



El camino de la pasión: Ramón López Velarde

Octavio Paz

△▽

La balanza con escrúpulos

*Hemos perdido inteligencia del lenguaje usual y el
diccionario susurra...*

La lectura del libro que ha consagrado el señor Allen W. Phillips a Ramón López Velarde me incitó a reflexionar nuevamente sobre el caso de este poeta¹. Lo que primero sorprende es su fortuna literaria. Su poesía, escasa y difícil, tras un período inicial de incomprensión pública, ha logrado entre nosotros una resonancia y una permanencia que no han obtenido obras más vastas y accesibles. En vida publicó solamente dos libros de poemas: *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919); después de su muerte se han editado tres volúmenes: uno de poesía, *El son del corazón* (1932) y dos de prosa, *El minuterero* (1923) y *El don de febrero* (1952); aún andan dispersos varios poemas, artículos y algunos cuentos. ¿Lo que dejó es realmente una obra? Poco se salva, para mí, de lo que escribió antes de 1915 y pienso, contra la opinión de muchos, que su muerte prematura interrumpió su creación precisamente en el momento en que tendía a convertirse en una contemplación amorosa de la realidad, tal vez menos intensa pero más amplia que la concentrada poesía de su libro central, *Zozobra*. Al mismo tiempo, López Velarde nos ha dejado unos cuantos poemas en verso y en prosa -no llegan a treinta- de tal modo perfectos que resulta vano lamentarse por aquellos que la muerte le impidió escribir. Ese manojito de textos provoca en todo lector atento varias

preguntas. La crítica, desde hace más de treinta años, se esfuerza en contestarlas: poeta de la provincia, poeta católico, poeta del erotismo y de la muerte y aun poeta de la Revolución. Y hay otras preguntas, más decisivas que las puramente literarias... Yo me propuse, una vez más, interrogar a esos poemas -como quien se interroga a sí mismo. Las páginas que siguen son mi respuesta. Pero antes debo decir algo del libro que me animó a escribir de nuevo sobre López Velarde.

El estudio del señor Phillips me parece lo más completo que se ha escrito sobre nuestro poeta. Es un resumen inteligente, quiero decir: una exposición crítica de todo lo que se ha dicho acerca del tema; asimismo, es una verdadera exploración de una obra singularmente compleja. En la historia de la crítica sobre López Velarde hay, a mi juicio, tres momentos: el ensayo de Xavier Villaurrutia que, literalmente, desenterró a un gran poeta sepultado bajo los escombros de la anécdota y el fácil entusiasmo; algunos valiosos estudios sobre aspectos parciales de su vida y de su obra, entre los que destacan los de Luis Noyola Vázquez; y este libro del crítico norteamericano, que nos da al fin la posibilidad de una comprensión más cabal². Me interesaron sobremanera los capítulos sobre la formación de López Velarde. No creo que nadie, en su tiempo, se haya dado cuenta enteramente del sentido de su tentativa, excepto José Juan Tablada. Aunque la crítica se obstina en desdeñar tanto su influencia como el valor de su poesía, Tablada fue un estímulo y un ejemplo para López Velarde³. Con esta salvedad, la vida literaria de nuestro poeta transcurrió entre la reserva del grupo del Ateneo -que tampoco mostró entusiasmo por Tablada y la devoción cordial, pero limitada, de sus compañeros de generación. Poco antes de su muerte los jóvenes que más tarde se unirían en la revista *Contemporáneos*, descubrieron en él, ya que no un guía, un espíritu afín, otro solitario. Y uno de ellos, Villaurrutia, escribió años después un ensayo sobre su obra que, por su estricta geometría y su ritmo amplio y hondo, hace pensar en ciertos textos de Baudelaire.

Acerca de la influencia de varios poetas hispanoamericanos en López Velarde, el libro de Phillips dice casi todo lo que hay que decir⁴. A reserva de volver más adelante sobre el caso de Lugones, señalo que el ejemplo de Herrera y Reissig lo estimuló en dos dominios: afinó su sensibilidad y fecundó su fantasía verbal. Los sonetos de *Los éxtasis de la montaña*, sorprendente desfile de imágenes, deben de haberlo impresionado. Phillips percibe ecos de los *Nocturnos* de *Cantos de vida y esperanza* en ciertos poemas de *La sangre devota*. Es verdad y su observación nos ayuda a definir su linaje poético. Yo agregaría algo: quizás hay que volver a leer al olvidado Efrén Rebolledo; algunos de sus sonetos eróticos hacen pensar vagamente en los poemas de *Zozobra*. Es acertada la opinión de Phillips acerca de las afinidades entre López Velarde y González León; sin embargo, yo iría más lejos: se trata de una evolución paralela, debida no sólo a la cercanía de las sensibilidades sino a la comunidad de las fuentes. Uno y otro debieron leer con avidez lo mismo a los poetas hispanoamericanos y españoles que cultivaron el «provincianismo» que a sus maestros franceses. Por otra parte, la semejanza entre los dos poetas no debe ocultarnos la distancia que hay entre López Velarde y el talento más bien modesto de González León.

Amado Nervo fue, entre los poetas mexicanos, la influencia mayor en López Velarde, especialmente durante sus años de formación. Sobre eso me hubiera gustado que Phillips dijese algo más. Es conocido el juicio de López Velarde: «Amado Nervo es el máximo poeta nuestro». Admiración honda que no excluía ciertas reservas frente al Nervo de los «versos catequistas, alejados de la naturaleza artística y, en ocasiones, en

pugna con ella... De la confusión de estas dos normas surgieron sus renglones postreros...». Alfonso Méndez Plancarte tuvo el mérito de mostrar las huellas de Nervo en la poesía de López Velarde; la célebre línea: «ojos inusitados de sulfato de cobre» aparece antes en Nervo: «unos ojos verdes, color sulfato de cobre». López Velarde transfiguró el verso con la simple substitución de un adjetivo redundante (*verdes*) por otro que nos advierte de la rara belleza de unos ojos. Así volvió misteriosa una observación banal.

Más tarde, al comentar un poema que alude a la decoración de los altares durante la Cuaresma, José Luis Martínez recordó que ya Nervo había hecho una descripción semejante. Pero tal vez se pueda ahondar un poco más en el tema. *Los jardines interiores* (1905) es uno de los mejores libros de Nervo y el que marca el ápice de su período simbolista. En ese libro hay una sección compuesta por once poemas escritos bajo la advocación de una figura femenina: Damiana. ¿Quién es Damiana? Nervo responde con una cita de Dante Gabriel Rossetti que le sirve de epígrafe: *My name, is might have been*. En los once poemas de esta colección se combinan dos motivos: la provincia en sus manifestaciones devotas y un amor ardiente pero casto a una mujer ideal, «prócer y aldeana». Extraña pero no infrecuente mezcla del amor infantil y del adulto, la inocencia y la conciencia del pecado.

No es temerario ver en Damiana a una prefiguración de Fuensanta, no sólo por la unión de catolicismo y provincia, sensualidad y castidad, sino porque la iglesia fue, para los dos poetas, simultáneamente el lugar de la consagración y del sacrilegio, la devoción y el delirio erótico. Varios de los poemas a Damiana anuncian los temas de *La sangre devota* y, especialmente, el *tono* de ese libro. Dos ejemplos: el sabor «del primer beso que, de improviso -dice Nervo- le dejé a una muchacha que me quiso / cierta noche de abril, entre los labios»; otro: «la enorme custodia / como un sol de nieve / dentro de un sol de fuego». Estas expresiones aparecen más tarde en varios poemas de López Velarde pero transfiguradas por un lenguaje hecho de asombrosas invenciones verbales.

La relación con los poetas españoles de esa época ha sido poco estudiada. Phillips cita a Azorín, al que admiraba nuestro poeta, a los Machado y a Juan Ramón Jiménez. Estos nombres, más que influencias, evocan la atmósfera de una época. Phillips recuerda a Marquina, leído con atención por López Velarde pero del que se sentía lejos. Aquí hay que tocar un punto sobre el que apenas si se ha detenido la mayoría de los críticos. Me refiero al ejemplo de algunos poetas españoles que, inspirados por ciertos simbolistas franceses, escribieron en esos años poemas acerca de la provincia y sus misterios pueriles y recónditos. No pienso en Gabriel y Galán -nada más opuesto a la estética de López Velarde que el academicismo de ese escritor- sino en Andrés González Blanco. El primero y, realmente, el único que se ha ocupado del tema con la extensión que merece, ha sido Luis Noyola Vázquez⁵.

Numerosos ejemplos ilustran el extraordinario parecido entre el poeta y crítico de Cuenca y el de Jerez de Zacatecas. Escojo unos pocos. La lluvia, que acentúa el tedio y la melancolía de la provincia, la sensualidad de las muchachas encerradas en sus casonas, el bisbiseo de los rezos y de la llovizna, son motivos frecuentes de González Blanco:

Novenas de provincia,

novenas
que amenguaban el tedio
de aquella población tan soñolienta...

Y la lluvia caía
fuera
con un rumor de sílabas
de letanía lenta...

Difícil el tránsito
por las calles en cuesta...
Tintineo de lluvia,
conversaciones sueltas
de las niñas que en grupos
narraban sus tristezas...

La misma escena, los mismos sentimientos y, como subraya Noyola Vázquez, «casi el mismo léxico» en López Velarde:

En las noches profanas
del novenario...
estrados de señoritas
sobre la regada banqueteta...
Altas
y bajas del terreno que son siempre
una broma pesada...
Tardes de lluvia en que se agravan
al par que una íntima tristeza
un desdén manso de las cosas
y una emoción sutil y contrita que reza.

Evocación de nombres femeninos: «Se llamaba Natalia. Tenía un sortilegio...» (González Blanco). «Llamábase María, vivía en un suburbio...» (López Velarde). El poder mágico de la fecha:

¿Por qué extraño portento yo revivo mi vida
en esta serenata tantas veces oída
que estaba de moda en 1850?

Como si se tratase precisamente de un eco concéntrico, López Velarde dice:

... su estrofa concéntrica en el agua
y que dio fe del ósculo primero
que por 1850 unió las bocas
de mi abuelo y mi abuela...

No es preciso prolongar esta demostración. Finalizaré con un ejemplo más entre los que cita Noyola Vázquez. Dice González Blanco: «aquel coro en que alzaba / su voz dorada de impúber soprano / bajo el compás de las misas de Eslava...»; y López Velarde: «Unas voces núbiles / y lentas ensayaban / en un solfeo cristalino y simple / una lección de Eslava».

Los poemas de González Blanco fueron imitados por muchos poetas de España y América. Él lo dice, con cierta amarga vanagloria, en un escrito de 1910: «Algún día, si escribo la historia de mis libros, citaré los nombres de los líricos contemporáneos que me han leído con aprovechamiento». Hoy Andrés González Blanco es más recordado por sus estudios críticos que por sus poemas. Ha sido una víctima más de la estética que impuso en España la Generación de 1927. Como poeta fue prolijo, monocorde y reiterativo; sin embargo, no sólo introdujo ciertos temas en nuestra poesía sino una nueva sensibilidad, un vocabulario original y una imaginación más fresca. Andrés González Blanco estuvo en México al comenzar el siglo; su hermano Pedro también vivió entre nosotros, participó en la Revolución mexicana y escribió sobre ella. González Blanco se extiende y amplifica mientras que López Velarde se concentra y ahonda; no obstante, sin el español la aventura poética del mexicano hubiera sido quizá muy distinta. No es exagerado decir que la poesía de González Blanco fue su punto de partida.

Hacia 1910 comienza, primero en España y después en América, una tendencia que podríamos llamar provinciana o criollista y que continuó durante más de 15 años. El origen de este movimiento, que coincide con el fin del modernismo y que es tanto su prolongación como su réplica, se encuentra en la poesía simbolista francesa. En América los representantes más destacados de esta corriente, además de López Velarde, fueron Vallejo (*Los heraldos negros*, 1918), Borges (*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrente*, 1925 y *Cuaderno San Martín*, 1929) y Molinari (*El imaginero*, 1927 y *El pez y la manzana*, 1927). En España el movimiento se inició un poco antes con González Blanco, al que pronto siguió otro olvidado poeta, Fernando Fortún, que murió muy joven. Sus últimos poemas muestran también afinidades con los de López Velarde. Es difícil saber si el poeta mexicano conoció los poemas de Fortún pero sí es indudable que leyó sus traducciones de los simbolistas franceses.

También en la poesía de los jóvenes españoles de entonces fue determinante y profunda la influencia de varios poetas franceses y belgas, sobre todo la de Francis Jammes. En la *Antología de la poesía francesa moderna* (1913) de Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, en la breve nota consagrada a Jammes, dice Díez-Canedo: «su influencia se ha difundido hasta el punto de que raro es el poeta joven que no le deba algo. Recordemos en España la prosa antigua de Azorín, los versos de Pérez de Ayala y de Andrés González Blanco, los *sonetos criollos* de este último, especialmente...». Esos sonetos fueron escritos, sin duda, después de su estancia en México. Otro poeta que influyó en López Velarde fue Rodenbach, que también marcó a González Blanco. Oigamos de nuevo a Díez-Canedo: «En España Rodenbach ha influido bastante en los jóvenes, especialmente en Pérez de Ayala y en Andrés González Blanco».

