglesias y antiguos conventos. También, en buena medida, por la capacidad de lo que fuera un claustro religioso, más tarde convertido en escuela, para evocar el pasado y ofrecer sosiego en el presente:

Quando al llegar de junio los días calurosos  
resurgen en mi mente procesos dolorosos  
que llevan a mi espíritu maléficos axiomas,  
me llevo a aquel convento tan lleno de palomas;  
y en tanto que en las tardes monotonea una esquila,

---

<sup>28</sup> El caso de excepción es Carlos Monsiváis, quien, de manera apresurada, me parece, habla de González León como un promulgador del conservadurismo, las buenas costumbres, las cualidades bíblicas y el asombro religioso; Monsiváis escribe: “Para González León, la estética es parte de las funciones de la fe, y la fe es inamovible porque es bella. En su obra, la creencia es inamovible porque es bella. En su obra, la creencia es omnipresente...” C. Monsiváis, en J. J. Blanco *et al.*, *Minutos velardianos*, pp. 159 y ss.

yo busco de los claustros la ráfaga tranquila,  
y aspiro en sus penumbras pretéritos aromas.

(“Bajo el claustro”)

Hay en estos momentos de la poesía de González León una relación sosegada con el mundo religioso, lo que de ninguna manera es una constante de todos los posmodernistas, sobre todo en contraste con el poeta ejemplar del movimiento. La inocencia de sus “pretéritos aromas” está lejos de la conmoción espiritual del devoto López Velarde:

Yo también supe antaño de la bondad del cielo  
que en mis acerbos pésames llovía,  
[...] Más hoy es un vinagre  
mi alma, y mi ecuménico dolor un holocausto  
que en el desierto humea.  
Mi Cristo, ante la esponja de las hieles, jadea  
con la árida agonía de un corazón exhausto.

(“Como en la salve...”)

No existe en González León la violencia espiritual de López Velarde frente a la religión, el desasosiego con que la atracción erótica se convierte en culpa ni el extraño atractivo que ejercía en el de Jerez la realización ultraterrena del amor en el advenimiento de la resurrección carnal.<sup>29</sup> La ambivalencia de un espíritu como el de López Velarde,

---

<sup>29</sup> En la fascinación de López Velarde por el dogma de la resurrección de la carne se puede adivinar algún ejercicio espiritual de su juventud que persistió en su imaginación y evolucionó hacia una forma del erotismo muy cercana a la necrofilia. Tomás Segovia (en “Ramón López Velarde o el amor más allá de la muerte”) ha expresado esto con una precisión muy puntual: “No es que vea las relaciones de lo erótico con la muerte, es que tiene relaciones eróticas con *las muertas*”. Lo que sucede porque el “seductor” López

que lo mismo abreva de los paraísos baudelairianos que de los misterios más ortodoxos de la religión tradicional, tendría consecuencias inusitadas en su poesía. En contraste, lo que encontramos en González León es la espiritualidad de la tradición literaria, más que vivencial, simbolista. Sin embargo, hay algunos textos que, así como marcan diferencias entre los poetas, exponen la manera en que se fueron conformando de manera conjunta y compartida los personajes, temas, argumentos y ambientes que poblaron su mundo poético y los motivos literarios que lo alimentaron. Es el caso de “Semana Mayor”, de López Velarde, y “Mejor”, de González León. Por una parte, el entorno religioso de la ciudad natal es una presencia constante en la poesía de González León y una añoranza:

Mejor que un espíritu tan  
neurótico e inquieto,  
¡quién hubiera sido,  
en medio del olvido  
de un convento de monjas,  
humilde sacristán!  
(“Mejor”)

López Velarde escribió una declaración semejante en “Semana Mayor” de *El minutero*: “Yo, en realidad, me considero un sacristán fallido”. Antes que una declaración biográfica, esta supuesta “frustración” es un motivo literario frecuente de la poética posmodernista; es la expresión provinciana de una suerte de actitud melancólica, un esbozo de decadentismo que sirve de contrapunto para señalar cómo el hombre de

---

Velarde ha postergado la realización sexual al futuro que previene la profecía, pero el poeta habla como si ocurriera en el presente actual de sus versos.

cultura se ha alejado espiritualmente de su entorno y, a la vez, se lamenta por haberlo hecho. López Velarde continúa diciendo en “Semana Mayor”:

Y recuerdo los Jueves Santos en que Matilde, que era alta como una buena intención, glacial como los éteres, blanca como un celaje de plenilunio y fértil como un naranjo, lucía, por la breve ciudad, su mantilla y su cintura afable. Matilde visitaba los Monumentos. La patricia negrura de su traje frecuentaba los templos en el día eucarístico. Mi punible promiscuidad asocia siempre a Matilde con las palabras de la Cena: “He deseado ardientemente comer esta Pascua con vosotros”. (¡No poder citar en latín, para que no me juzgen pedante!)

González León no se apresura, como el zacatecano, a calificar sus sentimientos de “punibles” o “promiscuos”; si “acaso”, las suyas son “indevociones”; la sombra del pecado no lo persigue ni marca su poesía, aunque tampoco se desliza la malicia humorística velardeana con igual eficacia en su poema. López Velarde es suficientemente escéptico como para que no se recaten en su persona “alumbramientos, ni agonías, ni el vértigo equidistante de la cuna y la fosa” en días de Semana Mayor, se limita a “estar un poco triste, según corresponde a un coetáneo de la filosofía médica y de los histólogos que padecen de literatura”. A los dos escritores, de cualquier manera, les atrae la sensualidad de ese mundo religioso; “quién hubiera sido”, continúa diciendo González León:

Experto en mazapán  
y en golosinas de monjil mano;  
lector asiduo  
de *ejemplos* de San Ligorio

y de *vidas* del Año Cristiano:  
tan ignorante del mundo y del Conde Costia,  
como nutrido con vino de celebrar  
y recortes de hostia.

Estos versos tienen relación con otro poema, “Agua de luna”, en los que González León confiesa haberse asomado a la tertulia de la tienda de la hacienda “de un magro viejecito”, “pretextando regatear un alcatraz [...] por bañarme en la diáfana cisterna / de su genuina paz”, y deleitarse con la visión de la plazuela y el patio, “el huerto, las sombras y el frescor”, las fragancias a “pan maduro y encurtidos; / los gorjeos y silbidos en las jaulas”. Entre todo ello encuentra, sin duda en oposición a él mismo —lo que no deja de revelar cierta conciencia de superioridad velada detrás de la humilde figura de boticario pueblerino—, en sensual conjunto, esas: “Almas sencillas y campesinas, / almas desnudas, / sin filosofías ni dudas”. Aunque sabe también que las almas desnudas que le rodean tienen allanado el camino a la dimensión espiritual, por el que, en cambio, el artista tendrá que trabajar para desandar lo aprendido y así aspirar a la revelación del misterio vital que anhela.

De regreso al poema del sacristán fallido y a la prosa de López Velarde, el personaje de esta última —esa señorita “de rango” que con otras iguales a ella poblaba las calles de la ciudad “espléndidamente solar”, vestida de “tiniebla ritual” en Jueves Santo— lleva el nombre, el “cruento nombre” de Matilde. Las confluencias no se limitan al nombre, que aprovecha González León para la primera, segunda y penúltima rima de la última estrofa; hay también la intención paralela en ambos textos de elaborar una imagen poética de la delgada luna creciente, aunque la luna del zacatecano supera la

descripción visual con un rasgo que la espiritualiza: “en los atardeceres desamparados en que la ventisca de marzo sacude las frondas de mi ansiedad —dice López Velarde—, y en que la uña ilustre de la luna disemina calosfríos vesánicos...” El laguense, en cambio, termina su poema con los siguientes versos:

Luna creciente y mínima como una tilde;  
soñada Sor Matilde,  
soñado capellán,  
convento de San Hildebrán...  
¡Quién fuera vuestro humilde  
sacristán...!

Continúa López Velarde en la misma prosa: “...me encamino a tu calle para asomarme a tus vidrieras y aliviarme con tu figura, todavía adorable”. Líneas que recuerdan otro texto ya citado arriba, “El capellán”, de 1916, en el que el de Zacatecas reservó un espacio para elogiar y citar unos versos de González León,

...ese privilegiado temperamento que se sume en la indiferencia de Lagos para enhebrar delicadezas como:

Hay luz en tus vidrieras;  
presiento que vigilas  
leyendo un episodio romántico...

Que pertenecen a “Imposible quimera”, poema que González León dedicó a López Velarde. Es un motivo recurrente que el poeta posmodernista camine por las calles de su pequeña ciudad con el alma despierta, el espíritu alerta y el deseo puesto en la ventana iluminada de la bella mujer que se recluye en su casa de soltera, o de casada,

cuando no en su celda de monja: “una quimera” de la que se va en pos, como le dice González León. La misma Matilde que López Velarde soñaba “fértil y estéril”; fertilidad y esterilidad, en conjunción, son atributos de la mujer en algunas poesías de los posmodernistas, la sexualidad que no se realiza o estéril en su realización. Matilde, la mujer cuyo nombre utilizaron ambos poetas, es para López Velarde una superviviente de su ruina —la existencia misma, su destino de procreadora de depositarios del dolor.

Estiro el cuello —continúa el de Jerez—, atisbando a tu sala improvisada. Tus hijos juegan, y su juego, que es prenda de la eternidad del dolor, me amarga los sueños retrógrados que te forjaban fértil y estéril. Tus hijos juegan. Tú tienes en el regazo una bola de hilaza, o consultas tu portamoneda, o te miras al espejo, superviviente de tu ruina.

Los conflictos filosóficos de González León denotan una personalidad menos preocupada por una religiosidad establecida que la de su par, el poema que el de Lagos tituló “Pecado” no se relaciona con un artículo de fe, sino que pertenece al periodo del levantamiento cristero, 1927, que afectó de manera particular al estado de Jalisco. El texto trata de la resignación del artista que debe enfrentar a su sociedad con tiento en una situación política delicada. En otros términos, de la necesidad de sentar cabeza, ya que “la fantasía no es práctica”:

Hay que bajar la rúa;  
hay que caminar derecho;  
saludar a la gente  
respetuosamente,  
ocultando las palomas que llevamos en el pecho.

Y es indiferente  
que asistas a la misa o a la prédica:  
nadie preguntará tu fe escolástica:  
la gente se hará a un lado,  
y harás tu vida práctica,  
si llevas recatado  
y oculto el ideal, como un pecado.

En el mismo poema se hacen patentes la conciencia de vacío, la angustia del abismo, la indefinición espiritual, el presente que se erosiona y la negación de la esperanza, tanto hacia adelante en el tiempo —“¡El mañana es una palabra!”— como hacia atrás en el recuerdo:

Prébita para el pasado,  
miope para el porvenir,  
me he quedado  
como aquel que en la selva se ha extraviado  
sin hallar rumbo fijo que seguir.<sup>30</sup>

En el caso de López Velarde nos encontramos también con un poeta de extraña complejidad espiritual, si bien de signo diferente. Si buscáramos un símbolo que lo caracterizara, éste no permanecería fijo; su alma, como su poesía, es un perenne pendular entre dos puntos de una dualidad. Él mismo reconoce su símbolo en un candil en forma de barco que cuelga de la cúpula de una iglesia pueblerina (“El candil”). La oscilación de

---

<sup>30</sup> La referencia a los versos de Dante aparece tanto aquí como en otros textos de González León, lo mismo que en muchos poetas modernistas. Véase E. Flores, en F. González León, *Poemas*, pp. 503, 602-603.

su poesía va de lo profano a lo sagrado, perfumada siempre por el incienso clerical de la devoción pueblerina. En su obra, el cielo y la tierra se dan cita de múltiples e inesperadas formas: “Me asfixia, en una dualidad funesta, / Ligia, la mártir de pestaña enhiesta, / y de Zoraida la grupa bisiesta” (“Treinta y tres”).<sup>31</sup> Más que irreverencia, lo que su literatura refleja es la hondura de la marca de su formación católica, plena de símbolos e imágenes que se integran deliberadamente a su sentido erótico:

Nardo es tu cuerpo y su virtud es tanta  
que en tus brazos beatíficos me duermo  
como sobre los senos de una santa.  
(“Elogio a Fuensanta”)

Desde sus primeros poemas, López Velarde encontró en el vocabulario litúrgico un venero de posibilidades metafóricas y recursos literarios, por el simple hecho de que formaba parte del mundo en el que había crecido y de su respiración espiritual. Sabe que en él se integran los opuestos, pero la medida siempre lo conduce: “No porto insignias / de masón / ni de Caballero /de Colón” (“Todo”). En la oscilación espiritual de López Velarde hay también un afán de comunión universalista, “vivo la formidable / vida de

---

<sup>31</sup> Las ideas de Tomás Segovia son quizá las que mejor explican esta dualidad y terminan por abolirla: “...nunca me ha convencido esa imagen de un López Velarde doble, encarnación de la figura, para mí bien poco interesante, del alma débil alternativamente pecadora y arrepentida [...] Su más auténtico emblema, para mí, no es el León y la Virgen; es el ‘Yo, varón integral’ del poema ‘Todo’ [...] La síntesis está dada ya de golpe: es el enamoramiento, esa ‘simpatía’ desde siempre y para siempre erotizada, ese ‘apetito’ que desde el comienzo adora a la apetecida [...] Siempre ha sabido [López Velarde] que Eros es un solo dios y no la asociación de conveniencia de dos ídolos celosos. Siempre ha sabido que es el amor mismo, el amor más ‘sublime’, el amor ‘espiritual’, el que es carnal. El enigma está ahí, y no en la alternancia o incluso la mezcla de un impulso carnal y una aspiración desencarnada; el enigma no es el ‘instinto’ sino el deseo. El misterio no es el apetito de placer, sino el apetito de amor”. T. Segovia, *loc. cit.*

todas y de todos”, escribe y, más allá del drama humano, su despierta sensibilidad anima todo aquello que le rodea:

Y mi papal instinto  
se conmueve  
con la ignorancia de la nieve  
y la sabiduría del jacinto.

(“Todo”)

López Velarde reconocía la necesidad de acogerse “a la medida, a la estricta conciencia y recato / de aquellas cosas que me hicieron bien”, es decir, las cosas de su pasado pueblerino relacionadas con la inocencia y la devoción: los “anticuados relojes del Curato”, los santos de piedra del atrio, o bien, “aquellas lunas que iban / rodando, dormilonas y coquetas”. Pero todo ese mundo le resultaba insuficiente para calmar las contradicciones de su espíritu.

Acudo a la justicia original  
de todas estas cosas;  
mas en mi pecho siguen germinando  
las plantas venenosas,  
y mi violento espíritu se halla  
nostálgico de sus jaculatorias  
y del pío metal de su medalla.

(“El minuto cobarde”)

La religiosidad dramática se profesa en aquellos desolados lugares de México que la violencia subversiva devastó y quedaron, como suele decirse, “dejados de la mano de

Dios”; una forma de practicar la religión que no es de esperanza y redención, sino de culpa y pecado fatalista, en la que también dejó su marca el mestizaje con antiquísimas e insondables creencias. Esta devoción popular formaba parte del fermento cultural de López Velarde, al grado que se pudo valer de sus elementos para hacer una desgarrada metáfora de sí mismo:

Mi espíritu es un paño de ánimas, un paño  
de ánimas de iglesia siempre menesterosa;  
es un paño de ánimas goteando de cera,  
hollado y roto por la grey astrosa.  
(“Hoy como nunca”)

Las letras modernas nacionales, desde López Velarde hasta Rulfo o Fuentes, tienen esta cualidad de hablar con un lenguaje muy adelantado de cosas ancladas en los aspectos más retrasados de la sociedad mexicana: el fanatismo, la marginación, la violencia, el caciquismo... Atavismos inmemoriales y terribles que en la literatura suenan como si se estuvieran diciendo por primera vez.

A López Velarde, como a muchos formadores de la nacionalidad pos-revolucionaria, le preocupaba la identidad, el rostro del país; aunque se olvidaron del cuerpo, este último, *por el momento*, fue dejado en segundo plano. Pocos quisieron preguntarse cómo podría funcionar un organismo de esa naturaleza; el rostro es un logro digno de elogio, lo demás queda por resolverse.

Durante el modernismo la poesía religiosa no floreció solamente entre los poetas pertenecientes al criollismo estético; antes bien, en la obra de las figuras emblemáticas de

la primera etapa del movimiento, Tablada, Díaz Mirón, Rebolledo, pueden encontrarse destacados ejemplos; si bien no se trata de poesía dogmática, sí tiene una confección espiritual de primer orden. Es el caso de “El fantasma” de Salvador Díaz Mirón,<sup>32</sup> o de “El oro aciago”<sup>33</sup> de José Juan Tablada, quien en 1893 había alarmado a las buenas conciencias, entre ellas la esposa del dictador. Aunque en el modernismo, como hemos visto arriba, el advenimiento del mundo tocado por lo sagrado está relacionado con la preponderancia de lo espiritual sobre el orden de la modernidad y no con algún significado dogmático preciso, el poeta se vio a sí mismo como un buscador del “ideal” (concepto usual en el modernismo que refiere una aspiración espiritual) y un detractor del reino del materialismo. Otro es el caso del “decadente” Efrén Rebolledo, quien se dio espacio para escribir una elocuente confesión mariana, “Tibi Regina”.<sup>34</sup> En contraste, en el grupo de Ramón López Velarde y sus cofrades provincianos encontramos una religiosidad que tiene más que ver con lo externo, lo anecdótico, con el color local del terruño, antes que con la espiritualidad profunda.

---

<sup>32</sup> “Blancas y finas, y en el manto apenas / visibles, y con aire de azucenas, / las manos –que no rompen mis cadenas. / Azules y con oro enarenados, / como las noches limpias de nublados, / los ojos –que contemplan mis pecados. / Como albo pecho de paloma el cuello, / y como crin de sol barba y cabello, / y como plata el pie descalzo y bello. / Dulce y triste la faz; la veste zarca... / Así, del mal sobre la inmensa charca, / Jesús vino a mi unción, como a la barca. / Y abrigó a mi espíritu la cumbre / con fugaz cuanto rica certidumbre, / como tintas de refleja lumbre. / Y suele retornar, y me reintegra / la fe que salva y la ilusión que alegra; / y un relámpago enciende mi alma negra.” S. Díaz Mirón, *La giganta y otros poemas*, p. 128.

<sup>33</sup> “Padre de esclavos y mendigos, haz / que termine del oro el reino atroz, / y el hombre estará al fin cerca de Dios / y sobre el mundo reinará la paz!” J. J. Tablada, *Obras 1-poesía*, p. 528.

<sup>34</sup> “¿Me verás con tus ojos soñadores, / y me darás tus manos bendecidas / cuando hayas comprendido mis dolores / y cuando hayas tocado mis heridas? / Cuando hayas comprendido mis dolores, / y cuando hayas tocado mis heridas, / me verás con tus ojos soñadores / y me darás tus manos bendecidas. / Eres la fuente que la sed apaga, / eres sombra apacible, eres fresca, / y para el corazón que es una llaga, / un bálsamo divino de ternura.” E. Rebolledo, *Obras reunidas*, p. 47.

México es un país de espíritu sacramental. Aquí la tierra es más que un espacio geográfico, o bien, no hay un deslinde entre el territorio de lo sagrado y lo secular; lo civil y lo religioso aparecen siempre mezclados. En cierto sentido, la modernidad puede haber logrado un débil dominio del Estado sobre el mercado y de lo civil sobre lo religioso, pero en el imaginario del alma nacional el mundo no ha perdido nunca su carácter sagrado, de ahí también que cualquier acontecimiento cívico o nacional adquiera formas rituales: en un mundo sacralizado todo se ritualiza.

En su última etapa, el modernismo fue practicado por poetas que imantaron sus obras de un extraño espíritu clerical, que sirvió lo mismo para dibujar el paisaje de la utopía espiritual que para expresar un anhelo de inocencia perdida e incluso como una simbolización de la sexualidad. Más allá de cualquier convicción dogmática, hay que recordar que la verdadera religión del modernismo es el culto a la belleza, una suerte de teología artística cuya evolución conceptual expresó Darío en verso en 1905, en “Cantos de vida y esperanza”: “El Arte puro como Cristo exclama —dice Darío—: *Ego sum lux et veritas et vita!*”<sup>35</sup> Ideal, asombro, misterio, entrega a la creación poética, belleza, es en estos conceptos donde se puede encontrar la religión artística de González León, aquí sí, apartado de la devoción tradicional católica y más bien cercano al credo estético y conceptual que va de Rubén Darío a Juan Ramón Jiménez.

La belleza, como el elemento que da sentido trascendente a la realidad, se entiende como expresión del misterio y las correspondencias simbolistas. El concepto de lo que Kant nombra lo *sublime*, había estado en el fundamento del romanticismo, una suma de

---

<sup>35</sup> R. Darío, *Poesía*, p. 250.

lo terrible y lo inmenso que sobrepasa al individuo, un proceso en el que la razón se ilumina por la violencia que se ejerce sobre la imaginación; lo sublime, en fin, como una cualidad superior, se trata de una concepción aún arraigada en los parámetros de la Ilustración. En cambio, el culto modernista a la belleza implica un regreso a los valores del entendimiento, de la intuición, es una vuelta a los poderes de la percepción. Lo bello se expresa mediante el símbolo, que reúne lo trascendente y lo inmanente, lo eterno y lo mundano, y además permite que esta reunión de mundos contrapuestos sea apreciable por los sentidos. El concepto de lo bello modernista tiene, como lo entendía Baudelaire, dos aspectos; ya no es lo bello único y absoluto: tiene, por una parte, un elemento eterno e invariable y, por otra, un elemento circunstancial, ligado a la moda, la moral, la época; sin lo que sería indigesto, inapreciable, inapropiado a la naturaleza humana.<sup>36</sup> Significa también el elemento por el que, después de la separación de la trascendencia, consecuencia de la secularización, se puede recuperar la totalidad perdida, lo que implica tanto la evasión de la realidad, de la vida, como la compenetración en ella. En el primer modernismo los elementos espiritualistas, esotéricos, ocultistas y cristianos o satánicos tenían la función de simbolizar este proceso de recuperación de la totalidad; en el posmodernismo este lugar lo ocuparon los elementos del paisaje inmediato, entre ellos lo eclesiástico y devocional. Esta nueva espiritualidad se nutre, como la ingenuidad franciscana, de la bondad intrínseca de las cosas simples del terruño y del poeta mismo que se toma el pulso y encuentra un ánimo trascendente en el mundo que lo rodea, si bien pequeño, rico en conmociones espirituales.

---

<sup>36</sup> Cf. Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, p 58.

### III. El lenguaje poético de Francisco González León

El empleo de recursos y motivos similares en varios escritores denota lecturas comunes y, sobre todo, un espíritu artístico de época que domina la atmósfera literaria, lo mismo en términos de léxico y medios poéticos que en el entorno cultural y social, y en la intención de expresar una visión conceptual del mundo compartida: ideas filosóficas, políticas, pensamiento existencial y reflexión sobre la percepción de la naturaleza. Los motivos comunes sirven de pretexto para que cada autor aventure su versión de un mismo asunto y la lleve más lejos que sus antecesores; estos fueron los “torneos” literarios del modernismo, como los denomina Luis Miguel Aguilar.

El lenguaje del posmodernismo recurre a dos formas de expresión contrapuestas que supo sintetizar y amoldar a sus intereses y motivos particulares. Una de ellas viene de poetas como Laforgue, Lugones, Herrera y Reissig, y en México deja constancia en López Velarde y en quienes vinieron después de él; su principio es la renovación de la lengua poética por medio de la imagen sorpresiva, el recurso inesperado, la disonancia fonética, la rima insólita, el humor, el empleo de palabras poco convencionales para la literatura, etcétera. Por otra parte, el posmodernismo también se apropió de una expresión poética que no renuncia al sentimentalismo, mesurada y directa, “desnuda”, y que se remonta hasta Bécquer y pasa por Juan Ramón Jiménez, y en México puede encontrarse en Urbina, Nervo, González Martínez y también en Francisco González León. Como otros posmodernistas, el poeta de Lagos supo conjuntar ambas en una

suerte de poesía decantada en los dos sentidos. Lo mismo aparece directa y desnuda, que recurre al malabarismo imaginativo y los procedimientos inesperados y renovadores..

### De Bécquer a la poesía desnuda

De la continuada lectura y admiración de Francisco González León por Gustavo Adolfo Bécquer queda constancia, en primer lugar, en sus propios poemas, en los que suele valerse de recursos literarios semejantes a los del español, giros expresivos e incluso el homenaje y la cita textual.<sup>1</sup>

Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836-Madrid, 1870) es uno de los principales antecedentes del modernismo hispanoamericano. Poeta romántico, presimbolista, iniciador de la modernidad literaria, alcanzó popularidad generalizada en América antes que en su propio país. En 1871, un año después de su muerte, apareció la primera edición de la obras de Bécquer en Madrid y en 1872 se publicó en México una edición que seguía a la de Madrid; sería la primera en ver la luz más allá de la península. A partir de ese momento irán sucediéndose las ediciones mexicanas sin interrupción, así como artículos, poemas e imitaciones becquerianas. En nuestro país, y en todo el continente, el interés por la obra del sevillano fue creciendo al grado que, mientras en el siglo XIX se

---

<sup>1</sup> Una cantidad de ejemplos fueron recogidos y expuestos por Ernesto Flores; cito algunos aquí: “a mi oído alguien murmuró / ¡ésa!,” (González León, “Rêverie”); “algo a mi oído murmuró ‘ésa es’.” (Bécquer, “Rima XXXII”); “Ojos que Bécquer diría tan claros como el día” (González León, “Velos de novia”); “Los ojos entreabre, aquellos ojos / tan claros como el día...” (Bécquer, “Rima XXXIV”); “parsimonia senil de la campana / que a los maitines llama” (González León, “Mejor”); “oí la esquila que al mediar la noche / a los maitines llama” (Bécquer, “Rima LXX”).

publicaron en España cinco ediciones y otras dos o tres más en los primeros años del siglo XX, en el mismo periodo se han encontrado en América 378 ediciones de las *Rimas*.

La popularidad inicial de Bécquer y sus primeras imitaciones no se debían a las que hoy se consideran sus mayores cualidades: el rigor formal, la ironía, el interés por el mundo interior; lo que resultó atractivo, al punto que imitarlo llegaría a ser una moda literaria desde los años setenta del siglo XIX, fue su sentimentalismo elocuente de fácil asimilación; un rasgo de estilo que parecía en momentos ir incluso en contra del verdadero prestigio que merecía —Bécquer resultaba un “poeta adhesivo”, como diría en este sentido Gastón Baquero. Pero en él se reúne el poeta filosófico e intelectual con el escritor sentimental, así que sólo debió pasar un tiempo para que lo asimilaran los poetas modernistas, quienes mejor comprenderían su dimensión estética.

Como González León, poetas de todas latitudes llevaron a Bécquer a la obra propia, aunque la influencia más importante para el modernismo fue la asimilación de una teoría de la composición o, como Edgard Allan Poe la había nombrado, una “filosofía de la composición”. Poe describió su método de escritura poética como un proceso riguroso y preciso, igual que si se tratara de resolver “un problema matemático”, en el que nada es atribuible al accidente o la intuición, lo que iba a contrapelo de la literatura anterior.<sup>2</sup> Bécquer, por su parte, confrontaba el quehacer literario con las condiciones del mundo moderno y buscaba adaptar las formas expresivas a su realidad. En este sentido, Luis García Montero analiza con detenimiento en el ensayo que le dedica (*Gigante y extraño. Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*) las preocupaciones estilísticas

---

<sup>2</sup> Cf. Edgar Allan Poe, *El cuervo. Seguido de la filosofía de la composición*.

del sevillano respecto a las experiencias fundacionales de la modernidad. Refiere García Montero, por ejemplo, varios textos de escritores que tratan sobre el viaje en ferrocarril, una novedad que no tardaría en asimilarse como parte de la vida cotidiana. Con la multiplicación de las vías férreas, el hombre del siglo XIX comenzaba a desplazarse a una velocidad antes desconocida y la impresión inicial que esta invención mecánica provocaba era la de algo desproporcionado para la estatura humana. Los primeros escritores españoles que describieron al tren lo retrataron como un reptil mecánico, una “máquina infernal” (Campoamor), o una inmensa serpiente en la que el viajero va encerrado, entregado a “la voluntad ciega de la fuerza bruta” (José Selgas). Esta sensación de vulnerabilidad frente a la máquina la describe Bécquer en términos similares en la primera de sus *Cartas desde mi celda*, pero concede ya un lugar a la fascinación por el vértigo; aunque es en otro de sus textos, “Caso ablativo”, en el que plantea la necesidad de llevar la escritura a la precisión expresiva que sea formalmente coherente con la experiencia que se describe:

...en la cartera de viaje y escritas con lápiz, tengo unas cuantas notas hechas en el camino, descosidas, incorrectas, casi sin ilación, como tomadas al escape para fijar las impresiones del movimiento, pero que si juntas no forman un artículo con sus requisitos de plan, de gradaciones y enlace, darán seguramente una idea más aproximada que cualquier otro género de trabajo de la rapidez con que los objetos y los pensamientos que estos engendran herían los ojos y la imaginación. [...] ¿No creen ustedes que sería más barato para ustedes y para mí que las enviase tal como están escritas, dado caso que pueda descifrarlas?<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Luis García Montero continúa en este punto hablando de la sucesión de escenas cortas, sueños e impresiones con las que Bécquer pretende traducir “el curso fragmentario de la realidad” y relaciona este texto del sevillano con otro de Baudelaire quien, en la dedicatoria de los *Pequeños poemas en prosa*, busca

La preocupación formal que buscaba soluciones novedosas tendría su correspondiente en la poesía: la síntesis. La retórica dilatada estaba fuera de lugar en el mundo de la fugacidad. Así como Baudelaire inventaba una literatura acorde con la naturaleza desarraigada del mundo moderno, regido por lo fugitivo, lo transitorio, lo pasajero, Bécquer hacía lo propio en España y daba la espalda al verso discursivo del romanticismo escribiendo poemas sintéticos, “rimas”, una forma que respondía a la velocidad moderna. El esfuerzo de Bécquer se iba concretando en una poética propia que iba a exponer en las *Cartas literarias a una mujer* y en otros textos, incluyendo las *Rimas*, entre las cuales varias tienen a la poesía misma como tema principal.

En la “Rima I” pueden encontrarse ya ciertas claves fundamentales de su obra. Expone la idea de la redención espiritual del arte, capaz de sacar a flote las potencias del espíritu por encima de la oscuridad del orden pragmático de la modernidad: “Yo sé un himno gigante y extraño / que anuncia en la noche del alma una aurora”; revela también su preocupación formal: “Yo quisiera escribirle, del hombre / domando el rebelde, mezquino idioma”; resume los principios simbolistas: las correspondencias, la percepción equívoca y la comunicación entre los diferentes sentidos: “con palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas”. Hacia el final de la Rima, Bécquer habla sobre un rasgo que sería decisivo en la dirección de su poética: sus versos no están

---

también una forma de hacer literatura coincidente con la experiencia del tecnificado mundo de las ciudades nacientes: “Observe, se lo ruego, qué admirables comodidades nos ofrece a todos esta combinación: a usted, a mí, al lector. Podemos cortar, donde queramos, yo mi ensueño, usted el manuscrito, el lector su lectura, ya que no suspendo la reacia voluntad de este último al hilo interminable de una intriga superflua [...] ¿Cuál de nosotros, en sus días ambiciosos, no ha soñado el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo bastante flexible y contrastada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la consciencia? Es sobre todo de la frecuentación de las ciudades enormes, del entrecruzarse de sus innumerables relaciones, de donde nace este ideal obsesionante.” En L. García Montero, *Gigante y extraño. Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, p. 21.

hechos para recitarse en el ágora, no se ocupan del ámbito de lo público, como sucedía en la literatura de su tiempo, sino para decirse “a solas”, “al oído”.