¿López Velarde leyó a esos poetas en francés? No es fácil saberlo. En todo caso, conoció las traducciones que circulaban en esa época. Noyola Vázquez señala que en la *Revista Moderna* se publicaron, en 1905, trece poemas de Rodenbach traducidos por González Blanco. Hay que recordar, además, las espléndidas traducciones que hizo González Martínez de muchos de los simbolistas franceses y belgas. Todo esto, sin duda, fue leído por López Velarde. Esas lecturas fecundaron su imaginación y pulieron su gusto. Por último, no hay que olvidar el fervor con que fue leída la *Antología* de Díez-Canedo y Fortún. Hace años Neruda me confió que ese libro fue su primer contacto con la poesía francesa y subrayó: «como ocurrió con casi todos los poetas hispanoamericanos de esos tiempos...». Phillips cita también a Verhaeren y Maeterlinck. Su influencia fue real pero menos profunda.

Antes de pasar a otro punto importante -la relación con Baudelaire, Lugones y Laforgue- reitero que la literatura francesa es mucho más determinante en López Velarde de lo que parece a primera vista. Si su poesía recoge tantas y tan diversas influencias -aunque todas ellas afines a su espíritu y a su temperamento- ¿qué decir de la influencia que ha ejercido en los que vinieron después? En México tuvo imitadores sin mucha originalidad pero también fecundó a verdaderos poetas, como Xavier Villaurrutia. Aunque escasamente conocido en España y en casi toda la América hispana, López Velarde logró el reconocimiento de los mejores, como Neruda y Borges. En fin, hay ecos suyos en la obra juvenil de dos notables poetas argentinos: Ricardo Molinari y Silvina Ocampo.

El tema de las relaciones entre Baudelaire y nuestro poeta es capital. Aquí tampoco coincido enteramente con el señor Phillips. En un artículo sobre López Velarde, escrito en 1950, puse en duda esa semejanza, sostenida con gran sutileza por Villaurrutia. Hoy no diría lo mismo. En aquel artículo destacaba las diferencias entre ambos: el «abismo», para emplear la expresión de Xavier, que atrae a Baudelaire es el de la conciencia autosuficiente y, simultáneamente, desvalida -de ahí la identificación del mal con la libertad humana y de éstos con la nada; López Velarde, en cambio, siente la fascinación de la carne, que es siempre, fascinación ante la muerte: al ver «el surco que deja en la arena su sexo», el mundo se le vuelve «un enamorado mausoleo». La visión del cuerpo como presencia adorable y condenada a la putrefacción se acerca, pero no es idéntica, al vértigo del espíritu «celoso de la insensibilidad de la nada». Estas diferencias no deben ocultarnos muchas y profundas semejanzas. Los dos son «poetas católicos», no en el sentido militante o dogmático sino en el de su angustiosa relación, alternativamente de rebeldía y dependencia, con la fe tradicional; su erotismo está teñido de una crueldad

que se revuelve contra ellos mismos: *Je suis la plaie et le couteau* responde el mexicano con el «ser en un solo acto el flechador y la víctima»; ambos aman los espectáculos del lujo fúnebre: la cortesana, encarnación del tiempo y la muerte, las bailarinas, los payasos, la domadora, los seres al margen, imágenes de fasto y miseria. Hay en los dos la misma continua oscilación entre la realidad sórdida y la vida ideal («edén provinciano» o *chambre spirituelle*); la idolatría por el cuerpo y el horror del cuerpo; la sistemática y voluntaria confusión entre el lenguaje religioso y el erótico, no a la manera natural de los místicos sino con una suerte de exasperación blasfema... En una palabra, hay el mismo amor por el *sacrilegio*.

Baudelaire es un espíritu incomparablemente más rico y profundo pero López Velarde es de su estirpe. Para comprobarlo basta enfrentar algunos poemas en prosa de *El minuterero* (entre otros *José de Arimatea*, *El bailarín*, *Obra maestra*) con ciertos textos de *Le Spleen de Paris*, por ejemplo: *L'Horloge*, *La Chambre double*, *Mademoiselle Bistouri*... ¿Pero es necesario insistir? Tenemos la confesión de López Velarde: «seminarista sin Baudelaire, sin rima y sin olfato». Por cierto, Phillips cita una desdichada interpretación de Ortiz de Montellano («olfato aquí quiere decir malicia») que ya en su hora provocó la razonada indignación de Villaurrutia. En efecto, aparte de que Montellano olvida que toda palabra poética contiene una pluralidad de significados, la poesía de López Velarde suscita una oleada de perfumes espesos e intensos, vibración que se prolonga en resonancias que yo me siento inclinado a llamar espirituales: incienso, olor de tierra mojada y de cirios, barro, azucena, almizcle, aromas de alcoba e iglesia, de lecho y cementerio... El catálogo es impresionante no sólo por el número sino por la complejidad de las sensaciones. Y en el centro de esa constelación sensual, como un ojo fijo, el nombre de Baudelaire; la conciencia sacrílega.

Las afinidades entre López Velarde y Laforgue me parecen indudables. Sobre esto sigo pensando todo lo que dije en mi artículo de 1950. Leída en francés, en traducción o conocida por intermedio de Lugones, la poesía de Laforgue es central en López Velarde. El poeta francés le revela el secreto de la fusión entre el lenguaje prosaico y la imagen poética, o sea, la receta de la incandescencia y el hielo verbales. 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. 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. Pero no debe confundirse el uso deliberado de prosaísmos con el empleo de lo que llaman lenguaje popular o folklórico. En España, por esos años, Machado pretende volver al habla del pueblo; y más tarde, aunque dentro de una estética más próxima a Jiménez, García Lorca y Alberti lo intentaron también. Cualquiera que sea nuestra opinión sobre estos poetas, no creo que nadie pueda ver en sus poemas algo que se parezca al lenguaje popular. No es difícil saber la razón: ese lenguaje es más bien una vaga noción filosófica, heredada de Herder y el romanticismo alemán, que tiene poca substancia real.

El llamado lenguaje popular de la poesía española no viene del habla del pueblo sino de la canción tradicional; el prosaísmo de López Velarde y de otros poetas hispanoamericanos procede de la conversación, esto es, del lenguaje que efectivamente se habla en las ciudades. Por eso admite los términos técnicos, los cultismos y las voces locales y extranjeras. Mientras la canción a la manera tradicional es una nostalgia de

otro tiempo, el prosaísmo enfrenta el idioma del pasado con el de ahora y crea así un nuevo lenguaje. Uno acentúa el lirismo; el otro tiende a romperlo: su función, dentro del poema, es la crítica de la poesía. López Velarde lo dice de una manera insuperable: «El sistema poético se ha convertido en sistema crítico». Sonambulismo y examen de conciencia. El tiempo, la famosa temporalidad, es abismal y discontinuo. La canción lo recubre, como el reloj que, al medir las horas, nos oculta al verdadero tiempo. La canción nos lleva a otros tiempos; el poema que intenta López Velarde abre la conciencia al tiempo real. Operación violenta, pues el hombre, que vive en el tiempo y que quizá sólo sea tiempo, cierra los ojos y nunca quiere verlo, nunca quiere verse.

La forma predilecta de Laforgue y López Velarde es el poema de líneas sinuosas que imita la marcha zigzagueante del monólogo: confesión, exaltación, interrupción brusca, comentario al margen, saltos y caídas de la palabra y del espíritu. El monólogo es tiempo: canto y prosa. Por eso no se acomoda a la canción tradicional, con sus metros fijos y sus rimas previstas, y prefiere el verso suelto y la rima inesperada. La ironía es su freno y el adjetivo su espuela. De una manera aún más acusada que Laforgue y siguiendo en esto a Lugones -al que repetidamente compara con Góngora- nuestro poeta se propone que cada uno de sus poemas sea una «ecuación psicológica» y un organismo sensual, un objeto insólito. Imágenes barrocas, prosaísmos, confidencias y las adivinaciones de la sangre. Un estilo de sorpresas y un estilo combustible: el poema ha de ser fuego de artificio en el que se incendia realmente el poeta.

Aquí debo repetir que la influencia de Lugones en nuestro poeta fue decisiva. El lenguaje del *Lunario sentimental*, en el sentido más radical y amplio de la palabra lenguaje, es una de las claves del estilo de López Velarde. Gracias a Lugones, se descubre; pero apenas se encuentra a sí mismo, deja de parecerse al gran poeta argentino. Phillips observa con precisión: «en Lugones predominan lo burlesco y lo socarrón, lo festivo y lo pintoresco, lo exuberante y lo regocijado... En Laforgue y López Velarde la actitud es más profunda: los dos esconden una inherente tristeza bajo la máscara de la ironía». Yo diría que en Lugones no hay esa dimensión moral, herencia de Baudelaire, que es la conciencia de sí; tampoco el sentimiento de la soledad en la multitud urbana; ni, en fin, el sentido de lo sobrenatural. Lugones jamás habría escrito esta frase de López Velarde, que Laforgue hubiera firmado y que es, simultáneamente, la cifra de su estilo y la definición de sí mismo: «los pasos perdidos de la conciencia, el caer de un guante en un pozo metafísico...». Hay en estas líneas un presentimiento de algo que nunca vio: los cuadros de Chirico. Y otras cosas más... Ahora bien, aunque la afinidad es mayor entre el francés y el mexicano, Laforgue es más seco e intelectual; hay en su sonrisa un rictus mundano que delata un alma marchita. López Velarde es más ingenuo, serio y viril; se burla pero no reniega de la poesía y el amor. Algo decisivo los separa: la religiosidad, viva en uno, muerta en otro.

Valdría la pena situar a López Velarde no sólo, como en uso y abuso, en el ámbito de la poesía mexicana sino en el campo más vasto de la literatura hispanoamericana y (¿por qué no?) universal. En aquellos años el joven Huidobro, en Santiago o en París, prepara una irrupción que desconcertará e irritará, entre otros, a Antonio Machado; en México (o más exactamente: en Bogotá), Tablada escribe *Un día*, delgado libro que López Velarde encontró «perfecto» y que nuestra crítica aún no digiere... ¿Y en el resto del continente y la península? Para encontrar un equivalente de la tentativa de López Velarde hay que ir a la lengua inglesa. Pound publica *Lustra* en 1916 y *Hugh Selwyn Mauberley* en 1920; esos mismos años son los de la iniciación de T. S. Eliot. Hay cierta

semejanza entre el primer Eliot (hasta *The Love Song of J. Alfred Prufrock*) y el último López Velarde. Se trata, por supuesto, de un lejano aire de familia: ambos tienen algunos antepasados comunes. Esta semejanza es pasajera (puede decirse que Eliot principia donde termina López Velarde), pero revela hasta qué punto es superficial encerrar a nuestro poeta en el marco de la provincia. Su obra participa de las corrientes de la época, a pesar de la lejanía geográfica e histórica en que vivió. No, López Velarde no es un poeta provinciano, aunque el terruño natal sea uno de sus temas: los provincianos son la mayoría de sus críticos. Poemas como *El mendigo*, *Todo*, *Hormigas*, *Tierra mojada*, *El candil*, *La última odalisca*, *La lágrima* y otros cuantos más -en verso y en prosa- lo hacen un poeta moderno, lo que no podía decirse, en 1916 o 1917, de casi ninguno de sus contemporáneos en lengua española.

Hay que repetirlo: la poesía moderna nace en Hispanoamérica antes que en España (con la única y gran excepción de Gómez de la Serna) y uno de sus iniciadores es López Velarde. Con él empieza una *visión* de las cosas que todavía seduce a espíritus tan opuestos como Jorge Luis Borges y Pablo Neruda. La mirada que se mira, el saber que se sabe saber, es el atributo (la condenación, 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. En un artículo dice: «Aquel que sea incapaz de tomarse el pulso a sí mismo no pasará de borrajear prosas de pamplinas y versos de cáscara». 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. La conciencia anda perdida entre la dispersión de objetos, almas y cuerpos femeninos. La mujer es la llave del mundo, la presencia que reconcilia y ata las realidades disgregadas; pero es una presencia que se multiplica y así se niega en infinitas presencias, todas ellas mortales. Multiplicidad femenina: duplicidad de la muerte. Una y otra vez el poeta intenta reducir a unidad la dispersión. Una y otra vez la mujer se convierte en las mujeres y el poema en el fragmento. La unidad sólo se da en la muerte o en la conciencia solitaria. Poesía de solitario y para solitarios.

Concentrado y complejo, el estilo de López Velarde triunfa en lo que podría llamarse la *intensidad fija*: ese momento en que la sangre se agolpa, el pensamiento se suspende o el ánimo se arroba. El instante de frenesí que alcanza la cima y se inmoviliza para después anularse. Estética del corazón y sus latidos. Y también: estilo de la desmesura -no hacia afuera sino hacia adentro. Su tentación no es la inmensidad exterior sino lo infinitesimal; y su peligro es la afectación retorcida, no la vaguedad ampulosa. Muchas de sus frases, más que de la perfección, nos dan la sensación de la tortura del idioma. Hay que confesar que con frecuencia López Velarde es alambicado y que a veces es cursi. Una considerable porción de sus escritos de juventud, en prosa y en verso, me parecen sentimentales, artificiosos y, lo diré con franqueza, insoportables. Su gusto era exigente pero no impecable. La atmósfera literaria de aquellos días estaba contaminada por el modernismo agonizante y sus epígonos habían degradado su retórica en una feria de rarezas estereotipadas. El mismo Juan Ramón Jiménez no se libró del contagio sino años después. López Velarde nunca abandonó por completo algunos tics de la poesía anterior. Gorostiza insinúa que su condición de «payo» podría explicar algunas de esas afectaciones. Cualquiera que haya sido el origen de su actitud, la

novedad esencial de su imaginación fue más poderosa que las equivocaciones de su gusto.

Poeta escaso, concentrado y complejo. A estos tres adjetivos hay que agregar otro: limitado. Sus temas son pocos; sus intereses espirituales, reducidos. La historia está ausente de su obra. Al escribir «historia», me refiero a la general o universal. No hay otra: lo que se llama «historia patria» es espejo del hombre -y entonces es también universal- o es una anécdota de sobremesa. Tampoco aparece el conocimiento y sus dramas: jamás puso en duda la realidad del mundo o la del hombre y nunca se le hubiera ocurrido escribir *Muerte sin fin* o *Ifigenia cruel*. Las relaciones entre la vigilia y el sueño, el lenguaje y el pensamiento, la conciencia y la realidad -temas constantes de la poesía moderna, desde el romanticismo alemán- apenas tienen sitio entre sus preocupaciones. Sentó a la belleza en sus rodillas pero ¿la «encontró amarga»? En todo caso, no la maldijo. No renegó ni profetizó. No quiso ser Dios ni sintió nostalgia por el estado bestial. No adoró a la máquina ni buscó la edad de oro entre los zulúes, los tarahumaras o los tibetanos. Excepto en un poema de hermosa violencia («Mi corazón se amerita...») la rebeldía no lo conmovió. Su poesía no quiere «cambiar al hombre» ni «transformar al mundo». Insensible al rumor de futuro que en esos años se levanta por todos los confines del planeta, insensible a los grandes espacios que se abren al espíritu, insensible al planeta mismo, que emerge, por primera vez en la historia, como una realidad total... ¿sospechó que el hombre moderno, desde hace más de cien años, está desgarrado entre utopía y nihilismo? Lo que desveló a Marx, Nietzsche o Dostoyevski, a él no le quita el sueño. En suma, es ajeno a casi todo lo que nos agita. Es una paradoja que un espíritu de tal modo impermeable a las angustias, deseos y temores de los demás, se haya convertido en esa figura equívoca que designa la frase: «poeta nacional». No sé si lo sea; sé que no quiso serlo. El secreto de esta paradoja está en su lenguaje, creación inimitable, fusión rara de la conversación y de la imagen insólita. Con ese lenguaje descubre que la vida cotidiana es enigmática.

Prosa y verso forman en su obra un sistema de vasos comunicantes. Villaurrutia escribió que el poeta «está casi siempre presente en lo que, sin hipérbole, podemos llamar las estrofas de *El minuterero*». Phillips completa esta observación, que nos sirve para leer mejor los textos en prosa, con otra que nos ayuda a comprender más enteramente los poemas: en su prosa López Velarde nos da, aunque nunca como demostración, ciertas claves de su estética. La unidad es orgánica, no intelectual. La lectura simultánea de prosa y verso nos permite someter a prueba tanto la lucidez de sus ideas sobre el mundo y el lenguaje como la autenticidad de sus poemas. El resultado, según ocurre con todos los verdaderos poetas, comprueba la coherencia entre instinto creador y conciencia crítica. Para López Velarde el mundo se nos entrega como sensación y emoción: «la naranja no es, en la lira, positiva o aristotélica; es, simplemente, naranja. Una sola cosa sabemos: que el mundo es mágico». Proclamar que el mundo es mágico quiere decir que los objetos y los seres *están animados* y que una misma energía mueve al hombre y a las cosas. Toca al poeta nombrar esa energía, aislarla y concentrarla en el poema. Cada poema es un orbe diminuto de simpatías y repulsiones, un campo de relaciones mágicas y, así, un doble del mundo real. La fuerza que une y separa a las cosas, se llama Eros:

En mi pecho feliz no hubo cosa
de cristal, terracota o madera

que abrazada por mí no tuviera
movimientos humanos de esposa.

Las cosas no se ordenan conforme a las jerarquías de la ciencia, la filosofía o la moral. El valor de los objetos no reside en su utilidad ni en su significación mundana (lógica o histórica) sino en su vivacidad: aquello que los une a los otros objetos en una suerte de copulación universal y los transforma en cosas nunca vistas. La metáfora es el agente del cambio y su modo de acción es el abrazo. Las cosas diarias -la tina, el teléfono, el pabilo, el azúcar y su lenta disgregación, los armarios y su queja- contienen una carga mayor de energía mágica que las nombradas tradicionalmente por los poetas. Expresiones coloquiales, utensilios y situaciones cotidianas sufren una dichosa metamorfosis. La redención alcanza también a los desperdicios, como en las líneas de *El perro de San Roque*:

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

López Velarde no se propone tanto conquistar lo maravilloso -la creación de otra realidad- como descubrir la verdadera realidad de las cosas y de sí mismo. Su empresa es mágica; quiere obligar a las cosas, por medio de la metáfora, a volver sobre sí mismas para que sean lo que realmente son. El mundo no es nunca plenamente lo que es -López Velarde tuvo una conciencia muy aguda de nuestra falta de ser- excepto en algunos momentos privilegiados y que no es exagerado llamar eléctricos. Esos instantes son las sensaciones, las emociones, las iluminaciones que nos dan ciertas contadas experiencias. La metáfora debe ser el equivalente, es decir: el doble analógico, de esos estados de excepción y de ahí su concentración, su aparente obscuridad y sus paradojas. Pero ¿cómo pueden las cosas ser ellas mismas si la metáfora, el abrazo universal, las cambia en otras cosas? López Velarde no concibe al lenguaje como vestidura. O más bien, es una vestidura que, al ocultar, descubre. La función de la metáfora es desnudar: «para los actos trascendentales -sueño, baño o amor- nos desnudamos». El arte poético es la ciencia de la iluminación. Su claridad desnuda y, a veces, desuella. Su luz es insoportable: «la suprema nitidez obliga a las buenas gentes a quedarse en tinieblas, como les ocurriría si en lugar de un foquito eléctrico tuviesen a Sirio al lado de la cama. Casi todos los que han perdido claridad literaria en el curso de los siglos, han perdido, realmente, una moderación de luz, a fin de guardarse la retina sin choques, dentro de una penumbra rutinaria...». Así pues, la poesía no sólo es revelación sino deslumbramiento.

La provincia es uno de sus temas. O mejor dicho: es un campo magnético, al que vuelve una y otra vez, sin jamás regresar del todo. Pero no sólo lo mueven sus sentimientos; la provincia es una dimensión de su estética. La vida de las ciudades y villorrios del interior -«cielo cruel y tierra colorada»- le ofrece un mundo de situaciones, seres y cosas no tocado por los poetas del modernismo. Ciertamente, la Revolución mexicana, que despobló lugares, repobló otros, dispersó y reunió a las gentes y reveló a todos una patria desconocida, contribuyó a su descubrimiento. En sus manos esa materia en bruto sufre la misma transformación que el lenguaje cotidiano y los objetos de uso diario. Sometida a la doble presión de la alquimia verbal y de la ironía, la sencillez aldeana se convierte en un condimento raro, una extrañeza más que se incrusta en el discurso de la poesía tradicional. El ejemplo más notable de esta metamorfosis es *El retorno maléfico*. Ante el «hijo pródigo» que regresa a la casa paterna, los medallones de yeso de la puerta entornan «los párpados narcóticos», se miran y se dicen: «¿qué es eso?». En el patio hay «un brocal ensimismado, con un cubo de cuero goteando su gota categórica». En el jardín: «el amor amoroso de las parejas pares». Arte de contrastes: la irrupción del «gendarme que pita» o los gorjeos de la solterona cantando un aria pasada de moda, acentúan el carácter sonámbulo de la evocación. Las muchachas que aparecen, unos versos después, «frescas y humildes como humildes coles», podrán ser todo lo simples que se quiera (ya se verá que no lo son tanto) pero la imagen que ha escogido el poeta para mostrarlas, «a la luz de dramáticos faroles», es de una sencillez endiablada.

Humildemente ofrece una serie de «vistas fijas» de las calles del pueblo, a la hora en que pasa el Santísimo Sacramento. Seres y cosas se inmovilizan, como «juguetes sin cuerda»:

Mi prima, con la aguja

en alto, tras sus vidrios,
está inmóvil, con un gesto de estatua...

El húmedo corpiño

de Genoveva, puesto
a secar, ya no baila
arriba del tejado...

El viático y el corpiño. No dos símbolos: dos realidades. Del cuadro pintoresco e irónico, el poema pasa a la veneración: las naranjas «cesan de crecer», todo «está de rodillas y en el polvo las frentes...». No de un salto sino con un movimiento imperceptible, la descripción se vuelve canto y el canto silencio. Esta visión de la provincia no es costumbrista sino mágica. La estética de López Velarde descende del arte barroco -¿es necesario recordar al Góngora de *Hermana Marica*...? y tiende a un expresionismo muy español. (Él me corregiría, diciendo: «y criollo»). Su nacionalismo brota de su estética -y no a la inversa. Es parte de su amor a esa realidad que todos los días vemos con mirada desatenta y que espera unos ojos que la salven. Su nacionalismo es un *descubrimiento*, mientras que el de sus imitadores es una complaciente repetición

de lo ya dicho. En un artículo muy citado habla de «la novedad de la patria». Un nacionalista común y corriente habría escrito: «la antigüedad (o la eternidad o la grandeza) de la patria». Lo que él llama «criollismo» es una actitud estética: debemos usar las palabras que todos decimos porque son palabras nuevas, *nunca dichas* por la poesía.

La provincia tiene, además, un significado espiritual. Si se piensa en términos de espacio, es lo distante y lo cerrado. Si de lo físico se pasa a lo moral, es lo intacto y lo intocable: la virginidad femenina, la entereza masculina. Su pueblo, mutilado por la metralla de la contienda civil, es un «edén subversivo», un paraíso arrasado al que «será mejor no regresar». Pero la guerra y la dispersión, que han desfigurado al pueblo, también han hecho un desterrado y un inválido de López Velarde. También hay «aciagos mapas» en su cuerpo y en su espíritu: las cicatrices de los amores, las dudas, las cóleras, las resignaciones, todos los actos y las omisiones de una conciencia a la intemperie. Conoce las ciudades, es el pródigo que entra con «pies advenedizos» a la casa de su infancia y encuentra que nadie lo reconoce. Paraíso infantil o reino de la pasión adolescente, la provincia no es tanto un punto en el espacio como la nostalgia de un bien irrecuperable. Él lo sabe, aunque se defiende con la ironía: por las callejuelas de Zacatecas -altas y bajas del piso que son «una broma pesada»- desfilan «católicos de Pedro el Ermitaño y jacobinos de la era terciaria». Y sin embargo, el encanto persiste. La ciudad natal lo «tienta con un mixto halago de fósil y de miniatura». Se ve caminando por sus calles: «yo no soy más que una bestia deshabitada que cruza por un pueblo ficticio. Metido ya en el lecho, como en un sarcófago, el reloj del Santuario deja caer las doce. El trueno rueda y todo se vuelve nugatorio». Amarga visión: ¿ha muerto la provincia o López Velarde es el muerto? Símbolo de la lejanía física y de la inocencia perdida, la provincia pertenece al *antes* y al *después*. Es una dimensión temporal: encarna el pasado pero igualmente prefigura lo que volverá a ser. Ese futuro se identifica con la muerte: el edén sólo se abrirá para el agonizante. La relación entre López Velarde y la provincia es la misma que lo une a Fuensanta. Son una distancia que sólo la muerte puede abolir:

Cuando me sobrevenga
el cansancio del fin,
me iré, como la grulla
del refrán, a mi pueblo...

Es difícil hablar de *La suave patria*. En primer lugar: el título. Más que una falta de gusto o un error de juicio, me parece un engaño piadoso, una ilusión. Ni nuestra geografía ni nuestra historia ni nuestro temperamento son blandos, delicados o pacíficos, que eso es lo que quiere decir *suave*. Si el adjetivo es impreciso, no lo fue la intención del poeta. Aborrecía los tambores y las trompetas: quiso escribir, al margen de la historia, un poema en voluntario tono menor. Lo consiguió y de modo admirable. Pero la seducción que ejerce sobre nosotros ese poema no debe cerrarnos los ojos ante ciertos lunares y flaquezas. Como en otros poemas suyos, no siempre fue afortunado en su búsqueda del adjetivo único y la expresión original: hay versos inútilmente

complicados y aun grotescos («la hora actual con su vientre de coco» o «desde el vergel de tu peinado denso»), inexactos y que revelan ignorancia del mundo natural («la noche que asusta a la rana»), ripiosos («suave patria, en tu tórrido festín / luces policromías de delfín» o, un poco después, «y con tu pelo rubio (*sic*) se desposa / el alma equilibrista chuparrosa»), mal acentuados («suave patria, vendedora de chía»), retóricos, tiesos a lo Núñez de Arce («inaccesible al deshonor, floreces»), etc. Al mismo tiempo, también como en muchos de sus poemas, abundan las felices combinaciones verbales, los adjetivos inusitados y que dan siempre en el blanco, las imágenes como un continuo y fastuoso fuego de artificio y, en fin, esa íntima música suya, levemente desentonada, que invariablemente nos cautiva.