Bécquer entendía la poesía como una elaboración intelectual para la que se requiere tomar distancia entre la obra y el autor, sobre todo tomar distancia del propio mundo sentimental. De ahí la singular declaración respecto a su método de trabajo: “cuando siento no escribo”: no se debía confiar ya en la inspiración ni ponerla por encima del trabajo con las palabras. El poeta moderno no escribe con genio, trabaja con ingenio las palabras y siente de una manera “artificial”. Por entonces Baudelaire advertía también el valor del artificio, el gusto por lo que no formaba parte de la naturaleza. Siguiendo a Poe, Bécquer previene sobre el peligro “de la embriaguez del corazón” y se detiene a pensar en cómo se debe escribir el poema. Ahora el poeta no lo es porque sea dueño de una sensibilidad exacerbada —“todo el mundo siente”, dice Bécquer—, sino porque es capaz de, por medio del artificio, recrear la sensación y hacer que el lector la identifique como propia y la reviva. Este nuevo poeta, que controla los efectos sobre el lector y no se deja guiar por los dictados del corazón, comienza a ofrendar su dedicación al oficio como lo haría un hombre de ciencia. El poeta sabe que la verdad no es intrínseca ni forzosamente poética ni “sublime”, y entiende que hay que naturalizar la poesía, darle la ligereza de la misma prosa y, a la vez, poetizar la prosa: “escribir como se habla”. Este punto, contrario a la grandilocuencia romántica, marca el principio de una nueva forma de entender los géneros literarios, el nacimiento de la prosa poética y del verso libre. El “efecto”, como Poe lo designara, es lo que debía recrearse con la

literatura, ya que, decía Poe, “cuando los hombres hablan de Belleza, hablan precisamente, no de una cualidad, como se supone, sino de un efecto”.<sup>4</sup>

La poesía desnuda becqueriana hoy puede leerse como un exceso de sinceridad, pero el poeta era entonces consciente del artificio, de hecho, la aparente naturalidad expresiva es consecuencia de ello. Sólo con el dominio del lenguaje, con el trabajo *en frío*, se logra dar la espalda a la afectación para dar paso a la sencillez del habla cotidiana. Tal lección literaria fue atendida no sólo en España, también se encuentra en el último Nervo, en la transparencia de González Martínez o en la simplicidad “de paréntesis laberínticos” de González León. Siempre que se habla de la poesía sencilla del poeta de Lagos, se dice que nuestro autor pasa la prueba y se salva, precisamente porque su lenguaje directo es resultado del trabajo cuidadoso. En la poesía de González León se habla con el idioma de todos los días y es en esos momentos de absoluta sencillez en los que suele guardar una sorpresa para su lector:

Casas de mi lugar que tienden a desaparecer;  
raras casas que aún suelo yo encontrar.

Es de ver  
la amplitud de los patios empedrados,  
el brocal con arcadas de ladrillo,  
los arriates adosados a los muros  
(altos muros patinados y sin brillo)  
y la parra que se afianza entre sus grietas,  
y macetas, y macetas, y macetas...

(“Antiguallas”)

---

<sup>4</sup> E. A. Poe, *op. cit.*, p. 59.

En estos y en otros tantos versos de González León se puede pensar también en la afinidad que guarda con una de las aspiraciones del posmodernismo, a la que Juan Ramón Jiménez llamó “poesía desnuda”: la comunión poética de la forma con la idea, otra manera de expresar los conceptos fundacionales de Bécquer. Por una parte, en la “Rima III” Bécquer habla de los dos elementos con que se realiza el trabajo poético: la inspiración: “ideas sin palabras, / palabras sin sentido; / cadencias que no tienen / ni ritmo ni compás”; y la razón: “cincel que el bloque muerde / la estatua modelando, / y la belleza plástica / añade a la ideal: // atmósfera en que giran / con orden las ideas, [...] raudal en cuyas ondas / su sed la fiebre apaga...” Y en la “Rima V” habla de lo que constituye el vaso del poeta:

Yo soy el invisible  
anillo que sujeta  
el mundo de la forma  
al mundo de la idea.

Tema sobre el que con mucho detenimiento reflexionó Juan Ramón Jiménez; una suerte de forma interior de raíz becqueriana y simbolista que se aparta del modernismo exterior. Se trata de la anulación de la forma, ligada también con el trascendentalismo de una nueva espiritualidad. La aspiración está en trabajar con el lenguaje para llegar a una poesía de las sensaciones, una poesía sin ideas, o, mejor, una en la que la idea sea la forma misma, en la que las ideas ganen vuelo y se independizan en la levedad del verso. A la larga, Octavio Paz llegaría a un concepto relacionado con lo anterior, el de “idea sensible”; aquí estamos, sin embargo, en una búsqueda espiritualidad de la intuición, más

allá de las ideas y diferente a la “poesía pura”, la que principia y finaliza en sí misma, por lo que Juan Ramón llama a la suya “poesía desnuda”. Juan Ramón Jiménez escribe en verso su trayecto literario, que bien puede valer por el de toda la poesía hispánica, del romanticismo al posmodernismo:

Vino, primero pura,  
vestida de inocencia  
y la amé como un niño.  
Luego se fue vistiendo  
de no sé qué ropajes;  
y la fui odiando, sin saberlo.  
Llegó a ser una reina,  
fastuosa de tesoros...  
¡Que iracundia de yel y sin sentido!  
...Mas se fue desnudando.  
Y yo le sonreía.<sup>5</sup>

La bienaventuranza de Juan Ramón viene porque se ha ido acercando a una aspiración espiritual que se relaciona con el sentido del trabajo poético, un despertar de la conciencia en una suerte de panteísmo de lo presente e inmediato:

¡Intelijencia, dame  
el nombre exacto de las cosas!  
Que mi palabra sea  
la cosa misma  
creada por mi alma nuevamente.  
Que por mí vayan todos

---

<sup>5</sup>J. R. Jiménez, citado en Álvaro Salvador Jofré, “La dialéctica vestido/desnudo en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, en *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*, p. 203.

los que no las conocen, a las cosas;  
que por mí vayan todos  
los que ya las olvidan, a las cosas;  
que por mí vayan todos  
los mismo que las aman, a las cosas...  
¡Intelijencia, dame  
el nombre exacto, y tuyo,  
y suyo, y mío, de las cosas!<sup>6</sup>

Y ese anhelo por el nombre exacto y desnudo de las cosas —que bien puede vislumbrarse con el verso carente de ropajes de González León: “y macetas, y macetas, y macetas”— lleva en sí mismo la aspiración más elevada de Juan Ramón Jiménez: “Escribir no es sino una preparación para no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual o sensitivo. Ser uno poesía y no sólo poeta.”<sup>7</sup> En Juan Ramón, como en buena parte del modernismo, “el arte es vida”. La fusión de idea con forma vale como la de poeta con la poesía, o la del poeta con el mundo; la intención es hacer propia la poesía, poseerla al desnudarla. La perfección, “sencillez, espontaneidad”, tiene que ver con la forma “completa”, no con el pulimento excesivo, con lo auténtico antes que lo puro; esto, advertía Jiménez, “no es descuido callejero de la forma, ni malabarismo de arquitecto barroco y empachoso [...] sino aquella exactitud absoluta que la haga

---

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 198.

<sup>7</sup> Juan Ramón Jiménez, citado en M. Á. García, *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, p. 98. García señala, a propósito de la quiebra de las religiones tradicionales y la sustitución modernista por la teología del arte, que aquí se estudia, “del ideario krausista de perfeccionamiento sucesivo a través del ‘trabajo gustoso’ ”; ya que “lo divino se concreta en la conciencia universal de la belleza que se halla, simultáneamente, dentro y fuera de esa conciencia, por lo que ese dios panteísta es también ‘la forma suprema de lo bello’; y a la vez, la conciencia del hombre cultivado representa una ‘forma de deísmo bastante’. Quiérese decir que el cultivo, vocativo, eso sí, de la poesía tenía que llevar necesariamente a Jiménez al hallazgo de un dios como ‘una realidad de lo verdadero suficiente y justo’, un ‘dios posible por la poesía’ ”. *Ibid*, p. 113.

desaparecer, dejando existir sólo el contenido, ‘ser’ ella el contenido”.<sup>8</sup> Una poesía en la que lo interior se funde con lo externo en un mundo espiritualizado y subjetivo.

Rubén Darío había señalado el camino al español en 1900 con el soneto “A Juan Ramón Jiménez”, en el que metafóricamente le advertía sobre las cualidades necesarias para el hombre que busca la trascendencia espiritual por medio de la poesía: “¿Tienes, joven amigo, ceñida la coraza / para empezar, valiente, la divina pelea?”, le pregunta: “¿Tu corazón las voces ocultas interpreta?”<sup>9</sup> Para desentrañar los misterios del universo vivo, Darío promulga la necesidad de una forma de heroísmo artístico que comprende el control de las emociones y la sinceridad, “La virtud está en ser tranquilo y fuerte”, una forma de honestidad artística que desnuda al intelecto y la expresión. “Yo soy aquel que ayer no más decía”, el poema que abre *Cantos de vida y esperanza*, resume de manera semejante al referido arriba de Juan Ramón, el trayecto de evolución poética de Darío. Ahí expone:

Como la Galatea gongorina  
me encantó la marquesa verleniana,  
y así juntaba a la pasión divina  
una sensual hiperestesia humana;  
todo ansia, todo ardor, sensación pura  
y vigor natural; y sin falsía,  
y sin comedia y sin literatura...:  
si hay una alma sincera, ésa es la mía.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> J. R. Jiménez, en M. Á. García, *op. cit.*, pp. 45-46.

<sup>9</sup> R. Darío, *Poesía*, p. 453.

<sup>10</sup> *Ibid*, pp. 248-251.

El poeta debe, para desentrañar los misterios de la “selva sagrada”, purificar su expresión y su espíritu: “El alma que entra allí debe ir desnuda, / temblando de deseo y fiebre santa”, dice Darío. El poeta debe iluminar con su palabra la verdad oculta para los demás. En ello reside el poder del arte, el mundo interior que es capaz de expandirse para comprender lo trascendente: “Vida, luz y verdad, tal triple llama / produce la interior llama infinita”. Como para acercarse a cualquier proceso de iluminación, se le pide al iniciado la desnudez que convoca el misterio. Darío escribe en el mismo poema:

Y la vida es misterio, la luz ciega  
y la verdad inaccesible asombra;  
la adusta perfección jamás se entrega,  
y el secreto ideal duerme en la sombra.  
Por eso ser sincero es ser potente;  
de desnuda que está, brilla la estrella;  
el agua dice el alma de la fuente  
en la voz de cristal que fluye de ella.

La sinceridad que desnuda a la poesía es entonces una forma, más que de fragilidad, de fortaleza; en su aparente vulnerabilidad reside su potencia; en su impulso de autenticidad es capaz de iluminar. Todos estos principios están en el sustento de la expresión que hace a un lado los ropajes del lenguaje. La sinceridad era la culminación natural de la poesía que va del romanticismo al modernismo; es posible que la importancia que le atribuye Darío venga del “Art Poétique” de Verlaine, donde éste

proclama: “Et tout le rest est littérature”.<sup>11</sup> De ahí la búsqueda de una poesía que inclusive pudiera llegar a estar exenta de literatura misma.

Este lenguaje directo implica un tono determinado que rechaza la estridencia y que se vincula, a su vez, con la poesía del país. Francisco González León comparte este tono de recato, crepuscularidad, sentimientos y paisajes estetizados y refinados que ha marcado a muchos poetas mexicanos. Tal tono poético, como de “lápiz muy fino” —así lo calificó Villaurrutia— debe mucho a Luis G. Urbina (1864-1934), a quien suele considerarse el fundador de la corriente crepuscular, más tarde identificada como la característica esencial de la poesía mexicana; si bien este tema es para algunos discutible, como el hecho de que Urbina sea el “fundador”, es sin duda una de las características de González León y del posmodernismo de provincia. Ya Villaurrutia había afirmado:

los crepúsculos vespertinos dominan la poesía mexicana y ésta es la hora de la poesía mexicana. Luis G. Urbina, poeta mexicano menos estudiado, menos leído, menos admirado de lo que debía de ser, es característico de esta expresión del alma mexicana a través de una hora: una hora crepuscular. [...] Urbina es el más mexicano de los poetas mexicanos.<sup>12</sup>

Más allá del tono de sus poemas, Urbina y González León comparten motivos literarios, por ejemplo, ambos hablan del “alma de las cosas” (Urbina, “La última visita”;

---

<sup>11</sup> Cf. Cathy Login Jrade, *Ruben Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, pp. 103-108.

<sup>12</sup> Xavier Villaurrutia, *Obras*, pp. 767, 794. Al respecto Carlos Monsiváis (en *La poesía mexicana del siglo XX*, p. 17) escribe: “Ese tono ‘melancólico y crepuscular’, ahora *slogan* inevitable, obedece sin duda a la vertiente íntima del mestizaje, al recuerdo profundo del choque desgarrador de nuestro origen, a la psicología nacional que es un perpetuo juego de máscaras, a los matices de luz del Valle del Anáhuac; pero también puede ser una manera de comentar el desenvolvimiento de nuestra historia y nuestra política, casi la concreción de un deseo de no festejar el estado de cosas, de no celebrar el caos”.

González León, “Merodeando”, entre otros), del piano que toca una mano femenina y que el poeta escucha a través de la ventana (Urbina, “Pregunta inútil”; González León; “Cuaderno de música”, “Música vaga”); en sus poemas paisajísticos el cielo aparece como un cortinaje (Urbina, “Vespertina XII”; González León, “Desde la cima”, “Mayo pueril”, “Confabulación”). Como sucedería en el caso de González León, Urbina habló de la lámpara votiva que centellea en la soledad de la iglesia y de la tarde que va diluyendo los contornos de la naturaleza (Urbina, “La hora mística”; González León, “La lámpara”, entre otros). González León también emplea recursos poéticos como la prosopopeya de manera similar a Urbina: “Vino la siesta cálida; la tarde pensativa / vino” (Luis G. Urbina);<sup>13</sup> “siesta cálida, / en que es pálida / la emanación de la flor” (González León, “Siestas dogmáticas”); “La tarde muere pensativa y triste” (González León, “Incurable”), “Por qué miras a la luna, / y a los cielos pensativos?” (González León, “Crepuscular”). Otro ejemplo es el hecho de que para ambos poetas las manos de la amada se identifican con la nieve, los lirios y el aletear desmayado de un ave:

Era un cautivo beso enamorado  
de una mano de nieve que tenía  
la apariencia de un lirio desmayado  
y el palpitar de un ave en agonía.

(Luis G. Urbina, “Metamorfosis”)<sup>14</sup>

Sus manos, lenidades de paloma.

(González León, “Inicial”)

---

<sup>13</sup> Luis G. Urbina, “El ruiñeñor cantaba”, en *Poemas selectos*, p. 90.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 78.

Tú estás hecha con la exangüe carne blanca de los lirios moribundos.

[...] y tu mano nevó nieves en las pastas de un “Lavalle”.

(González León, “Cristiana”)

Urbina y González León declararon el carácter simbólico de la naturaleza y supieron encontrar en la esperanza de apenas un punto de blancura el bastión que defiende al artista de la oscuridad que le rodea. Para Urbina fue la luz de un faro; para el de Lagos, la luna reflejada en el agua de un pozo:

Borracho y soñoliento canturrea el gigante.

Y el faro, en su impasible parpadear brillante,

piadosamente incrusta su estrella en lontananza.

El símbolo sorprende mi espiritual penumbra;

mi vida se hizo noche, voy al acaso; ¡alumbra

los mares de la suerte, faro de la esperanza!

(Urbina, “VIII, Luces en la sombra”)

Comulgaba un pozo la hostia que la luna

puso en las negruras de su boca fría,

y a impulsos del símbolo, presentí que alguna

blancura ha de hallarse en la negrura mía.

(González León, “La rueca”)

Además del lenguaje contenido, la obra de Urbina está marcada por el decaimiento y la soledad, pocos personajes la transitan y hay un gusto del artista por enfrentarse a la naturaleza abandonada y simbólica. En principio, Urbina y González León asumen la tristeza y el abandono como un estado anímico defendible:

no turbes ese instante de mi duelo  
con tu fingida compasión; resiste  
al efímero impulso del consuelo,  
y déjame... ¿Qué sabes tú si existe  
—dón milagroso, luminar del cielo—  
el placer inefable de estar triste?

(Urbina, “A un amigo corriente”)

Guárdate así tu querer  
sin intentar un olvido,  
en el inverso placer  
de querer sin ser querido.

(González León, “Inverso”)

Como en el caso de Urbina, la negatividad emocional, el sentimiento de pérdida, la tristeza perenne de la poesía de González León es gemela de la de Bécquer:

Mi vida es un erial:  
flor que toco se deshoja;  
que en mi camino fatal  
alguien va sembrando el mal  
para que yo lo recoja.

(Bécquer, “Rima LX”)

En González León hay sin duda versos de una tristeza incontestable y de una agobiante desesperanza, en algunos incluso se adivina un componente de sinceridad biográfica, como si el trabajo literario apenas se reflejara en ellos: “Yo sólo sé que en mi lloro / hay resabios muy amargos, / y que los amores / inmotivados son los más largos...” El infortunio es el signo del poeta, al punto que no puede concebir un

momento dichoso sino como un presagio de desdicha futura: “¡Qué funestos augurios los de aquellas ternezas!” (“Inicial”). Esta misma tristeza literaria está presente en parte de la poesía de Juan Ramón Jiménez y se relaciona con el simbolismo, en tanto le confiere al poeta la capacidad de ver más allá de la realidad tangible, es una puerta a la trascendencia. Javier Blasco apunta sobre el tema:

La tristeza se revela siempre en Juan Ramón como estado sentimental especialmente iluminador: “Para sentir los dolores / de las tardes, es preciso / tener en el corazón / fragilidades de lirios” [...] El sentimiento de tristeza que domina las páginas de estos libros es, por tanto, una manera “diferente” de estar el poeta en el mundo; es el precio que ha de pagar a cambio de su capacidad para “ver” una transrealidad que le está negada a las “almas / de oro que no ven la vida / tras las nubes de las lágrimas”.<sup>15</sup>

Edgar Allan Poe había tratado el tema en su *Filosofía de la composición*; por una parte, señaló que el objetivo de la poesía, “la provincia del poema”, era la Belleza, y el efecto que revela es una “elevación del alma”; sin embargo, lo que llamó el objetivo de la Verdad —satisfacción del intelecto— y de la Pasión —emoción del corazón— eran mucho más asequibles a la prosa. Considerando así a la Belleza, para lograr transmitir su efecto, era natural que la poesía estuviera marcada por la tristeza: “La Belleza —dice Poe—, de cualquier clase, en su desarrollo supremo, invariablemente mueve a las lágrimas al alma sensitiva. La melancolía es pues el más legítimo de todos los tonos poéticos”.<sup>16</sup> Cuando González León busca este efecto, resuenan de pronto los ecos del homenaje a los versos consagrados, igual a los del Siglo de Oro en un contexto

---

<sup>15</sup> En J. R. Jiménez, *Segunda antología poética (1898-1918)*, pp. 422-423.

<sup>16</sup> E. A. Poe, *op. cit.*, p. 61.

inesperado: “Y huérfano de todas lágrimas / ya es seco mi sollozo lamentable. / Cada memoria recrudedece sombras / y no hallo cosa que de ti no me hable...” (“Tengo miedo”). Como sucede con las referencias becquerianas:

y es tu memoria el vértigo  
de un hondo abismo:  
tengo miedo quedarme con tu recuerdo,  
tengo miedo quedarme conmigo mismo.  
(González León, “Tengo miedo”)

Donde se recuerda la “Rima LII” de Bécquer:

Llebadme, por piedad, a donde el vértigo  
Con la razón me arranque la memoria...  
¡Por piedad!... ¡Tengo miedo de quedarme  
con mi dolor a solas!

En las *Rimas*, el mundo interior no es un refugio que ofrezca tranquilidad, esta poesía íntima es, por el contrario, una poesía conflictiva. El logro de Bécquer, al contraponerse a los extremos trazados por los poetas de la suavidad moderada y los de la epopeya civil, es que descubre la posibilidad de crear lo que García Montero llama una “épica de la intimidad”. El nuevo drama es la tragedia de lo íntimo, la ansiedad y el fastidio, el drama del ciudadano burgués del orden tecnificado que lucha con su propio desarreglo personal, también el conflicto que plantea una espiritualidad sin respuesta.

Edgard Allan Poe, en su *Filosofía de la composición*, señala también que decidió escribir “El cuervo” valiéndose de la ensoñación sentimental de un personaje, que frente

al destino irrevocable de la pérdida de la mujer amada, se complace en la dolorosa voluptuosidad de la respuesta consabida: “nunca más”; esto es, se entrega a lo que Poe llama, el “humano anhelo de autotortura”. Buena parte de la poesía sentimental obedece a este principio, lo mismo que el discurso poético de González León. El poeta de Lagos compone sus versos a partir del monólogo interior de un personaje que reflexiona sobre su entorno, lo que le remite a esta suerte de autotortura por el objeto perdido, una continua añoranza sobre lo que se ha quedado atrás en la historia personal o lo que nunca llegó. González León habla del “inverso placer”, y es consciente de la voluptuosidad de un sentimiento de esta naturaleza cuando, como veremos adelante, comenta los versos de Moreno y Oviedo, “El gozo de las penas / y el dolor del placer”; o lo mismo dice en su propio poema “Tristitia”: “pensar en aquel amor / ¡por el placer de estar triste!”<sup>17</sup> Poe continúa diciendo que en el tratamiento de estos temas se requiere, para evitar que repugnen por su dureza a la sensibilidad artística, un cierto grado de complejidad y, en segundo lugar, “una subcorriente, aunque sea vaga, de significado. Es esto último, en especial, lo que imparte a la obra de arte esa *riqueza* (para tomar del habla coloquial un término categórico)”.<sup>18</sup> De igual manera advierte que un texto poético puede devenir en prosa, por “el exceso de significado sugerido —la elaboración del cauce superficial y no de la subcorriente”. Es decir, siguiendo los parámetros de Poe, el

---

<sup>17</sup> Sobre esta forma de afrontar la existencia, “gozar sufriendo”, expresión de la “decadencia” modernista, Gutiérrez Girardot (*op. cit.*, pp. 70-71) la relaciona con la nostalgia que le produce al artista la condición de ser un hombre expulsado de la sociedad burguesa, lo que se complementa, de manera paradójica, con la celebración de la libertad que ello supone, de ahí que, “...lo que se llamó ‘decadencia’ fue en realidad una intensificación de la vida que al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe”.

<sup>18</sup> E. A. Poe, *El cuervo. Seguido de la filosofía de la composición*, pp. 73-75 (la traducción es de Salvador Elizondo).

“efecto” de la belleza, una melancolía vaga por el objeto perdido, se logra por lo que el poeta es capaz de sugerir y que va entreverado en lo que de manera exterior va diciendo el verso.

Además de ser heredero de este lenguaje directo y desnudo, González León, como Bécquer, fue un poeta del reino interior y del drama subjetivo. Por esta razón se explica que la agudeza perceptiva de González León, que le hacía mantenerse atento a los periodos repetitivos de la naturaleza y de su entorno pueblerino, denota, más que una forma de placidez, una actitud relacionada con la ansiedad nerviosa:

Los mismos sitios y las mismas calles.

“Días como tirados a cordel”,  
tan lisos y tan sin detalles.

Cual el tic-tac de un reloj,  
isócrona la vida,  
y monótono el latir del corazón.

El propio sol adormilado y yerto  
echado como un perro junto al huerto;  
las mismas puertas en los mismos quicios;  
la campana de hoy que es la de ayer  
y ha de ser la campana de mañana;  
la eterna catecúmena campana  
llamando a los idénticos oficios...

(“Diálogo II”)

Estos versos del laguense guardan una estrecha relación con los de la “Rima LVI”  
de Gustavo Adolfo Bécquer:

Hoy como ayer, mañana como hoy,  
¡y siempre igual!  
Un cielo gris, un horizonte eterno  
y andar... andar. [...]  
Voz que incesante con el mismo tono  
canta el mismo cantar,  
gota de agua monótona que cae  
y cae sin cesar.

Así van deslizándose los días  
unos de otros en pos,  
hoy lo mismo que ayer... y todos ellos  
sin gozo ni dolor. [...]  
¡Amargo es el dolor; pero siquiera  
padecer es vivir!

La tensión del tiempo entre instantes, igual a la de los silencios que se prolongan, aparece de manera constante en la obra de González León, y la disposición ansiosa sólo parece relajarse cuando desaparece uno de sus referentes sonoros, como el reloj de la ciudad (“Silencios de péndulo”). La percepción del tiempo se transforma entonces, de inquietante sucesión de instantes que se apura sin fin, a un continuo y opaco movimiento. Sólo el carillón al medio día, dice el poeta, “[...] interrumpe / la opacidad del tiempo que sin prisa / camina y se desliza”. El matiz crepuscular de la percepción lo mismo se aviene con su mundo sumido en el sosiego que con una actitud poética,

mezcla de ansiedad y quietud, en la vigilancia de los mínimos eventos: “Marcho de puntillas / por la calle inerte; / marcho temeroso / de que algo despierte” (“Alta noche”). Por una parte, el carácter cíclico de la naturaleza se relaciona con el entorno rural y lo enfatiza, pero es también la forma en que el mundo se manifiesta como perpetuidad agobiante materializada en la realidad objetiva del presente, mientras lo eterno permanece más allá de esta realidad.

Ricardo Orozco Castellanos ha puntualizado en un ensayo la importancia de la dimensión temporal en la obra de González León.<sup>19</sup> Se trata, explica Orozco, de un aspecto fundamental que atraviesa a toda su poesía con un manejo que no es en realidad sencillo: “un presente en apariencia inmóvil habla de un pasado que se proyecta sobre la actualidad y suele predecir el futuro”. En el eje temporal del laguense las distancias parecen borrarse, lo que ahora se siente es igual a lo que se sintió años atrás, de tal forma que, señala Orozco, “Ya no hay sorpresa en los acontecimientos actuales de la vida; ya fueron vividos antes, en otra vida que no es sino la misma”. Se trata de una compleja transfiguración de sensaciones, “Yo soy un niño dentro de un viejo”, dice González León, que refuerza el aspecto más agobiante de la perpetuación de la vida: una eternidad caída, un remedo sombrío detrás del que se debe esconder la verdadera dimensión trascendente del tiempo.

En términos de lenguaje, cuando aparecen las rimas de Bécquer la poesía intimista desequilibraba los que entonces se entendían como parámetros de integridad social y viril del escritor. Como sucedió en México, cuando a principios del modernismo los poetas

---

<sup>19</sup> Ricardo Orozco Castellanos, *Francisco González León: el tiempo del agua dormida*.

dejaron de lado la heroicidad nacionalista para hablar de su intimidad, en España, la lírica intimista de Bécquer fue también criticada.<sup>20</sup> La Ilustración había inventado al sujeto moderno, el ciudadano burgués diferente del siervo, a quien se le reconocía la dicotomía entre lo público y lo privado, lo propio de la razón y lo del sentimiento. El devenir moderno le dio su lugar a ambos aspectos y buscó un equilibrio entre ellos; en este contexto, cuando la poesía moderna se hizo presente invirtió el paradigma y desequilibró la balanza poniendo a lo privado, lo sentimental, por encima de lo público. Al hombre le correspondía desarrollarse en el ámbito de lo público, mientras lo aceptable para la mujer era el terreno de lo privado; en esta disposición, mujer “pública” equivale a prostituta y su contraparte al “ángel del hogar”. Las cadenas conceptuales aceptadas serían: orden *público*: hombre, razón y pensamiento; orden *privado*: mujer, instinto y sentimiento. Pero el artista, el “hombre melancólico”, no encuentra su equilibrio en este esquema: o se entrega a la dominación de la mujer fatal (pública), o anhela el refugio imposible en la mujer frágil. El escritor moderno de “suspirillos germánicos”, creador de géneros “asexuados” y “maricones”, lo que hacía era trastocar el desempeño del hombre en el ámbito público y llevarlo al privado, feminizar el trabajo y dar cabida a la intimidad, terreno propio del mundo femenino; en otras palabras, en el artista se reunía la inteligencia con el sentimiento.

---

<sup>20</sup> Hacia 1890 escribe Campoamor: “...no quiero dejar de condenar un cierto pseudotrascendentalismo patológico que han inventado algunos imitadores de Heine, y que consiste en un subjetivismo sin objeto, en un histerismo soñador que crea un género nervioso asexual, amorfo y maricón, que muchos llaman subjetivismo y que no sugiere nada...” Citado en L. García Montero, *op. cit.*, p. 99. Para Núñez de Arce, los versos de Bécquer no eran mucho más que “suspirillos germánicos y vuelos de gallina”, y en opinión de Giner de los Ríos, el auge de la poesía lírica se debía a que era producto de un época de desarreglo, de la existencia moderna, y por tanto se vivían tiempos incapacitados para dar cabida a una “literatura realmente importante”.

El intimismo becqueriano y el posmodernista fueron de naturaleza simbólica. Esto significa que, así como la Princesa de Darío es una figuración de los poderes del espíritu y el arte que se contraponen a la realidad maquinal del progreso, los personajes de las *Rimas* son símbolos del mundo interior y del desarreglo emocional del artista; más que personajes, son la objetivación de la interioridad. Entendida de esta manera, la literatura amorosa de Bécquer se convierte en un ejercicio intelectual, una reflexión sobre la propia obra, mientras el lenguaje sentimental y melancólico es en sí mismo un símbolo del anhelo de trascendencia.