Este hermoso y desigual poema no merecía haber sido manoseado con tanta torpeza. ¿O su destino público es la suerte de toda belleza provocativa y demasiado evidente? En todo caso, *La suave patria* tolera las complicidades sentimentales, no las ideológicas. Cualesquiera que hayan sido sus opiniones políticas, y nunca fueron muy ardientes, López Velarde no confundía el arte con la prédica ni el poema con la arenga⁶. Tenía una aversión natural por los sistemas y a las ideas prefería los seres y las cosas: «la patria no es una realidad histórica o política sino íntima». Con esta declaración, contemporánea de la redacción del poema, López Velarde se sitúa, sin proponérselo, en el antípoda de la pintura mural mexicana que, precisamente, se iniciaba en esos años. Así pues, por comodidad verbal o por apego a las clasificaciones históricas, se le puede llamar poeta de la Revolución -nunca poeta revolucionario. Su actitud, por otra parte, ha sido casi constantemente la de toda la poesía mexicana moderna. Aunque hoy han cedido las presiones, los insultos y los halagos -nuestros peligros son otros-, es bueno recordar esta tradición de integridad moral.

La suave patria no es un canto a las glorias o desastres nacionales. Al iniciar su poema, López Velarde nos advierte: «navegaré por las olas civiles con remos que no pesan...». Y lo cumple: no hay apenas alusiones a la historia política o social de México, ni a sus héroes, caudillos, tiranos y redentores. El único episodio que le parece digno de mención separada, lo seduce por su carácter legendario. Los diez versos que evocan a Cuauhtémoc atravesando la laguna, en la piragua, para entregarse a Cortés, contienen imágenes memorables: el «sollozar de las mitologías»; el rey que se desprende del «pecho curvo» de la reina «como del pecho de una codorniz»; y esos «ídolos a nado» en los que veo toda la catástrofe -agua y fuego- de Tenochtitlan. El resto del poema es una estampa del paisaje y la vida mexicana de esa época. ¿Realismo? Sí, a condición de llamar realistas a nuestros pintores anónimos del siglo XIX y a los que, desde el Aduanero Rousseau, se llama con cierta impropiedad «primitivos modernos». Sucesión de colores, sabores, perfumes y sensaciones: no un fresco sino un «documental», en el sentido cinematográfico, de imágenes poéticas.

El verdadero equivalente de *La suave patria* no está tanto en la pintura o en el cine como en el teatro. Ni lírico ni heroico -su tono: la «épica sordina»-, es un poema dramático, dividido en dos actos, con un proemio y un intermedio. El proemio participa del prólogo de la comedia romántica y de la obertura por la orquesta de la época: declaración de las intenciones del autor, sin descuidar la autoironía, y entrada en materia de los instrumentos, con predominio de los de cuerda y percusión. El intermedio es un solo en el que el vocalista, aquí y allá acompañado por un lejano murmullo de chirimías, canta el suplicio de un héroe. Los dos actos, a cargo de toda la compañía, están compuestos por una serie de cuadros escénicos: no hay diálogo, pero los bailes y

pantomimas lo suplen con ventaja. La acción es nula. Hay un fin de fiesta: la aparición de «la carrera alegórica de paja», trono rústico de Pomona-Guadalupe-Tonantzin. Espectáculo para la vista y el oído, *La suave patria* se parece, más que a la pintura mural, a la música de Silvestre Revueltas. El poema, en su género, es perfecto.

Hay fragmentos que no es fácil olvidar: el trueno del temporal que enloquece a la mujer y «sana al lunático»; la mirada de esa mestiza que pone «la inmensidad sobre los corazones»; la «cuaresma opaca»; los «pájaros de oficio carpintero» y tantos otros. Nadie sino López Velarde podía haber escrito esas líneas. El poema es, en cierto modo, el mediodía de su estilo. Digo: el mediodía de su estilo, no de su poesía. La maestría vence con frecuencia a la inspiración, la receta suplanta a la invención y el hallazgo al verdadero descubrimiento. La mirada del poeta no penetra en la realidad de sí mismo ni en la de su pueblo. Es un poema exterior.

López Velarde es un poeta difícil y proclama una estética difícil. Su odio a «la crasa dicción de la ralea» es el reverso de su amor por la expresión que nos ciega a fuerza de evidencia. Así, no busca tanto la sorpresa como lo genuino. Su originalidad es un ir hacia el origen, hacia lo más antiguo: descubrir la raíz. El poema no es un objeto recién manufacturado sino un talismán recién desenterrado. La novedad y la sorpresa son las dos alas del poema y sin ellas no hay poesía; pero el cuerpo del poema es el descubrimiento de una realidad sin fecha. Para López Velarde expresión es sinónimo de exploración interior y ambas de creación de sí mismo. No quiere decir lo que siente; quiere descubrir quién es él y qué es aquello que siente -para sentirlo más plenamente, para ser lo que es con mayor albedrío. Esa búsqueda de sí mismo desemboca en la búsqueda de «otra realidad» porque el hombre nunca es él mismo enteramente; siempre inacabado, sólo se completa cuando sale de sí y se inventa. La pasión artística de López Velarde posee un sentido espiritual. Su conciencia crítica no es únicamente estética. O lo es con tal rigor que se confunde con su vida misma. Pule infinitamente -no como artífice: como enamorado- cada sustantivo y cada verbo porque en cada uno de ellos se juega su identidad. Perder el juego es olvidarse, desconocerse, perder algo más que gloria o fama: la razón de ser de su vida. En la historia espiritual de nuestra poesía, López Velarde es la «balanza con escrúpulos». Cuida los adjetivos porque cuida su alma.

△▽

La mancha de púrpura

*En el pecho un imán
de figura de trébol
y apasionada tinta de amapola...*

El amor es su tema. En esto también es excepcional ya que, a pesar de lo que generalmente se piensa, esta pasión no tiene en la poesía moderna el lugar que ocupa en

la de López Velarde⁷. Los dos momentos en que se divide su obra, *La sangre devota* y *Zozobra*, están regidos por distintas figuras de mujer. Su experiencia amorosa está de tal modo ligada a su aventura verbal que Fuensanta, la amada juvenil, y las incógnitas mujeres de *Zozobra* y *El son del corazón*, simbolizan para la mayoría de sus críticos no sólo dos clases de amor sino dos estilos de versificación. Esta opinión, aunque justa en lo esencial, es demasiado tajante. Ni *La sangre devota* es un libro enteramente ingenuo (ya el título, en su ambigüedad, lo insinúa) ni Fuensanta es una sombra metafísica. Además, al lado de Fuensanta aparecen otras figuras inquietantes, como aquella prima Águeda -ojos verdes y luto ceremonioso- contemplada por el poeta con la mirada, a un tiempo fija y vertiginosa, del deseo adolescente. No sé, por otra parte, si la palabra «amor» expresa con exactitud los contradictorios sentimientos que le inspira Fuensanta. Tal vez, al principio, López Velarde no se dio cuenta de esa complejidad pero es indudable que más tarde tuvo plena conciencia de la naturaleza singular de su relación. En un poema que está inspirado por ese primer amor, dice: «me das... algo en que se confunden el cordial refrigerio y el glacial desamparo de un lecho de doncella». La oposición entre «cordial» y «glacial» impide la consumación de ese amor y, al mismo tiempo, su confusión lo conserva vivo a lo largo de los años. Pues ese amor, hecho de elementos contrarios, es una *confusión*: el refrigerio y el desamparo, lo glacial y lo cordial, no se funden pero tampoco se separan. La ambigüedad no reside sólo en el objeto de su adoración sino en sus sentimientos: amar a Fuensanta como mujer es traicionar la devoción que le profesa; venerarla como espíritu es olvidar que también, y sobre todo, es un cuerpo. Para que ese amor dure necesita preservar su confusión y, simultáneamente, ponerlo a salvo de su contradicción. Su amor es el constante vaivén de los dos términos que lo forman. Así, no puede exponerlo a la prueba de la realidad sin exponerlo al mismo tiempo a la extinción: la sangre y la devoción acabarían por fundirse o una de ellas anularía a la otra. No le queda más recurso que transfigurarlo. Fuensanta se vuelve un cuerpo inaccesible y su amor algo que jamás encarna en un aquí y un ahora. No se enfrenta a un amor imposible; su amor es imposible porque su esencia es ser permanente y nunca consumada posibilidad.

López Velarde era demasiado lúcido para no saber que al evadir la alternativa, consumación o desengaño, sacrificaba a la Fuensanta real y a la amada a una suerte de limbo perpetuo, errante entre el antes y el después. Es lo que pudo ser y de ahí que aparezca siempre como una criatura remota, en otro tiempo y en otro espacio. Encarna la provincia y los placeres ingenuos, pero no inocentes, de la adolescencia: es lo que fue, y volverá a ser en el «tiempo apocalíptico», en el trasmundo. Fuensanta, mujer real, se vuelve sombras. Mientras las otras mujeres de sus poemas son una presencia inmediata, feroz o jovial, ella es la imagen de la lejanía. Es la desaparecida, el ánima en pena, la ausente con la que se sostiene un infinito diálogo imaginario. Es aquello que está a punto de dejarnos y que todavía, por un instante, retenemos: tú eres, le dice, «una epístola de rasgos moribundos, colmada de dramáticos adioses». Estas líneas, aunque no son del mejor López Velarde, expresan muy bien lo que fue ese amor: una interminable despedida.

La distancia no basta. Aun lejana, la realidad de Fuensanta es una amenaza para su devoción. La muerte es la forma más perfecta de la despedida. Muerta, Fuensanta será más plenamente «la que pudo ser» y, puesto que ambos creían en la resurrección, «la que un día ha de ser». Anticipándose a la realidad, López Velarde imagina su agonía. Hay dos textos reveladores: un poema y una prosa. Sorprende en ellos tanto la precisión cruel de los inventados detalles como el hecho de que en uno y otro López Velarde se

presenta como el ángel de la muerte. En el primero, Fuensanta verá, «en la luna de su armario», dibujarse un puño esquelético y «gritará las cinco letras del nombre» del poeta; pero él «estará ausente de su final congoja». ¿Esta visión es de pena o de venganza? Quizás de ambas. Es un sacrificio en el cual uno de los dos oficiantes, y no precisamente la víctima, es un fantasma. En el otro texto se repite la escena con mayor realismo: «En tus ojeras habrá la sombra de la agonía y pensarás en mí y te sentirás más sofocada...». En el poema la ausencia de López Velarde hacía más total la soledad final de la moribunda; en el fragmento en prosa esa ausencia contribuye físicamente a su muerte: la sofoca, la asfixia. Algo más que el temor de perder lo que ama lo lleva a imaginar este final atroz. Se trata de una muerte invocada, deseada. No faltará quien diga que todo esto son desvaríos de enamorados. Otros dirán que destruir lo que amamos, así sea en sueños, es uno de los más poderosos y extraños componentes de la pasión. Será mejor preguntarse si López Velarde amó realmente a Fuensanta. Creo que más que amor sentía esa confusión de sentimientos que él llama *devoción*. La pasión lo habría llevado a profanar su devoción; su erotismo imaginario, no exento de agresividad, lo mueve a sacrificar simbólicamente al objeto que venera. En toda despedida late, implícita, la esperanza de un nuevo encuentro. Nadie, al decir adiós, se atreve a decir que es para siempre. La muerte de Fuensanta -la real y la imaginaria- tiene una consecuencia paradójica: ya no es tanto el símbolo del adiós como del encuentro. Un intenso poema que no llegó a terminar, *El sueño de los guantes negros*, relata la reunión de los enamorados. En la primera línea el poeta nos dice que se trata de un sueño. Su claridad alucinante, sus colores netos y su dibujo estricto, la precisión con que emerge ese paisaje de fin de mundo y las sensaciones que nos sobrecogen al internarnos en esas estrofas de resonancias concéntricas, la aparición de las dos figuras fantasmales en el centro de esa inmensa cuenca de sal y, en fin, hasta las dos o tres líneas en blanco, hacen de este poema una verdadera visión, en el sentido religioso de la palabra: un sueño con los ojos abiertos. Según ocurre con muchos de sus poemas -el primero en advertirlo fue Tablada, que llamó *retablo* a la elegía dedicada a su memoria- esta composición es un pequeño cuadro. A mí me hace pensar en el realismo fantástico de algunos flamencos. La extrañeza del mundo que nos pinta López Velarde no reside en sus formas sino en la atmósfera que las baña. Es el mundo de todos los días, bajo otra luz. Lo mismo sucede con la aparición femenina: nada delata su condición ultraterrena excepto que surge con unos «guantes negros». Esos fúnebres guantes recuerdan a los lujosos sombreros de los desnudos de Cranach. El poeta se pregunta: «¿conservabas tu carne en cada hueso?». El mismo no lo sabe:

El enigma de amor se veló entero
en la prudencia de tus guantes negros...

Reunidos al fin, enlazadas sus cuatro manos como si fuesen los cimientos de «la fábrica de los universos», los amantes giran en «un circuito eterno». Ha cesado la separación pero la verdadera unión, como lo insinúa la prudencia de los guantes negros, es imposible. El poema, más que la consagración de un amor que se consuma, parece ser el presentimiento de una eterna condenación. Y el lector siente la tentación de hacerse la pregunta de Nerval: *C'est la mort ou la Morte?*

Entre la muerte simbólica de Fuensanta y su imaginaria resurrección, transcurre toda la vida erótica de López Velarde. Su vida y su obra, ya que durante esos años escribe sus dos libros capitales: *Zozobra* y *El minuterero*. Sería un error pensar que este período rompe con el anterior. En realidad lo prolonga, lo exacerba y lo hace más lúcido (aparte de que en varios poemas de *La sangre devota*, como *A Sara*, se presiente ya el tono de su poesía de madurez). Sus nuevos amores, sin excluir el segundo gran amor, más sensual pero no menos complejo que el primero, son la encarnizada continuación de su experiencia juvenil. A Fuensanta la vuelven inaccesible la distancia y la muerte; a las otras, la cercanía y la muerte. El abrazo es una metáfora y el significado de esa metáfora es un esqueleto y una calavera. Lo glacial y lo cordial ahora se confunden definitivamente. Ese misterio lo fascina a tal grado que lo acompaña a todas partes y es inseparable de su visión del mundo y de la vida. Es el misterio tatuado, por decirlo así, en el cuerpo de la mujer: los órganos de gestación son los de nuestra destrucción. Si el macho es el lujo de la especie, la hembra es su continuidad: al devorarnos se perpetúa. Aunque la idea no es nueva, para López Velarde es algo más que un lugar común: es una revelación que lo guía en su exploración de la realidad y de sí mismo. Por ella penetra en ciertas zonas prohibidas. Allá, en espacios más vastos e inclementes, la verdad se abre como una cruel flor doble.

La mujer es la imagen más completa y perfecta del universo porque en ella se reúnen las dos mitades del ser; al mismo tiempo, es el espejo sensible donde el hombre puede verse a sí mismo, por un instante, en toda su dolorosa irrealidad. Pero la mujer es algo más que una imagen del mundo y algo más que un espejo del hombre. También ella participa de nuestra universal falta de ser, carencia que se expresa como rabiosa, destructora hambre de muerte. A la visión de un cuerpo que contemplamos tendido, paisaje de signos en el que podemos leer el verso y el anverso de la realidad, sucede otra, activa, que no nos invita a la contemplación sino al abrazo. Ese abrazo, nos dice una y otra vez el poeta, es sangriento: es «la mancha de púrpura». ¿Cesa el monólogo, la conversación a solas con la perpetua ausente? López Velarde tal vez no encontró un interlocutor, excepto en algún momento de su segunda pasión; conoció, en cambio, adversarios amorosos. El cuerpo femenino deja de ser un fruto, una guitarra que se acaricia o se hiere; cobra voluntad y alma y se enfrenta al cuerpo masculino. El erotismo no le descubre a la mujer sino su terrible libertad -algo muy distinto a la «emancipación femenina», tema que no es fácil que le interesase. Al descubrir en la mujer ese elemento activo que creía ser el privilegio y la condenación del hombre, la palabra *placer*, y la realidad abismal que designa, cambian inmediatamente de coloración y de signo.

En la libertad erótica de la mujer reconoce la suya y sobre esas dos libertades enemigas funda una hermandad. Es una fraternidad vertiginosa porque se apoya en el instante: fundación en un abismo. Sociedad secreta donde no cuentan ni el nombre ni el rango ni la moral, su sombra alberga por igual a la muchacha cuyo nombre no acierta a recordar y a Sara, «racimo copioso», a la casada y a la «mujer sin letras ni antifaces». No es una sociedad de libertinos sino de solitarios que se unen en un rito apartado. También las vírgenes provincianas son parte de esa confraternidad clandestina. Símbolos de la rebeldía y la sumisión, y así doblemente hermanas suyas, las ve salir a los balcones, por las tardes,

a que beban la brisa

los sexos, cual sañudos escorpiones.

De nuevo López Velarde nos sorprende con una imagen que es un dibujo cruel y exacto. Es imposible no recordar, al leer estas líneas, a los grabados de Julio Ruelas, ese pequeño gran artista que todavía aguarda ser reconocido por nuestra crítica de arte. Punta seca de líneas que se cierran sobre sí mismas para concentrar más la exasperación de la sangre, en esa visión directa de la mujer no hay piedad sino algo que no sé si debo llamar complicidad. Hermanas o cómplices, López Velarde está unido a ellas por un lazo más fuerte que la sangre o el bautismo. En la soledad de un cuarto cerrado al mundo exterior, caverna urbana o «perdida alcoba de nigromante», han compartido con él unas cuantas horas fuera de los horarios: lujuria, aburrimiento, sabor de crimen y de inocencia, abandono y concentración. Juntos han atravesado, con los ojos cerrados, ese «puente de abismos» que el amor tiende de un cuerpo a otro.

La imaginación es el deseo en acción. Deseamos las formas que imaginamos pero esas imágenes adoptan la forma que nuestro deseo les ha impuesto. Al final regresamos a nosotros mismos: hemos perseguido, sin tocarla, nuestra sombra. El erotismo es un disparo de la imaginación y por esto no tiene límites, excepto aquellos que le traza nuestra naturaleza (el poder de fabulación de cada uno y su conformación psíquica tanto o más que su cuerpo). O dicho de otro modo: el erotismo es un infinito al servicio de nuestra finitud. De ahí que sus combinaciones, prácticamente incontables, terminen por parecernos monótonas. Lo son: su diversidad es repetición. El libertino se propone la abolición del otro y por esto lo convierte en «objeto erótico». Cada cuerpo que toca se transforma en humo y cada una de sus experiencias, al cumplirse, se anula. Su actividad es una peregrinación hacia un punto siempre inminente y que sin cesar se desvanece, reaparece y vuelve a desaparecer. La imaginación solitaria es circular; el fastidio, y no nada más el desencanto, nos espera al final de cada vuelta. Se puede ser vicioso por debilidad, tontería, falta de imaginación o cualquier otro defecto del ánimo o del cuerpo. Libertino sólo se puede ser por ascetismo -según lo revelan *L'Histoire d'O* y otras guías de iniciación- o por convicción filosófica, como lo demuestra con abundancia el marqués de Sade. En uno y en otro casos el premio no es el placer, el conocimiento o el poder sino la *insensibilidad*. Un estado de indiferencia, descrito ya por los antiguos estoicos y los filósofos de la India, salvo que el camino del libertinaje es más largo y penoso y sus resultados más inciertos. El amor, en cambio, no nace de la imaginación sino de la vista. El enamorado no inventa: reconoce. Su imaginación no está en libertad; debe enfrentarse a ese misterio que es la persona amada. El amante está condenado a adivinar, aunque sepa de antemano que son ilusorias la pregunta y la respuesta, qué hay detrás de esa frente y qué atrae a esos ojos: ¿en qué piensas, a quién miras? Dichoso o infeliz, satisfecho o desdeñado, el que ama debe contar con el otro; su presencia le impone un límite y lo lleva así a reconocer su finitud. Esta limitación abre otro reino, ese sí de veras ilimitado, a su imaginación. El erotismo es una infinita multiplicación de cuerpos finitos; el amor es el descubrimiento de un infinito en una sola criatura.

Toda su vida López Velarde buscó el amor. No importa que no lo haya encontrado o que, como es más probable, no haya querido encontrarlo porque estaba enamorado, más que de una mujer, del amor mismo. En un poema de su primera época confiesa que padece una «infinita sed de amar». No dice que su amor sea infinito; dice que su sed lo

es. Su obra vive en esa quebradiza frontera que separa al erotismo del amor y en esto, acaso, reside el secreto de su seducción. Sus amantes son sus hermanas porque con ellas ha compartido un misterio. Se reconoce en ellas y ellas en él. Esta fraternidad es una presencia constante en su espíritu y asume, como las obsesiones, dos formas: la del harén y la del hospital. El vínculo que lo une a todas esas mujeres es el de su común destino: «el tiempo se desboca». Aunque quisiera detener con sus manos su «caída oscura», no puede hacer nada sino verlas precipitarse en el barranco. Esa caída es su caída. El abrazo, la metáfora pasional, es un arrojarse juntos al despeñadero. La mujer no sólo le revela el verdadero rostro de la muerte, al mostrarle con tal abandono el verdadero rostro de la vida; abrazada a su cuerpo, ella también vislumbra que estrecha un montón de huesos. Esta experiencia, aunque su raíz sea de naturaleza erótica, traspasa el erotismo. Tampoco es amor. Yo no la llamaría pasión sino compasión.

Con demasiada frecuencia se repite que López Velarde es el «poeta del erotismo y de la muerte». La fórmula es demasiado vaga. Si su amor es fúnebre y en cada cuerpo abraza un esqueleto, lo contrario también es verdad: la muerte es erótica. Ante ella siente la misma turbación que frente a una mujer. Aunque la teme, no aparta los ojos de su figura. Afirmar que está enamorado de la muerte sería, además de excesivo, decir una simpleza. Por lo demás, en cierto sentido todos lo estamos -con la misma atracción inconsciente que sentimos hacia la madre y la tierra. La muerte es uno de los centros de gravitación del hombre. No se trata de esto. El sentimiento de López Velarde es más violento y contradictorio. Le aterra la muerte pero no puede reducirse al terror ni a la atracción inconsciente la sensación que experimenta. Su boca se «instala en la femineidad del esqueleto con un escrúpulo de diamantista». Estas expresiones no pertenecen al vocabulario del miedo o de la adoración sino al del placer. La muerte le parece deseable y hay un momento en que la confunde con el vértigo pasional:

mis besos te recorren en devotas hileras
encima de un sacrílego manto de calaveras,
como sobre una erótica ficha de dominó.

(Besos, devoción, sacrilegio, calaveras: toda esta enumeración, que hace pensar en un simbolismo que no es de la mejor ley, se redime de pronto con el último verso, desconcertante y prodigioso). En otro poema, *La última odalisca*, López Velarde nos revela en qué consiste esa fascinación: en el talle de la «voluptuosa melancolía» - siempre la unión de los opuestos- el placer escribe su «caligrafía» y la muerte «su garabato». Placer y muerte son las dos caras de una misma medalla. Si esta idea tampoco es original, lo es la intensidad con que la vive y las formas que adopta en su poesía y en su vida. La muerte lo aterra como fin o extinción del hombre; y simultáneamente, lo seduce porque *es el elemento abismal del abrazo*. En muchos poemas repite su terror ante la inevitable putrefacción del cuerpo; al mismo tiempo, afirma que la presencia de la muerte en mitad del abrazo transforma un acto más o menos instintivo en una experiencia espiritual. La intensidad del deseo hace de la unión de un instante una unión más allá de los instantes; la conciencia de la muerte reintroduce al tiempo en ese frenesí: ese instante en un instante mortal y, precisamente

por serlo, se desprende de la sucesión y se vuelve instante único, absoluto. Los amantes caminan sobre el vacío. La conciencia de su mortalidad es la fuerza que los dispara fuera del tiempo y los retiene en el tiempo.

Hay una suerte de ebriedad metafísica en ese flotar sobre un instante que no reposa en nada, excepto en sí mismo, sin más asidero que otro cuerpo igualmente desprendido de su nombre y de sus amarras. López Velarde lo dice en unas líneas que es difícil olvidar:

...la dicha de amar es un galope
del corazón sin brida, por el desfiladero
de la muerte...

A igual distancia del libertinaje y de la unión permanente, López Velarde decide habitar el instante. No hay hedonismo en su elección. Escoger el instante no es elegir el placer sino la lucidez. En realidad es negarse a escoger, aceptarlo todo. Su «virtud de sentir se acoge a la divisa del barómetro lúbrico», que refleja todos los cambios, todas las situaciones y los seres:

...la mujer y la estrella,
la congoja del trueno, la vejez con su báculo,
el grifo que vomita su hidráulica querella,
y la lámpara, parpadeo del tabernáculo.

Su actitud no está inspirada por el deseo de dominación, la voluntad de poder, la vanidad o el cinismo. Perpetuamente encandilado por los «ojos pendencieros y las frentes en armisticio», cree en la entrega. Jamás es el seductor: su «ánima es adoratriz». No, López Velarde escogió al amor y, *al mismo tiempo*, a la soledad. Toda su vida fue leal a esta contradictoria decisión. Su obra es el emblema de su lealtad. Y hay que añadir que en ese emblema creía haber grabado los signos de la existencia humana.

Su amor, él lo sabía mejor que nosotros, no era el amor total. ¿Lo conoció? Al menos, lo adivinó. Phillips cita varios poemas, dedicados a la mujer que fue su segunda pasión, en los que reitera que le debe la revelación del «saber cabal de la vida»⁸. Quizá por algún tiempo el amor dejó de ser esa confusión entre lo glacial y lo cordial o esa angustia de sentirse «colgado en la infinita agilidad del éter», que fueron, respectivamente, Fuensanta y sus encuentros pasajeros. Su poesía, verdadero barómetro de las alteraciones de su sensibilidad, cambia radicalmente. Es el momento más alto de su fiebre amorosa y, asimismo, el de la mayor concentración de sus dones creadores. En esos meses escribe sus mejores poemas: por una parte, ha descubierto, a través de

Lugones, su propio estilo; por la otra, su nuevo amor le revela el verdadero temple de su alma. Su erotismo se exagera y se ahonda, vuelto sobre sí mismo como un agua que labra en la piedra los signos de su destrucción. Embriaguez y lucidez. *Fuensanta* había sido una figura pasiva, más un ídolo que una realidad; la segunda mujer es, simultáneamente, un cuerpo y un espíritu; un cuerpo intocable y que lo hechiza; un espíritu que lo espanta y le abre mundos desconocidos. Es una «vehemencia pálida» y, para acentuar aún más la contradicción de esa figura, agrega: «¿Hiciste penitencia *revoleándote* encima de un desierto?». Por primera y última vez López Velarde reconoce en una mujer una complejidad espiritual semejante a la suya. Por un instante, la mujer deja de ser un objeto de veneración o de placer: «en tu rostro se ha posado el incendio y ha corrido la lava». A ella le debe la revelación de su «propio zodiaco: el León y la Virgen». El descubrimiento de sí mismo es también el de una mujer que es todas las mujeres, «total y parcial, periférica y central», es decir, una mujer que puede ser una amante sin abdicar de su albedrío. Una libertad.