#### Renovación poética en el posmodernismo

El lenguaje del posmodernismo ganó capacidad expresiva al acercarse a poetas como el uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910) o el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), quienes dejaron una huella de dinamismo y renovación en la literatura continental. De hecho, si se emprende de pronto de manera algo desprevenida la lectura de Lugones, queda la sospecha de que él lo inventó todo: la naturaleza latinoamericana, los pueblos, la gente, todo suena a Lugones, o bien, sus versos suenan a lo que hoy entendemos que debe sonar nuestra poesía. La lectura y apropiación que hizo de él López Velarde tiene mucho que ver en este proceso, si bien los versos de Lugones se reflejaron con toda intención en el de Zacatecas —“Luna, quiero cantarte, / Oh ilustre anciana de las

mitologías, / Con todas las fuerzas del arte” (“Himno a la luna”)—,<sup>21</sup> no deja de asombrar el hecho de que cuando se lee a Lugones, parecieran, de una estrofa a otra, surgir nuestros poetas. Lo mismo se asoma la imagen concreta y objetiva de Tablada: “Sobre la azul esfera, / Un murciélago sencillo, / Voltejea cual negro plumerillo / Que limpia una vidriera”, o bien: “Y el sapo solterón, / Que instalado en el mismo rincón, / Cazando moscas pasa su pensión” (“Los ínfimos, XLIX”). Como también hay en el argentino las pausadas y a la vez tensas imágenes simbolistas de González León: “El silencio, / Como una blanda y suspirante lluvia / Caía lento” (“El canto de la angustia”), o en otro de tantos casos: “El cielo azul estaba fragante de romero, / Y en los profundos campos silbaba la perdiz” (“Plenitud”). Incluso, si se va más adelante, en la poesía de Lugones comienzan a aparecer los trazos surrealistas de un Villaurrutia: “Nada vive sino el ojo / Del reloj en la torre tétrica / Profundizando inútilmente el infinito / Como un agujero abierto en la arena. [...] Hay una ciudad en el aire, / Una ciudad casi invisible suspensa...” (“La blanca soledad”); o en otro poema: “Tu boca donde suspira / La sombra interior habitada por los sueños. / Tu garganta, / Donde veo / Palpitar como un sollozo de sangre, / La lenta vida en que te meces durmiendo” (“El canto de la angustia”).

Tras la muerte de Darío, el espacio de influencia fue llenado por Lugones, a quien se le conoció en México a partir de 1900; se publicaron sus libros y colaboró tanto en la *Revista Moderna* como en la *Revista Moderna de México*. Los versos de Lugones

---

<sup>21</sup> Leopoldo Lugones, *Antología poética* (selección y prólogo de Carlos Obligado), p. 59, tomo al que pertenecen las citas de los versos sin referencia que aparecen en este apartado, junto con: L. Lugones, *Antología poética* (selección e introducción de Jorge Luis Borges).

estuvieron ahí dedicados a Amado Nervo y a José Juan Tablada, quien, hablando de *Las montañas del oro*, le escribía con proclamado entusiasmo: “Bendito tú, ¡oh Príncipe Leopoldo primero! ¡oh Leopoldo el Magnífico [...]! Tu obra es el huevo de donde brotará una selva...” Nervo, por su parte, diría de él: “Ni Darío es inferior a Lugones, ni Lugones es inferior a Darío. Son dos cimas acorazadas por la divina nieve y doradas por el divino sol...” Admiración que lo mismo prodigó en verso Rafael López o en prosa Ramón López Velarde. Varios escritores mexicanos lo conocieron gracias a su trabajo diplomático en Europa y Argentina —Urbina, Pellicer, Vasconcelos...—, a quienes, como ellos mismos lo refieren, recibió en su casa y trató siempre con generosidad. Con el tiempo, Tablada fue refrenando su entusiasmo; Lugones no era afecto a los experimentos caligráficos del mexicano. Más tarde también se dio un alejamiento generalizado, no literario, sino a causa de la simpatía expresa del argentino por el militarismo. Borges, quizá su divulgador más señalado, lo califica como un hombre ético que nunca vio por su beneficio personal, de pasiones y convicciones elementales; lo mismo abrazó el anarquismo o el socialismo que más tarde al fascismo y al catolicismo; pero, dice el mismo Borges, sigue siendo juzgado en Argentina “por sus cambiantes opiniones políticas, lo más superficial en él”. No pocos escritores mexicanos, en uno u otro sentido, podrían considerarse sus seguidores: Rafael López, Valenzuela, Rebolledo, González Martínez..., y, por supuesto, los poetas del posmodernismo de provincia, quienes se acercaron a su literatura sin tener la proximidad personal que permitían los cargos diplomáticos de la generación anterior.

En principio, llama la atención en la poesía de Lugones la analogía y exactitud con que crea imágenes en las que retrata una experiencia cotidiana mediante recursos que serían muy frecuentes en el posmodernismo mexicano; onomatopeya, aliteración, reiteración sonora y la animación metafórica del entorno rural: “Sobre el repicado cinc del cobertizo, / Y el patio que, densa, la siesta calcina, / En el turbio vértigo de la ventolina / Ríen los sonoros dientes del granizo” (“La granizada”). Si bien se trata de procedimientos del gusto de la época, los escritores nacionales los encontraron contruidos alrededor de sus particulares intereses expresivos. La experimentación con las cualidades sonoras de las palabras gana fuerza con Lugones al no estar relacionada a la solemnidad de los temas avalados por el primer modernismo: “Canta, y al son peregrino / De su garganta amarilla, / Trigo nuevo de la trilla / Tritura el vidrio del trino” (“El jilguero”). Pero, aún más cerca de nuestro poeta, pueden encontrarse en la obra del argentino poemas particularmente afines al entorno lírico de González León: “El sauce llorón con la noche se integra, / Como un ermitaño intonso / Que rezara un responso / Sobre el agua negra” (“Luna campestre”).

Entre las características del lenguaje de Leopoldo Lugones que más llamaron la atención de otros poetas estuvieron la novedad y el giro inesperado, sobre todo porque supo servirse de ellas para hablar de la realidad latinoamericana de su tiempo. Es el caso de sus “Leves chicas que desparrama / el vientecillo baladí”, que ya son costureras o telefonistas, mujeres que comenzaban a tener independencia económica en una sociedad urbana; las nuevas “cenicientas de tranvía” que caminan por la acera, “Con languidez un tanto cursi”, que lloran con las novelas “En que se casan Marta o Dora / Después de

haber sufrido tanto”. Pareciera un segundo momento, una suerte de actualización de la Duquesa Job —en su momento, también ejemplo de la nueva independencia económica femenina en la ciudad moderna, una empleada de almacén—, pero desligada sentimentalmente del poeta, con la cual, al tiempo que avanza en precisión e ironía, anula el lazo emocional, lo que suele resaltarse con cierta insistencia en el caso de Lugones. Sin embargo, también en ello —lenguaje cotidiano, humor, ironía, precisión imaginativa— hay una ganancia que permite llevar a la literatura un mundo del que se ha apropiado el artista; la levedad resulta de una manera de abordar la fragilidad del hombre moderno sin caer en el lamento por “lo que no ha de durar”, y aun así tejer una proximidad afectiva curada de sentimentalismo y tocada por la gracia del lenguaje familiar y cotidiano:

A mí te acoges mimosa,  
Con la ternura infinita  
De ser sólo una cosita  
Pequeñita y deliciosa.  
 (“Endecha”)

Leopoldo Lugones llevó a su poesía una cantidad de personajes del mundo cotidiano: la coqueta, el solterón, el tonto, los burgueses, y todos reunidos, por ejemplo, bajo el destello de los fuegos artificiales, que son también del lenguaje:

Bajo el iris de un prisma de garrafa,  
Mi musical vecina,  
Hacia su mamá se inclina  
Con alelado estupor de jirafa. [...]  
A su lado el esposo, con dicha completa,

Se asa en tornasol, como una chuleta; [...]  
La nodriza, una flaca escocesa,  
Va, enteramente isóceles, junto a la suegra obesa, [...]  
Un señor mediocre  
Que puede ser boticario o maestro,  
Bajo un lampo de ocre  
Se vuelve siniestro;  
("Los fuegos artificiales")

En buena medida, el prólogo del *Lunario sentimental* (ningún libro menos “sentimental”, dice Phillips) vale para establecer la poética de Lugones. El verso, declara el argentino, es conciso y claro, pues se le impone la forzosa limitación de la medida, y “vive de la metáfora, es decir de la analogía pintoresca de las cosas entre sí, necesita frases nuevas para exponer dichas analogías, si es original, como debe” —de esta cita, como era de esperar, mucho ha llamado la atención de la crítica el adjetivo “pintoresca”. Lugones continúa: “El lugar común es malo, a causa de que acaba perdiendo toda significación expresiva por exceso de uso; y la originalidad remedia este inconveniente, pensando conceptos nuevos que requieren expresiones nuevas”.<sup>22</sup> La renovación que proponía Lugones podía tener lugar recurriendo de manera inesperada a lo grotesco (“La luna, abollada / como en el fondo de una cacerola”), y logra desarmar el recurso insuflado de prestigio poético por su referencia a lo cotidiano:

El piano está mudo, con una tecla hundida  
Bajo un dedo inerte. El encerado nuevo  
Huele a droga desvanecida.

---

<sup>22</sup> L. Lugones, *Lunario sentimental*, p. 8.

La joven está pensando en la vida.  
Por allá dentro, la criada bate un huevo.  
(“Luna de los amores”)

Quizá por primera vez la poesía hispanoamericana comienza a parecerse a la realidad en su llana insuficiencia y su vacío trascendental. Aquí el artista habla de un mundo que de verdad está pegado al suelo, debido justamente a que se ha alejado del lenguaje “poético” y las palabras y los hechos de todos los días empiezan a ganar un lugar en la literatura.

Sobre todo a partir del *Lunario sentimental*, Lugones recurrió señaladamente a la adjetivación extravagante y al léxico inusitado en su intento de anular el lugar común en la poesía. La combinación de palabras de los más dispares ámbitos semánticos era un malabarismo obligado para el que parece ser capaz de rebasar cualquier límite.<sup>23</sup> En este sentido, el “Himno a la Luna” es caso ejemplar de la literatura lugoniana:

No alabaré el litúrgico furor de tus orgías  
Ni tu erótica didascalía,  
Para que alumbres sin mayores ironías,  
Al polígloto elogio de las Guías,  
Noches sentimentales de *misses* en Italia. [...]  
El hipocondríaco que moja  
Su pan de amor en mundanas hieles,  
Y, abstruso célibe, deshoja  
Su corazón impar ante los carteles,  
Donde aéreas coquetas

---

<sup>23</sup> Dice Borges que, “a la manera de Quevedo, cuya mención parece inevitable al tratar de Lugones, éste se propuso escribir con todas las palabras [...] Insensible al ambiente de las palabras, a su contexto emocional, Lugones las prodigaba sólo atento a su definición. Alternaba así las fealdades y las bellezas”. *Loc. cit.*

De piernas internacionales,  
Pregonan entre cromos rivales  
Lociones y bicicletas. [...]

Un vínculo inicial que se puede establecer con nuestro autor consiste en el empleo de procedimientos como el recurso tipográfico usado con fines poéticos, que fue uno de los rasgos de estilo presentes en toda la obra de González León. En varias ocasiones el de Lagos recurre al comentario entre paréntesis para especificar una imagen, o bien, hace un contrapunto prosístico que rompe el ritmo del verso con una nota humorística: “unas niñas peinadas a la antigua / (ni feas ni bonitas) / que en las tardes asisten al rosario” (“Este barrio”). Versos que tienen familiaridad con la cadencia rítmica, a veces entrecortada por la respiración de la prosa, y en general con los recursos sorprendidos de Lugones: “Sintiendo vagar por su elegante persona / Una desolada intimidad de hastío, / La bella solterona / (Treinta y ocho años, regio porte, un tanto frío / De beldad sajona) / Desde el tocador ya bastante sombrío, / Ve morir un crepúsculo en el río, / Y a su confidente suavidad se abandona” (“Luna de las tristezas”).<sup>24</sup> Lo que de igual manera ocurre con la versificación de López Velarde: “y Águeda que tejía / mansa y perseverante en el sonoro / corredor, me causaba / calosfríos ignotos... / (Creo que hasta le debo la costumbre / heroicamente insana de hablar solo.)” (“Mi prima Águeda”).

También las expresiones reiterativas aparecerían en la obra de González León en todo tipo de formas: figuras pleonásticas de sustantivo y verbo y de sustantivo y adjetivo

---

<sup>24</sup> L. Lugones, *Lunario sentimental*, p. 181.

—“soñándola en mis sueños / aún sueño que me quiere” (“De aquel amor”); “y la lluvia es un lamento / de la tarde lamentable” (“Mientras llueve”)—; el contenido polisémico de palabras iguales que permite expresar un abatido estado espiritual: —“al ocaso va mi paso / tras la noche, donde apago / la amplitud del pesimismo / de la noche de mí mismo” (“Asueto”)—; la onomatopeya —“Es una esquila / que en su repique quiebra un cristal” (“Bajo la lluvia”)—; hasta los parónimos, aliteración y anáfora, tres recursos que se reúnen en la siguiente estrofa:

Lluvia del aguacero,  
lluvia de agujas de acero,  
lluvia llena de olores y de ruidos  
que me mueves el alma y los sentidos.  
(“Soldaditos de cristal”)

Esta musicalidad, basada en la persistencia de un sonido que permite al autor jugar con el sentido de las palabras, sería uno de los recursos más constantes en la poesía de López Velarde. Los versos de “El retorno maléfico” son ejemplo de ello: “goteando su gota categórica”; “Las golondrinas nuevas, renovando / con sus noveles picos alfareros”; “el lloro de recientes recentales”; “el amor amoroso / de las parejas pares; / noviazgos de muchachas / frescas y humildes, como humildes coles”.

En el empleo de nuevos recursos literarios, el antecedente de Lugones fue el poeta francés Jules Laforgue (Montevideo 1860-París 1887); de hecho, el *Lunario sentimental*, de 1909, sigue a *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, que el francés publicó en 1886, si bien Borges mismo advierte: “pero no deja nunca de ser Lugones. Siempre oímos su voz”. En

1905, Lugones había publicado *Los crepúsculos del jardín*, formado por poesías de corte simbolista por las que se le acusó de plagiar *Los éxtasis de la montaña* de Herrera y Reissig. Borges señala: “...las poesías incriminadas ya habían aparecido mucho antes en revistas de Buenos Aires y de Montevideo. Lugones pudo haber contestado, pero había sido amigo de Herrera muerto en 1910, y le desagradaba decir que él había sido su maestro y el otro, su discípulo”.

Laforgue sería, en términos de renovación literaria, la figura equivalente a Lugones y a López Velarde en Hispanoamérica, y antecedente de ambos; poeta decadentista cuyos intereses fueron de todo orden: la ciencia moderna, el inconsciente, el darwinismo... Sus primeros poemas estuvieron marcados por un pesimismo cósmico que abordaba con solemnidad, pero a partir de su madurez poética —apenas vale la palabra, vivió sólo veintisiete años— asume la pena y el dolor existencial con la tranquilidad y la sabiduría que aconsejaba Baudelaire, y experimentó con la ironía, la novedad como ética y estética, la frase popular, el sentido metapoético, el verso libre, el lenguaje cotidiano, los neologismos, el adjetivo sorprendente, el ritmo dislocado.<sup>25</sup> Laforgue se había propuesto, ya hacía 1883 “ser original a toda costa”, incluso explica en su correspondencia: “Me olvido de rimar, me olvido del número de sílabas, me olvido de la distribución de las estrofas, mis líneas comienzan al margen como la prosa”. Dejaría un legado de novedad en la versificación lo mismo que de elaborada extravagancia en el lenguaje poético; es el

---

<sup>25</sup> Para este tema remito a los siguientes textos: Jules Laforgue, *Obra poética* (cronología, intr., trad. y notas de Juan Bravo Castillo); J. Laforgue, *Imitación de Nuestra Señora la Luna...* (trad. y pról. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez); J. Laforgue, *Poemas* (pról., antología y trad. de Manuel Álvarez Ortega); A. W. Phillips, “Novedad y lenguaje en tres poetas: Laforgue, Lugones y López Velarde”, en *Retorno a Ramón López Velarde*.

caso de su adjetivación inusitada: “vendages sexiproques”, “celeste éternullité”, “soleils plénipotenciaires”, “spleens kilométriques”, “don quichottesques rails”. Por otra parte, con Laforgue aparece también una forma diferente de asumir la decadencia espiritual; practicar la queja con autoironía, expresar la negatividad de la existencia sin asumir el papel de víctima a la manera del romanticismo sentimental.

La literatura de la modernidad busca la manera de tratar con la fragilidad —ya sea sentimental, social, existencial... Se podía ser frágil, por ejemplo, frente al otro, escindido y vulnerable; luego, se puede hacer de la vía de comunión, del sexo, un hecho sublime, como lo hizo Darío —“Carne, celeste carne de la mujer!”—; mientras que Lugones enfrentaría la misma fragilidad con una ecuación intelectual que evade el vínculo por medio de la burla y el sarcasmo. A su manera, Lugones hereda la actitud de Laforgue, la diferencia está en que su objetividad le da vuelta al sentimiento; por lo mismo, Laforgue —y no Lugones— resultaría en este aspecto más cercano a la propensión anímica de nuestros escritores. Su pesimismo existencial acerca al francés a los mexicanos, mientras el desapego excesivo los aleja de Lugones.

La poesía de Laforgue es, para Octavio Paz, determinante en López Velarde, ya fuera leída en francés, en traducción o a través de Lugones —otro tanto podemos decir de Lugones para el posmodernismo mexicano a través del poeta de Fuensanta. Determinante en más de un sentido; por una parte, en términos de lenguaje: la fusión entre el léxico prosaico y la imagen poética. Explica Paz: “No la oposición entre vida cotidiana y poesía sino su mezcla: las situaciones absurdas, las revelaciones oblicuas, los apartes, la alianza de lo grotesco, lo tierno y lo delirante. La luna y la ducha fría”. Pero

también en términos de actitud: “Laforgue le enseña, sobre todo, a separarse de sí mismo, a verse sin complicidad: el monólogo, desdoblamiento del yo que habla en el yo que escucha. Rostro que se contempla en el espejo convexo de la ironía, el monólogo introduce el prosaísmo como un elemento esencial del poema”.<sup>26</sup>

Paz aclara que no debe confundirse el prosaísmo con el lenguaje popular o “folclórico”, y a partir de este punto su reflexión salta a los terrenos de la historia de la literatura occidental. “Hay que repetirlo —dice Paz—: la poesía moderna nace en Hispanoamérica antes que en España.” La argumentación, por más que pueda resultar insuficiente —no hay manera de comprender en un texto todo lo que daría por resultado un Lugones, un López Velarde, un Vallejo, que sin duda no tiene equivalencia española—, es la siguiente: el lenguaje popular de la poesía española no viene del pueblo, de la calle ni del tiempo presente, sino de la canción tradicional; mientras el prosaísmo de la poesía de Hispanoamérica no oculta el tiempo presente: viene de la conversación, del lenguaje de las ciudades, por eso admite cultismos, tecnicismos, voces extranjeras. La canción tradicional que retoman los españoles se remonta al pasado, es nostalgia de otro tiempo; la poesía americana habla en el presente, crea un monólogo vacilante que rompe con el metro tradicional. Al americano del nuevo siglo lo distingue la relación conflictiva que tiene con su identidad, no en vano la filosofía y la novelística mexicana del medio siglo:

Con Ramón López Velarde —escribe Paz— empieza una *visión* de las cosas que todavía seduce...: la mirada que se mira, el saber que se sabe saber, es el atributo (la condenación,

---

<sup>26</sup> O. Paz, *Cuadrivio*, p. 77.

sería más justo decir) del poeta moderno. López Velarde vive una compleja situación moral —y sabe que la vive, al grado que ese saber se le vuelve más real que la realidad vivida. [...] Conciencia de su fatalidad y conciencia de esa conciencia: de ahí brotan la ironía y el prosaísmo, la violencia de la sangre y el artificio pérfido del adjetivo. Juego mortal de la reflexión: la transparencia de la palabra ante la opacidad de las cosas, la transparencia de la conciencia ante la opacidad de las palabras, el reflejarse sin fin de una palabra en otra, de una conciencia en otra... Este conflicto tiene un nombre: pluralidad.<sup>27</sup>

Argumentación que aclara las razones del modernismo, su extravagancia y dedicación a la libertad; si López Velarde busca la “novedad de la patria” con el criollismo literario, es porque los términos de una identidad nacional se disuelven en el carácter heterogéneo de un país americano. Hay una suerte de mito de la mexicanidad que se alimenta todos los días, a veces con ideas por demás extravagantes —hoy van en el mismo carro las pirámides, la Virgen de Guadalupe, los luchadores y, digamos, la prosa de Rulfo—, pero lo que todo ello revela es que, si bien en otros países hay una conciencia de la nacionalidad que ha madurado con los siglos, en México no ocurre lo mismo. Nuestra pluralidad nos dispersa en el espacio a la vez que nos ancla en el presente, mientras que la tradición de otros los concentra en su geografía y se alimenta del pasado. Por lo mismo, América está viva —esto es: inestable, desequilibrada, vacilante, a punto de desmoronarse y al borde de la caída—, y, por tanto, la nueva poesía se nutre de España o Francia..., pero no podría aparecer en un lugar determinado desde antes por su identidad; por la misma razón, si un poeta peninsular reformara la dicción, la cadencia del lenguaje, y en este sentido se acercara a los americanos, sería visto ahí con desconfianza; ellos regresan siempre a la melodía familiar, a la dicción que se puede

---

<sup>27</sup> O. Paz, *op. cit.*, p. 79.

identificar —lo que explica, por ejemplo, la difusión americana antes que española de Bécquer. Con “identidad” queremos decir “lenguaje”; cuando más, en España Juan Ramón Jiménez se atreve a reformar la ortografía —aunque para fijarla al habla, a lo que ya es—, de hecho los conflictos de la España actual se deben a la confrontación de estas identidades fijas y diferenciadas de las comunidades autónomas; en cambio, la dispersión americana permite a los poetas, no sólo darle la espalda al verbo determinado por la tradición literaria, sino reformarlo para que diga lo que es necesario nombrar, lo nuevo, o bien, sencillamente se pueden inventar las palabras que hagan falta.

La pluralidad, lo heterogéneo, la formación visual barroca y múltiple, la búsqueda de la novedad y lo inesperado, la reunión de lo erudito con las cosas del día; todo converge para que ocurra en la poesía americana el salto de lo cotidiano a lo literario, lo mismo en Lugones que en López Velarde: “Yo querría gustar del caldo de habas. / mas en la infinidad de mi deseo / se suspenden las sílfides que veo, / como en la conservera las guayabas” (“Treinta y tres”). Es interesante revisar dos valoraciones de Allen Phillips que abundan en lo que se expone aquí: “A pesar de los recuerdos concretos de cosas y elementos típicos de provincia, escasean en la obra de López Velarde los mexicanismos y los fragmentos del habla popular de su país”; y también: “López Velarde no es un poeta ‘musical’ en el sentido que lo fue Rubén Darío. No obstante, es evidente que gustaba de seleccionar cuidadosamente las palabras por su valor fónico, y que no desdeñaba este legítimo recurso de la poesía”.<sup>28</sup> Phillips aclara ambas afirmaciones; el punto es que el lenguaje del posmodernismo no es tradicionalista, sino moderno, aun si su entorno es

---

<sup>28</sup> A. W. Phillips, *Ramón López Velarde. El poeta y el prosista*, pp. 269, 271.

pueblerino. Busca la voz esdrújula, el adjetivo ambicioso y recargado, la fonética sensual, y también el ritmo extravagante antes que el metro predecible de la canción. López Velarde acaso desconfiaba de la melodía, que podía haberle restado el efecto corrosivo, la acidez y mordacidad propia de su lenguaje, lo que no sucedía con otros poetas posmodernistas, como se verá más adelante con Fernández Ledesma.

Sucedió que en este proceso de renovación poética, la ambición por el lenguaje pudo a veces obrar en contra. López Velarde supo ir más allá del lugar común —incluso el nuevo lugar común del que, por ejemplo, no siempre se libró la metáfora simbolista de González León—, y, por supuesto, ganó fama de estrafalario, porque así como ligó imágenes de una precisión estética irrepetible —“Tardes en que el teléfono pregunta / por consabidas náyades arteras, / que salen del baño al amor / a volcar en el lecho las fatuas cabelleras / y a balbucir, con alevosía y con ventaja, / húmedos y anhelantes monosílabos, / según que la llovizna acosa las vidrieras...”—; también compuso otras cuyo valor para algunos es más discutible —la “grupa bisiesta” es el reconocido ejemplo. Adjetivación de signo contrario, llamó José Luis Martínez a la de López Velarde —“el perímetro jovial de las mujeres”—, con la que reúne elementos dispares en el verso. Torres Bodet había descubierto que su calidad de “provinciano” no viene de su timidez, “sino de su audacia”, de su falta de medida: “Donde alguno podía decir: *universal*, apunta él, pintorescamente, *ecuménico*. Y donde otro escribiría: *un niño*, él ve, *un párvulo*”,<sup>29</sup> palabras que, por otra parte, responden a la herencia clasicista del seminario. La misma desmesura de poeta “payo”, del fuereño que no sabe refrenar la extravagancia, en buena

---

<sup>29</sup> José Luis Martínez, en R. López Velarde, *Obras*, pp. 22-23.

medida por imitación forzada de su modelo lugoniano, le hizo merecedor de algunas críticas y parodias,<sup>30</sup> pero también le dio los instrumentos para liberar al lenguaje poético y llevarlo a otras capacidades expresivas.

Se puede pensar, además de Lugones y el periodismo modernista, que la formación de farmacéutico de González León está también en el origen del uso que hace de palabras técnicas o científicas como recurso poético, términos que contrastaba con un glosario poético de intenso lirismo: “La noche, con sus sueños / isómeros de ensueños / con aquella vaguedad de un anhelo / al despertar” (“Confabulación”).<sup>31</sup> Cabe apuntar también aquí que González León era encargado de una pequeña estación meteorológica en Lagos; lo que de igual manera explica la atención reiterada en sus versos a los fenómenos del clima y al léxico científico de este ámbito.<sup>32</sup> Los términos que denotan igualdad —“isotérmico”, “isómero”, “isócrono”— reflejan la monotonía de lo cotidiano y el interés del escritor por medir su realidad, en “la lentitud de un diálogo / consigo mismo...”

Este lenguaje ajeno al del prestigio poético corriente, que López Mena llama “facultativo”, por estar relacionado con la medicina, aparece ya en *Maquetas*, y de hecho

---

<sup>30</sup> Es el caso de los versos paródicos publicados en la revista que hacía un grupo de jóvenes estudiantes de la preparatoria (Luis Enrique Erro, Octavio G. Barreda, Guillermo Dávila...) *San-ev-ank*, “A las gatas anónimas de mi pueblo”, que se regodeaban en los aspectos más extravagantes de la poesía de López Velarde: “...a vosotras, también, gatas eclécticas [...] de históricas mansedumbres cóncavas / y herederas de ímpetus aztecas. Sarturadas de páchuli y amponas / como auténticos globos terrestres / en este Cosmos consuetudinario / de animales silvestres...” El episodio parece no haber molestado al poeta, sino que fue el inicio de una amistad con los jóvenes del grupo. Cf. R. López Velarde, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>31</sup> Phillips llama la atención sobre el uso del adjetivo culto o técnico, a menudo esdrújulo, de González León: “la noche es una monja clorótica” (“Químera”); “hermética ventana” (“Mientras llueve”); “vuelo nictálope” (“Los murciélagos”); “noctámbula vagancia” (“Canción”); “los tejidos isotérmicos del hielo” (“A cero grados”). Cf. A. W. Phillips, *Francisco González León...*, pp. 157-158.

<sup>32</sup> S. López Mena, comunicación personal, junio de 2010.

la recurrencia a este léxico en el contexto literario es lo que considera el rasgo más significativo de ese libro de la primera época de González León. Como en el ejemplo:

Bajo un oblicuo sol de primavera,  
el triunfo de su frente amigdalina,  
y su talle, y su pie, y su parisina  
elegancia, yo vi la vez postrera.

La adjetivación imaginativa que asocia elementos de muy distintos ámbitos semánticos se convertiría en la poesía madura de Francisco González León en uno de los rasgos característicos de su estilo: “recuerdos arrugados por tan viejos” (“Golondrinas y vencejos”); “noches cejjuntas” (“Es el aire”); “la silueta de un gato / enarca en los tejados / sus vértebras cursivas” (“Viñeta”). Adjetivación que le sirve lo mismo para referir la respuesta emotiva que se asocia con un momento específico del día, como para describir los aspectos minúsculos del entorno pueblerino: “algunas de esas tardes femeninas” (“El alma es una beata”); “El zumbido de una mosca / que el invierno aún no ha matado, / y a mi lado ha revolado / como un cascabel cursivo” (“Rumores I”). El poeta también recurre a la hipálage, como en los versos de “Huele a frío”: “algún aparador madrugador / que en su cristal retrata / las prisas de una beata”. Y otro tanto sucede, aunque el sustantivo quede sólo implícito, cuando se traslada la disposición del observador a aquello que se contempla: “estrellas vehementes y estrellas pensativas” (“Viñeta”); “el azul impávido del cielo” (“Mañana errabunda”).

Pese a que González León se declaró extraño a las novedades vanguardistas de que fue contemporáneo (“Romántica cancioncilla / demudada y sin color, / —dice de su

trabajo en “Josiana”— ridícula en estos tiempos / de ultraísmo y de ‘folclor’ ”), no fue ajeno a la transformación del concepto de imagen poética que sucedió en general a partir del modernismo. Si cupiera una distinción absoluta, se resumiría en que la imagen tradicional compara dos elementos relacionados por una semejanza objetiva (física, moral o de valor) entre un plano real y otro imaginario. En la poesía de antecedente simbolista, la coincidencia reside en asociaciones emotivas; el elemento sensitivo y emocional habría de convertirse en principio para la comunicación y el conocimiento del mundo. De ello es ejemplo la adjetivación imaginativa, que hemos referido arriba, o los versos en serie con los que va construyendo una imagen, no visual sino poética o emotiva, a veces de una inusual complejidad:

Todo indica abandono; todo indica descuido;  
quién sabe desde cuándo no la habrán sacudido:  
la sala es un silencio patinado de olvido.  
 (“La vieja sala”)

De la lluvia el fino encaje  
hincó en duelos de mi espíritu  
todo su íntimo tatuaje;  
y en el fúnebre lamento  
de la tarde lamentable,  
vino a mi alma aquel momento  
de un amor que fue incurable.  
 (“Mientras llueve”)

La comunión de la poesía hispánica, por muy distantes que parezcan los autores, es de tal naturaleza que un escritor como Julio Herrera y Reissig, poeta “ultramodernista”, “ametralladora metafórica”,<sup>33</sup> tiene coincidencias reconocibles con González León, aun con la aparente sencillez expresiva del laguense. En su poesía están presentes de igual manera las casas señoriales o humildes del campo, las texturas y los colores de esos ámbitos, los pequeños acontecimientos cotidianos. Sin embargo, la naturaleza de sus poemas aparece sublimada, tiene las resonancias míticas de la poesía bucólica; el paisaje, una proyección subjetiva del alma del poeta, ha sido fabricado para recrear el ideal simbolista.

En *Los éxtasis de la montaña*, el libro más influyente de Herrera y Reissig, el paisaje se ve desde la distancia de un testigo que no participa de esa comunidad rural, pero ya con la impostura modernista y con una extraña mezcla de lo real con elementos idealizados. Por una parte, aparecen los rasgos bucólicos de origen literario: “Alisa y Cloris abren de par en par la puerta...” Por otra, los personajes sacados de la realidad pueblerina americana: “Y en torno de la casa rectoral, la sotana / Del cura se pasea gravemente en la huerta...” Además logra imágenes poéticas de un animismo simbolista: “La inocencia del día se lava en la fontana”; y a la vez experimenta con la precisión visual que se reflejará en el posmodernismo: “Y hacia la aurora sesgan agudas golondrinas, / Como flechas perdidas de la noche en derrota” (“El despertar”).