A pesar de la exasperada sensualidad de sus expresiones, oscilante siempre entre la crueldad y la visión de la muerte, su pasión es espiritual -si se entiende por esto no un amor que niega al cuerpo sino que lo hostiga y consume. El camino de su pasión es «un camino rubí»: regado con su sangre. La posesión es imposible, pero si no lo fuera, sería igual: ¿qué hay más allá de un cuerpo? Algo que, tal vez, no es ni la vida ni la muerte. Todo amor es, así sea por una fracción de segundo, contemplación de un abismo:

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

Su segundo amor le revela el diálogo del alma y el monólogo del cuerpo, no la plenitud. Esa mujer, que lo ama con un amor más activo, complejo y lúcido que *Fuensanta* (¿pero ésta lo amó alguna vez o siquiera vislumbró quién era él?), esa mujer que es su verdadera pareja y a la que debe el descubrimiento de la parte más secreta de sí, lo rechaza. Cualesquiera que hayan sido las razones externas de su negativa, al obrar así ella fue fiel, acaso sin saberlo, a la índole de su mutua pasión. Pasión de combustión, no de encarnación. Hemos perdido el antiguo secreto de la reconciliación y nuestros amores humillan al cuerpo o degradan al espíritu.

La plenitud, para López Velarde, será desde entonces un más allá: la poesía o la muerte. Con amargura pero sin rencor, se instala definitivamente en su soledad. Vuelve a ser «el mendigo cósmico». Se dirá que no escoge la soltería: se la imponen las circunstancias, como antes había ocurrido con *Fuensanta*. No lo creo. Apenas si es necesario insistir sobre la responsabilidad que cada uno de nosotros tiene en lo que llamamos nuestros «fracasos», ya sea en amor o en los otros órdenes de la vida. Inconsciente o inconfesada, esa responsabilidad no deja de ser nuestra. ¿No buscamos casi siempre nuestro daño, no somos nosotros los secretos autores de nuestra ruina? Si el hombre no es dueño de su destino, tampoco es enteramente su víctima. Somos los cómplices de nuestras circunstancias: López Velarde *sabía* de antemano que aquel amor

era irrealizable, aunque nunca se lo haya confesado del todo. Además, dos hechos prueban que su elección fue voluntaria: durante toda su vida profesó aversión al matrimonio y, lo que es más grave y decisivo, nunca ocultó su repugnancia por la paternidad.

Tal vez escandalizados por la franqueza de sus expresiones, la mayoría de los críticos apenas si se han detenido en las ideas de López Velarde sobre la procreación o han preferido cubrirlas con un velo de razones sentimentales. Sin embargo, el poeta no pudo ser más explícito: la familia es «un taller de sufrimiento, una fuente de desgracia, un vivero de infortunio». En el mismo texto -un cuento con sabor autobiográfico-compara al hogar con la caverna de las fieras y a los llantos y risas de la prole con las quejas y maldiciones de los condenados: «en el cubo sombrío y asfixiante de la fecundidad, donde Rosario, como todas, multiplicaría los ayes y las blasfemias de la estirpe de Caín...». La violencia de este lenguaje podría hacernos creer que se trata de un desahogo pasajero. No; estamos ante algo más profundo: López Velarde hizo voto de no tener hijos -y lo cumplió. Su decisión fue meditada y, a despecho de lo que piensa la crítica, no está en contradicción con los otros aspectos de su carácter. (Fue un espíritu complejo, no contradictorio). Sin temor ni reticencia -él, amante del rodeo y la alusión oblicua- nos confía su pensamiento: «Vale más la vida estéril que prolongar la corrupción más allá de nosotros... ¿Para qué abastecer el cementerio? Viviré esta hora de melodía, de calma y de luz por mí y en mi descendencia. Así la viviré con una intensidad incisiva, con la intensidad del que quiere vivir él solo la vida de su raza».

Su misantropía no es, al menos exclusivamente, el resultado de su carácter o de sus desdichas sino de sus reflexiones. Ama a la vida; afirma que gozará la hora que le ha tocado correrá plenitud lúcida porque sabe que será la última; y todo esto, que es mucho, le parece nada. En el mismo párrafo en que exalta a la vida -luz, melodía, calma- la condena. Y va más allá: la vida le parece admirable porque no se repetirá; la hora es hermosa por ser la última. Su condenación es definitiva. En verdad, exalta a la muerte. Y la exalta con la realidad absoluta: sólo ella nos libera de la podredumbre, sólo ella puede darnos la sensación de totalidad que perpetuamente nos niega el tiempo. A la luz de esta confianza la imagen de la vida como un harén y un hospital aparece al fin con toda su gravedad. Es algo más que una anomalía psicológica, algo distinto a la fantasía de una sensibilidad desollada: es un *juicio* sobre el mundo y sobre el valor de la existencia. La vida padece una infección invisible e incurable. Aunque llamamos tiempo a esa enfermedad su verdadero nombre es el Mal. Propagar la existencia es servir al demonio.

△

El son del corazón

*Alma, sibila inseparable, ya no sé dónde concluyes tú y
dónde comienzo yo: somos dos vueltas de un mismo nudo
fulgurante, de un mismo nudo de amor.*

Nos hace falta un estudio de veras completo sobre las creencias de López Velarde. Escribo creencias y no ideas porque, salvo en momentos excepcionales como el de su negación del valor de la existencia, sus convicciones eran más sentidas que pensadas. Su catolicismo no excluía, según él mismo lo advierte con frecuencia, dudas y vacilaciones. Nunca vivió esas dudas como un drama intelectual. En los momentos de crisis no acude a los consuelos de la teología sino al poder de la gracia. Funda su ortodoxia en la limpieza de sus sentimientos; sus pecados son de amor y sólo el amor puede perdonarlos. La religión de su infancia es su fondo vital, el alimento de su vida espiritual: sus ritos son una suerte de estética superior, un ceremonial para las almas; sus misterios, un teatro intemporal donde los símbolos representan la pasión de la verdad. Pero López Velarde es el espectador de sí mismo; su fervor le parece ligeramente cómico y trata a sus creencias con cierta ternura irónica. No cree y no puede dejar de creer. Desprecia a los fanáticos del nuevo culto, a «los publicistas con sarampión» que empuñan «la antorcha del progreso» y declaman contra la «hidra del oscurantismo». Afirma: mi corazón es «retrógrado». El adjetivo tiene dos puntas: es católico frente a los racionalistas, idólatra ante los cristianos. No le avergüenza confesar que es supersticioso; y en su confesión se desliza una sonrisa de escepticismo.

Desde que Villaurrutia se sirvió de ella para definir a su poesía, se expresan los posibles significados de una célebre frase: «la síntesis de mi zodiaco es el León y la Virgen». No deja de ser extraño que nadie haya reparado en el primer y más obvio sentido de esta declaración. En lugar de acudir a los manuales de psicología, los comentaristas podrían haber hojeado cualquier tratado de astrología. Phillips roza el tema y advierte que los motivos astronómicos son frecuentes en su verso y en su prosa, «sobre todo los de los signos zodiacales». Hubiera sido más exacto escribir: motivos *astrológicos*. No cabe duda de que López Velarde se interesó en las «ciencias ocultas», inclinación que comparte con varios poetas modernos. A su segundo amor, que lo hace respirar una atmósfera de exaltado espiritualismo, cruzada de visiones apocalípticas -según lo deja vislumbrar *El don de febrero*- le debe esta imagen de su ser, regido por la doble y contradictoria influencia del Sol y de Mercurio. Por otra parte, en sus poemas aparecen los símbolos de la cábala, la astrología y la alquimia. Una de las composiciones más perfectas de *Zozobra* -desde cierto punto de vista quizá la más lograda- se llama *Día Trece* y termina con una invocación a la potencia oscura: «Superstición: consérvame el radioso vértigo del minuto perdurable...». La superstición no le parece un error de los antiguos sino los restos de una sabiduría perdida y que no es del todo incompatible con las creencias modernas: «Respeto por igual al físico que ve en su sombra la propagación de la luz... y al salvaje que rinde culto a su propia sombra. La astrología, cuando le place, entra en mi lecho con sus rodillas heladas. Me atengo a la quiromancia como la vacuna. Confundo las leyes de Newton con la fatalidad. Mi creencia de cábala. Mi arte de amuleto». Todo esto es difícilmente conciliable con el dogma católico pero no daña lo que yo llamaría su ortodoxia de corazón. Su pesimismo es capítulo de mayor gravedad.

Negarse a la procreación porque la existencia es el Mal es una herejía que la Iglesia nunca ha perdonado. Ignoro qué lecturas le inspiraron esta idea. Aunque el conocimiento de las fuentes es muy importante, no es indispensable. Sólo señalaré que en aquella época se empiezan a divulgar entre nosotros ciertas concepciones orientales. En esos años Tablada se interesa por el budismo y Vasconcelos por la filosofía india. La crítica considera que *La última odalisca* es uno de los poemas centrales de *Zozobra* y lo

juzga, con razón, como una verdadera clave de su poesía. Sin embargo, nadie, que yo sepa, ha reparado en el sabor oriental de sus dos primeras estrofas. Citaré la primera:

Mi carne pesa y se intimida

porque su peso fabuloso
es la cadena estremecida
de los cuerpos universales
que se han unido con mi vida.

Apenas es necesario comentar estos cinco versos: panteísmo y, no del todo explícitos, reencarnación y *karma*. No será difícil encontrar otros ejemplos dispersos. Pero el contacto de López Velarde con el pensamiento oriental no debe haber sido ni muy íntimo ni muy prolongado. No necesitaba ir tan lejos para identificar a la creación con el mal. Esta idea la recibe de una tradición más directa y que, nunca visible del todo, circula como una corriente perpetua y secreta en la historia de Occidente.

Por más indiferente que haya sido a la teología, es imposible que no advirtiese que su condenación de la existencia coincidía con una antigua herejía, combatida por la Iglesia desde su nacimiento y que todavía hoy, aunque a veces no lo sepamos, se apodera de nosotros: el maniqueísmo⁹. Y no se alegue falta de lecturas: olvidar que estudió en un seminario sería mucho olvidar. Tampoco es probable, por más inseguros que fuesen sus conocimientos históricos, que ignorase el episodio de los albigenses y su exterminación a principios del siglo XII. La Edad Media le interesó. Al lado de las alusiones a las Escrituras, la historia sagrada y la liturgia eclesiástica, hay en su obra menciones de santos, emperadores, vírgenes, cruzados y leyendas medievales. No menos significativa es la utilización en sus poemas de ciertos símbolos de la poesía provenzal y del primer Renacimiento. La enumeración de todos estos elementos sería fastidiosa. Además, lo que cuenta no es su erudición o su información sino la dirección de su poesía.

La dualidad materia y espíritu, alma y cuerpo, amor sensual y amor espiritual, puede ser cristiana si esa oposición no es definitiva, quiero decir: si los dos principios no son irreconciliables. La Iglesia no condena a la carne sino a la confusión que nos hace atribuir al cuerpo las virtudes del espíritu: el endiosamiento de una criatura mortal. Con la misma severidad juzga los extravíos del espíritu y de ahí la desconfianza, por no decir hostilidad, con que mira a los místicos. En cada enamorado y en cada místico hay una semilla de herejía. Pero la Naturaleza no es el Mal: es el mundo caído. La Tierra y los seres vivos comparten con el hombre el destierro del ser, la contingencia. Esta separación es infinita (hay un abismo infranqueable entre Dios y el hombre), no eterna: aunque la redención no nos hará dioses, tiende un puente entre los seres caídos y el pleno ser. Para López Velarde, en cambio, las dos mitades jamás se funden. El espíritu es invulnerable, incorruptible, intocable. La materia, sometida al tiempo, vencida por su propio peso, cae; la materia es vulnerable y su peso es pesadumbre, corrupción. El dualismo de López Velarde es radical y en él debe verse el fundamento de su

pesimismo. Su prosa y su poesía contienen innumerables alusiones a este tema central, que a veces adquiere la forma de una obsesión. En *La última odalisca*, como ejemplo mayor, los cuerpos son «racimos náufragos sobre las crestas del Diluvio» y su peso es «fabuloso» porque acumula toda la pesantez de la materia y de los tiempos, todos los siglos. El tiempo no es sólo la pluralidad sino la continuidad, la proliferación del Mal. Por eso el alma, en la estrofa siguiente, también «pesa y se acongoja»; su *peso* es su *pesar* y consiste en haber conocido, siendo de esencia espiritual, la «floresta roja y el cuchillo del cirujano»: el amor que es tiempo y que es muerte. Ese conocimiento es un «sinsabor arcano».

El alma no es el espíritu: es una de sus chispas, caída en la materia, perdida en los laberintos del tiempo. La salvación del alma no puede consistir en la redención del mundo natural que postula el cristianismo sino en la separación definitiva de la materia y del espíritu. O dicho de otro modo: la aniquilación del cuerpo es la condición del regreso del alma a su origen. Por eso la muerte es una potencia dual. Es enfermedad, descomposición, extinción y renacer: la sucesión de instantes y siglos, la agonía de la «cruel carrera logarítmica»; pero es también la liberación del alma, el fuego que la purifica, el soplo que anula al cuerpo. La muerte material es una multiplicación y pululación de formas, unas atroces y otras encantadoras; su esencia es no tener esencia: es la pluralidad. La muerte que libera es unidad y sólo tiene una forma: es el ángel, la Amada, la Esposa de ultratumba, Fuensanta. Es la Muerta. El horror a la muerte y la fascinación por la muerte, que nos parecían una aberración y una contradicción, dejan de ser obsesiones: poseen un sentido, forman el eje de una visión espiritual bastante más coherente que las pobres e inconexas explicaciones de la psicología en uso. López Velarde tiene miedo de morir porque, como a Quevedo, «el mundo lo ha hechizado»; y ama a la muerte porque está enamorado de un ser incorruptible: ese espíritu del cual su alma es un fragmento. Sólo el amor de la muerte, que es la Muerta, podrá salvarlo de la corrupción de la vida mortal.

La resurrección de la carne significa, entre otras cosas, la redención del cuerpo. López Velarde creía apasionadamente en ese dogma. Se dirá que no es posible conciliar esta creencia con la idea de que la existencia es el Mal. Es verdad. Repetiré que ni él se preocupó por dar a su obra la forma de un sistema intelectual ni yo busco en ella ese rigor. Mi intención es distinta: descubrir la filiación y el sentido de su tentativa poética. Ahora bien: ¿creía en la resurrección de la carne o creía que creía? Tal vez *El sueño de los guantes negros*, que es el poema de la resurrección, podría responder a esta pregunta. El núcleo de esa composición, su línea cardinal, no es una respuesta sino una interrogación: «¿conservabas tu carne en cada hueso?». López Velarde se hace la misma pregunta que nosotros. Y no puede contestarla: «el enigma de amor se veló entero...». La respuesta es un misterio indescifrable. No se percibirá el sentido de esta duda terrible si no se sabe qué y quién es Fuensanta en la mitología del poeta.

En un insignificante pero revelador poema de juventud (*El adiós*), López Velarde se llama a sí mismo «el ídolatra»; y su ídolo es ella «la blanca y leve mujer». Fuensanta rechaza este endiosamiento y le anuncia que «el cadáver de su amor» desde ese día «presidirá los lutos de su hogar». Así, en el momento en que se aleja en la realidad, Fuensanta se une a él en el trasmundo. En otra composición de esos años, aún más infeliz (*El campanero*), el poeta declara que su prometida es la muerte. Todo esto son lugares comunes pero la poesía está hecha de lugares comunes que se vuelven imágenes, realidades inauditas. En el caso de López Velarde la realidad sentimental de

Fuensanta se transfigura, al correr los años, en realidad metafísica. La transformación es ascendente y va de la novia provinciana al amor imposible y de éste a la Muerta, la «armoniosa elegida de mi sangre». Para que la *idolatría* de la juventud se convierta en la *religión* de la madurez es menester que pase por los purgatorios del erotismo y de la muerte. Sólo muerta, ya espíritu puro, la amada puede ser realmente Fuensanta. La pregunta de *El sueño de los guantes negros* posee una resonancia equívoca. ¿Fuensanta no acaba de ser espíritu porque el poeta sigue hechizado por el tiempo y sus trampas? ¿Cuál es el significado de esos guantes negros, cuya *prudencia* acentúa más su fúnebre erotismo? Son un obstáculo, una prohibición, pero ¿qué prohíben: la unión de las almas o la de los cuerpos? Los amantes giran en un circuito eterno -imagen que recuerda un célebre pasaje de la *Divina Comedia*- sin jamás fundirse, sin estar muertos ni vivos del todo, ¿en un paisaje que es del cielo o del infierno? Y ese amor, ¿es amor a la vida o a la muerte? No es fácil responder a estas preguntas. Todas ellas se funden en otra: ¿quién es Fuensanta?

En un libro que irrita y seduce a un tiempo, por su riqueza erizada de preguntas e hipótesis, Denis de Rougemont sostiene una idea a primera vista temeraria: «la pasión de amor, glorificada por el mito, fue realmente, en el siglo XII, fecha de su aparición, una *religión*, en el sentido lato del término y, específicamente, una *herejía cristiana*»¹⁰. La herejía a que se refiere Rougemont es el maniqueísmo de los cátaros. La pasión de amor (o, a la francesa: amor-pasión) fue el arquetipo de los poetas provenzales y desde entonces no cesa de inspirar a casi todas las obras de imaginación de Occidente, tanto a las más altas como a las más chabacanas. A los trovadores les debemos no sólo la invención de las formas fundamentales del lirismo europeo sino la concepción del «amor cortés», que es el origen de nuestra imagen de la mujer y de la pasión. Rougemont afirma que la metafísica implícita en la retórica de los trovadores no es otra que la del maniqueísmo. En efecto, hacia el siglo XII brotan, en el mismo sitio, esos dos movimientos espirituales. No veo cómo podrían disociarse sin quebrantar la unidad histórica de una civilización.

Sería excesivo extenderse en las semejanzas que el escritor suizo encuentra entre los poemas de los provenzales y las creencias de los cátaros. Me basta con señalar lo más notable: la condenación del matrimonio («unión de los cuerpos») y la exaltación del amor extraconyugal, que es pasión casta y promesa de reunión más allá de esta vida; la mujer, aliada de Lucifer y tentación perpetua de caer en la materia y reproducirla, es asimismo, como dama de cortesía, el lugar inmaterial de la unión espiritual; el principio femenino, la Dama, es la Imagen de nuestra propia alma o, para emplear el vocabulario moderno, la proyección de nuestra psiquis, nuestra *Ánima*. Partícula de Dios caída en el mundo, prisionera de la carne, el alma lucha por desprenderse del cuerpo y volver al espíritu. El alma desea reunirse con su *ánima*, esto es, consigo misma. Lo que busca el amante en la amada es su *identidad perdida*. El sufismo, que es casi seguramente una de las raíces orientales del «amor cortés», llama *Ángel* a esa parte gloriosa del alma. En la tradición mazdeísta, al tercer día de nuestra muerte, nos sale al encuentro nuestro *Ángel*, «como *doncella* de belleza resplandeciente, y nos dice: *Yo soy tú mismo*»¹¹. Pero si el hombre ha pecado contra su alma, si ha manchado su Imagen, se enfrenta «a una aparición monstruosa o desfigurada, reflejo de su caída».

Esta pequeña digresión responde, así sea indirectamente, a las preguntas que provoca la pregunta de *El sueño de los guantes negros*. Los dos amores de López Velarde corresponden exactamente a la Dama de los poetas provenzales. Ambos amores

reales se funden -o más bien: se disuelven- en la figura de la amada muerta y resucitada, «la prisionera del Valle de México». Pero esta Fuensanta ya no es el amor provinciano sino la Imagen de López Velarde. No es un arquetipo en el sentido en que lo fue la Dama para los provenzales o Beatriz para Dante. Imagen de una conciencia dividida, manchada, Fuensanta es todo lo que el poeta quería y no quería ser. Si es la Muerta vencedora de la muerte, también es la que esconde su verdadera identidad en la *prudencia* de unos guantes negros. López Velarde busca su verdadero ser en su Imagen pero, al encontrarla, no se reconoce en ella. Hay una distancia insalvable entre Fuensanta y él. Esa distancia no es física sino moral. El enigma se aclara si se piensa que esos guantes ocultan una *imperfección*. Y esa imperfección es, precisamente, lo que tienta y seduce al poeta. No es imposible saber en qué consiste esa tentadora imperfección. López Velarde lo descubre en su juventud, antes de conocer realmente las pasiones carnales. Aquel poema que antes cité (*El adiós*) describe una escena que es una alegoría burlesca: en el momento de la separación, Fuensanta guía al poeta hacia la puerta; lleva en «las manos frágiles» una luz que es «trasunto de Evangelio»,

pero apenas llegados al umbral,

suspiro de alma en pena
o soplo del Espíritu del Mal,
un golpe de aire mata la bujía.

La ironía altera la Imagen. Intrusión de la conciencia crítica, al acentuar la realidad física de Fuensanta mina su realidad anímica. La ironía no brota del cuerpo de Fuensanta sino de la conciencia de que tiene cuerpo. La ironía es el demonio, el soplo del espíritu caído. Al contemplar esa imagen de su alma desgarrada, el poeta avanza y retrocede. Ama esa grieta y le repele. Está enamorado de su propia desgarradura. La imperfección de Fuensanta es un reflejo de la pasión fatal que lo tiene prendido, como a Quevedo siglos antes,

al abismo

donde me enamoraba a mí mismo.

¿Abismo de la materia bruta o del espíritu caído? Sobre todo: abismo del amor por sí mismo. Amor que se ignora al ignorar al otro. Por eso, viva o muerta, aquí o en el otro mundo, Fuensanta es inaccesible. Aun si no hubiese sido el reflejo de un alma en lucha consigo misma (como es la de todos nosotros, los modernos), Fuensanta habría sido inaccesible: era una Imagen. Y una Imagen manchada. López Velarde está condenado a perseguirla continuamente y, cada vez que se acerca a ella, a interponer

entre su Imagen y su ser la realidad equívoca de unos guantes. Emblema de la prohibición, la ironía de los guantes defiende a López Velarde de sí mismo (¿de la irrealidad de su pasión o de la irrealidad de su alma?). Ése es su drama. El de su primer amor y el del segundo; el de todas las pasiones, el drama de la pasión: amar al amor, a la Imagen, más que a un ser real, presente y mortal. El misterio de los guantes no es un enigma psicológico: es el secreto perdido, encontrado y vuelto a perder de una tradición espiritual. Su pasión no es dramática, como dijo Villaurrutia y se ha repetido después: su drama es *la pasión*.

El dualismo de López Velarde se manifiesta con claridad incisiva en un texto muy citado y poco comprendido: *La derrota de la palabra*. Afirma que su alma es una presencia ajena, aunque inseparable de su persona. Es su mitad femenina, en cierto sentido; y en otro: su porción inmortal. Así, la identifica con su segundo amor: ella, *la sibila incomparable*, es su propia alma, su verdadera identidad. Como las damas provenzales, vive «solitaria en un castillo abrupto». Es una amante cruel: «exige una soledad y un silencio de alcoba. Yo anhelo expulsar de mí cualquiera palabra, cualquiera sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos... porque en mi alma convulsa hay una urgencia de danzar la danza religiosa y voluptuosa de un rito asiático. Y la danzante no abatirá sobre mis labios su desnudez ni su frenesí mientras me oiga mascullar una sílaba ociosa». Estas frases se citan siempre como ejemplo de su doctrina literaria. Así es, sólo que su estética es inseparable de su búsqueda vital. Verla como algo aislado, separada de su vida real y espiritual, es mutilarla. La identificación de alma y amada, constante en López Velarde, es el rasgo esencial de la concepción del amor entre los provenzales y, a partir de ellos, lo que distingue nuestra idea del amor de las que han tenido otras civilizaciones.

A riesgo de parecer prolijo no tengo más remedio que enumerar algunas de las semejanzas entre la Dama de la tradición y Fuensanta, a través de sus metamorfosis: el nombre secreto o simbólico; la inaccesibilidad (la «princesa desconocida» de Joufré Rudel, la provinciana que es un perpetuo adiós, la sibila); el obstáculo (matrimonio, enfermedad, separación y, sobre todo, el cuerpo y la conciencia de la caída en el cuerpo: la espada que interponen voluntariamente entre ellos Tristán e Isolda, los guantes negros); la Dama como guía espiritual (Beatriz y toda su descendencia); la unión después de la muerte (desde los provenzales hasta los modernos: la Aurélia de Nerval, la Sophie de Novalis); la confusión entre el lenguaje del amor divino y el humano; la metáfora hermética, los filtros pasionales (cábala, hechicería o simple embriaguez, pérdida del albedrío; todos ellos significan: no soy yo, es otro el que habla en mí, una fuerza desconocida me mueve); la Amada como Ángel de la muerte, imagen de la liberación del espíritu; el universo imantado por la presencia de la Dama (o sea la correspondencia mágica entre el orden natural y el espiritual); la esterilidad (corolario de la identificación de la existencia con el Mal); el amor casto que no impide la búsqueda del placer carnal (consecuencia de la separación tajante entre materia y espíritu: pederastía de varios poetas provenzales, pasiones ardientes de Dante, juergas de Quevedo y, en López Velarde, la dualidad funesta: «Ligia, la mártir de pestaña enhiesta / y de Zoraida la grupa bisiesta»); la fidelidad absoluta a la Dama que no se altera inclusive si intervienen otros amoríos (por la misma razón maniquea); el viaje o la peregrinación (búsqueda de la Dama lejana, descensos a los infiernos, viajes al interior de la conciencia, amor a los espacios vacíos, regresos a la infancia y a la casa natal: el arquetipo sería la *Divina Comedia*); en fin: la proyección del yo profundo en la figura de la Amada, la búsqueda de la identidad. La frase con que el Ángel recibe al muerto en

la leyenda persa se repite incansablemente a través de toda la poesía europea, a veces de un modo desgarrador, como en el *Madrigal triste* de Baudelaire: en la «noche malsana», la amante, «alma maldita», le dice: *Je suis ton égale, ô mon Roi*. Todos estos elementos se funden en la aspiración a la inmortalidad del espíritu -o en su disolución. Pues éste es el misterio de la pasión, el enigma del amor: el *Ánima* que buscamos en este mundo y más allá ¿es la muerte? Alma, amada, muerte: «ya no sé dónde concluyes tú y dónde comienzo yo: somos un mismo nudo de amor».