La poesía de Herrera y Reissig tiene contacto con la del laguense y los autores provinciales mexicanos en el uso de determinados recursos poéticos, como la sinestesia u

---

<sup>33</sup> Cf. Alberto Paredes, en *Julio Herrera y Reissig*, p. 4.

otro tipo de adjetivación inesperada. En el primer caso, por ejemplo: “cuaja un silencio oscuro, allá por las praderas”,<sup>34</sup> “rasca un grillo el silencio perfumado de rosas...”;<sup>35</sup> que pueden compararse con las de González León: “el silencio se aspira / íntegro como un perfume” (“Íntegro”), “Todo un silencio que trasciende a sombra, / o una sombra aromada de silencio” (“La vieja sala”). Lo mismo ocurre con el empleo de la adjetivación en la composición de la imagen poética: “Yo quiero ver en tus ojos una tiniebla azulina / de la clorótica noche de tu faz plenilunial” (Herrera y Reissig);<sup>36</sup> “La noche es una monja / clorótica [...]” (González León, “Imposible quimera”).

La sinestesia fue un recurso prestigiado por el modernismo que el laguense utilizaría de manera prolija. El desarreglo de los sentidos persigue, además de la precisión imaginativa, hacer referencia de manera indirecta de otra región de la realidad, una a la que se entra por medio de las sensaciones y que está en un plano superior. En el caso de González León, el desarreglo de la percepción más frecuente, si bien emplea una cantidad de variantes, consiste en hacer olfativa cualquier otra sensación: “Cuando la luna llena / funge de azucena / y perfuma de nácar el contorno” (“Canción”). Aquello que se percibe con los sentidos está, para González León, por encima de la razón en el reconocimiento del mundo, incluso los estados de ánimo se expresan con percepciones sensoriales; de ahí que la suya podría describirse como una sinestesia espiritual: “el vaho luminoso del amén” (“Librea”); “Una vieja pena / se viste de verde” (“Ritornello”);

---

<sup>34</sup> Julio Herrera y Reissig, “Las horas graves”, en *Poesías completa y prosas*, p. 64.

<sup>35</sup> J. Herrera y Reissig, “El teatro de los humildes”, *op. cit.*, p.77.

<sup>36</sup> J. Herrera y Reissig, “Espín”, *op. cit.*, p. 36.

“bajo las cornisas y por los rincones / hablan en secreto perezas azules” (“Esta noche tiene 3/4 de luna y 1/4 de nubes”).

Llevar al extremo las posibilidades del lenguaje refleja la urgencia del escritor para hacer ver, esto es, repetir una percepción sensorial con las palabras. Lo sensual y emotivo tienen una importancia por encima de lo racional. López Velarde veía que originalidad y percepción sensorial iban de la mano en la obra de González León, poética con la que él mismo comulgaba:

Su originalidad es la verdadera originalidad poética: la de las sensaciones. La razón pura (con la que algunos han querido, en vano, versificar) hállese lejos de su temperamento. En este aspecto, ha sido él más afortunado que otros de celebridad continental que han diputado hacedero, por una lamentable desviación, el verso intelectual. González León nunca se ha desviado, él sabe que la poesía es el pasmo de los cinco sentidos, y para ellos trabaja. La originalidad, en mi concepto, es el sexo mismo del poeta, y, por ello, no puedo dejar de encomiarla cuando la encuentro, neta y pródiga, como en este monje de emociones intermedias.<sup>37</sup>

Sinestesia y animismo pueden reunirse en una imagen: cuando las campanadas nocturnas del reloj parroquial, escuchadas en la oscuridad de la alcoba, despiertan en el escritor un conjunto de evocaciones, la disposición espiritual del momento se compara con el hecho de que la habitación cantara algo que a su vez se percibiera con el olfato; darle la vuelta a los sentidos para evocar las sensaciones en un segundo nivel de complejidad emocional.

---

<sup>37</sup> R. López Velarde, prólogo a *Campanas de la tarde*, en *Obras*, pp. 494-495.

Los sueños andan por la cabecera;  
la alcoba memora la vieja y casera  
canción primordial:  
*Señora Santa Ana, ¿por qué llora el niño?...*  
que es como un perfume en la oscuridad.  
(“Los cuartos de hora”)

El modernismo celebra el mismo fenómeno que critica: la modernidad; de ahí que comulguen posiciones tan encontradas como el voluntarismo y la inmovilidad o la vida cosmopolita y el regreso al terruño. Así como emprendió la revaloración de la comunidad rural, el modernismo puso atención particular en la valoración de los objetos, las cosas, que, sumidas en la lógica del mercado, convertidas en mercancías, perdían su carácter individual.<sup>38</sup> De ahí que se les valore por la belleza que su presencia tiene en sí misma y que adquieran vida; se les anima para que se comuniquen con la sensibilidad del poeta. El poeta se aísla de la sociedad y al hacerlo construye su propio espacio interior, su “oficina” espiritual, que se contrapone con el despacho o el comercio donde trabaja. La casa y sus habitaciones, las salas, las recámaras, los espacios donde transcurre el día a día cobran el valor del lugar poético. Las cosas podrían ser humildes o complejas —los relojes, espejos, retratos, roperos, etcétera—, estar en el interior o en el exterior, donde también construye paisajes interiorizados, paisajes íntimos. Se apropia de la arquitectura, los árboles, las fuentes, los pozos... Darle un nuevo sentido a las cosas es darle también un nuevo sentido a la vida, elaborar otra forma de la teología de lo inmanente, un aspecto más de la mundanización de lo sagrado, de la recuperación de lo trascendente.

---

<sup>38</sup> Cf. Gutiérrez Girardot, *op. cit.*, p. 133 y ss.

En nuestro caso, el animismo poético de González León toca de tal forma a las cosas que, si cobran vida en sus poemas, lo hacen, en consonancia con su propio desasosiego espiritual, para retraerse sobre sí mismas. La prosopopeya y el animismo aparecen de manera natural en un artista que habla de un universo vivo y sensible; la singularidad consiste en que la vida que transmite a lo inanimado, en sentido contrario, se va apagando, envejece, se inmoviliza o padece algún proceso doloroso:

aquel recóndito espejo  
enfermo del corazón.

(“El salón”)

Los árboles se acongojan  
en la plaza lugareña  
bajo un viento polvoriento  
de Cuaresma. [...]  
en los fríos de esas noches  
los ladridos de los perros se congelan;

(“Carnestolendas”)

Como a guarecerse,  
renqueando y lejanos  
llegan los recuerdos...

(“Ráfagas”)

Entre otros ejemplos del manejo imaginativo de recursos literarios, se cuentan los versos de “Oropéndola”. En principio, González León se vale de sensaciones táctiles, sonoras y visuales combinadas. Por una parte, el paisaje campirano se evoca con

el recurso léxico y con percepciones del tacto y el oído; por otra, hay una concisa pintura de las texturas de los cielos vespertinos:

Eslabón que une al día con la noche:  
canto crepuscular  
que sobre hispido cactus amerita  
vernáculo cantar de “huitlacoche”.  
Cuando el oro del Sol se torna en musgo  
y arde en el arrebol  
de un cielo emancipado  
el plumbago azulado  
de una llama de alcohol.

La “Hora espiritual” de que se habla, propicia a las reminiscencias (“en que lejos hasta el alma llega / retrógrado, el cantar de otro cantar”), es también el momento para la decantación de la soledad: “Proceso nocturnal donde se aguza / precisa en su perfil, la soledad”. Los contornos que se destacan por estar como recortados con tijera, en una imagen abstracta en el ejemplo anterior, habían servido en otro poema para una alusión visual más concreta, la repetida urgencia por hacer ver con las palabras: “¡Cómo contrasta aquel cuervo, / de tu nublado bajo el / palio de perla difusa, / con esa garza que aguza / su silueta de papel!” El mar, que pocas veces aparece en la poesía de González León, está presente en la última estrofa de “Oropéndola”. Si bien, la luna reflejada en el agua fue un motivo frecuente, tanto de esta obra como del modernismo en general, da pie aquí para un peculiar juego de texturas visuales y táctiles. La noche y el día, por su cuenta, se retratan con sensaciones de la vista y el oído:

La luna caerá en el mar;  
la sal ha de mancharla corroyéndola.  
La noche será un vuelo de lechuzas;  
la aurora, el recital de una oropéndola.

El poeta de Lagos quiere dejar constancia de su mundo con toda la precisión que los recursos literarios se lo permitan. “El alfabeto de las gotas de agua” resume la emoción que surge en los momentos que siguen a la lluvia, cuando ésta dejó en el jardín “minúsculos remansos de cristal” y una segunda lluvia resbala de los árboles e incluso el sonido se humedece, y todo ello es a la vez una referencia del olfato:

Hora húmeda después de la llovizna pertinaz,  
en que las notas del órgano  
parece que se mojan  
al salir temblorosas  
del templo parroquial,  
y en que la tarde frecuente trascendencias  
de fuente bautismal.

El poema concluye con la fotografía sonora llevada al detalle mínimo —la articulación de las oclusivas— de la gota rompiéndose contra el suelo:

libro en que se llena  
de pedagogía  
la tarde fría,

y en que las gotas al caer casi en secreto,  
repasan su monótono alfabeto:

B....P....D....T....

Emplear versos que aparecen sin disposición discursiva o lógica es otro recurso expresivo poco convencional del lenguaje en el poema “El aire hecho de luz...” La limpidez del cielo suscita la reminiscencia de un pasado perdido. En principio, González León ha escogido palabras que refieren claridad y transparencia: “aire”, “luz”, “limpio”, “lágrima”, “sonrisa”. Los versos tienen relación entre sí, pero sin obedecer a un orden argumentativo. Es hacia el final del poema que aparece el recuerdo no expresado, si bien sugerido, de una mirada en particular, al tiempo que continúan las metáforas y comparaciones con imágenes de fragilidad. El texto termina con un verso solo que resume y especifica el motivo de la reminiscencia. La claridad se ha resuelto en la profundidad oscura:

El aire hecho de luz.  
Limpio como un símbolo.  
Como se funde un recuerdo en  
una tristeza.  
El cielo de un azul heráldico.

A veces una sonrisa es más triste  
que una lágrima.

Lágrima rota.

Dulzura del recuerdo removido.

La sospecha de un color.

Ojos dóciles

como rosas de zarza

como impostura.

A cada hilera ofrece una rosa

y a cada ciervo un lirio.

Ojos de negro profundo.

Hay en este poema un asomo de transgresión de la forma a la manera del fragmentarismo de las vanguardias, también puede verse, además de la descomposición estrófica, la libertad métrica y rítmica de sus versos. De ello sale bien librado González León, pues en la fragmentación se corre el riesgo de perder la poesía, así como en la simplicidad extrema de muchos de sus versos logra mejores resultados que en otros intentos expresivos menos afortunados.

El modernismo inició, en la métrica, el proceso que habría de culminar con el verso libre en lengua española. En principio, los poetas hicieron cada vez más flexible el empleo de las medidas que la preceptiva determinaba para la estrofa. Desde tiempo atrás, la silva había permitido ajustar la forma relativamente libre a la lógica interna de los contenidos con mayor naturalidad, y llevaría en Latinoamérica a poetas como Leopoldo Lugones o José Asunción Silva a introducir alteraciones métricas que ayudaron en el proceso de renovación estrófica. Asimismo, no sólo en la serie, sino en el mismo verso, se fue ganando libertad, tanto en la medida de cada unidad, como en la rima. La

experimentación de Martí con los versos sueltos, en los que no existe rima sino cuando se le ofrece al poeta en virtud del ritmo del poema, y la importancia de la pausa sobre el metro, la acentuación irregular y la acumulación en un solo verso de diferentes cláusulas métricas sumarían a favor de la creación de un sistema analógico de expresión en el que ideas e imágenes se ajustarían a una forma individual y autónoma del verso. La nueva poética reflejaba así la naturaleza dislocada y problemática del ritmo del orden moderno.<sup>39</sup>

Uno de los aspectos de la poesía de González León que poco se tiene en cuenta es la renovación formal de sus versos, sobre lo que Juan Leyva ha llamado la atención. Si se analizan los vínculos literarios de su poesía en estos términos, resulta difícil establecer relaciones claras o determinantes con otros autores. Lo que significa que en un momento dado se le puede considerar uno de los iniciadores del verso libre en la poesía mexicana.<sup>40</sup> Cercano al laguense, López Velarde había escrito con la rima en versos sueltos, según la necesidad interna del poema y sin seguir una preceptiva determinada; y en la misma época Tablada llevaría la experimentación formal aun a mayores alcances. Pero en términos del ritmo individualizado, en el que la forma externa sigue al discurso interno del poema, González León representa un caso inusitado en libertades estróficas, métricas y rítmicas.

---

<sup>39</sup> Cf. Juan Leyva, *El ritmo de la libertad*, pp. 190-194; “Ritmo y poesía ayer y hoy”, en *Crítica*, pp. 56-69.

<sup>40</sup> Leyva escribe: “el poeta de Los Altos adopta, no tanto la rapidez y lo azaroso de los acontecimientos que el verso libre quería subrayar, sino la voluntad personal, casi caprichosa, en el decir, y no menos indagatoria, exploradora, que una versificación de patrones fijos obstruía”. En “Métrica y poética en Francisco González León”.

En el lenguaje poético del posmodernismo, en su combinación de renovación metafórica y desnudez verbal, en el equilibrio inestable de ambos, en la dicción inesperada a la vez que en su expresión moderada y en la imagen subjetiva de herencia simbolista, están algunos rasgos de renovación literaria que avalan esta poesía entre la literatura moderna del siglo XX. Nina Berberova, en un ensayo sobre un autor de otras características, nombra cuatro elementos que distinguen a la literatura del siglo XX y la alejan de toda literatura pasada, de los cuales por lo menos uno ha de estar desarrollado por el autor de un texto determinado: “la intuición de un mundo disociado, la apertura de las compuertas del subconsciente, el flujo ininterrumpido de la conciencia y la nueva poética surgida del simbolismo”.<sup>41</sup> Más de uno puede hallarse en la poesía del segundo modernismo mexicano, debida a autores que, por otra parte, bien entrarían en la nómina de la moral conservadora y el impulso eclesiástico. Es en tal contraste de realidades presentes y lejanas aspiraciones trascendentales donde la disociación, el flujo de la conciencia y la discontinuidad dejarían una marca de modernidad literaria.

---

<sup>41</sup> Cf. Nina Berberova, *Nabokov y su Lolita*, p. 14 y ss.

#### IV. Estereotipos femeninos

La posesión por pérdida y la monja posmodernista

Tres personajes ocuparon un lugar preponderante en la literatura de finales del siglo XIX: la “mujer frágil”, la “mujer fatal” y el “héroe melancólico”. Mientras la imagen femenina se polarizó, o bien, en una figura sensual y desalmada, o en la mujer virginal e inaccesible —en la literatura finisecular, mientras las cosas se animan, las mujeres se cosifican—; el héroe melancólico sería un hombre de exquisita sensibilidad, que muchas veces se identifica con el artista mismo, y su aspiración erótica oscila de uno a otro arquetipo femenino, aunque al final se quede solo, entre la resignación y la lamentación.<sup>1</sup> El artista se aísla y encuentra en su reclusión un estado de autoafirmación. La melancolía, la sublimación de la sensibilidad, el aislamiento de la sociedad, el gusto por el arte y el artificio, el dandismo..., son algunas de sus características.

La “decadencia” de un poeta posmodernista de provincia como González León parecería distante de un artista de ciudad que tenía a la mano los paraísos de artificio y sublimación que ofrecía la vida urbana. En términos de desarrollo personal, las formas de la decadencia pueden ser diferentes en Lagos, en la capital o en el extranjero, pero conservan su esencia. Se conoce de González León su buscado aislamiento y reprobación del mundo que le rodeaba, la hipersensibilidad, el gusto por la alteración

---

<sup>1</sup> Cf. José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, pp. 33-34.

sensorial (incluso hay una declaración poética de una supuesta afición al opio en “Perfumes de Haba Tonka”), el deleite por el exotismo y los ambientes aristocráticos; pero, por encima de todo ello, su decadencia espiritual quedó patente en el escepticismo emocional de su literatura. Es un caso que recuerda, guardadas las apropiadas distancias, el famoso texto de Baudelaire en el que se pregunta a sí mismo sobre su amor a la familia, los amigos, su patria, la belleza, el oro, y se responde con una declaración inaugural de la literatura moderna: “Amo las nubes... las nubes que pasan...” Esta suerte de evasión del entonces celebrado progreso de la modernidad sería en algunos casos la principal causa de escándalo y reprobación de la nueva literatura; era inaceptable que el artista, a contrapelo de los tiempos que corrían, declarara de pronto que aquel benéfico orden moderno le producía hastío, le resultaba tedioso, insustancial.

Como era natural entre los poetas de la época, González León asume para su mundo sentimental el papel de héroe melancólico, de ahí que sus poemas amorosos parezcan fundamentarse en la “posesión por pérdida”; es necesario renunciar a aquello que se ama para alcanzar el amor y, en cambio, pretender su posesión lleva a la paradójica negación del sentimiento amoroso o a su corrupción —“que mucho más que un beso / [escribe en “Imprecisión”] prefiero una mirada”.

Desde el romanticismo, y más tarde con Baudelaire y otros poetas, el artista se concebía como alguien que estaba solo entre la multitud. Si bien no cabe hablar de multitudes en el ámbito provinciano, sí, en cambio, del aislamiento forzado en la sociedad rural. El poeta fue orillado a vivir en el vacío del momento actual, destinado a la incompreensión y sin esperanza de una futura redención. Como manifestación de ello, el

sentimiento de pérdida palpita en toda la poesía del laguense, no sólo en sus versos sentimentales; la conciencia de ir dejando atrás algo que no debería abandonarnos (“mi alma aspira la fragancia / de las cosas que se fueron...”, escribe en “Música vieja II”) es la revelación que la naturaleza o los motivos provincianos hacen al poeta a cada momento.

Si consideramos una visión de conjunto, encontraremos que el poeta transformó su estereotipo femenino de la mujer “fatal”, en la etapa “decadente” del modernismo, al de mujer “frágil”, en la segunda etapa. En los dos casos la mujer se ha vuelto un objeto de culto, lo que elimina la posibilidad de realización amorosa. Todo ello está relacionado con una nueva forma de fragilidad masculina propiciada por la transformación de la sociedad moderna, en específico, por el cambio en el papel de la mujer. Así, en la figura femenina, frágil o fatal, hay un sustrato de la angustia masculina por la “castración”, en términos de simbología psicoanalítica. De ahí que los estereotipos sean creados para defender al héroe melancólico de la mujer real. La transformación de la mujer en objeto simbólico sucede precisamente porque las mujeres verdaderas poco a poco dejan de ser cosas a disposición del hombre para convertirse en seres con voluntad propia. Sin embargo, se trata de la percepción de un proceso en su momento inicial, pues en la realidad histórica aún era muy incipiente la autonomía económica e ideológica de la mujer y su derecho para decidir sobre su propia vida. Aunque tomen el aspecto de la figuración artística, del estereotipo, el cambio de una en otra figura tiene también anclaje en la realidad; por una parte, las experiencias licenciosas que la ciudad porfirista podía ofrecer, que tendrían su equivalente en los pequeños poblados; por otra, los restringidos

acercamientos amorosos del medio rural, no por ello menos determinantes en el sentido erótico del poeta.<sup>2</sup>

*La mujer frágil* de la poesía moderna resume una singular forma de la feminidad, capaz de poner en evidencia también la vulnerabilidad del hombre. Por ejemplo, en González León y en Bécquer, corresponde a la monja que, siendo inaccesible, es también un objeto del deseo. Mientras en el mundo de todos los días la mujer comienza a invadir el terreno del hombre, en las artes su imagen se sublima y, al hacerlo, se transforma: se le regresa a su papel de objeto y se hace de ella un fetiche. El orden moderno se fundamenta, contra lo que era natural en el feudalismo, en la relación entre sujetos libres e iguales, en términos de contraposición con los privilegios aristocráticos por nacimiento. En el mundo feudal la mujer sólo podía aparecer en el imaginario masculino como un ser inaccesible y angelical, de otra manera sería casi una sombra del demonio, el mismo mal encarnado. La contraposición de mujer pública y privada entraba en conflicto cuando ambas parecían acercarse e intercambiar sus dominios; la figura femenina ocupaba cada vez más, como el varón, la categoría de sujeto público y libre.

---

<sup>2</sup> Fuensanta, advierte Octavio Paz (“Fuensanta: imán y escapulario”), es la imagen de una atmósfera a un tiempo acentuadamente erótica y recatada, un amor místico y a la vez profano. Por la similitud con la Fuensanta del pintor español Romero de Torres, Paz encuentra que se trata de un tipo o motivo de época: “un símbolo estético, sexual y espiritual”: “imán y escapulario”. El tránsito del deseo al pecado y la turbación provocada por el imán incestuoso no es algo desconocido en el medio rural. Sobre esta contradicción de amores castos y deseos pecaminosos escribe Tomás Segovia (“Ramón López Velarde o el amor más allá de la muerte”): “en términos más rudimentarios [...]: no nos extraña tenerles ganas a las ‘náyades arteras’; lo que es turbador es que también le tenemos ganas a la noviecita ideal y casta. Y mucho más turbador [...] que ellas nos tengan ganas a nosotros”. J. J. Blanco escribe que en algunos versos eróticos de López Velarde, “Las heroínas llevan nombres de cabaret, como la Bella Otero de Tablada”; señala: “[es] El erotismo libre del cosmopolita, visto desde un México donde, según escribió Mariano Azuela, fuera de la castidad familiar no quedaban sino las misérrimas barriadas de la prostitución: prostitutas nada glamourosas de cuerpos enfermos y patibularios, en la degradación del hambre, en el desierto moral y social que era lo único que México ofrecía para la clase media que no se parapetara en los balcones de la decencia”. “La alcoba submarina”, en *Minutos velardianos*, pp. 21-22.

Las expectativas del orden racional no serían consecuentes con la realidad y se ponía al descubierto que la naturaleza sentimental resultaba mucho más compleja de lo que la teoría supone; lo mismo sucedería con los sentimientos del nuevo artista, todo parecía desequilibrarse entre la complejidad y la extrañeza: la fascinación y el horror por la mujer y, al mismo tiempo, la atracción y el miedo.

Así como la modernidad creó al hombre dueño de su vida, ya no atrapado en la voluntad del poderoso —terrestre o celestial—, creó también la incertidumbre como única forma de enfrentarse al mundo. Si el hombre es dueño de su conciencia y de su cuerpo, lo es porque no es dueño de ninguna otra persona más que de sí mismo, lo que origina una compleja red de voluntades entrelazadas pero excluidas una de otra. Se es dueño de sí mismo pero no termina la necesidad del otro, lo que queremos está en la persona y en el cuerpo de otro: la vida en soledad parece perder sentido, pues la vida es pulsión del otro, hendidura que es necesario curar. El modernismo, en este orden de ideas, es voluntad de dar sentido a la vida escindida, sentido aun en la ausencia, en la necesidad y en la inconformidad.

En la obra del poeta de Lagos las mujeres son una manifestación del ideal; su concreción humana apenas se limita a algunos detalles. El poeta retrata su belleza, sus vestidos, su aroma, el cabello, los ojos, la mirada, las líneas de su boca, sus rutinas y devociones. Le afligen sus desdenes y lamenta los propios e inalcanzables anhelos sentimentales. Muchas veces el retrato femenino es apenas un esbozo, una silueta que se define o que se esfuma, una mano que desaparece en la ventana o un rostro que se asoma, apenas entrevista y perdida para siempre:

Son mujeres misteriosas  
que fueron y que no han sido:  
¡mujeres que yo conozco... sin haberlas conocido!  
[...] sobre un crujir de hojas secas  
de sus pasos oí el ruido;  
quise de cerca mirarlas,  
y era su silueta... ¡niebla  
que en perfume se deshizo!  
(“Misterio”)

Para González León, la mujer aparece por lo común como una ausencia corrosiva o un ideal sentimental, pero cuando es una monja la que desempeña el papel de imán erótico, la reacción del poeta es la sorpresa del primer impulso. De esta manera, si describe una procesión religiosa, no tarda en fijar la mirada en el detalle menos devoto del conjunto, el retrato de la que Luis Miguel Aguilar llama “la monja naturalmente rara [por la viabilidad de su existencia] entre las monjas torcidamente raras del modernismo”:<sup>3</sup>

Aquella Hermana de la Caridad:  
aquella Sor Asunción,  
que bajo la toca  
lleva una boca  
de forma de corazón. [...]

Aquella monja que se parece  
a una artista de Cine, de película italiana,  
que yo vi bajo la luna,

---

<sup>3</sup> L. M. Aguilar, *op. cit.*, p. 158.

en el auge lumínico de una  
convaleciente noche de abril.

Monjita que a la artista te asemejas  
en la dulce mansedumbre de tus ojos  
y en el rictus doliente de tus cejas.

(“Procesional”)

Aunque la clara intención de llevar la castidad al plano de lo mundano mediante un detalle contrastante y sorpresivo no es un recurso extraño al modernismo, lo que llama la atención es sobre todo la cita inesperada de la diva del cine italiano, personaje que, como las bailarinas en su momento, como en el siglo XIX lo fueron las cantantes de ópera, fue objeto de admiración y musa de los escritores.<sup>4</sup> Esta monja parece resumir ambos estereotipos: la espiritualidad de la mujer frágil y el rasgo mundano que comparte con un personaje de signo contrario. En realidad, ambos estereotipos remiten constantemente uno al otro, no son independientes sino que juegan un papel que va del dominio a la vulnerabilidad.

La naturaleza en la poesía modernista refleja un estado de ánimo o un sistema de correspondencias simbolistas, ya se trate del cisne de Darío o el paisaje pueblerino de González León, lo que, de manera similar, sucede con la mujer. La dama de corte, la náyade mitológica, la ninfa de la estatuaria clásica, la decadente vampíresa, la bailarina de

---

<sup>4</sup> Dos casos de autores cercanos son “El cine y sus mujeres” de Ramón López Velarde, y “Película retórica”, de Enrique Fernández Ledesma. “Fueron tantas las ocasiones —refiere Ernesto Flores— en que oí hablar de la admiración que el poeta de Lagos sentía por la Menichelli, con intensidad similar a la de López Velarde por Francesca Bertini y a la de Fernández Ledesma por Susana Gradais, que siempre ‘supe’ que es a ella a quien se refiere en ‘Procesional’.” En F. González León, *op. cit.*, p. 525. También se pueden relacionar estos versos con los de “Quimera lunar”, de Leopoldo Lugones: “Y sus besos de pasión, / tanto corazón revelan / que sus labios se modelan / en forma de corazón.” L. Lugones, *Lunario sentimental*, p. 85.

espasmos eróticos o la monja posmodernista mucho tienen de conceptos encarnados. Son quienes, por ejemplo, a veces sin saberlo, acompañan al poeta en su anhelo de entrar en un orden superior, o bien, la forma en que tal orden se deja entrever.

El lenguaje de la mujer del modernismo está hecho de gestos más que de palabras, es un cuerpo que se mueve en el espacio y una mirada que habla. Su presencia es una fragancia; su sonido, la armonía simbólica y misteriosa de un ser musical —risa lejana, piano distante, eco de pisadas, murmullo de oración. En este sentido, más de una vez González León relaciona los oficios religiosos con la presencia femenina. En “Velos de Novia” describe en contrapunto una misa mañanera y a la vecina de banco (“un doble prestigio de ensueño y mujer” con gracilidad de pensionista de convento y vestida de negro), con quien fantasea un ingenioso matrimonio imaginario:

Sopla el viento.  
Se ha entornado el cristal de una vitrina  
con varillajes de estaño,  
y yo siento,  
de mi vecina la nuca morena,  
llena de un promiscuo oro castaño...

Diafaniza el incensario  
velos de novia durante la misa... [...]  
Ojos que Bécquer diría tan claros como el día:  
atisbos en lo oblicuo del soslayo;  
mañana fría con ser de mayo;  
mi ignorada de un día, mi viejo octubre,  
y el diáfano mirar de unas miradas;

y el velo del incienso que las cubre,  
con el encaje de las desposadas...<sup>5</sup>

Aquí la mujer es a un tiempo idealización y concreción física —“Ojos que Bécquer diría tan claros como el día” y “promiscuo oro castaño” en la “nuca morena”—, y se le retrata en un contexto que sugiere una vivencia real —“atisbos en lo oblicuo del soslayo”—, lo que en general sucede con sus figuras femeninas marcadas por la religiosidad, que llaman la atención del poeta sólo por algunos detalles singulares y su erotismo se limita al impulso momentáneo. En la composición “Escrúpulo”, González León hace otra curiosa confesión del rumbo que toman sus pensamientos cuando besa la mano de la Madre Superiora de las Hermanas de la Caridad:

Devoto yo me sentía;  
pero el crepúsculo  
se sonreía  
maliciosamente.  
[...] que aquel beso que yo puse en vuestra mano  
—eucarística y salubre,  
como un breve antifonario de marfil—  
no fue ósculo de octubre  
sino un beso de mi abril.

Buena parte de los logros que se suelen destacar de la poesía del laguense radican en los elementos sorprendidos o en los singulares hallazgos poéticos que el escritor desliza

---

<sup>5</sup> Esta imagen guarda otra vez semejanza con los versos de Julio Herrera y Reissig: “Adorad a la Virgen en su amable santuario, / junto al lecho en que velan devociones azules; / una forma imprecisa bate el sordo incensario, / y es el humo de encajes de cortina y los tules” (“Berceuse Blanca”). J. Herrera y Reissig, *op. cit.*, p. 25.

casi de manera inadvertida entre la simplicidad de sus versos. Es el caso, tanto de la malicia ingenua de la escena retratada, como de la concisión metafórica en la descripción de la mano femenina. Pero si el beso contenido y momentáneo abre una puerta para el deseo, la abre también para la nostalgia:

Quién piensa en las raras  
fragancias del huerto:  
el beso robado,  
la fruta cogida  
violando el cercado.  
(“Vuelo de garzas”)

Se trata de una escena que revive en sus recuerdos y hace patente el sentimiento de pérdida una y otra vez a lo largo de su obra:

La ventana tan cercana  
a aquel templo conventual  
y sus ojos de novicia  
con penumbras de capilla  
y una frente  
como el heno de un altar y  
aquel beso,  
aquel beso que olía a incienso  
y aquel lánguido mirar.  
(“Aquel beso”)

El retrato de la novicia no se realiza en este caso mediante componentes mundanos, sino con elementos religiosos; no se trata de una descripción física, sino de

un retrato espiritual: los ojos “con penumbras de capilla” y la frente “como el heno de un altar”. La monja de este poema, antes que formar parte del sentido erótico del artista, se vincula con su universo simbólico y sentimental.

El poeta español Andrés González Blanco (Cuenca, 1888-Madrid, 1924) significó una influencia determinante para que un conjunto de características de la poesía simbolista trasladadas al entorno provinciano ocuparan un lugar en la literatura hispanoamericana. Su obra apareció en algunas publicaciones de provincia, así como en la *Revista Moderna de México*, para la que tradujo poemas de Rodenbach y donde publicó por entregas sus *Poemas de provincia* (1904). Prueba de la influencia que ejerció en México es que el mismo López Velarde le escribiría a Eduardo J. Correa en 1909: “Le mando para *El Debate* del próximo sábado 20 esa composición estilo González Blanco.”<sup>6</sup> El tema fue estudiado por Luis Noyola Vázquez en sus *Fuentes de Fuensanta*, donde desglosó los puntos de cercanía entre López Velarde, González León y Andrés González Blanco: “No se trata sólo de coincidencia en parecidos temas provincianos —decía Noyola Vázquez—. Es que el inventario lírico es el mismo, acervo litúrgico, *armoniums*, voces femeninas en el coro, lecciones de Eslava, campanadas del ferrocarril insomne.”<sup>7</sup>

Como el poeta de Lagos, González Blanco habla de pianos lejanos, de la mujer entrevista apenas y anhelada desde ese momento, de una novia de juventud ahora recluida en un convento. Buena parte de la poesía sentimental de González León recibió

---

<sup>6</sup> R. López Velarde, *Correspondencia con Eduardo J. Correa...*, p. 98. Se trataba, nos dice Guillermo Sheridan, del poema “Una viajera”.

<sup>7</sup> Luis Noyola Vázquez, *Fuentes de Fuensanta*, p. 19.

la influencia del poeta español, ya sea en las referencias al pasado amoroso o en la naturaleza de sus ensueños románticos:

¡Hace ya tantos años  
que en mi tarde una noche se despeña!  
Piano que serás ahora  
sólo un viejo montón de leña!  
Nunca conocí la femenina  
mano que te tocaba aquellas tardes  
en que mi alma friolenta se entumía  
con la neblina lírica  
de tu melancolía.

(“Cuaderno de música”, F. González León)

En el cuarto alquilado de una fonda aburrida  
yo oía por las tardes (¡oh dulce remembranza!)  
un piano pulsado por la desconocida  
a quien amé con una pasión sin esperanza.

(González Blanco, *Poemas de provincia*, “CVIII”)

Entre las numerosas características del posmodernismo relacionadas con la poesía de González Blanco se encuentra, en el número “XLIX” de sus *Poemas de provincia*, una suma de los rasgos del personaje que habría de erigirse como la musa de estos escritores:

me encantan las mujeres esbeltas y enlutadas;  
mujeres de provincia, gentiles y morenas,  
que pasan lentas tardes de invierno en las novenas  
y tienen un piadoso fulgor en sus miradas...

González León sabe que la poesía es transgresión, de la palabra y, también, de lo que se dice con las palabras. Si atendemos a lo que teorizó Georges Bataille,<sup>8</sup> el componente fundamental del erotismo es la transgresión, que es la respuesta erótica a la que llama la belleza. Lo paradójico es que la perfección de la belleza —en tanto objeto sin otro sustento que su propia figuración desligada del impulso erótico— rechaza la animalidad —la respuesta sexual de quien lo observa— y a la vez la convoca. A esta perfección se le agrega el componente del velo, la vestidura, el hábito que marca el límite de lo clausurado al mundo y son justamente estos elementos los que exasperan el deseo por la profanación de las partes veladas. Un vestido resalta la belleza de una mujer porque anuncia lo que cubre, y un rostro hermoso enmarcado por una vestimenta severa anuncia lo que el vestido disimula; aún más: cuanto mayor es la belleza clausurada para la apropiación sexual y más lejana del mundo profano resulta, mayor es el impulso de profanación.

Por otra parte, el catolicismo mexicano es heredero de la sensualidad barroca, hay un trasfondo que se remonta hasta el Concilio de Trento, cuando, para oponerse a la Reforma, la Iglesia se propuso hacer de la religión un espectáculo, el espectáculo del cuerpo y, sobre todo, el espectáculo de la transgresión del cuerpo. A la estética de las imágenes religiosas que transmiten emociones de una intensidad exacerbada se le ha llamado “la belleza del dolor”, una figuración de sensaciones que van más allá de lo ordinario y que, además de prestarse al hibridismo cultural, es la expresión del arte plástico que ha logrado más resonancia popular en nuestro país. Lo religioso, para los

---

<sup>8</sup> Cf. Georges Bataille, *El erotismo*, pp. 194-204, *passim*.

modernistas de provincia, recrea así una sensualidad visual que remite a impulsos contrapuestos entre la figuración de lo sagrado y sus excesos sensuales restringidos, además del impulso sexual que tales excesos clausurados promueve.

El poeta de Lagos debió de poseer una compleja formación visual, un sentido elaborado de la figuración plástica que le permitió fijar su atención en los detalles singulares de sus mujeres literarias. Un ejemplo son los siguientes versos de “Josiana”, más allá de los motivos literarios, algo gastados, sobresale la imagen del gesto de la boca de la mujer:

Pensar en el oro verde de sus ojos;  
en el trigo moreno de su frente  
que se apaga en amagos de marfil.

Y el bronce antiguo que su testa toca;  
y su boca  
que en mohines de carmines  
estratégica se enroca...  
¡Y su paso pinturero de perdiz!

El prestigio poético de la palidez femenina, que forma parte de la tradición literaria, fue un motivo recurrente en el modernismo y adquirió una categoría de símbolo que suma la belleza y aristocracia de la amada, la pureza, religiosidad y castidad, a la atracción erótica y al decaimiento existencial. El aspecto exangüe de la mujer llevado hasta el límite de la clorosis llenó los versos de algunos poetas de la época con nieves, lirios, blancuras de luna, hostias, etcétera. González León, Herrera y Reissig, Georges

Rodenbach, entre otros muchos, están emparentados en este aspecto. Guillermo Sheridan señala sobre esta “forma extrema de pureza sexual que roza el sadismo”:

en la idea de que las enfermedades femeninas tenían su origen en la sexualidad, se llamaba clorosis a una “morbosidad polimorfa”, a una “demencia puberal”, que atacaba a las mujeres que, rigurosamente vírgenes, empalidecían hasta el verdor (cfr. “La doncella verde”) y languidecían hasta el “angelismo”, para poblar docenas de novelas y poemas (como el ciclo de Damiana de Amado Nervo, o el mismo de Fuensanta), hasta que llegaba la única curación posible según la idea de la época: el lecho nupcial.<sup>9</sup>

Para la palidez simbólica femenina del gusto de González León, la hostia significó el elemento religioso propicio. Uno de los ejemplos puede leerse en el poema “Cristiana”, que además contiene una enumeración de los motivos posmodernistas relacionados con la mujer —el misal de Lavallo, la sensualidad de los nombres, las imágenes religiosas, la vestimenta— y, del gusto particular del laguense, la silueta femenina y el dibujo de las cejas:

Son mis negras aflicciones cien pecados, ¡oh Cristiana!  
Tú estás hecha con la exangüe carne blanca de los lirios moribundos.  
Tu eres rosa que cultiva Jesucristo el hortelano.  
¡Quién me diera el asomarme a tus ojos tan profundos!  
¡Quién me diera en comuniones esas hostias de tu mano!  
[...] hizo espumas bajo rasos el linón de tus enaguas,  
y tu mano nevó nieves en las pastas de un “Lavallo”.

---

<sup>9</sup> G. Sheridan, *Un corazón adicto...*, p. 312. En el mismo lugar se remite al artículo “Sur la chlorose”, de Jean Starobinski, *Romantisme*, 1981, vol. 11, núm. 31; que se puede consultar en línea ([www.persee.fr](http://www.persee.fr)). Resulta por demás entretenido y esclarecedor el texto de Starobinski sobre las relaciones de esta suerte de histeria causada por impulsos eróticos no realizados (digamos, por ejemplo, que en 1885 la *chlorosis amatoria* podía llevar a una doncella hasta la muerte), enfermedad relacionada muy de cerca con la imaginería de la literatura decimonónica.

Me he engréido a las iglesias porque buscas sus asilos.  
Tienes nombre de la Virgen y a la Virgen te asemejas.  
El dualismo de tus ojos es espada de dos filos,  
y es de espadas acombadas el dualismo de tus cejas.

El ritual de la comunión católica, tan parecido, por otra parte, al ritual prehispánico, es una manifestación simbólica de la transgresión profanatoria del objeto sagrado; muchos poetas jugaron con esto —como en las palabras de López Velarde citadas en el apartado sobre nueva espiritualidad y expresión religiosa: “Mi punible promiscuidad asocia siempre a Matilde con las palabras de la Cena: ‘He deseado ardientemente comer esta Pascua con vosotros’ ”. El punto, tanto del erotismo como de la religión, es que suspende la prohibición de lo que implicaría profanar lo inabordable en el devenir cotidiano y se erige un tiempo fuera del tiempo en el que es posible restaurar la continuidad. El orden sagrado es continuo, pero en tanto individuos y, aun más, en tanto individuos modernos, el hombre se enfrenta a su naturaleza discontinua, no puede entrar en el otro, está echado del ser y apartado del otro; es en el espacio ritual, en la experiencia de la profanación religiosa y en el impulso transgresor del erotismo donde entrevé la continuidad, el reencuentro con la totalidad perdida.<sup>10</sup>

La musa del convento, la devota enlutada, la monja, es, cuando ha sido transformada en una recreación simbólica, una proyección de la fantasía, una realidad imaginada que cualquier elemento del entorno o la naturaleza despierta en la mente del

---

<sup>10</sup> Gutiérrez Girardot (*op. cit.*, p. 86 y ss.) relaciona el empleo del lenguaje religioso en un contexto erótico en el modernismo (por ejemplo en Darío en “Ite, missa est”) como reflejo del proceso de secularización, en tanto “mundanización” de la vida: “El poeta como sacerdote de una misa erótica, la mujer ardiente como hostia y el acto del amor como la consagración: en estas imágenes se ha profanizado la misa y se ha sacralizado el eros, es decir, se ha secularizado una ceremonia religiosa”.

poeta. Así, la llovizna se le vuelve monja a González León en una imagen muy elaborada: “Es la pálida abadesa, / en su queja de fontana; / es su obsesora tristeza. / La llovizna en mi venatana, / reza y llora; llora y reza”. Y, si puede la lluvia encarnar como una mujer, puede también ajustarse a como él quisiera que fuera, por ejemplo, triste y, aún mejor, con la conciencia “conturbada”:

La seráfica, que en esa  
melancólica tristeza  
de esta tarde anonadada,  
me imprecisa a una abadesa  
de conciencia conturbada.  
(“Lloviznando”)

Se trata, sí, de imaginar una realidad diferente, pero tampoco es difícil adivinar una sonrisa ambigua en el poeta mientras escribe estos versos, como tampoco puede dejarse de lado un probable trasfondo biográfico. Es posible que la del posmodernismo, justo antes de la exacerbación transgresora de las vanguardias, haya sido la última generación que reconociera como límites los que imponía la moral católica y, en otro sentido, la preceptiva literaria. En nuestros días nos queda apenas una leve nostalgia del poder de esta transgresión, o los términos de la transgresión son otros; la contraposición de lo puro e impuro, lo sagrado y lo profano, quizá hoy diríamos lo aceptable y lo obscuro, estarán siempre vigentes, pero sin duda se han vuelto más difusos, casi irreconocibles en cuanto a la forma literaria; así como resultarían muy diferentes las formas de una transgresión erótica con nuestros principios morales. Hoy pueden resultarnos pálidos e

ingenuos los impulsos eróticos de estos escritores; también, tal vez, sus monjas y musas provincianas son las últimas mujeres simbólicas de la literatura, las últimas profanables, como el simbolismo fue, quizás, el último de los movimientos artísticos que intentó restablecer la coherencia del mundo y concibió al hombre como un ser que tenía un papel en este proceso.

El “erotismo de la mirada”, podría llamarse al que se manifiesta como deseo, pues lo es —deseo— justamente porque no se realiza y, como es claro en el posmodernismo todavía, el poder del arte reside en lo implícito, en el anhelo, en todo lo que permanece en potencia y no en acto —el poder sobre el dinero, la esperanza sobre la realización y el deseo por encima del sexo—; por eso, la mirada, como el hábito o el vestido, aleja la carne, aunque implica una posesión que hace del otro un objeto, mas no un objeto tangible, lo que cuenta aquí es la subjetividad del que ve. Como en todo conflicto que tiene relación con la mirada, es una suerte de narcicismo: más que de un enamoramiento de sí mismo, lo que enamora son las ideas propias que se tienen del otro, de las mujeres en particular. El erotismo de la mirada implica una fuente de frustración, pero también una espiritualización del mundo, una forma de unificar lo externo en lo interior, la espiritualidad panteísta que va de la mano con el yo que se reconoce y se diluye, por así decirlo, en el mundo, y éste, a la vez, en quien lo ve. Aunque para el poeta de la época se trata también de una forma de adaptar sus anhelos eróticos a un sistema de prohibiciones donde la mujer deseada es inaccesible y se le acepta de esa manera, una realidad femenina muy lejana al mundo masculino.

## La danza y el modernismo

González León se ocupó de igual manera del estereotipo de la mujer fatal, es el caso de las bailarinas de la época y de un paradigma del personaje decadente: Salomé. Si bien, los poemas “Nunca” o “Salomé”, que se revisan en este apartado, no son los más característicos ni los más destacados de su obra, recurrimos a ellos para tratar este aspecto también relacionado con otros autores de su tiempo. El poeta de Lagos fue quien menos acudió a los lugares comunes que usaron otros escritores para retratar a la princesa hebrea. Su Salomé es curiosamente la más frágil de las mujeres fatales del modernismo —como sus monjas, sobre todo aquellas que no forman parte de su vida sentimental, son fatales en su realismo—, sin que por ello Salomé pierda su simbolismo de mutilación y dominación sobre el hombre.

La avidez de sensaciones de la literatura modernista se recreó en la danza, hasta el punto de convertirse en uno de los lugares comunes del movimiento de dos maneras: el imaginario poético y la celebración de un espectáculo que reunía hibridismo exótico, atracción plástica y sensualidad artística con la idea de modernidad, cosmopolitismo y pertenencia al mundo.

Durante el porfiriato, la concentración del capital cultural y económico en las ciudades favoreció un cambio en la sensibilidad de la población; apareció una nueva forma de convivencia urbana y con ella una efervescencia de los espectáculos teatrales, lo mismo cultos que populares. Florecieron el baile español, las variedades, la zarzuela, la ópera, el cabaret, las fiestas escolares y todo tipo de recreaciones escénicas. Entre las

principales protagonistas de esta efervescencia teatral tomaron su lugar las bailarinas, quienes, apoyadas en un novedoso aparato escénico y un renovado concepto artístico, causaron una gran impresión en los escritores de la época. Musas de la nueva sensibilidad urbana, fueron celebradas en crónicas y poemas por autores como Luis G. Urbina, en las últimas décadas del XIX, y Ramón López Velarde, en las primeras del XX, hasta Carlos Pellicer, entrados los treinta. La danza llevó a la escena los motivos favoritos del arte de fin de siglo y usaba procedimientos semejantes, como la evocación exenta de argumento narrativo. Los títulos de las coreografías de Loie Fuller, quien “había fascinado a la sociedad mexicana con sus formas esculturales y con su ‘artística coreografía’ ”, dan cuenta de ello:<sup>11</sup> *La Serpentina, Butterfly, Mirror, The Flower, The Rainbow, Salomé, Fire Dance*.

El mundo de la danza representaba un imán erótico aceptable por la sociedad e incluso se ofrecía con el prestigio artístico del buen gusto por “lo moderno”. El país desconocía el oficio profesional y “académico” de esta forma de expresión artística hasta el arribo de las divas europeas. En 1917 vino a México por primera vez Antonia Mercé, “La Argentina”, quien combinaba la danza clásica con el baile español. Llegó forzada, como otras personalidades artísticas, por la inestabilidad europea que causó la Gran Guerra y no tardó en ganarse la admiración de los escritores. *Pegaso*, la revista de González Martínez, Rebolledo y López Velarde, reseñó su debut en el teatro Colón y la llamó “mezcla de Salomé y una maja de Goya”.

---

<sup>11</sup> *El Universal*, jueves 21 de enero de 1897, en A. Dallal, *La danza en México en el siglo XX*, p. 25.

Toda la intelectualidad de México —se leía en *Pegaso*—, toda la gente culta, noche por noche deja en la taquilla una cifra moderada y, dentro del teatro, deja “polvo de manos” de tanto aplaudir a la gente danzante. [...] Encárgate de todo, de todo —le pedía con vehemencia el cronista a La Argentina—, para que cuando te alejes quede la estela de precisión, ritmo y encanto en todas las cosas que nos rodean... Encárgate, siquiera por ocho días, del tráfico urbano...<sup>12</sup>

*Pegaso* lanzó un concurso de caricaturas de la bailarina, Alejandro Quijano y otros cronistas reseñaron sus actuaciones y Flores Maciel, Efrén Rebolledo y López Velarde le escribieron versos.

“La estrofa que danza”, el poema que López Velarde dedicó a la Mercé, resume el concepto que los intelectuales de la época tenían de estas musas del escenario. En primer término, la bailarina ejercía en los poetas una atracción erótica que ahora se podía encontrar en un espacio público: “tu rítmica y eurítmica cintura / nos roba a todos nuestra flama pura”; atracción que se diluye en un segundo momento en la esfera extraterrena del ideal: “y tus talones tráfugas, que se salen del mundo / por la tangente dócil de un celaje profundo, / se llevan mis holgorios al azul pudibundo”. Por su parte, Alejandro Quijano escribió: “El decoro no sufre mengua con esta danza exquisita, y los sentidos, excitados por ella nuevamente, van más al arrobo que al impulso.” El arrobo, una suerte de excitación espiritualizada, se puede leer, tanto en el poema de Rebolledo (“Un espeso tapiz de palmas huella / su pie, y al dibujar cada postura / lo mismo que una estrella / es casta y luminosa su figura”), como en el de Flores Maciel, para quien la Mercé representa también una mezcla de atracción tangible e ideal inalcanzable:

---

<sup>12</sup> En A. Dallal, *op. cit.*, pp. 46-48.

Yo no sé si la sueño o si la miro,  
no sé si estoy despierto o si deliro,  
porque es tan suave el ritmo de su danza,

tan voluptuoso el vuelo de su giro,  
que parece, al llegar, una esperanza  
y se aleja después como un suspiro.<sup>13</sup>

Otra bailarina de primer orden, Anna Pavlova, visitó el país en 1919 y logró un éxito que ella misma estaba lejos de imaginar. Arribó en tiempos en que los conflictos militares de México se reavivaban, por lo que, en virtud de su celebridad, Carranza ordenó que doscientos soldados permanecieran apostados en el techo de los vagones del ferrocarril que transportaría a los artistas de la compañía de Veracruz a México. Entre los sucesos de la gira se cuentan las dos matinés para treinta mil personas que ofreció en la Plaza de Toros, donde bailó por primera vez ciertas “danzas mexicanas”. Pavlova es “divinamente única”, escribió González de Mendoza, quien se valió del ejercicio de conceptos contrapuestos para describir a la bailarina, semejante al que en su momento usaría López Velarde: “brotan los adjetivos como un surtidor de chispas” ante una “imposible onomatopeya visual [...] es en verdad, la última hada...” Además de poner *divertissements* clásicos (*Orfeo*, *Copos de nieve*, *La flauta mágica*, *Preludios de Liszt*, *Muerte del cisne*, *El despertar de Flora*, *Bailes egipcios*, etcétera), bailó una *Fantasia mexicana* en uno de cuyos números interpretaba el jarabe tapatío en puntas. Pavlova hizo que se apreciara la calidad técnica de la danza, esa mezcla de agonía y júbilo que implica su práctica, y representó la

---

<sup>13</sup> En A. Dallal, *op. cit.*, pp. 48-49.

entrada en materia de la erudición dancística a México. Sus cualidades fueron captadas de inmediato por los escritores mexicanos: Ramón López Velarde, Rafael López, Enrique Fernández Ledesma y, ¿experiencia biográfica o recreación literaria?, Francisco González León le escribieron poemas.

“Anna Pavlova”, de López Velarde, es un elogio a las piernas de la bailarina en el que se mezcla lo religioso y lo mundano y se ponen en juego los más extravagantes recursos poéticos: “Mística integral, / melómano alfiler sin fe de erratas, que yendo de puntillas por el globo / las libélulas atas y desatas”. La conclusión es similar a la de “La estrofa que danza”, la bailarina es un imaginario, un éxtasis que se diluye en el ideal, la fuga constante de lo deseado: “¡Te fuiste con mi rapto y con mi arrobo, / agitando las ánimas eternas / en los modismos de tus piernas!” Rafael López enfatiza, en cambio, el hibridismo mexicanista de las coreografías: “...con un sombrero digno de Emiliano Zapata / y el rebozo sedño, que una tela hilandera / echó sobre tus hombros como en ruelas de plata”. Y logra encontrar, en la combinación de clasicismo y mexicanismo, otra forma de conjunción de motivos modernistas: “Que en tu carne de cisne, ave egregia y lejana, / el color y la vida de la china poblana / dan una rara anémona en el patrio jardín.”<sup>14</sup> “El horario de las almas”, de Enrique Fernández Ledesma, es una variación llevada al extremo, hasta lo “estrafalario”, de la poética y del lenguaje de López Velarde. El baile se vuelve “espasmódico”, lo que recuerda a las Salomé imaginarias de los mismos modernistas, y la reacción de los “humildes hombres” sobrepasa el arrobo y llega al grito, algo que parece más propio de ámbitos escénicos menos “académicos”:

---

<sup>14</sup> Rafael López, *Obra poética*, p. 98.

Tu baile espasmódico baña  
en sudor las frentes... Y un grito  
sale de la convulsa entraña  
de los humildes hombres [...]  
(Este poema estrafalario  
es el latido cardinal  
de mi corazón de Templario;  
y es la brasa de mi incensario  
que ha consagrado tu ritual  
en un lírico Novenario.)

Pavlova despertó en Fernández Ledesma una sensualidad muy concreta: “Ya tu silueta se desprende / del *ton-ton* fatuo, y a través / de sus blondas lúcidas, es / un pensamiento que se enciende...” Con todo, el final de su poema es también una idealización, de nuevo la bailarina roba el alma del poeta para llevarla a las más altas esferas:

Ahora el alma es celestial  
y musical...  
(tú la envuelves en un cendal  
de meridiano y de confín.)  
¡Y el alma es tal,  
como una ánfora de cristal  
que tocas en los bordes, con  
el vértice de tu chapín!<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Enrique Fernández Ledesma, *Con la sed en los labios*, pp. 179-181.

Los poetas posmodernistas encontraron en Pavlova un pretexto de idealización del deseo, conjunción de exotismos y malabarismo poético. González León también vio en ella una encarnación del ideal, aunque le preocupa mucho menos el malabarismo lingüístico a la hora de crear una imagen visual, si acaso aventura un “Libélula Pavlova”. Su poema “¡Nunca!” es una defensa de lo que ella simboliza: “Podrá ella ser de todos: / mas no de un corazón”; lo mismo que una explicación del hecho trascendental que se esconde detrás de la aparente banalidad de la artista:

Mi afán le dio virtudes  
que acaso no tenía.

Nunca será de nadie,  
pero tampoco mía.

Ella se debe al sueño  
que urdió su fantasía.

Ensueño de belleza  
de múltiples facetas  
que en ella se arraigaron:  
por eso no es esclava  
de afecciones concretas,  
por eso la juzgaron  
versátil y banal,  
porque no conocieron  
que ella es universal.

Para González León la universalidad artística de la bailarina va de la mano con la imposibilidad del amor: Pavlova vale para él como símbolo de la tristeza y el dolor. Junto al “baile espasmódico”, de Fernández Ledesma, y las “piernas de rana, de ondina y de aldeana”, de López Velarde, hay marcadas diferencias con el “alma quebradiza” y la “azucena cercada de dolor”, de González León:

Quién fuera una gemela  
de su alma quebradiza,  
y unirse a esa azucena  
cercada de dolor.  
Ir siempre unido al vértigo  
donde ella se desliza,  
ser ella y ser con ella,  
ser su llanto y su risa...<sup>16</sup>

González León también salió en defensa de otra figura de la danza, bíblica en este caso, Salomé, personaje que reunía las cualidades para sumarse a la tendencia estética del modernismo de llevar al exceso la unión de contrarios. Motivo frecuente en la literatura de la época, el baile de la princesa fue recreado numerosas veces de manera poética. La fascinación, el deseo y el horror, junto con la sensualidad del baile y el exotismo de la escena (como el contrapunto de los colores, el blanco, el dorado y el rojo, o el brillo de las gemas y la ondulación de los velos) suelen ser los componentes principales de los poemas modernistas que sobre Salomé se escribieron. Una enumeración de algunos

---

<sup>16</sup> Aquí también se adivinan en la memoria del poeta los versos de Bécquer: “Cuando sobre el pecho inclinas / la melancólica frente, / una azucena tronchada / me pareces” (“Rima XIX”). G. A. Bécquer, *op. cit.*, p. 32.

motivos recurrentes incluiría la lubricidad del tetrarca: “Ardiente el ojo inmóvil del Tetrarca, / en la armoniosa ondulación se enhebra / y enturbia su cristal, como la charca / cuyo fondo agitara una culebra” (“Salomé”, Rafael López). La magnificencia de Salomé: “Son cual dos mariposas sus ligeros / pies, y arrojando el velo que la escuda, / aparece magnífica y desnuda / al fulgor de los rojos reverberos” (“Salomé”, Efrén Rebolledo). El vértigo de la danza: “En la fiebre divina que la impulsa, / Salomé es una ménade convulsa” (“Salomé”, Rafael López). Y el sacrificio del Bautista como la consecuencia catártica en que se unen el horror y el deseo: “Cuando bailas y tus piernas de batista / dejas ver, ¡oh, Salomé!, / con un beso entre los labios la cabeza del Bautista / cae sangrando hasta tu pie...” (“La Bella Otero”, Tablada); “Danza con el furor de la bacante / que azota el dios en el antiguo coro, / hasta que por la sangre pululante / de Juan, resbalan sus talones de oro” (“Salomé”, Rafael López); “Todavía anhelante y temblorosa / del baile sensual, la intacta rosa / de su virginidad brinda al tetrarca / y contemplando el pálido trofeo / de Yokanán, el núbil cuerpo enarca, sacudida de horror y de deseo” (“Salomé”, Rebolledo). González León fue de nuevo quien menos recurrió a los hitos de la sensualidad modernista en su “Salomé”; aunque sí logró una singular imagen poética usando elementos de una precisión ambiental de referencias bíblicas:

Oh de tu beso sideral que mata;  
oh del embargo de tu beso largo;  
tu beso que es amargo sobre los labios de un muerto,  
porque tiene su sabor a sangre  
y a langostas del desierto.

En la descripción de la escena, González León recurre una vez más a sus motivos posmodernistas habituales, como los carillones y las celebraciones religiosas: “Princesa hebrea que en tu danza fatal / mueves ajorcas y gemas, igual / a un repique de carillones de oro / para una fiesta nupcial”. Así como describe, identifica sus sentimientos personales con lo que sucede en la escena: “Coreografía / que ante una hemorragia, plagia / una tristeza mía...” Aunque su interés principal reside en explicar las causas de la tragedia: “Hiocanán seductor / que te agostaste como flor de ayer; / te mató el amor / de una mujer. / Por eso, Hiocanán, por eso: / porque esa mujer quería tu beso”. González León se ocupa también de la exégesis del símbolo: “Princesa hebrea que simbolizas / lo imposible de un amor; / de un amor que mata porque es dolor.” Y finaliza con la defensa de Salomé: realizar el deseo amoroso lo justifica todo, vale incluso la muerte de la persona amada por un beso:

mujer extraña a quien denigran los espurios  
que no saben saber  
la impunidad de un ímpetu de amar;  
tormentos de un querer  
que la cuchilla por caricia invoca...

¿Quién no absuelve el matar  
por beber en el oasis de una boca,  
y saciar  
todo el viaje de una sed  
desesperada y loca?

Existen múltiples ideas e interpretaciones que intentan desentrañar el simbolismo de la Salomé retomada por la literatura decimonónica: la castración simbólica, el incesto (el baile de Salomé seduce a su padrastro, no al Bautista), el asesinato del agitador político, la venganza... Pero en el centro de todas las versiones está la reinterpretación de Oscar Wilde, que es la que sigue González León: la destrucción del ser amado cuyo motivo es el de poder realizar un amor prohibido. En su caso, la decapitación, la castración simbólica, no obedece al impulso de exclusividad del objeto amado; Juan rechaza a la joven, no para entregarse a otras, sino por su vocación espiritual. González León apenas se ocupa de la danza misma, en cambio dirige su atención al símbolo de la tragedia. La condición de virginidad de los personajes les da una conformación única, oscilatoria, los hace frágiles, los acerca al universo sentimental del poeta de Lagos. Hay sin duda una tensión provocada por la sexualidad reprimida que atraviesa buena parte de la poesía posmodernista y que obedece a un entorno asumido. Esta tensión erótica, de la que se habla en voz baja cuando el deseo se dirige a las musas pueblerinas, puede manifestarse como una conflagración de sexualidad y horror cuando se habla de Salomé.

La decapitación, dice Cansinos-Assens, es el género de suplicio “más artístico”; la cabeza cercenada es un trofeo perfecto, logra “esa existencia individual, triunfante que tiene en nuestros sueños más íntimos y turbadores”, y Wilde atinó a rendirle las mayores exequias al relacionarla con el amor, “al hacerla caer, no bajo el peso frío de una razón política, sino como un óvulo maduro desprendido de la entraña de la princesa virgen”.<sup>17</sup> La Salomé de González León es heredera directa de este conjunto de simbolizaciones.

---

<sup>17</sup> Rafael Cansinos-Assens, *Salomé en la literatura...*, p. 90.

En los versos que Flores Maciel le dirigiera a Antonia Mercé, en *Pegaso*, había una defensa semejante a la de de González León, no de la princesa ni de la realización del impulso amoroso, sino del tetrarca movido por el deseo:

Ya comprendo al sacrílego tetrarca  
que en su embriaguez de sanguinario artista  
rompió de sus escrúpulos el arca  
y entregó la cabeza del Bautista.

“Fábula dística”, el poema que López Velarde dedicó a Tórtola Valencia, defiende también a una bailarina, pero de las “loas vulgares que te han escrito los peninsulares” y de la “estolidez” que “enreda sus hablillas cabe tus pitagóricas rodillas”, cuando ella, decía el zacatecano, era “Acreeedora de prosas cual doblones / y del patricio verso de Lugones”. López Velarde subordina la sociedad y la razón a la sensualidad de la bailarina:

Piensen las señoritas al mirarte:  
con virtud no se va a ninguna parte. [...]  
Y vives la única vida segura:  
la de Eva montada en la razón pura.

La relación entre poesía, música, pintura y danza cambiaría de dirección con el tiempo. En los treinta, cuando el profesionalismo era parte del arte dancístico en México, Gloria Campobello montó coreografías como *Alameda 1900*, con música de diversos compositores mexicanos, *Umbral*, con música de Franz Schubert y escenografía y

vestuario de José Clemente Orozco, y *Fuensanta*, con música de compositores mexicanos y escenografía y vestuario de Roberto Montenegro.<sup>18</sup>

El modernismo vio cómo su musa, la vampiresa imaginaria, se convertía en la bailarina verdadera. En ella encarnaban los conceptos que la literatura moderna había perseguido desde finales del siglo XIX. No dejó de ser una mujer idealizada y puesta a la distancia de la mirada desde la butaca del teatro, pero era ya una mujer del mundo real, “moderna”, que entendía y compartía los conceptos artísticos de los poetas. Expresaba con su cuerpo, en el escenario, lo que los literatos escribían. Supo incluso combinar lo puro y lo moderno con lo nacional, como López Velarde y tantos otros lo habían hecho sobre el papel. Persistían los colores del cartón y la falsedad del vestuario y, por supuesto, el distanciamiento. El camino hacia la mujer real del modernismo había comenzado con la Duquesa Job de Gutiérrez Nájera y se extendería hasta Tablada, quien la llevaría aún más allá con la *flapper*, pero ella vivía en Manhattan. La vestimenta simple y práctica, la mujer que convive con su cuerpo con naturalidad, que lo ejercita y lo disfruta, debería esperar todavía. Pero en las primeras décadas del siglo el escritor pudo acercarse a la mujer gracias a la bailarina, extranjera y desterrada, si se quiere. A fin de cuentas, se trataba de alguien que habitaba la realidad de manera semejante al poeta.

---

<sup>18</sup> Cf. A. Dallal, *op. cit.*, p. 57.

## V. Simbolismo y recursos poéticos de González León

Al modernismo se le reconoce la capacidad de sintetizar y asimilar tendencias artísticas que en Europa fueron sucesivas e incompatibles. Aunque, en términos de crítica literaria, las características de las escuelas poéticas francesas han servido a la crítica para establecer dos vertientes generales del movimiento modernista: la parnasiana, a la que pertenecerían aquellos autores preocupados sobre todo por los aspectos formales de la poesía, y la simbolista, en la que suele incluirse a González León. La estética del simbolismo proponía sustituir la mención de los objetos concretos por la del conjunto de percepciones subjetivas que éstos producen, suscitar asociaciones y superar los significados unívocos del lenguaje. Un sistema de enunciación indirecta que concibió al poema como unidad de significado integral y que se valía de la sugestión, la evocación, y ponía en primer término al mundo de las sensaciones. En este sentido, los recursos literarios que ocuparon un lugar en mayor o menor medida en los autores del modernismo —imagen poética, musicalidad de la palabra, sugerencia, correspondencias, sinestesia, vaguedad...— se deben, más que a un ejercicio retórico, a que significan un camino de lo sensible a lo insensible, de lo verbal a lo espiritual. Lo que en realidad ocurriría en el modernismo hispanoamericano es que confluirían la precisión formal y la sugerencia simbolista, además, el simbolismo de los modernistas sería menos hermético, intelectual y abstracto que su antecedente europeo.<sup>1</sup>

Hay que tener en cuenta que, cuando se habla de la influencia simbolista en González León, no se trata de los poetas principales del movimiento —Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck,

---

<sup>1</sup> Cf. Lluís Ma. Todó, *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, pp. 17-18; Carlos Bousoño, “Símbolos en la poesía de san Juan de la Cruz”, en José Olivio Jiménez (editor), *El simbolismo*, p. 68, y Jaime Giordano, en J. O. Jiménez, *op. cit.*, pp. 126, 146.

entre ellos—, sino que se hace referencia, en general, a un simbolismo hoy en día menos conocido, que sigue los mismos principios pero los adapta a una realidad local; se habla de Rodenbach, Verhaeren, Samain. El simbolismo dejó huella en el trabajo del laguense en poemas que refieren, sin otro desarrollo argumentativo, una contemplación del entorno que conduce al espectador al descubrimiento de lo que se denominó con el término de *misterio*, cuya expresión es el símbolo, aquello que se dice sin hacer referencia directa a su significado, por lo que, ocultándose, propicia una revelación.<sup>2</sup> Más que un hecho comprensible, la enunciación del símbolo busca una experiencia emocional. “La rueca”, un poema que describe una visión de este tipo, comienza con el proceso de espiritualizar los componentes del cielo nocturno, la luna, la noche y el color mismo:

Hilaba la luna la trama de tules  
en la blanca rueca de su plenilunio.  
¡Era una caricia de éxtasis azules,  
donde se alelaba la noche de junio!

La imagen visual, antes simbólica que real, va tomando forma apoyada en el ritmo mantenido con acentos regulares en el dodecasílabo y el juego acústico de vocales y consonantes.<sup>3</sup> La correspondencia que devela la imagen-símbolo vendrá en la estrofa siguiente, la analogía universal que se descubre a través de “engarces” y “asociaciones misteriosas”:

---

<sup>2</sup> De lo que se encuentra detrás del misterio, inefable numen espiritual, sólo sabemos, escribe J. Giordano (*op. cit.*, p. 153-154): “que es algo supremo: infinitamente bello, bueno y verdadero. Pero nada más. Son en realidad las cualidades eternas de un absoluto abstracto [...] El entusiasmo y la esperanza pueden concebirse como un vuelo cósmico hacia este Espíritu trascendente; pero también como un descenso en las interioridades del alma.”

<sup>3</sup> En los primeros poemas del laguense rima y métrica tendían a la regularidad; sin embargo, a partir de *Campanas de la tarde*, sin hacer del todo a un lado estos elementos, experimentaría con muy diversas combinaciones de forma y sonido. Llama la atención que López Velarde, tan preocupado por la precisión formal cuando comenta los poemas de su amigo Eduardo J. Correa y de otros escritores de la época (*cf. Correspondencia con Eduardo J. Correa...* pp. 24, 78, *passim*), diga de González León que “importa poco que su versificación, arbitraria con frecuencia, disuene a los oídos de los profesionales y de los legos”. O bien, que “Su ejecución es desmañada. Ello no me resfría. Más bien me halaga, como la flora silvestre que abraza los muros de un templo, lejos del Arzobispado de Guadalajara.” *Obras*, pp. 539-540.

Comulgaba un pozo la hostia que la luna  
puso en las negruras de su boca fría,  
y a impulsos del símbolo, presentí que alguna  
blancura ha de hallarse en la negrura mía.

Por encima del entorno citadino o rural, existe un rasgo estilístico que distancia a los poetas modernistas del romanticismo precedente: la aparición de la *epifanía literaria* en sus obras, que se relaciona con los elementos que propician una revelación de orden espiritual, pero, a diferencia de lo sublime kantiano del romanticismo, aparecen en circunstancias cotidianas u ordinarias y en contextos urbanos e incluso domésticos. Escribe Alan Wallis:

...mientras la epifanía literaria moderna consiste en la transformación subjetiva de algo aparentemente insignificante –un ruido en la calle, un toque en una ventana– en algo de tremendo significado, el momento sublime dependía del intento por imaginarse algo enorme o enormemente poderoso, que así en un sentido más objetivo, provocaba asombro.<sup>4</sup>

Considera Wallis que los iniciadores del recurso de la epifanía literaria son autores como Joyce, Proust, Virginia Woolf y, en la poesía, Baudelaire. Para la renovación literaria posromántica cuentan factores de toda índole: el desarrollo urbano, la preponderancia de la ciencia positiva y su expansión a los campos del comportamiento humano: la antropología, la economía política, la sociología y, en un lugar preponderante, el psicoanálisis. El concepto de *conciencia*, que se había ido afinando desde las fuentes antiguas hasta los momentos críticos de la Edad Media y el Renacimiento, y que habría de encontrar asiento en los dominios de la Razón moderna como resultado del contrato social contrario al ejercicio de la costumbre, consintió una inesperada expansión con el advenimiento del psicoanálisis, que descubrió el gran sótano

---

<sup>4</sup> A. Wallis, *Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín*, p.15. Más adelante escribe: “La definición más famosa de *epifanía* es, sin duda, la que Joyce aporta en su *Stephen Hero*: [...] ‘Por «epifanía» quería decir una repentina manifestación espiritual, sea en la vulgaridad del hablar o del gesto, sea en una fase de la mente misma. Creía que era el deber del hombre de letras grabar estas epifanías con extremo cuidado, viendo que ellas mismas son de los momentos más delicados y evanescentes.’”

donde se decide el devenir del individuo. Más que la iluminación que se esperaba de las luces de la razón, quedó en evidencia todo un territorio de sombras con la teorización del inconsciente; el individuo moderno no sólo se escindió del mundo, sino de sí mismo. De hecho suele considerarse que la fragmentación del *yo* se vislumbró primero en el terreno de las artes que en la psicología médica. La nueva ciencia del alma reveló que en el *yo* obraban las fuerzas del inconsciente y, en última instancia, correspondía a las pulsiones sexuales y al territorio de las experiencias infantiles encauzar al individuo. Así como sucedió que el niño se hizo de verdad el padre del hombre, los actos fallidos, los impulsos sexuales, todo el mundo ingobernable del inconsciente se manifestaba en las cosas mínimas, en apariencia intrascendentes, en las que finalmente se decidían los momentos de auténtica fundamentación y epifanía de la persona humana, y hacia estos sitios esquivos, recónditos y pequeños se dirigía también la atención de los artistas.

En la poesía simbolista es fundamental la referencia a lo propio del mundo sensible que subyace en la memoria perceptiva, aunque se mantenga oculto para el discurso racional; y en este sentido, también es de primera importancia el ambiente: la ciudad, la calle, la hora del día, sobre todo en tanto experiencia sensorial. Pero en ocasiones este entorno viene más de los libros, de la formación cultural, que de la vivencia diaria; o bien, toma el aspecto que otros poetas le dieron a su propio entorno.

Se conoce que la biblioteca personal de Francisco González León era reducida, alrededor de ciento cincuenta volúmenes, en los que se contaban obras de los escritores de la Generación del 98, Francis Jammes, varias vidas de San Francisco, y los poetas belgas, en traducción.<sup>5</sup> Entre los autores que prefería ocupaban el primer término López Velarde, Othón, Lugones, Darío, Urbina y Nervo. Gutiérrez Vega refiere que leía también a los simbolistas franceses, a

---

<sup>5</sup> Cf. A. W. Phillips, *Francisco González León, el poeta de Lagos*, pp. 39-40.

Machado y a Unamuno, y señala que “mantuvo una esporádica correspondencia con Rodenbach”.<sup>6</sup> Esta última noticia difícilmente podría encajar en el contexto cronológico de ambos escritores. Georges Rodenbach murió en el año de 1898, mientras el primer texto literario que se conoce de González León data de 1903, y es aún muy lejano del estilo de afinidades simbolistas y provincianas del poeta de Tournai. La cercanía de la literatura del laguense con la de Rodenbach inicia en su segunda etapa poética, hacia 1912, y más propiamente de 1917 en adelante.

Gutiérrez Vega recibió información de que existieron treinta y siete cartas que la esposa de González León traspapeló y de las cuales hoy no se conoce ninguna. Es poco lo que se puede saber con certeza de sus documentos personales, que parecen haber quedado en propiedad de Rivas Sáinz, quien le dio noticia de la existencia de la correspondencia con Rodenbach a Adalberto Romero Sánchez y éste a su vez a Gutiérrez Vega.<sup>7</sup> Sin embargo, estas fuentes consideran que tal correspondencia debería estar fechada alrededor de 1920, veintidós años después de la muerte del poeta belga, lo que pone en evidencia la confusión cronológica del dato.

Lo anterior no significa que no haya existido una verdadera admiración y afinidad de González León hacia la literatura de Georges Rodenbach (Tournai, 1855-París, 1898). Rodenbach fue leído, admirado e imitado por varios escritores de diferentes épocas del modernismo hispanoamericano: Rubén Darío, González Blanco, Pérez de Ayala, Amado Nervo, López Velarde, entre muchos otros. De la cercanía entre la poesía de González León y la de Georges Rodenbach la mejor constancia es el poema del laguense titulado: “Dolencia”:

---

<sup>6</sup> Cf. H. Gutiérrez Vega, *El erotismo y la muerte*, p. 18; A. W. Phillips, *Francisco González León, el poeta de Lagos*, pp. 39-40.

<sup>7</sup> H. Gutiérrez Vega, comunicación personal, 28 de marzo del 2000.

Versos de Rodenbach.

Esta calle tan callada en que yo vivo,  
esta calle tan callada y tan sucinta  
que es hermana gemela de la calle  
que él nos pinta.

Si hasta la luna oblicua es igual;  
si hasta el silencio que se cuaja es sombra;  
y luego,  
lo afelpado de la sombra  
que opaca toda sonoridad.

¡Versos de Rodenbach!  
poema integral  
cuya melancolía  
se hermana bien con la mía:  
síntomas del mismo mal.

Más allá de las coincidencias entre sus versos, que son numerosas y han sido estudiadas ya por varios autores, señalamos aquí un aspecto en el que Rodenbach dejó huella en las literaturas hispánicas: la comunión del poeta con su ciudad, que, así como en su poesía, se manifestó en su prosa. *Brujas, la muerta* fue la novela que lanzó a Georges Rodenbach a la fama y reconocimiento de sus contemporáneos; en ella se reúnen diversos motivos y procedimientos estéticos que se habían delineado en sus libros anteriores. Puede leerse como una gran metáfora simbolista donde el entorno de la ciudad no cumple sólo una función escenográfica, sino devela la analogía universal o correspondencia entre todas las cosas.<sup>8</sup> *Brujas* refleja el alma del protagonista, Hugues Viane, un ser solitario, sumido en el dolor, el desinterés y la atonía; en correspondencia, la ciudad es vacío, silencio, sombras, calles desiertas; pero las cosas que rodean al personaje son también símbolos de aspiración a una experiencia trascendente. En la

---

<sup>8</sup> Cf. Georges Rodenbach, *Brujas, la muerta*, p. 13, trad. e intro. de Agustín Izquierdo Sánchez.

relación con el entorno, el simbolismo es un intento de alejar la inmediatez de la vida moderna. Como si, en nuestro caso, el modernismo, desde el exotismo inicial hasta el poema de provincia, dijera: el mundo, o bien, lo sagrado que aún hay en este mundo, no es esto que simplemente vemos; no sabemos qué es, pero está más allá de esto, aunque de alguna manera palpita en lo que podemos ver.

El paisaje de González León es, en principio, el de su pueblo —jardines, conventos, balcones, herrajes—, aunque detrás de la imagen urbana se dibujan de igual manera el amplio cielo campesino y las aves en las que suele fijar la mirada —“y en las tardes, en sus brazos, sueña y sueña un viejo halcón, / que asesina a las palomas de plumaje tornasol” (“En la cima”)—, o acostumbra también aguzar el oído, sobre todo si se trata de la fauna doméstica o pueblerina. “Mañana errabunda”, por ejemplo, es un alegato en favor de la fisonomía rural de Lagos que comienza con la singular defensa del basurero de la ciudad y se transforma después, de imagen poética, en hecho pictórico. En esa panorámica las siluetas de los zopilotes, además del tatuaje del cielo, se convierten en la firma del pintor:

La gran plaza,  
el portal,  
la soledad perpetua de las calles;  
y hacia allá,  
más,  
aún más,  
las tapias cenicientas del suburbio  
y algún canto perdido de torcaz.  
Y en el azul impávido del cielo,  
como un negro tatuaje,  
los tristes zopilotes de ala muerta  
que son como la firma del paisaje.

Es difícil dejar de relacionar esta última imagen con los dos “idilios” modernistas, como si el de Lagos se hubiera querido sumar al torneo de los maestros de la forma; por una parte, el caso de Díaz Mirón: “...y cual mácula errante y funesta / un vil zopilote resbala, / tendida e inmóvil el ala” (Salvador Díaz Mirón, “Idilio”); por otra, el de Manuel José Othón: “Asoladora atmósfera candente / do se incrustan las águilas serenas, / como clavos que se hunden lentamente” (Manuel José Othón, “Idilio salvaje”).<sup>9</sup>

En el poema de González León, la imagen de la ciudad se logra comparándola con un concentrado frutal, concentrado de “silencio”.<sup>10</sup> El cuadro se completa con el retrato de un personaje pueblerino conseguido mediante la acumulación de vocablos de un mismo ámbito semántico y con un recurso por el que el sustantivo pasa a ser adjetivo: “una vejez abuela y polvorienta”, cuyo gesto y movimiento se forman en la imaginación del lector gracias a una concisa fórmula verbal:

la ciudad toda entera,  
como una compotera  
colmada de conserva de silencio.

Los rotos y vetustos caserones;  
consejas, misticismos, tradiciones:  
una vejez abuela y polvorienta  
que pasa santiguándose en su inopia...

---

<sup>9</sup> Salvador Díaz Mirón, *La gigante y otros poemas*, p. 139; Manuel José Othón, *Paisaje*, p. 108.

<sup>10</sup> La revaloración de la ciudad pequeña, del pueblo, que caracterizó al posmodernismo, en contraste con la vida de la ciudad cosmopolita que marcó a la literatura anterior, tiene que ver con lo que Gutiérrez Girardot (*cf. op. cit.*, pp. 127 y ss.) llama “crítica a la gran ciudad”. Como había escrito Baudelaire, la confrontación con las ciudades enormes y los ritmos acelerados de la modernidad, como en el viaje en tren del que habló Bécquer, crea una sucesión de impresiones psicológicas complejas y difíciles de asimilar que terminaron por reflejarse en textos fragmentarios, flexibles, que no obedecían ya a las normas literarias fijas, una literatura intelectualizada, a la que se le contrapuso otra que pretendía no estar basada en el intelecto, sino en la emotividad y en la recuperación del mundo íntegro perdido por los procesos de la modernidad.

El poeta de Lagos hizo desfilas a los personajes que habitan su mundo con sus consejas, el sonido de sus oraciones y su andar cotidiano, aunque más como una pincelada paisajista que como presencias humanas. Lo que palpita en su poesía son las cosas, el paisaje, la naturaleza, y la que habla es una voz interior.

La obra de González León, colección de pequeñeces que se magnifican en la memoria sensorial, traza un viaje poético dirigido hacia lo minúsculo para regresar como el reflejo de una revelación magnificada: “Recóndita virtud de aquellas cosas / que se amplían en el alma a la manera / del vidrio de una esfera” (“La gotera”).

Su poesía emprende un camino imaginario, característico del modernismo, en dos direcciones opuestas: hacia la interioridad y hacia la exterioridad.<sup>11</sup> Ambas direcciones se unifican por medio de la correspondencia espiritual.

Cuando, en los poemas paisajísticos, se dirige hacia el mundo de afuera, un elemento como el desplazamiento de las aves puede, al igual que otros componentes, significar un retrato simbólico de lo que ocurre en el interior más que en el exterior del artista. Los suyos son paisajes interiores más que, como sucedería con un romántico, el escenario de las pasiones del poeta:

y en los cielos pensativos,  
unos cuervos van como una  
tremulencia de unos puntos suspensivos.  
—Háblame, alma, surge, dime.  
—La tristeza es una cosa que redime.  
—¿Por qué miras a la luna,  
y a los cielos pensativos?  
—Yo tiritó:

---

<sup>11</sup> Jaime Giordano entiende este transcurso poético, en el caso de Darío, como un viaje hacia el misterio del alma y hacia el misterio del cosmos. Cf. J. Giordano, “Darío a la luz del simbolismo”, en J. O. Jiménez, *op. cit.*, p. 153.

yo soy una  
tremulencia de unos puntos suspensivos.  
("Crepuscular")

Los versos anteriores resumen buena parte de la actitud lírica de González León: el diálogo del poeta con su alma y la emoción que se despierta con el detalle mínimo de la realidad, en este caso el trazo vacilante de los pájaros y el temblor del rasgo caligráfico. En sus paisajes poéticos también describe una y otra vez la devastación del presente que va dejando atrás épocas mejores. Los versos de "Vuelo de garzas" son el compendio de tal estado espiritual:

Quién sabe qué tienen  
las tardes nubladas.

Parecen más viejas las horas. [...]  
Si ya todo es ido;  
si todo ha pasado:  
las pálidas garzas  
se fueron también.

Las horas se alargan, cojeando y cansadas,  
sombras de vejez.

Nublados del alma...

No han dado las cinco;  
parecen las seis.

La poesía de González León aparece ante el lector como el esbozo de un ambiente logrado con algunos trazos impresionistas, por lo que la imagen final y la evocación del estado de ánimo que se sugiere debe resultar de la suma de sensaciones. De ahí que, después de una

sucesión de versos descriptivos —del interior de una capilla en “La lámpara”, por ejemplo, al que pertenecen los versos que se citan abajo—, algunos poemas finalicen con una estrofa que, sin concluir argumento alguno, tan sólo se extienden en el retrato auditivo de la escena:

Se apagaba el día.  
Afuera,  
se presentía la noche  
en la tarda fatiga del crepúsculo.  
Se ahuecaba en la calle el pavimento  
bajo el lento  
repasar de un coche.

La sencillez del lenguaje descriptivo de González León no excluye otras formas expresivas. Escribió prosas y crónicas que no han sido recopiladas. Pero, en particular en el ámbito de la prosa poética, Ernesto Flores compiló un caso, “Noche lunar”, un ejemplo más de lo que hemos venido hablando.

Allá en aquellas nubes, parece que desplumaron a un cisne: la alberca tiene oleajes de nieve luminosa; las bardas son de nieve amarillenta, las sendas del jardín son de nieve pálida, y en las rosas del rosal hay nieve rosa... ¡Cuánta nieve, cuánta nieve!... ¿Sabes?... hay nieve negra... No lo vayas a decir: yo la llevo en mi corazón.

González León percibe al mundo como una reverberación sensorial, no como una materia sólida y acabada, sino como una forma en proceso de cambio, constante transformación de algo que está siempre a punto de convertirse en otra cosa. Impresionismo poético que lo mismo se justifica por razones emocionales:

Las dulces vaguedades  
de todo lo impreciso;  
los quedos introitos

de absurdas esperanzas...

Mi lírica prefiere

lo vago a lo conciso.

¿No borran asperezas

azules lontananzas?

Los breves episodios;

lo apenas conocido;

el alma del esbozo;

la luz de la maqueta.

Espíritu latente

de aquello que aún no ha sido.

Mejor que los detalles

yo busco la silueta.

(“Imprecisión”)

La indefinición de los estados espirituales y de las percepciones sensoriales: el lugar sin lugar —“el alma del esbozo; la luz de la maqueta”— lo define Octavio Paz, en su ensayo sobre Villaurrutia, como el *entre* poético: “Pausa universal, vacilación de las cosas *entre* lo que son y lo que van a ser”, que distingue a los autores no poseídos por la unidad, sino a aquellos para quienes mundo y lenguaje “son el oleaje de una substancia fecunda y confusa, anterior a la unidad”.<sup>12</sup> La sugerencia o la ambigua pincelada impresionista tienen la intención de significar un proceso intuitivo de conocimiento; más que de conocimiento, de revelación. Dos momentos favoritos del laguense, el amanecer y la tarde, son en sí mismos una forma de imprecisión y poseen la cualidad de prolongar tal estado intermedio:

Ocaso

de prolongados crepúsculos cardenalicios.

Tibieza que comienza a hacerse fría.

---

<sup>12</sup> O. Paz, *México en la obra de Octavio Paz 5, II...*, t. II, vol. 2, pp. 241-242.

Tardes en que frente a frente,  
dialogan largamente  
la noche con el día...  
(“Mayo pueril”)

Estos momentos de imprecisión perceptiva simbolizan un desvanecimiento de la realidad, un sutil desequilibrio doloroso, “tragedias a medias”, como los llama el poeta, que llevan a otra dimensión de la experiencia: la visión frente a frente del ser, una totalidad animada, viva, siempre en movimiento y siempre en proceso de desintegración. Por ello, las descripciones de González León no siempre significan un hecho complaciente o gozoso. Aunque desconoce las fibras de la angustia exacerbada, su lírica introspectiva no es ajena a una visión desgarrada de las cosas, pero busca siempre fórmulas vagas y contenidas, que van mejor con sus conflictos esenciales. El de González León es el drama del vacío y la indefinición, que encarna, como la primera experiencia del día, en “aquella incapacidad / de descifrar lo que sentimos” (“Despertar”),<sup>13</sup> “ya que mi alma no está cierta / de si es un dolor dormido, / o un placer que aún no despierta” (“El viajero”).<sup>14</sup> Incapacidad que se expresa de diferentes formas en sus textos (“Filma”, “Por eso”, “Voces de órgano”...). En casos como el del poema “Desintegración”, la pérdida de aquellos que se creían los más profundos sentimientos se suma al “horror” del vacío que constituye la indefinición prolongada, sentimientos que, aunque adversos, sustentan la unidad espiritual de la persona, la desintegración, incluso, del dolor:

Y esta inquietud del momento  
que nos deja el sedimento

---

<sup>13</sup> Juan Leyva ejemplifica con este poema, escrito en versos de 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12 y 14 sílabas, la renovación versolibrista de González León: “Por habitual que ahora nos parezca, este quebrarse irregular del verso, casi imprevisible [...], sin concierto aparente, no fue posible sino después de una larga tarea modernista...” En “Métrica y poética en Francisco González León”.

<sup>14</sup> El estado de la conciencia a medio camino de la lucidez puede encontrarse ya en Bécquer de manera muy semejante: “No dormía; vagaba en ese limbo / en que cambian de forma los objetos, / misteriosos espacios que separan / la vigilia del sueño”. “Rima LXXI”, en Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y leyendas*, p. 59.

de unas tragedias a medias:  
rala madeja del huso  
que se paraliza iluso  
en la fatuidad de lo inconcluso.

Toda una sensación de licuación;  
el alma que se desintegra;  
el color que se borra;  
y lo que se siente, cuando se siente el horror  
de que no nos queda íntegro  
ni el dolor.

Simbolismo e impresionismo aparecen juntos en la poesía modernista de Hispanoamérica, tanto de González León como de otros autores. En la poesía del laguense la imprecisión es parte misma del símbolo y la consecuencia expresiva debe ser la sensación verbal del misterio. González León se vale de los preceptos simbolistas pero los pone a disposición de sus motivos provincianos. No se trata de describir la cosa en sí, sino el efecto sensorial que transmite a quien la ve. Un ejemplo es el poema “Al toque de alba”, en el que la disposición anímica que una vista arquitectónica sugiere se expresa como una tensión gimnástica:

Es tan amplia la nave  
de la iglesia;  
hínchase tan despacio  
sus bíceps de gimnasio  
y mi musculatura bruja,  
que parece que puja  
por lanzar sus dos torres al espacio.

El mismo poema se convertirá en las estrofas siguientes en una descripción sonora. Un particular manejo de la sinestesia expone el estado emocional reuniendo elementos visuales y sonoros al final de la estrofa:

Sobre las torres vive un clamor,  
clamor de cobre de la campana mayor:  
mística hora,  
que lindando sonido y caoba  
metaliza las sombras de mi alcoba.

La sinestesia, la analogía, el animismo, las correspondencias son recursos que el modernismo utilizó para expresar la nostalgia de la unidad cósmica y la naturaleza de un mundo habitado por el espíritu. El poeta asimila el mundo a su propia alma y con ello a la fugacidad misma de la naturaleza. El mundo, como la poesía modernista lo concebía, es un conjunto de correspondencias y está regido por el ritmo; luego, el oficio del poeta consiste en descifrar este ritmo y exponer el entramado de las correspondencias; descifrar por medio de analogías, que equivalen a las de la naturaleza, para restituir la unidad cósmica original.

La analogía, en González León, como en otros modernistas, puede ser directa en su enunciación, no por ello tiene resultados menos expresivos:

Y en despertar soñoliento,  
como arrastrando los pies,  
sonámbulo el reloj balbuce lento:  
Una,  
dos,  
tres.  
("Suenan las III)

Pero el modernismo mexicano también concebiría imágenes muy complejas siguiendo el mismo principio de acercar lo expresado con la forma del verso. El poema “Ejemplo” de Díaz Mirón sería un caso señalado:

En la rama el expuesto cadáver se pudría  
como un horrible fruto colgante junto al tallo,  
rindiendo testimonio de inverosímil fallo  
y con ritmo de péndola oscilando en la vía.<sup>15</sup>

Versos en los que es posible imaginar el crujido de la cuerda mientras se mece el cuerpo del colgado debido a la oscilación del alejandrino de elaborados hemistiquios separados por una fuerte cesura, lo que confieren lentitud y vaivén al ritmo al alternar las dos partes del verso. En otro tono, pero de efectos semejantes, son los versos de González León en “La gotera”, donde el de Lagos pone en principio la simple enunciación de una prosopopeya:

Esbozo musical que se devana.  
...Ritmo alterno  
de arteria o de camapana:  
Tic...  
Tac...

Y más adelante en el mismo poema elabora una imagen mucho más compleja en la que van de la mano abstracción y analogía:

rumor que asemeja al de la péndola  
que en la sala de ambiente colonial  
rebanaba el silencio de las horas  
con el filo de su disco de metal.  
(“La gotera”)

---

<sup>15</sup> S. Díaz Mirón, *La gigante y otros poemas*, p. 126.

Siguiendo este principio poético de analogías y correspondencias, hay poesías que González León compone dividiéndolas, como si se trataran de dos miembros iguales de una ecuación; partición metafórica, a su vez, de la naturaleza. A un conjunto de versos con unidad tonal o temática se le contrapone otro que funciona como su contraparte y, a la mitad del texto, aparece el símbolo poético que distingue uno de otro. Este lugar intermedio puede ocuparlo un verso —“señalando la equidistancia del mediodía”—, en el caso de “Agua de luna”:

Por las mañanas una ardentía;  
los zumbidos de las moscas en la tienda;  
en la banqueta la resolana;  
y en la capilla de la hacienda,  
la campana  
señalando la equidistancia del mediodía.

Crepúsculos pintores por las tardes;  
ápices de arbolados verdinegros  
asomados de la huerta en los tapiales;  
noches de sombras plurales [...]

Se trata de un proceso que va de la luminosidad a su contraparte de oscuridad; y una metáfora que vale para diferentes temas: el paso de la niñez a la vejez, del amor al desamor... Un ciclo que no regresa al estado inicial, sino que se cumple en el decaimiento. Otro poema, “Visiones”, que también comienza con el resplandor diurno (“Mi alegría se espereza / en la pureza azul de los días diáfanos; / siéntese que es paloma / en los claros amaneceres”), avanza hacia la sombra hasta llegar al símbolo de igualdad, en este caso literalmente aritmético, colocado a la mitad de la ecuación. Una vez más la contabilidad —de nuevo, dicho esto de manera literal— empuja por su mayor peso la balanza en favor de lo sombrío:

Yo veo la vida con los ojos del día,  
días que amanecen hoscos y fríos  
con cara de prestamista  
ante algún cliente insolvente,  
= 20 + 20 =

La extrema izquierda de la Vida  
se lleva siempre por Partida Doble  
al saldo en contra de la pena, crece;  
y el alma se recluye;  
y se entumece en friolencias de la casa,  
si el hogar en la ceniza  
requemó su última brasa...

Recursos semejantes se utilizan en “Esta noche tiene  $3/4$  de luna y  $1/4$  de nubes”. El paso del tiempo se expresa aquí con el desplazamiento de las nubes sobre el círculo de la luna y el cambio de los valores en la proporción aritmética: símbolo y enunciación del estado de ánimo.

Se invierte el problema:  
ahora es oscuro e inverso el reparto;  
se extrema una bruma  
dentro de mi cuarto,  
y el cielo, en quebrados formula esta suma:  
 $2/3$  de nubes,  
y de luna,  $1/4$ .

El poeta de Lagos gusta de palabras y verbos atenuantes, y busca referirse siempre a aquello que adormece y sana su espíritu, lo que, por otra parte, posiblemente encontraría en los paraísos artificiales, pero, sobre todo, en las cosas bellas. Mientras el mundo se revela como un

conjunto animado al que se tiene acceso por medio de las sensaciones, el paisaje —su concreción visual— muchas veces toma la apariencia de un artificio plástico que la naturaleza montara ante los ojos del escritor: “crepúsculos pintores por las tardes” (“Agua de luna”); “una ráfaga de luna / que es un óleo que se unta” (“Lo que dicen las cosas”).

El poeta anda por su pueblo como por “una ciudad encantada”, donde cada sonido o visión tiene algo que decirle, desde el más mínimo juego de las sombras en el piso hasta la población entera, en especial el estado anímico que ésta provoca cuando se relaciona con él como otro ser viviente:

El anhelo inmotivado  
lo borroso de la idea,  
lo indeciso del momento...  
La mañana ronronea  
como un gato de convento.  
(“Rumores I”)

La correspondencia entre entorno y poeta sugiere un sistema analógico de revelación y un mundo que no se conforma por un conjunto de hechos independientes; sino, como hemos dicho antes, por una sustancia común, única y animada, sin importar la percepción, orgánica o no, que se tenga de ella: la unidad del ser. Su espíritu, traspasado de recuerdos y anhelos incumplidos, sólo sabe mirar al pasado, y es hoy un nudo de emociones que se unen con la naturaleza:

Bien está que ese desdoro  
crepuscular  
se suelva con  
la oxidación

de mi corazón.  
Bien está que cese ya ese rumor...  
("Bajo el viento")<sup>16</sup>

La provincia de González León tiene rasgos menos "nacionalistas" que la de López Velarde y de otros posmodernistas, y su intensidad y tensión poética son resultado de un lenguaje de medio tono en el que confluyen la expresión sencilla y la imagen compleja. Allen Phillips considera a la provincia como el tema fundamental de González León; sin embargo, no pocas veces ésta parece funcionar más bien como un motivo externo, el lugar donde ocurren los dramas, revelaciones y experiencias que en realidad interesan al artista. La importancia del entorno reside en su carácter de universo vivo y comunicativo, antes que en los rasgos locales.

El poeta simbolista quiere entrever el misterio, el ideal, capturar esa forma de eternidad en el mundo de la fugacidad, lo que le produce una insatisfacción continua, aunque también una aspiración perenne. Por su conciencia crítica, reconoce que el ideal es una aspiración desmesurada que lo llevará a estrellarse con la realidad. Tal es el conflicto del deseo y la necesidad. El arte se erige como una vía para alcanzar la salvación y es también una suerte de anestesia que alivia del fracaso, de la redención que no llega nunca. Mientras el modernismo político —llámese anarquismo, capitalismo, comunismo, etcétera— está consagrado siempre al futuro, a perseguir sin fin un orden distinto, el modernismo artístico le roba al instante una epifanía, busca en el presente la iluminación; es entonces una forma de salvación frente a la fugacidad de la experiencia sensible.

---

<sup>16</sup> R. Orozco Castellanos (*op. cit.*, pp. 11-12) apunta sobre este poema: "No sólo ocurre que las cosas envejecan a los ojos del poeta sino que él mismo ha envejecido y nos transmite la aterradora sensación de un tiempo que se ha ido del brazo de la vida, deshaciéndose tanto en el mundo circundante como en su propio interior. [...] Sería natural asociar este poema crepuscular a la cercanía de la muerte..."

La libertad formal se relaciona también con la influencia simbolista, tiene que ver con la identificación del poeta y el espacio que habita, en tanto que determina la fluidez irregular del discurso interior que sigue a la experiencia citadina y al fluir inesperado de las sensaciones. González León es un poeta que camina en su pequeña ciudad, lo hemos señalado antes, con los sentidos atentos; pero lo hace ya con la conciencia discontinua, desvinculada, moderna. No sigue un trazado reticulado que se entregue a un ritmo fijo, sino que su paso ha caído en la alteración del nuevo artista que habita una realidad inabarcable por los patrones prefigurados de la preceptiva. Es un escritor que, siguiendo al simbolismo y partiendo del escenario pueblerino, ha llegado a la poesía moderna.

## VI. Otros poetas de la provincia literaria

En 1916 se publicó *La sangre devota* de Ramón López Velarde y no tardó en llamar la atención por su combinación de temas provincianos y procedimientos estilísticos renovadores. Si bien, no todos los críticos están de acuerdo en que se le considere como el libro que originó una multitud de poemarios posmodernistas de tema provincial, sin duda tuvo una importante resonancia por sus cualidades poéticas y el reconocimiento que recibió en el centro mismo del país.<sup>1</sup> En este capítulo revisaremos la obra de tres poetas mexicanos pertenecientes a esta vertiente artística.

Como hemos visto arriba, fue una nueva conformación nacional lo que devino en la transformación del modernismo a principios del siglo XX. En el caso del grupo literario de Lagos de Moreno, si se hojean los tomos de *Ocios literarios* (1907, 1909), se encuentra que, excepto por el despunte costumbrista de Mariano Azuela, los textos de los contertulios de González León (Bernardo Reina, José Becerra, María Dolores Amador, Francisco Guerrero Ramírez) seguían por entonces vinculados a un modernismo decimonónico cercano al primer Darío, que se combinaba con una acentuada religiosidad y cierto declive existencial. Es Antonio Moreno y Oviedo el que comenzaba a introducir los elementos que iban a caracterizar al posmodernismo de la segunda década del siglo XX.

---

<sup>1</sup> Refiero la opinión de José Luis Martínez: “en cuanto se ha hecho público el primer libro de López Velarde surgen los continuadores, no de su complejidad sustancial sino de sus temas aparentes: Manuel Martínez Valadez, en Guadalajara, inicia el desfile de libros provincianos con *Visiones de provincia* (1918) y *Alma solariega* (1923); Enrique Fernández Ledesma, coterráneo del poeta le sigue en 1919 con su libro *Con la sed en los labios*; de Lagos, Jalisco, Francisco González León, que con anterioridad había iniciado su obra con *Megalomanías* y *Maquetas* (1908), que López Velarde había leído, publica *Campanas de la tarde* (1922), y luego *De mi libro de horas* (1937); Severo Amador, zacatecano, pasa de un volumen de cuentos, *Bocetos provincianos* (1907), a unos *Cantos de la Sierra* (1918) y a *Las bandas del terruño* (1931, póstumo) en que deriva a lo folklórico el tema provinciano; Alfredo Ortiz Vidales, moreliano, publica en 1923 *En la paz de los pueblos*. Y esta relación, que no incluye sino las obras inmediatas y francamente de tema provinciano, pudiera aumentarse con las prolongaciones incidentales que se han sucedido, sobre todo entre los poetas de provincia, casi sin interrupción”. En R. López Velarde, *Obras*, p. 14.

Antonio Moreno y Oviedo (Lagos, 1862-ciudad de México, 1949) estudió la carrera de abogado en Guadalajara, reunió y fue mecenas de la llamada Generación de 1903 y más tarde se avencinó en la ciudad de México. Publicó y participó en las revistas y los libros de grupo (*Kalendas* y *Ocios literarios*) y fue autor de varias obras: *Después del naufragio*, *Incienso en el rescoldo*, *Pátina* y *De ocios a pátina*. Su poesía, de marcados acentos simbolistas, era, tal vez, después de la de González León y de la prosa de Azuela, la de factura más destacada entre los miembros del grupo.

Uno de los poemas que con mayor frecuencia se recuerda de Moreno y Oviedo es un soneto que publicara con algunas variantes en dos tomos de *Ocios literarios* (1904 y 1909) titulado “Tarde nublada”, que más tarde apareciera en varios de sus libros como “Me ve la tarde”:

Me ve la tarde con sus ojos grises;  
yo la miro colmado de tristeza;  
se unen mi dolor y su tristeza,  
y formamos un gris de nuestros grises.

Vagan mis pensamientos sin matices,  
inconstantes, velados, con pereza,  
y se van esfumando en la pereza  
de la plumiza tarde sin matices.

Avanza sin crepúsculo la noche;  
sigo más triste en mi desierta estancia;  
abre la flor del *Angelus* su broche,  
y me llega muy débil su fragancia...  
...Desciende la llovizna con la noche;

los murciélagos rondan en mi estancia.<sup>2</sup>

Más allá de la forma y el recurso de la repetición, estos versos tienen características afines a González León: la identificación del entorno con el estado de ánimo del poeta, la vida como un proceso en el que todo se va haciendo cada vez más lento, la sinestesia espiritual, el monólogo interior que refleja un estado de conciencia atenta que no refrena la ansiedad por el paso de los acontecimientos mínimos.

Moreno y Oviedo fue un escritor que buscaba la precisión formal y la cuidadosa factura del verso que también experimentó con el poema corto, efectivo para la concisión imaginativa:

Anochece:  
El tramonto apagó su llamarada...  
resplandece  
el cielo como envuelto en un suspiro,  
y parece  
que la noche, de estrellas salpicada,  
es arena brillando en un zafiro.<sup>3</sup>

En otro poema corto describe su ciudad y se vale de singulares procedimientos de versificación con los que mantiene cierta coherencia formal; el texto remite al haikú:

Pollitos rodeando  
gallina colosal  
(las casas agrupando-  
se al templo parroquial.)  
¿El esquema de Lagos?<sup>4</sup>

En buena parte de la obra de Moreno y Oviedo hay un estado de ánimo declinante marcado por la religiosidad, incluso en momentos es casi un poeta dogmático; o bien, sus

---

<sup>2</sup> A. Moreno y Oviedo, *Incienso en el rescoldo*, p. 3.

<sup>3</sup> A. Moreno y Oviedo, *op. cit.*, p. 7.

<sup>4</sup> A. Moreno y Oviedo, *Después del naufragio*, p. 69.

versos tienen acentos de poesía mística: “Mientras que yo te olvido, persiguiendo / la visión seductora del pecado, / Tú, mi dulce Jesús, me vas siguiendo / con silbidos de amor, enamorado”.<sup>5</sup> En él es constante la convicción de que la tristeza —que en González León se relaciona con la estética simbolista— significa el camino de la redención religiosa: “¡Oh Virgen! no descendas todavía / del Gólgota; prolonga tu agonía: / ¡Danos tu llanto de corredentora!”<sup>6</sup>

En 1923 Antonio Moreno y Oviedo publicó *Después del naufragio*, que, como lo anuncia la portada, incluye “una carta e impresiones del poeta Francisco González León”. En la carta que se presenta “a manera de prólogo”, como en los comentarios que aparecen a lo largo del libro, González León refiere su opinión personal sobre los versos que le habría hecho llegar Moreno y Oviedo; por supuesto, encomia su labor por el contenido emocional del poemario y la “mística melancolía” que comunica, y le recomienda su publicación como tomo independiente. Después de cada poema aparecen algunas palabras de González León, textos que, se adivina, estaban dirigidos al escritor y, aunque puede resultar un procedimiento editorial en cierto sentido ingenuo, es interesante que en algunas de esas palabras añadidas queda la impresión de una lectura cuidadosa que supo destacar, entre un conjunto de textos a veces desiguales, los pasajes mejor logrados. Ésta sería la mejor manera de acercarse a la lectura de Moreno y Oviedo, como a buena parte de los poetas posmodernistas de provincia; buscar, entre una obra que en ocasiones parece muy extensa para lo que le retribuye al lector, los pequeños pasajes de mayor aliento poético.

Así, de un poema de cinco cuartetas, “Caridad”:

Se para todos, tristeza mía;  
tu norma sea la de Jesús  
cuando en el Huerto, triste pedía,

---

<sup>5</sup> A. Moreno y Oviedo, *Incienso en el rescoldo*, p. 63.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 57.

misericordia para su cruz. [...]  
Y todos forman un mismo grito,  
un mismo llanto: es el Dolor  
que clama y sube al Infinito  
y abre los brazos ante el Señor.

La misma sangre lleváis, oh penas:  
vivid en santa fraternidad.  
Sois eslabones: haced cadenas  
que forje y temple la Caridad.

González León apunta: “La solidaridad de esta virtud está magistralmente pintada: ‘La misma sangre lleváis, oh penas...’ ‘Sois eslabones: haced cadenas...’”<sup>7</sup> Dos versos con los que Moreno y Oviedo forma una imagen compleja del dolor evangélico que traspasa al del hombre común.

Otro ejemplo es “Corazón mío” (“Fuiste cámara oscura / que llevó su tripie / adonde florecían / la belleza y el bien”), de cuya tercera estrofa:

Corazón fuiste copa  
donde ciego apuré  
el gozo de las penas  
y el dolor del placer...

González León toma los dos versos finales y comenta: “merece el capítulo de un tratado de psicología”.<sup>8</sup>

Son estas pequeñas imágenes que Moreno y Oviedo consigue contraponiendo significados para elaborar imágenes complejas, en donde toma más vuelo su poesía, cuya

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>8</sup> A. Moreno y Oviedo, *Después del naufragio*, p. 35.

característica principal es la de estar marcada por una tristeza perenne que sólo la esperanza de un hombre profundamente religioso podría redimir.

Manuel Martínez Valadez fue otro poeta de la provincia posmodernista, semejante a González León por sus versos —de quien fue amigo, lo mismo que de López Velarde—, pero que contrasta con él por su historia personal. Martínez Valadez (1893-1935) nació en Arandas, Jalisco, su rebeldía congénita no le permitió terminar los primeros estudios en una institución, los que recibió en su casa, además se hizo de una sólida cultura de manera autodidacta y más tarde estudió en la Escuela Libre de Derecho de Guadalajara. Polemista de apariencia hosca; formó parte de los grupos intelectuales de la capital de Jalisco, fue profesor, desempeñó cargos públicos vinculados con la educación, practicó el periodismo y la política. Murió en una riña mientras ejercía como representante en el Congreso de la Unión. Autor de los libros de poesías *Visiones de provincia* (1918) y *Alma solariega* (1923), de manera póstuma apareció en 1943 *Del villorrio quieto* y en 1972 la Universidad de Guadalajara editó su poesía completa.

Se le describe como un poeta al mismo tiempo irónico y sentimental, que gusta tanto de las antiguallas como de los ultramodernismos, características que reflejan con acierto su poesía, en la que se ocupa en buena medida de los temas tradicionales del posmodernismo de provincia: los amores juveniles, la descripción pueblerina, las referencias a la lectura de Rodenbach —tan frecuentes como en el poeta de Lagos—, las fiestas religiosas, los recuerdos infantiles... Además de describir a su ciudad, le interesan las tensiones psicológicas que el ambiente genera en sus personajes:

Ésta es la hora que tu alma para soñar prefiere,  
los dos estamos solos en tu viejo balcón;  
tú me hablas de lo mucho que tu almita me quiere

y yo derramo estrofas sobre tu corazón.

Cantar de golondrinas. La flébil tarde muere  
como novicia rubia que mata una pasión;  
el *Ángelus* resuena, y cual un miserere  
desata el campanario su enferma vibración.

Anestésias mi duelo con tu mirada. Fumo  
pensando en unos versos de Paul Verlaine, y el humo  
por el tranquilo ambiente se eleva en espiral.

Nos llegan los rumores de música lejana  
y el grácil ritornelo de una locuaz fontana,  
que vierte sus monótonos hilillos de cristal.<sup>9</sup>

En los versos de Martínez Valadez se combinan dos tendencias, la simbolista del posmodernismo provinciano y la visión irónica y moderna del poeta político. Así en “Regresan los aldeanos” está, por una parte, el escritor de la provincia mesurada y espiritual:

Es tarde de domingo. Surgen sanos  
Propósitos de vida patriarcal.  
Y mi honda devoción besa las manos  
De esta paz pensativa y otoñal.

Pero también está el escritor que habla de la gente de su pueblo sin concesiones morales:

Rosa vuelve ceñuda y displicente,  
y por poco no llora:  
ve que se mina su ilusión y siente

---

<sup>9</sup> M. Martínez Valadez, *Visiones de provincia y alma solariega*, p. 17.

horribles celos de la profesora  
de la escuela oficial, hábil demonio,  
que ha establecido su colegio enfrente  
de donde vive su adorado Antonio.

Brisa aromosa. Gritos de muchachos  
que corren tras las reses. Dos borrachos  
en el extremo de la calle sola,  
disparan su pistola,  
vitoreando a un caudillo de revuelta.  
(en la próxima vuelta,  
¿los irán a multar?)<sup>10</sup>

En Martínez Valadez se comienza a colar la historia nacional y las instituciones y conflictos del país posrevolucionario. Sigue siendo un poeta de melancolías provincianas, pero es ya, como lo dice en sus versos “Hijo de un siglo inquieto / de análisis y dudas”, y los personajes de sus poemas tienen una presencia moral que completa el dibujo pueblerino: las muchachas sienten envidia, se equivocan cuando repasan sus ejercicios al piano, esquivan la mirada de los hombres, que se emborrachan envalentonados, huyen de la policía, se burlan del agiotista.

Como sucediera con otros poetas de provincia, el escritor regresa a su pueblo y encuentra que todo ha cambiado; sus compañeros se han ido y sus vecinas se han casado. Se imagina entonces, igual que López Velarde y González León, entregado a la vida retirada y alejado de la conciencia intelectual:

Yo no sé qué pasa; que me da la gana  
de vivir cual viven María Luisa y Juana,  
como algún munícipe vacuo y sepulcral,

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

como tanta gente optimista y sana  
que espera y cree mucho, que poco se afana,  
sin Verlaine y Wagner, sin Voltaire y Kant.<sup>11</sup>

Sin embargo, habitante ya de una realidad más mundana, resiente también el ritmo sosegado de la población: Así, sus poemas, que él mismo vincula con la tradición provincialista, están a medio camino entre la exaltación y la crítica al entorno de su pueblo:

En esta calma pueblerina  
hasta mí llega el rudo son  
de un organillo que en la esquina  
toca una lánguida canción.

Tarde de cielo ceniciento,  
tarde *tediosa*, tarde *pálida*,  
en que está mudo el pensamiento  
y el alma *lírica* está *inválida*. [...]  
Tediosa calma pueblerina,  
tristeza del atardecer...  
¡Ni una parlera golondrina!  
¡Ni una sonrisa de mujer!<sup>12</sup>

Manuel Martínez Valadez es un poeta interesante y poco atendido por la historia literaria nacional. Su obra es relativamente limitada y restringida en intereses temáticos, pero abre una puerta a otra forma de modernidad artística: el humor, la ironía y el contexto social.

Otro poeta posmodernista, autor de *Con la sed en los labios* (1919), Enrique Fernández Ledesma (Pinos, Zacatecas, 1888-ciudad de México, 1939), vivió desde joven en Aguascalientes, donde conoció a López Velarde, con quien tuvo una larga amistad y trabajó en varias publicaciones

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 42

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

del país; a él se debe la recopilación de *El minuterero*. Fue periodista, crítico literario y especialista en artes gráficas. Se trasladó a la ciudad de México, donde se desempeñó como director de la Biblioteca Nacional, promotor de la lectura y fue miembro de la Academia de la Lengua.

*Con la sed en los labios* fue su único libro de poemas; son los personajes los que fijan sus textos en la pequeña ciudad: las solteronas, la enlutada, las muchachas que leen versos y novelas, las novias de juventud... El cantor de Fuensanta lo reconoció como parte del “criollismo literario”; aunque, por lo que puede leerse en la correspondencia de López Velarde con Eduardo J. Correa, sus relaciones con Fernández Ledesma fueron de confianza, pero también pasaron por momentos de tirantez. López Velarde era un lector particularmente crítico con sus amigos cercanos —también lo fue con Correa—; de Fernández Ledesma escribe en una carta de 1908: “Enrique me mandó sus versos a Primo Verdad y se los destrocé según habrá visto. Me parecen infumables. Sé que Enrique se ha quejado después de lo que él llama mi apasionamiento”.<sup>13</sup> En 1916 publicó un artículo en el que anunciaba la próxima publicación del libro de su amigo; ahí declara que su juicio estará matizado por la fraternidad, pero luego emprende un texto de argumentos intrincados, que de pronto se desvía para hablar de la poesía mexicana, del criollismo literario, etcétera; nunca revela el entusiasmo que tuvo por lo versos de, por ejemplo, González León. Sin dejar de lado el trato deferente que le prodigaba, entre el encomio y recriminación habla de la actitud solícita y poco maliciosa de su persona y de su poesía. Escribe López Velarde:

Sus versos, con un equilibrio igual al de su persona, jamás se oyen como una detonación. Supongamos que mira a una enlutada. ¿Quién podría mirar a una enlutada sin incurrir en violencia? ¿Quién, oh deidad de lúgubres arreos? ¿Quién podría ser dueño de su ritmo interior en tu presencia, si vas vestida de muerte y si en el filo de tu rostro la vida relampaguea? ¿Quién, decís? Enrique. Él dirá no más:

---

<sup>13</sup> R. López Velarde, *Obras*, p. 821.

Este luto que llevas este día  
cálido de verano,  
es un deleite para mis sentidos  
y un tónico descanso  
para mis ojos.

En sus momentos más álgidos se expresa como lo manda el buen tono [...] Al minuto de asistir a la agonía de un familiar, da gracias por el dolor. Al día siguiente de un desastre sentimental, impreca al cielo para que cuide de la amada venidera [...] Su verdadera vocación, para mí, es ese arte circunspecto, urbano, que tan bien practica.<sup>14</sup>

López Velarde hubiera querido de Fernández Ledesma la acidez y rebeldía ante la precaria condición de la existencia, tanto como la pasión erótica que debiera despertar en el poeta su musa provinciana; es decir, hubiera querido leerse más a sí mismo en los versos de su amigo. Sin embargo, los logros de Enrique Fernández Ledesma son de signo diferente, por ejemplo, a veces emparentado aún con la poesía decimonónica, se interesa por la gracia de la forma y la musicalidad del verso:

Y luego de seguir las huellas peregrinas  
del peregrino tránsito de todas las mujeres,  
van a morir al golfo dorado de Citeres!  
¡Mi corazón dolido, mi corazón doliente;  
mi corazón absurdo, fulgente y refulgente...!  
¿Mi corazón? Es como una monja Clarisa:  
Una mitad suspiro y otra mitad sonrisa.<sup>15</sup>

Fernández Ledesma recurre de manera constante a la anáfora y a todo tipo de figuras conseguidas por la repetición de un sonido o un concepto en la definición de un sujeto, así va complicando la imagen y envolviendo al lector con el simple gusto de la enunciación poética:

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 524.

<sup>15</sup> E. Fernández Ledesma, *Con la sed en los labios*, p. 20.

La que vi pasar un día  
bajo la galante umbría  
de tus calles...  
La que a la vez parecía  
un perfume de Versalles,  
un cantar de Andalucía,  
una flor de Alejandría,  
y un eco de Roncesvalles...  
En suma: una melodía.<sup>16</sup>

La acumulación de elementos y la musicalidad del verso son características de estos textos, que dan también noticia de un poeta que ve la realidad desde todos los ángulos posibles. Sus personajes son contradictorios; la mujer aparece, por una parte, como un ser musical, un instrumento de la armonía universal, en el sentido modernista de los términos, y como su personal anhelo romántico:

...Bendice a la que un día  
ha de amarme... Bendice su alegría,  
bendice su dolor:  
hazla como el poeta lo decía:  
“toda llena de gracia, como el Ave María”  
Toda llena de amor.<sup>17</sup>

Pero la cercanía de la mujer también desborda en Fernández Ledesma cualquier experiencia, como un nudo de existencia que le sugiriera todas las cosas, todos los sentimientos y concepciones posibles, que abarcara un sinfín de aspectos de la vida. La mujer es de nuevo con Fernández Ledesma la iluminación misteriosa del ser que entra por los sentidos del poeta:

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 135.

Así eras tú: desconcertante, ilógica,  
enervante y voraz, maligna y casta;  
inquieta y débil, acuciosa y tibia,  
tormentosa y pueril; a veces diáfana:  
una cómplice mezcla de dulzura  
y de acidez picante... Así me dabas  
la impresión de un perfume  
de híbridas tibiezas desmayadas...  
Así: radiosa o gris, fúlgida o tenue,  
dulce bajo tu frente, circundada  
por la corona fértil y salvaje  
de una pomposa mata  
de pelo negro y cruel...<sup>18</sup>

En el poema “Mis ojos van a ti”, al que se refiere López Velarde cuando trata sobre la mujer que lleva un luto que contrasta con su vitalidad, a pesar de la continencia que le recrimina el de Jerez, Fernández Ledesma desliza también entre sus versos una imagen que remite al sexo femenino y a la ensoñación erótica del poeta:

Mis ojos van guardando  
esta visión de paz, este sedante  
capuz de luto, estos sedeños paños  
que llevas con las gracias imponderables  
de tu ciencia moderna; estos ingrátidos  
pliegues, en que se ahueca vagamente  
el minúsculo triángulo  
que tus muslos dibujan al moverse  
cuando caminas; este cuello blanco  
y fino, circundado por la gola  
a lo Medicis; este gentil garbo  
tan tuyo, con que empuñas la sombrilla

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 58.

como cetro; este rastro  
casi tangible, en el que abriste el aire  
a tu paso...<sup>19</sup>

Aquí la precisión imaginativa construye una figuración femenina corporal y concreta, además se combina con el verso moderno más cercano a la prosa, con encabalgamientos inesperados y que no atiende a la rima.

Enrique Fernández Ledesma fija sus escenarios en la provincia: el jardín, la casa, la calle, la escuela; pero se concentra en el personaje hasta abarcarlo minuciosamente, también se vale de las cosas de su entorno —los retratos, las vajillas...— para usarlas como símbolos. Recuerda de su niñez, por ejemplo, una taza en la que bebía la más joven amiga de su madre y el pasaje, como si tratara de un motivo de Proust, le revive un mundo complejo. Lo mismo habla del lenguaje de sus mayores —“le decía *mi loza de la china*”, lo que le hacía pensar en los cerezos y la pagodas orientales— como de su heroica amargura, “de un suspirante amor”, que “circundado las gráciles alturas / derretía el nevado cráter del Fushi-Yama”. Y en sus afanes de sensualidad absoluta que subleva su mundo tocado por una estética refinada y compleja, recuerda Fernández Ledesma:

Taza inválida ahora, en la que había  
rastros de femenina juventud,  
átomos de María,  
y en la que yo, en los días de impúber inquietud,  
temblando, subrepticamente llegué a beber...  
Por encontrar las huellas de los primeros labios  
de la primer mujer!<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 198.

Quedan aquí muchos aspectos por revisar de la poesía de Fernández Ledesma. Aunque sólo escribió un libro de versos, es un poeta difícil de abarcar, casi habría que emplear una fórmula como las de sus poemas para describirlo: singular, refinado, excesivo, delicado, abundante, modernista, posmodernista, etcétera... La crítica y la historia literaria lo han tenido muy poco en cuenta, aun con la cercanía personal que tuvo con López Velarde. También es posible que un poeta tan deslumbrante como López Velarde haya opacado incluso los mejores logros del posmodernismo.

En su tiempo, muchos escritores se sumaron al posmodernismo de provincia; la combinación de procedimientos literarios que se distanciaban de los cánones académicos tradicionales, incluso del modernismo decimonónico, junto con la posibilidad de reconocer en el entorno más inmediato los motivos suficientes para la creación poética, motivos de toda naturaleza —religiosa, sentimental, de comunión de lecturas, etcétera—, significó un estímulo para ejercer la vocación literaria de una clase media ilustrada que se iba volviendo parte activa de la sociedad. La vocación no será en todos los casos suficiente, pero los más importantes habrían de jugar un papel principal en la literatura mexicana; no es aventurado afirmar, por ejemplo, que López Velarde es uno de nuestros poetas más destacados del siglo XX.

La falta o precariedad de los materiales y la dificultad para llegar a ellos hace complicado el reconocimiento de esta corriente literaria. La concentración de los medios de difusión, las editoriales, los centros académicos, los grupos de poder político y cultural, tanto como los mismos medios de subsistencia, obligó a una suerte de migración de los autores hacia el centro de la república, ya sea en persona o en obra. Al centralismo cultural, que con muchas dificultades avala o reconoce la obra artística que no se origina en la ciudad de México, se debe, por ejemplo, que por mucho tiempo hayan sido consideradas en un segundo plano las cualidades poéticas de González León.

En la historia de la literatura mexicana moderna, el reconocimiento de una obra está en cierta medida determinado por la capacidad de un autor para ser apreciado en la capital del país. El poeta paradigmático de la provincia mexicana, Ramón López Velarde, se trasladó definitivamente a la capital en 1914, lo que sin duda le permitió obtener resonancia literaria y extender los alcances de su obra; los libros que publicó en vida aparecieron en editoriales de dos revistas de la ciudad de México —*La sangre devota* en *Revista de Revistas* y *Zozobra* en *México Moderno*. Un caso que ejemplifica lo que venimos diciendo es el guanajuatense Rafael López, quien desarrolló su carrera literaria en la capital, luego de una invitación en verso que le hiciera Rubén M. Campos: “ven, escogido artista a beber nuestro vino, / a partir el pan blanco del cordero divino, / del nuevo Arte eucarístico en torno a cuyas aras / tejen danzas simbólicas las desnudas Apsaras”.<sup>21</sup> Otro tanto se puede decir de la modesta repercusión que tuvo González León con *Campanas de la tarde*, publicado por Cvltvra en la ciudad de México. Sin embargo, mucho debe quedar en bibliotecas y archivos de provincia; materiales que ocasionalmente, gracias a los rescates que emprenden investigadores interesados en ello, salen a la luz.

---

<sup>21</sup> Rubén M. Campos, en Serge I. Zaitzeff, *Rafael López: Poeta y prosista*, p.10.

## **VII. La poesía de González León.**

### **El entorno como manifestación del mundo interior**

El interés que despierta la poesía de González León no se limita, por supuesto, a sus vínculos literarios; aunque haya sido el objeto principal de este trabajo. En el proceso hemos hablado de la obra de varios autores que formaron parte del posmodernismo literario, particularmente del que tomó del entorno provinciano sus motivos poéticos. Destacamos sus semejanzas, de las que nos interesan, sobre todo, los fundamentos conceptuales, y al hacerlo se puede constatar que concepciones artísticas similares resultan en manifestaciones poéticas de muy diferentes cualidades. Los métodos de versificación, el aparato conceptual del simbolismo, la construcción de la identidad del criollismo literario, los motivos provincianos, etcétera, pueden haber formado parte del bagaje intelectual de muchos autores; sin embargo, la realización decantada del verso y la poesía es propiedad de cada poeta. Para elaborar un panorama que dé un perfil más completo de nuestro autor, dedicaremos este pequeño apartado a estudiar algunas características de la poesía de González León que lo distinguen en su singular realización literaria.

González León es un escritor que va, de un verso a otro, de la expresión simple a la complejidad imaginativa y del pasaje sentimental a la metáfora simbolista, de ahí lo difícil que resulta delinear con puntualidad el margen que distingue lo muy novedoso de lo tradicional. A pesar de los ejemplos de sencillez formal y sentimentalismo directo, mantiene un raro tono de modernidad que reside en el poder sugestivo de los elementos que escoge, donde de hecho se halla buena parte de la intensidad de su poesía, además de la gracia y la disposición precisa de los elementos del poema:

Invisible alguna cuerda  
voltija la campana,  
lenta...  
lenta...  
y es tan alta la alta torre,  
y es el vuelo tan de rondas vagarosas,  
que en lo azul del tardo cielo  
las palomas más parecen mariposas.  
[...]  
Y esta especie de cansancio  
que es acaso como el alma silenciosa  
de esta tarde de verano.  
Todo es mudo y todo es viejo.  
El espíritu se amedrenta y se anonada.

En las calles y en la plazas  
tal no hay nadie,  
tal no hay nada,  
que la ciudad se parece  
a una ciudad encantada.  
(“Ciudad encantada”)

Para llegar a un estado de contemplación tal, como el de esta “ciudad encantada”, la mirada se pasea con un detenimiento tal que, al final del proceso, lleva a una suerte de suspensión del tiempo: entonces surge la epifanía literaria, el asombro, más que la catarsis, un estado en el que confluyen serenidad y exaltación.<sup>1</sup> Pero tiene en cuenta la valoración del silencio: sabe bajar la voz en el momento de la epifanía y deja que la revelación surja en la emoción del lector:

---

<sup>1</sup> La poesía de González León, en sus momentos más luminosos, recuerda las palabras de Glenn Gould, el pianista que en su tiempo sorprendió al mundo de la música con su interpretación de las partituras de Bach: el arte es “la construcción gradual y perenne de un estado de asombro y serenidad”. Cf. Hernán Barvo Varela, “Varia versión”.

La vida es enigmática y artera:  
y mi emoción es tan pequeña,  
que...

(“Parva domus”)

La creatividad poética en el caso de González León resulta de la combinación de motivos provincianos, componentes animados de la naturaleza, vagas percepciones sensoriales, estados espirituales y un perenne y contenido sentido del dramatismo:

Y al contacto sedoso de tardes sin deseo,  
en que en balsas de aceite se amodoran los ruidos,  
andan por los rincones medrosos cuchicheos,  
y el alma es una beata que cree en aparecidos.

(“El alma es una beata”)

Hemos hablado de la dimensión temporal como un componente de primer orden en la obra de González León. Esto ocurre porque el poeta no sólo describe las cosas inanimadas que conforman su mundo, sino que también las pone en movimiento:

Habla la casa porque está callada;  
y en un encogimiento del espíritu,  
se me forma algo intrínseco...  
...por nada.

Palabras sin sentido;  
ecos de quién sabe qué ruido  
que repiten las cámaras desiertas  
de la desierta casa en el olvido.

(“Palabras sin sentido”)

Para hablar de la discreción y vaguedad de la obra de nuestro autor, por la que casi podría pasar inadvertida y aun así sigue latente y viva, Hugo Gutiérrez Vega elabora varias comparaciones con otras formas artísticas: “La poesía de González León es como un pequeño cuadro de Rembrandt, como una pincelada en un rincón de un cuadro de Zurbarán. Puede ser, también, algo como un fragmento de adagio de un barroco italiano poco conocido o como un soneto perdido entre las páginas de una de tantas flores o silvas del siglo de oro”.<sup>2</sup> Proponemos aquí una comparación semejante por la que la poesía de nuestro autor se podría emparentar con la pintura de Jan Vermeer (Delft, 1632-1675), debido a sus motivos tomados del sosegado ámbito doméstico en el que los personajes aparecen entregados a las rutinas del día, elementos humildes y cotidianos con los que ambos artistas logran un efecto de vitalidad y verdadera presencia en sus obras. La capacidad de referir intensidad existencial con un motivo humilde responde en Vermeer también al hecho de comunicar una dimensión temporal a través de la combinación de movimiento y quietud; sus personajes aparecen sumidos en la concentración y abandono absoluto en una tarea, que igual puede ser verter la leche que dormir la siesta; o bien, en sus conocidos retratos, las chicas voltean hacia el espectador y, como en el hoy muy famoso *Muchacha con arete de perla*, abren los labios y algo dicen que se queda flotando en el aire. Este movimiento le da un carácter abstracto a la pintura, hace que el cuadro salga de su propia realidad hacia la del espectador y, al hacerlo, logra el efecto de que las dos dimensiones temporales se comunicaran (la de la obra y la de nuestra realidad). En González León, cuando las cosas se mueven, salen también del mundo “poético” hacia la realidad; entran al mundo de nosotros, o mejor, nosotros entramos en el mundo del poeta. La realidad se mueve, aun si es sólo la descripción simple y sin metáforas de un evento natural,

---

<sup>2</sup> H. Gutiérrez Vega, *El erotismo y la muerte*, p. 20.

como el atardecer; ante su visión, el poeta se queda suspendido y nos coloca en la misma situación; así logra ir de las palabras a las emociones, de lo exterior a lo interior:

“Melancolía”

Melancolía que nos queda después  
De haber leído algún poema.

En luz verde  
desvaneci6se lívido el crepúsculo;  
y en la ambigua transparente  
porcelana de los cielos,  
su negro perfil recorta  
la cúpula de una iglesia.

Dentro del aposento  
se esfuma un episodio  
de sombras y silencio.

Duplica un viejo espejo  
la merma del poniente;  
cantó el reloj de pesas  
su arrullo siete veces;  
hay algo parpadeante,  
hay algo que envejece;  
y yo quedo abstraído  
dentro del instante inerte  
esperando a que la tarde  
acabe de deshacerse.

González León y Vermeer se parecen también porque su obra sobrepasa la anécdota —en el caso del pintor, la escena de género del siglo XVII; en nuestro poeta, la escena simbolista o posmodernista— y con los mismos recursos tantas veces empleados logran el

efecto de algo tocado por la vida y que transcurre en el tiempo. La ambición de presencia, la avidez de existencia recreada se cumple en González León con el descubrimiento de que la vida misma está pasando sobre todas las cosas, incluso sobre la ciudad entera:

Hora de transición en la que hay  
el temblor de un rumor  
que se adelgaza:  
(tal vez el alma de la ciudad, que pasa).  
("Ceremoniosamente")

La ciudad, como los relojes, las campanas, los armarios, todo tiene un alma en el mundo de González León; ahí también las monjas son muy blancas y tienen boca de corazón, resuenan en la tarde los pianos que tocan bellas mujeres solitarias, el silencio tiene su propio perfume, las tardes son omnipresentes y dejan suspendido el tiempo y los contornos mismos de la realidad; todo funciona según una lógica propia y consecuente. Es el mundo del poeta, ni siquiera puede decirse que sea el Lagos histórico, una ciudad concreta en una provincia determinada; es el Lagos de González León o, más allá del tiempo o la historia, es la ciudad íntima que sólo puede alcanzarse mediante la mirada individual convertida en arte al establecer en formas poéticas la relación sensible de un ser con su entorno real. Cumple así con otra máxima del artista, la de crear su propio mundo. Más allá del criollismo literario, entre el Jerez de López Velarde y la Brujas de Rodenbach, la ciudad de González León, con la lentitud propia de su ritmo, con los sonidos y silencios de sus casas ensombrecidas, los grandes patios y jardines, todo lo que ahí dormita, envejece, se ilumina, la realidad entera fue tomando forma en sus poemas hasta convertirse en un universo que el poeta determinó para sí mismo y para el lector.

El monólogo interno de González León es el discurso de alguien que camina o se queda muy quieto pensando en algo y es como si fuéramos oyendo sus pensamientos, aún más, como si fuéramos atestiguando sus emociones mientras van tomando forma en su interior motivadas paso a paso por el entorno. En el modernismo tardío o en el de afinidad simbolista, así como hay un evolución de la forma externa a la interior, a la invisibilidad o desnudez que corresponda con la idea, hay también una búsqueda de la musicalidad interna, mental y silenciosa; se trata de diferenciar al sonido, propio de la música instrumental, de la música interior de la poesía, el “ritmo” de la estética modernista, el componente esencial de la realidad. El mismo Juan Ramón Jiménez escribió sobre este concepto: “La música verdadera es la del silencio, la callada aunque también se oiga, la música del pensamiento en la cabeza, la de la pasión en todo el cuerpo, la de los ensueños en toda el alma”. Es la música del alma que se manifiesta en la palabra poética, “que suena mejor callada que hablada”.<sup>3</sup> Esta música de la realidad —por ejemplo, una fragua lejana— se decanta en una “oración mental”, como le ocurre a González León:

Aquel martillo que al dar  
sobre un yunque campanero  
de una fragua matinal,  
le dio a mi ermita de ensueños  
un carrillón de cristal.  
[...]  
Es un postigo entornado;  
un viento narcotizado;  
una mañana espiritual  
como una oración mental:  
una mañana hortelana  
que implícita en su arrebol,

---

<sup>3</sup> J. R. Jiménez, en Miguel Ángel García, *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, p.43.

fue tan tibia y aromosa  
como rosa  
bajo el sol.  
(“Como rosa”)

En la poesía de González León el efecto se consigue, como se dice de la pintura de Vermeer, no por la acción que se retrata, sino por la observación del que mira esa acción, con lo que se cumple uno de los objetivos del arte moderno en general y que sería la ambición fundamental del simbolismo: lo que ocurre importa en tanto que provoca una respuesta anímica en el que observa, lee o escucha. Esta preponderancia de la subjetividad abstrae el hecho observado y lo refleja como una reacción emotiva en la que se unifica el mundo y el poeta:

La tarde se salió por la ventana.  
La sombra decolora su cristal.  
Se difunde en el ámbito  
como una caricia soñolienta y conventual.  
(“No sé”)

Pero tal vez lo más singular y complejo de las reacciones emocionales que refiere González León, reside en el hecho de que el resultado sea la disolución del pensamiento, la suspensión de todo movimiento racional en una pura emoción que termina por ser un vacío de la conciencia personal; una perfecta reunión del hombre con el mundo:

La huerta está desierta;  
la tarde huele a membrillo.  
Sobre una tapia, acrobático,  
asciende y se apaga un brillo.

Ya no se puede leer:  
Nos guardamos la carta en el bolsillo. [...]  
Milagros del alfabeto.  
y en vez de un milagro, dos:  
Reconstruir con renglones una fisonomía  
y en un malabarismo acústico,  
oír la voz.

Tenemos el alma llena.  
En la arena,  
con la rama que cortamos  
complicamos monogramas.  
Nuestro paso es intuitivo e inconsciente.  
Toda nuestra alma está ausente.  
("Lecturas")

Entre los logros de González León se pueden contar el haberse sumado a la modernidad literaria mediante recursos novedosos que supo combinar con la expresión decantada de una poesía de apariencia sencilla y que se desentiende de la propensión melódica del verso modernista; la asimilación de la poética simbolista traída a su medio más inmediato; el haber construido un mundo poético propio a partir del entorno singularizado de su ciudad; la subjetividad con que reúne su complejo entramado de emociones con la espiritualización del mundo de todos los días; el dibujo detallado y emotivo de sus musas provincianas y la expresión poetizada de un impulso sentimental que no desfallece, aun si sus recompensas son fugitivas, están ancladas en el pasado o han sido condenadas al fracaso y a una forma perenne de tristeza sublimada...

González León se comunica con el lector actual, quizá no en todos sus versos, pero, aun si compartió principios estéticos con otros poetas posmodernistas, elabora tan precisamente su universo poético que su creación es única. En sus mejores momentos,

González León es un rebelde metódico contra el lugar común y la sensiblería; quiere saber y expresar exactamente lo que siente y piensa ante las cosas del mundo que lo maravillan y le ayudan a sobrellevar su incomodidad, frustración y melancolía.

Las aspiraciones del México actual, los deseos y expectativas de realización personal, así como las limitaciones que impone el medio, incluso la atmósfera restringida, no se han alejado tanto, como quizás hubiéramos deseado, del país que conoció González León. Nos seguimos debatiendo entre la modernidad y el tradicionalismo en prácticamente todos los aspectos de la vida pública, y quizás otro tanto en la individual. Los aspectos exteriores habrán cambiado, aunque no mucho en algunos lugares; ya no se escuchan con la misma claridad las campanadas de las iglesias vecinas, o bien, las chicas hermosas ya no se meten a monjas; pero ¿hasta qué punto hemos construido una realidad más habitable y propicia para el desarrollo personal y social? González León también le ha dado voz a esas ambiciones, como se la ha dado a las sensaciones de la infancia. Lo mismo supo hablar del anhelo de una realidad donde se cumplieran los más íntimos deseos, aquellos que sólo se pueden repasar con el pensamiento, y puso en palabras cómo la vida se ha llevado algo que debió quedarse con nosotros, y sabemos que decir estas cosas utilizando formas diferentes a las de su poesía hubiera sido de una afectación desmesurada. El carácter contenido de sus versos también produjo un obra que da una sensación de refinamiento y cuidadosa elegancia; diferente a la expresión afectada por su depuración excesiva y distinta a la expresión que busca ser exacta y simple. Aquí hay, en sus mejores momentos, el conjunto de expresiones literarias ligadas a la emoción y la forma que, sin más, llamamos poesía.

Revisar los vínculos literarios del poeta de Lagos es asomarse a una comunidad artística que va más allá de un país o territorio, de carácter marginal, en el sentido de que no pertenece plenamente a lo que se reconoce como modernismo, simbolismo o vanguardismo, si bien

emplea recursos de todos ellos. Hoy tenemos más elementos para apreciar el posmodernismo, no sólo el de López Velarde. Buena parte de esta literatura quedará anclada en su momento y tradición, pero persiste también un grupo de versos y poemas que pertenecen a la poesía mexicana vigente y su valor no depende de un lugar fechado en la historia literaria, porque, como la obra de González León demuestra, el lector puede ser testigo, más que de un entorno, de las emociones que se van formando en el interior del poeta conforme recorre su ciudad; es posible, también, suspender la respuesta racional en favor de la emoción; lo mismo que atestiguar una dimensión temporal por la que el espacio y las cosas adquieren una suerte de movimiento que sugiere el del ánimo de quien las contempla. Este reflejo de la interioridad del sujeto en los objetos ocurre en González León mediante el empleo de un lenguaje cuyo poder sugestivo reside en la capacidad de valerse de los recursos de la poesía moderna que se combinan con la expresión sentimental y directa. En su poesía, el poeta de Lagos va del modernismo a las vanguardias sin preocuparse por pertenecer a alguna corriente determinada. Es un poeta del posmodernismo de provincia, sin que por ello sus versos dejen de ser vitales y persistan por su singular capacidad de sugestión. Francisco González León vivió maravillado por la intensa significación que le proveían las pequeñas cosas y por la erosión interior que el paso del tiempo y las emociones de su mundo sentimental le provocaban; de todo ello nos hizo testigos con versos en los que a menudo logró que su propio asombro fuera también el de sus lectores.

## VIII. Bibliografía

- Alba, Alfonso de, *Antonio Moreno y Oriedo y la Generación de 1903* (pról. de Mariano Azuela), México, Biblioteca de Autores Laguenses, 1949.
- , *La provincia oculta. Su mensaje literario* (pról. de Agustín Yáñez y viñeta de Rangel Hidalgo), México, Cvltvra, 1949.
- Alba, Pedro de, *Ramón López Velarde. Ensayos*, México, Gobierno del Estado de Zacatecas/Universidad Autónoma de Zacatecas/Universidad de Guadalajara/INBA, 2ª ed., 1988.
- Aguilar, Luis Miguel, *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*, México, Cal y Arena, 1988.
- , José Joaquín Blanco, Gonzalo Celorio, Vicente Quirarte *et al.*, *Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el centenario de Ramón López Velarde*, México, UNAM, 1988.
- Azuela, Mariano, *Epistolario y archivo* (recopilación, notas y apéndices de Beatrice Berler), México, Centro de Estudios Literarios/UNAM, 1969.
- , *Obras completas de Mariano Azuela III* (bibliografía de Mariano Azuela por Alí Chumacero), México, FCE, 1ª reimp., 1976.
- , *Correspondencia y otros documentos* (comp. de Beatrice Berler, intro., ed. y notas de Víctor Díaz Arciniega), México, UNAM/FCE, 2000.
- Azuela, Salvador, “López Velarde y González León”, México, *El Universal*, 21 de agosto de 1954.
- Balakian, Anna, *El movimiento simbolista. Juicio crítico* (trad. de José-Miguel Velloso), Madrid, Ediciones Guadarrama (Colección Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, 72), 1969.

- Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 5ª ed., 1988.
- Baudelaire, Charles, *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, Madrid (ed. de José Antonio Millán Alba), Madrid, Cátedra (Letras Universales, 67), 2000.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, Ediciones Acervo, Barcelona, 1977.
- Berberova, Nina, *Nabokov y su Lolita*, Buenos Aires, La Compañía, 2008.
- Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2ª ed., 1979.
- , “La novela mexicana en las décadas del entretenimiento puro”, en *Nexos*, núm. 352, México, abril de 2007.
- Bravo Varela, Hernán, “Varia versión”, en *Pliego16*, revista de la Fundación para las Letras Mexicanas, México, núm. 6, primavera de 2007.
- Cansinos-Assens, Rafael, *Salomé en la literatura: Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*, Madrid, Editorial América, 1919.
- Castillo Nájera, Francisco (ed.), *Un siglo de poesía belga* (historia, notas críticas, biográficas y bibliográficas, trad. de Francisco Castillo Nájera, pról. de José Juan Tablada), Bruselas-Madrid, Editions Labor/M. Aguilar Editor, 1931.
- Chaves, José Ricardo, *Los hijos de la Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, México, UNAM, 1997.
- Clark de Lara, Belem, y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2000.
- Correa, Eduardo J., *El Partido Católico Nacional y sus directores. Explicación de su fracaso y deslinde de responsabilidades*, México, FCE, 1991.
- Cózar Castañar, Juan, *Modernismo teológico y modernismo literario. Cinco ejemplos españoles*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

- Curiel, Fernando, *Tarda necrofilia. Itinerario de la segunda Revista Azul (se incluye facsímile)*, México, UNAM, 1996.
- Dallal, Alberto, *La danza en México en el siglo XX*, México, Conaculta, 1994.
- Darío, Rubén, *El modernismo y otros ensayos* (selección, pról. y notas de Iris M. Zavala), Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo, 1403), 1989.
- , *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa* (estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert, ed. Ernesto Mejía Sánchez), México, FCE, 2ª reimp., 1998.
- Díaz Mirón, Salvador, *La gigante y otros poemas* (preámbulo de Francisco Monterde), México, SEP/FCE (Lecturas Mexicanas, 58), 1984.
- Elizondo, Salvador, *Museo poético. Antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la Escuela de Cursos Temporales* (selección y pról. de Salvador Elizondo), México, UNAM (Textos Universitarios), 1974.
- Esteban, Ángel, *Donde no habita el olvido. La influencia de Bécquer en Hispanoamérica*, Granada, Método, 1996.
- Fernández Ledesma, Enrique, *Con la sed en los labios*, México, Ediciones México Moderno (Biblioteca de Autores Mexicanos Modernos, núm. 3), 1919.
- García de Haro, R., *Historia teológica del modernismo*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1972.
- García, Miguel Ángel, *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, España, Diputación de Granada, 2002.
- García Montero, Luis, *Gigante y extraño. Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- González Blanco, Andrés, *Poemas de provincia y otros poemas. Itinerario poético. Tardes en un convento, poemas eclesiásticos. (1903-1909)*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1910.

- González Guerrero, Francisco, "González León, el poeta de provincia", México, *El Universal*, 29 de noviembre de 1944.
- González León, Francisco, *Campanas de la tarde. Poemas* (pról. de Ramón López Velarde, nota liminar de Alfonso de Alba y retrato a lápiz de Arturo Hermsillo), México, Cvltrva, 1948.
- , *De mi libro de horas. Poemas* (notas de Alfredo Maillefert), México, Imprenta Universitaria, 1937.
- , *Las cuatro rosas* (prol. Andrés Henestrosa), México, Ediciones de La Chinaca, 1963.
- , *Poemas* (compilación, pról. y notas de Ernesto Flores), México, FCE, 1990.
- , *Poesías. Megalomanías. Maquetas. Campanas de la tarde* (recopilación, pról. y cronología de Alfonso de Alba), Guadalajara, Ediciones del Banco Industrial de Jalisco, 1965.
- , *Poesías completas*, México, ARS, s.f. [ca. 1940-1950].
- , *Una cara del poliedro* (selección y nota de Ernesto Flores), México, UNAM (Material de Lectura, Serie Poesía Moderna, 32), s.f. [ca., 1980-1990].
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo*, España, Montesinos, 1983.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*, México, UNAM, 1995.
- Gutiérrez Vega, Hugo, *El erotismo y la muerte*, México, Ediciones Océano, 1987.
- Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 2ª reimp., 1978.
- Herrera y Reissig, Julio, *Julio Herrera y Reissig* (selección y nota introductoria de Alberto Paredes), UNAM (Material de Lectura, Poesía Moderna, núm. 141), 1988.
- , *Poesía completa y prosas. Edición crítica* (Ángeles Estévez, coord.), España, Colección Archivos, 32, 1998.

- Jiménez Aguirre, Gustavo Humberto, “La discusión del modernismo en México (1893-1903)”, tesis para optar por el grado de maestro en letras, México, UNAM, 1995.
- Jiménez, Juan Ramón, *Segunda antología poética (1898-1918)* (edición de Javier Blasco), España, Espasa Calpe (col. Austral), 24ª edición, 1998.
- Jiménez, José Olivio (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus (El Escritor y la Crítica), 1979.
- Jofre, Álvaro Salvador, “Tesis doctoral dirigida por el Dr. Antonio Gallego Morell”, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, vol. II, p. 399.
- Kant, Manuel, *Crítica del juicio* (estudio introductorio y análisis de la obra por Francisco Larroyo), México, Porrúa, 5ª ed., 1991.
- Laforgue, Jules, *Imitación de Nuestra Señora la Luna* (trad. y pról. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez), España, Hiperión, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Obra poética* (cronología, intr., trad. y notas de Juan Bravo Castillo), Barcelona, Bosch, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Poemas* (pról., antología y trad. de Manuel Álvarez Ortega), España, Plaza y Janés, 1975.
- Leyva, Juan, *El ritmo de la libertad: la poesía en las ciudades. Tablada, López Velarde, Leduc*. México, Editorial Grupo Destiempos, 2011, libro electrónico.
- \_\_\_\_\_, “Espacio, emoción y poesía: ritmo urbano y versificación en la ciudad de México (1888-1945)”, tesis de doctorado, El Colegio de México, 2009.
- \_\_\_\_\_, “Métrica y poética en Francisco González León”, ponencia presentada en el Cuarto Coloquio Internacional de Temas Jaliscienses, México, 2007, documento mecanografiado.
- \_\_\_\_\_, “Ritmo y poesía ayer y hoy”, en *Crítica*, revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla, México, núm. 123, sep.-oct. de 2007.

- Login Jade, Cathy, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, FCE, 1986.
- López Mena, Sergio, *La poética de Francisco González León*, México, Cedeluc/HIF/UNAM (Cuadernos para la Docencia, 13), 1994.
- López, Rafael, *Obra poética* (prol. Alfonso Reyes), México, Conaculta, 1990.
- López Velarde, Ramón, *Correspondencia con Eduardo J. Correa y otros escritos juveniles (1905-1913)* (compilación, edición y estudio preliminar de Guillermo Sheridan), México, FCE (Letras Mexicanas), 1991.
- , *Obras* (compilación, edición y prólogo de José Luis Martínez), México, FCE, 1994.
- , *Poesías completas y El minuterero* (edición y prólogo de Antonio Castro Leal), México, Editorial Porrúa (Colección de Escritores Mexicanos, 68), 5ª ed., 1953.
- Lugones, Leopoldo, *Antología poética* (selección y prólogo de Carlos Obligado), Buenos Aires, Espasa Calpe (col. Austral), 3ª ed., 1942.
- , *Antología poética* (selección e introducción de Jorge Luis Borges), Madrid, Alianza, 1982.
- , *Lunario sentimental*, Buenos Aires, Ediciones M. Gleizer, 2ª ed., 1926.
- Maeterlinck, Mauricio, Jorge Rodenbach y Emilio Verhaeren, *Tres grandes poetas belgas (antología)* (trad. de Marquina, Diez Canedo, González Martínez *et al.*, con una conferencia de Enrique González Martínez), México, Cvltvra, 1918.
- Martínez Valadez, Manuel, *Visiones de provincia y Alma solariega*, México, Bloque de Obreros Intelectuales, 1963.
- Monsiváis, Carlos, *La poesía mexicana del siglo XX (antología)* (notas, selección y resumen cronológico de Carlos Monsiváis), México, Empresas Editoriales, 1966.

- \_\_\_\_\_, *Las tradiciones de la imagen: notas sobre poesía mexicana*, Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey, México, 2001.
- Moreno y Oviedo, Antonio, *Después del naufragio* (con una carta e impresiones del poeta Francisco González León), Editorial Cvltvra, México, 1923.
- \_\_\_\_\_, *Incienso en el rescoldo*, Editorial Cvltvra, México, 1935.
- Nervo, Amado, *Obras completas. II*, México, Aguilar, 1ª ed en México, 1991.
- Noyola Vázquez, Luis, *Fuentes de Fuensanta. Tensión y oscilación de López Velarde* (pról. de Enrique González Martínez), México, FCE (Vida y Pensamiento de México), 3ª ed., 1988.
- O'Dogherty Madrazo, Laura, *De urnas y sotanas. El Partido Católico Nacional en Jalisco*, México, Conaculta, 2001.
- Olea Franco, Rafael (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, 2001.
- Orozco Castellanos, Ricardo, *Francisco González León: el tiempo del agua dormida*, Lagos de Moreno, Publicaciones del Ayuntamiento Constitucional, Centro de Humanidades, 1982.
- Othón, Manuel José, *Paisaje* (prol. y selección Manuel Calvillo), México, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 50), 2ª ed., 1994.
- Pacheco, José Emilio, *Antología del modernismo (1884-1921)* (tomos I y II en un volumen) (intro., selección y notas de José Emilio Pacheco), México, UNAM/Era, 3ª ed., 1999.
- Paz, Octavio, *Cuadrivio. Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, México, Joaquín Mortiz (Serie del Volador), 5ª ed., 1984.
- \_\_\_\_\_, "Fuensanta: imán y escapulario", en *Vuelta*, núm. 125, México, abril de 1987.

- , *México en la obra de Octavio Paz 5, II. Generaciones y semblanzas, escritores y letras de México, 2. Modernistas y modernos*, t. II, vol. 2 (ed. de Octavio Paz y Luis Mario Schneider), México, FCE (Letras Mexicanas), 2ª ed., 1989.
- Pegaso. 1917*, México, FCE (col. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 1979.
- Pegaso (Complemento)*, FCE (col. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 1980.
- Phillips, Allen W., *Estudios y notas sobre literatura hispanoamericana*, México, Cvltvra (Biblioteca del Nuevo Mundo, II. Estudios y Ensayos), 1965.
- , *Francisco González León, el poeta de Lagos*, México, INBA, 1964.
- , *Cinco estudios sobre literatura mexicana*, México, SepSetentas, 1974.
- , *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, México, Gobierno del Estado de Zacatecas/Universidad Autónoma de Zacatecas/Universidad Autónoma Metropolitana/INBA, 1ª ed. facsimilar, 1988.
- , *Retorno a Ramón López Velarde*, México, Gobierno del Estado de Zacatecas/Universidad Autónoma de Zacatecas/INBA, 1988.
- Poe, Edgar Allan, *El cuervo. Le Corbeau. The Raven, con la primera versión de 1892 y la quinta versión de 1945 de Enrique González Martínez, y las traducciones al francés de Charles Baudelaire y Stephan Mallarmé, seguido de la Filosofía de la Composición en versión de Salvador Elizondo*, México, El Colegio Nacional/Ediciones El Tucán de Virginia, 2011.
- Rebolledo, Efrén, *Obras reunidas*, México, Océano/FOECAH/Conaculta/Cultura Hifalgo, 2004.
- Revista Moderna de México*, núm. 5, julio de 1908, México, microfilm, Hemeroteca Nacional, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM.
- Rodenbach, Georges, *Brujas, la muerta* (traducción e introducción de Agustín Izquierdo Sánchez), Madrid, Valdemar Ediciones, 1989.

- Schneider, Luis Mario, *Ramón López Velarde en La Nación. Dieciocho textos desconocidos*, México, INBA, 1988.
- Segovia, Tomás, “Ramón López Velarde o el amor más allá de la muerte”, en *Vuelta*, núm. 150, México, mayo de 1989.
- Sheridan, Guillermo, *Un corazón adicto. La vida de López Velarde y otros ensayos afines*, Tusquets, 2002.
- Silva, José Asunción, *Obra completa* (ed. Héctor H. Orjuela, coord.), México, Conaculta (col. Archivos, 7), 1992.
- Tablada, José Juan, *Obras completas V. Crítica literaria*, México, UNAM, 1994.
- , *Obras 1-poesía* (recopilación, ed., pról. y notas de Héctor Valdés), México, UNAM/Centro de Estudios Literarios, 1971.
- Todo, Lluís María, *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, España, Montesinos (Biblioteca de Divulgación Temática, 44), 1987.
- Urbina, Luis G., *Poemas selectos*, México, Cvltvra, 1919.
- Valdés, Héctor (estudio preliminar), *Índice de la Revista Moderna. Arte y ciencia (1989-1903)*, México, UNAM, 1967.
- Varios autores, *Antología de poetas modernos de México*, México, Cvltvra (t. XII, núm. 2), 1920.
- , *Criatura afortunada. Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1981.
- , *Ocios literarios*, México, Tip. y Lit. La Europea, de J. Aguilar Vera y Comp. S. en C., 1907.
- , *Ocios literarios*, tomo tercero (ed. por Antonio Moreno y Oviedo), México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1909.

- Vega y Kegel, Moisés, “El franciscanismo de González León”, México, *Labor*, III (núm. 69, 22 de agosto de 1948).
- , “Consaguinidad poética de González León y López Velarde”, en *Letras Potosinas*, IX (núm. 99, septiembre-octubre de 1951).
- Villaurrutia, Xavier, *Obras. Poesía. Teatro. Prosas varias. Crítica* (pról. de Alí Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, bibliografía de Xavier Villaurrutia por Luis Mario Schneider), México, FCE (Letras Mexicanas), 1ª reimp., 1974, pp. 639-893.
- Villena, Luis Antonio de, “La vitalidad del vencido”, en *Babelia*, núm. 774, suplemento cultural de *El País*, Madrid, sábado 23 de septiembre de 2006.
- Wallis, Alan, *Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín*, España, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003.
- Zaid, Gabriel, *Tres poetas católicos*, México, Océano, 1997.
- , “La *Jeune Belgique* y la poesía mexicana”, en *Vuelta*, núm. 200, México, julio de 1993.
- Zaitzeff, Serge I., *Rafael López. Poeta y prosista*, México, INBA, 1972.

## Índice

Introducción	3
I. Vida y trabajos de Francisco González León	20
II. La poesía de Francisco González León y su entorno literario	40
--La conformación del posmodernismo	54
--Nueva espiritualidad y expresión religiosa	64
III. El lenguaje poético de Francisco González León	83
--De Bécquer a la poesía desnuda	84
--Renovación poética en el posmodernismo	106
IV. Estereotipos femeninos	135
--La posesión por pérdida y la monja posmodernista	135
--La danza y el modernismo	153
V. Simbolismo y recursos poéticos de González León	166
VI. Otros poetas de la provincia literaria	187
VII. La poesía de González León. El entorno como manifestación del mundo interior	203
VIII. Bibliografía	214