No afirmo que López Velarde abrazó la religión de una secta del siglo XII. Sería grotesco y apenas vale la pena aclararlo. Además, el amor-pasión es una herejía que no sabe que lo es. Y aun si no lo fuera y las afinidades entre catarismo y amor cortés no fuesen sino una coincidencia, es evidente que la obra de nuestro poeta se inserta con naturalidad en la tradición central de la poesía de Occidente. Únicamente a la luz de esa tradición su *zozobra* -la continua oscilación de su alma, siempre a punto de naufragar, siempre milagrosamente suspendida sobre la oíase revela como lo que es realmente: un conflicto del espíritu y no el movimiento desordenado de una conciencia enferma. La fórmula consagrada: López Velarde es «el poeta del erotismo y de la muerte», aunque pretende abarcar mucho, realmente no dice nada. Es un lugar común de la psicología moderna. El erotismo, la muerte y el amor ocupan el centro de su poesía porque López Velarde asume, en su vida y en su obra, una tradición espiritual que, desde su origen, se ha inclinado sobre el misterio de las relaciones entre esas tres palabras. Las otras definiciones -poeta de la provincia y poeta del amor sentimental- pecan por el extremo contrario: lo reducen a una particularidad pintoresca o lo convierten en un espíritu ñoño. Provinciano, sentimental, erótico, fúnebre, López Velarde es un poeta del amor, en el sentido casi religioso de la expresión: *la pasión del amor*. Su obra se sitúa en la vía regia de una tradición que se inicia en Provenza y que tiene como centros de irradiación sensible ciertos nombres: Dante y Petrarca, los barrocos españoles y los metafísicos ingleses, los románticos alemanes, Baudelaire y los simbolistas franceses. Y ese camino de la poesía es también el camino de la pasión; en cada una de sus estaciones nos ha dado una Imagen de la mujer... López Velarde es algo más que un temperamento poético: una tradición.

Nunca se le ocultó que la esterilidad no era el verdadero remedio contra el pecado de la fecundación. Negarse a la propagación del Mal no es hacer el bien y se parece a una deserción. Al oír el golpe repetido de su corazón, siente «la ternura remordida de un padre» que oye «entre sus brazos latir un hijo ciego». Y en un extraño arrebato, cólera y desesperación, sueña con arrancarlo de su pecho y alzarlo en triunfo a «conocer el día». Esta evocación del sacrificio azteca resulta insólita, pues ni amaba nuestro pasado indígena ni lo conocía mucho. Se trata de una verdadera irrupción de un mundo que yacía enterrado en lo más profundo de su ser. La memoria inconsciente del antiguo rito se hace más precisa en la última estrofa del poema. Desde la cumbre -¿montaña o pirámide?- lanzará su corazón a «la hoguera solar»:

Así extirparé el cáncer de mi fatiga dura,

será impasible por el este y el oeste,
asistiré con una sonrisa depravada
a las ineptitudes de la inepta cultura
y habrá en mi corazón la llama que le preste

el incienso sinfónico de la esfera celeste.

En pocas ocasiones fue López Velarde un poeta violento y nunca lo fue tanto como en este poema. Pero la purificación por el fuego, el regreso a los elementos, no le podía dar la inmortalidad sino la impasibilidad. Arrojar su corazón a la hoguera era aniquilar el espíritu, disolverlo en la indiferencia cósmica.

La tentación del regreso al caos original no se vuelve a presentar, al menos con esta intensidad, en otros poemas. Una vía más afín se le abre. En un texto en prosa que es uno de los mejores que escribió (*Obra maestra*) dice que su hijo ha de ser una criatura espiritual, una conciencia de su conciencia, perfecta e invulnerable: «existe en la gloria trascendental de que ni sus hombros ni su frente se agobien con las pesas del horror, de la santidad, de la belleza o del asco... Vive en mí como el ángel absoluto, prójimo de la especie humana. Hecho de rectitud, de angustia, de intransigencia, de furor de gozar y abnegación, el hijo que no he tenido es mi verdadera obra maestra». La esterilidad biológica se resuelve en fecundidad espiritual. Su misión es la creación de un hijo cercano al hombre aunque inhumano: un ángel absoluto. Este párrafo se corresponde, casi letra por letra, con las doctrinas de los cátaros y la concepción del Ángel de la mística sufi. Identificar al hijo espiritual con la obra, como antes identificó al hijo de carne con el corazón, es «transfigurar la caída en vuelo... juntando a un tiempo la Ascensión y la Asunción».

Los títulos de sus cuatro libros aluden al corazón: *La sangre devota*, *El minuterero*, *El son del corazón* y *Zozobra*. El corazón, como símbolo y realidad, es el sol de su obra y en torno a su luz, o a su sombra, giran los otros elementos de su poesía. Su estética es la «corazonada»; su lenguaje, «el son del corazón»; la amada, «la elegida de su sangre»; el espectáculo del mundo, atrayente y terrible, le hace decir: «todo me pide sangre»; el corazón de Fuensanta es de «niebla y teología»; su propio corazón -oscurantista, temerario, guadalupano- es un imán, un bosque que habla, una alberca andaluza, un pontífice que todo lo posee, una balanza, un encono de hormigas, un reloj de agonías... Con obsesión de cardíaco repite las palabras asfixia, abrazo, sofocación. Oye en el ruido del mar a la sangre y sus crueles mareas. Aunque muchas de estas expresiones delatan una real angustia fisiológica, sería absurdo reducirlas a una maníaca preocupación por el cuerpo.

El corazón es el tiempo. Reloj de sangre, su tictac contiene la paradoja del instante: ser el punto más alto de la marea temporal, la intensidad extrema del tiempo y, en el mismo movimiento, su anulación. El instante reconcilia las oposiciones de que está hecha la sucesión temporal (pasado y futuro) en un presente compacto; y esa plenitud es un desgarramiento: al desprenderse del antes, el ahora flota en el vacío, perpetua zozobra, inminencia de caída. La analogía entre instante y corazón abraza también al amor: dilatación y contracción, ascenso y descenso, unión y dispersión: latido sobre el abismo. López Velarde habita el instante porque eligió la pasión del amor. Fue leal a su corazón. Como en el caso de la paternidad sin hijos de carne, esa lealtad se transfigura por la poesía. El tiempo, sin dejar de correr, ha de alcanzarse a sí mismo; el amor, sin cesar de ser vértigo, ha de ser estrella fija. El propósito de su obra es lograr la mutación

del instante en tiempo espiritual, del amor volandero en fidelidad hasta la muerte. Sólo en la obra la flecha del instante, que es amor o desamor, «será milagrosa, porque seremos tan veloces que alcanzaremos a dispararla y a recibirla en un solo acto...». En el poema el poeta será a un tiempo el flechador, la víctima y la flecha.

Todos los que se han acercado a la poesía de López Velarde destacan la frecuencia de las imágenes de flujo y reflujo, ida y venida: el péndulo, la balanza, el columpio, el trapecio. La sensación de vacío y vértigo generalmente se alia a estas evocaciones. Y la muerte está presente siempre, como fondo del eterno vaivén. Uranga ha visto en esta oscilación la imagen de la contingencia, origen de la «inseguridad» de los mexicanos. Phillips se ciñe a la crítica literaria y en varias páginas de su libro examina con agudeza esta «predilección imaginativa». Villaurrutia reconoce en la figura del trapecio la dualidad que rige al espíritu del poeta. Es el signo de un alma dividida entre contrarios. Es verdad; pero hay que decir algo más: López Velarde no vive su conflicto de una manera pasiva. Su obra no es únicamente la descripción del movimiento contradictorio de su alma: es la tentativa por crearse a sí mismo, la búsqueda de un estado que reconcilie la discordia. Por eso elige el instante y la obra, el amor y la fidelidad: todo junto. El poema transfigura al instante y así lo redime. La imagen del trapecio, cifra del instante, nos enseña la vía de la reconciliación. El trapecio y su «viuda» oscilación contienen dos notas angustiosas: la suspensión en el vacío y la repetición. Son lo inacabado y lo inacabable: la vida humana, nunca fija, nunca estable -hasta que deja de ser vida. El poema no inmoviliza al trapecio pero da sentido a su vaivén mecánico. La obra es una respuesta doble: a la inmovilidad de la muerte y a la oscilación de la vida.

Hay un poema en el que López Velarde cree encontrar, al fin, el reposo en el movimiento: *El candil*. Lámpara en forma de navío, colgada de una cúpula criolla, fija en mitad del espacio interior del templo, el candil es la transfiguración del trapecio. Y así, se convierte en el emblema de su persona. Símbolo del viaje y el regreso, el candil-barco es también un corazón latiendo en la noche religiosa: «Dios ve su pulso». Metamorfosis del trapecio y su drama cotidiano, del corazón y del instante, el candil es un parpadeo de luz sin más oficio que la adoración:

Oh, candil, oh bajel: frente al altar

cumplimos, en dúo recóndito,
un solo mandamiento: venerar.

El símbolo del candil es un ejemplo de la misión que asigna López Velarde a la obra poética. Fuensanta es otro. Si el instante es oscilación, el erotismo es vaivén. La amada da sentido y unidad a su experiencia erótica. La Muerta es la estrella fija: tal vez desapareció hace ya miles de años pero su resplandor guía la tortuosa peregrinación, como la custodia del altar rige la navegación del candil. Hay un imán que atrae los elementos contrarios, un centro: el corazón, la concordia. Buscar ese centro fue su destino de poeta. Aunque no lo haya encontrado, nos ha dejado las huellas de su búsqueda: sus poemas. Se nos escapará el sentido de su obra si no reconocemos que es

una búsqueda, y a veces un encuentro -no de sí mismo sino de algo que no me atrevo a llamar Dios, verdad de más allá, espíritu, a pesar de que tiene todos esos nombres. Quizá son demasiado vagos y por eso prefiero usar una expresión suya: la «santidad de la persona». Un estado, por más triste o desamparada que sea la condición de la criatura, de reconciliación consigo misma y, simultáneamente, de desprendimiento de sí misma.

Lo opuesto a la insensibilidad que nos propone el erotismo es la contemplación activa. El libertino acaba en la indiferencia o apatía porque principió por sentir indiferencia ante sus semejantes. La tentativa de López Velarde, como hombre y poeta, va en dirección contraria: su obra parte de su interés apasionado por las cosas y los hombres, en particular por todo aquello que la poesía tradicional había juzgado insignificante o trivial. El vínculo que establece entre el mundo y su persona es de índole amorosa: el abrazo, la metáfora cordial. Pero el abrazo es un puente sobre el vacío. Pasado el deslumbramiento del relámpago erótico, al abrazo sucede una contemplación que es, asimismo, comunión con lo que nos rodea, sea la noche o la luz, la naturaleza o el espíritu. Algunos poemas de *Zozobra* y de *El son del corazón* reflejan esta actitud. Esta dirección, tal vez interrumpida por su muerte, no se llegó a desplegar del todo en su creación. No importa: nos dejó varios poemas que apuntan hacia esa zona. Uno de ellos es *Todo*. Empieza por ser una declaración, mitad irónica y mitad exaltada, de su estética, de sus creencias y del sentido de su misión poética. Su voz, «sonámbula y picante», es la voz criolla de la canela (admirable definición de su poesía y del lugar que ocupa en la tradición de nuestra lengua: pequeñez inmensa); su tiempo es el instante: vive en «el cogollo de cada minuto»; las realidades que designan las palabras carne y espíritu le parecen risibles, absurdas: en cambio su fe nunca vacila si dice «yo». Ese yo, humilde y sagrado, cuyo emblema es el candil, es intocable e invulnerable. Por él no reniega de sí mismo ni de sus apetitos; por él su discordia interior se resuelve en la unidad de su persona. Ese yo disperso es asimismo conciencia de la dispersión y de ahí que, «a pesar del moralista que le asedia y sobre la comedia» diaria, sea *santa su persona*. La lealtad al corazón es santidad cuando logramos percibir en sus latidos la armonía de los contrarios. Su persona no vive ensimismada ni «comprometida». En pleno ocio, no tiene más actividad que la imaginación:

Aunque toca al poeta

roerse los codos,
vivo la formidable
vida de todas y de todos.

La simpatía que siente por sus semejantes no debe confundirse con ese querer guiarlos o reformarlos que hoy predicán muchos, con tanta hipocresía como crueldad. Su amor es amor, no pedagogía tiránica. Y es un amor que no se detiene en los hombres. Su persona es santa (en su contradicción y en su caída) porque en ella late «un pontífice» que consagra todo lo que existe. Aunque no sea dueño de nada, su corazón ampara a «la dolorosa Naturaleza y a sus tres reinos...». Y de pronto suspende esta enumeración, abandona el tono de la confidencia reflexiva y escribe dos de los versos

más hermosos y enigmáticos que se hayan escrito en español durante este siglo. A pesar de su hermetismo, su sentido espiritual me parece tan evidente que juzgo inútil y temeraria toda explicación. Esas líneas expresan la experiencia de la unidad en la diversidad y oponen al frenesí de la pasión la serenidad de la compasión. No es la indiferencia sino la mirada amorosa de aquel que contempla las diferencias de las criaturas y su final identidad. López Velarde dice que se conmueve:

con la ignorancia de la nieve

y la sabiduría del jacinto.

Delhi, 4 de agosto de 1963

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo