



## *La provincia inmutable (Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde)*

Martha L. Canfield

Deseoso es aquel que huye de su madre.

Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad de la saliva.  
La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto.

Lezama Lima

- I -

▽△

Invención de la provincia

Desde los primeros poemas<sup>1</sup> de Ramón López Velarde, anteriores a la primera colección, se puede reconocer el punto de sutura entre experiencia privada del poeta y temática propia del modernismo. Recurrente en los poetas modernistas -tal vez especialmente en Darío y Antonio Machado- es el motivo de la «juventud nunca vivida», del otoño sin previa primavera, de una ilusión muerta en abril, de sentirse

regresados de un viaje que nunca se ha cumplido: en fin, un proyecto vital frustrado<sup>2</sup>. Semejante aura de añoranza, de desengaño inicial y decadencia, es común a los «Crepuscolari» italianos (pienso sobre todo en Gozzano) y tiene su origen, en ambos casos, en Jammes, Rodenbach, Samain, Verhaeren, Maeterlinck, etc. Obviamente, López Velarde no se limita a repetir el motivo en una imitación servil, sino que ofrece de él una visión personal, que congenia con su tierra y con su fe católica. La meta no alcanzada es siempre una Citeres, pero legitimada en el cuadro de las instituciones cristianas. La meta no alcanzada es el matrimonio. Él se vuelve así una especie de poeta de la soltería casta y devota, de un celibato provincial urgido e hinchado de linfas mal reprimidas, consciente del propio desperdicio vital y, no obstante, condenado a la fuga en el sueño erótico y a la autocombustión imaginativa (v. *La mancha de púrpura*, ZO).

Hay una *hybris* en López Velarde que ha tenido como *némesis* el matrimonio imposible, y ésta ha sido el abandono de la provincia. Esa *hybris* no se califica como rebelión, error o voluntad de ruptura: todo ello, si ha sido alguna vez, está sobreentendido y forma parte de la prehistoria. La *hybris* se reconoce en su reverso, en la señal que deja. Y esta señal es la nostalgia y el anhelo, el mito interior de la provincia, en el que se halla toda la memoria y toda la poesía de López Velarde. La provincia es su esposa predestinada e imposible, el útero al cual no se puede regresar, la isla donde nacimos y de la cual nos fuimos sin quererlo, sin darnos cuenta, y hacia la cual nos embarcamos a cada momento sin que la nave leve jamás las anclas, haciendo de nosotros los eternos regresados de un viaje no cumplido. Lo que para Baudelaire o Rimbaud es un viaje *au fond de l'inconnu* o para otros un constante embarcarse hacia la Citeres soñada del exotismo, para poetas como López Velarde o Vallejo (v. *Los heraldos negros*) es un imposible viaje hacia atrás, hacia la provincia americana, hacia las propias raíces telúricas, hacia un pasado irrecuperable.

La provincia velardeana tiene una ambientación privilegiada que la caracteriza y la distingue de las otras innumerables provincias literarias: por ejemplo, es más vida *pueblerina* que campesina; ama mucho los *interiores*; tiene una predilección obsesiva por la exterioridad del *culto católico*; etc. Y luego la distingue el tono de la memoria, que es un sabio y acertado compromiso entre elegía e ironía: véase, por ejemplo, *Memorias del circo* (ZO), con sus personajes de pasta de azúcar o sabor de almendra. El circo es un motivo contemporáneo muy difundido, pero en López Velarde adquiere claras inflexiones mexicanas (en Puebla hay un Palacio de los Alfeñiques). La elegía, densa, obsesiva, que tiende a las iteraciones y a las anáforas (v. *Jerezanas*, ZO), a la diseminación de muchos y pequeños cuadros aislados que se suceden en la peregrinación fragmentaria, interminable, de la memoria, se esclarece a veces y deja transparentarse una contemplatividad más distanciada que es el signo sutil de la ironía.

Claro que la ironía, que es lo que más caracterizará su estilo, no aparece desde el principio. Ella coincide con la exaltación sólo en un segundo momento de ulterior madurez del poeta, que se puede constatar en los poemas posteriores a 1915, fecha que señala un hito en su producción, y sobre todo en *Zozobra*. La ironía sucede a la exaltación idealizadora de la provincia que caracteriza toda *La sangre devota* y aún muchos poemas posteriores, hasta *El son del corazón* (v. *Mi villa* o *Vacaciones*, por ejemplo).

La provincia, sede irrecuperable de la armonía perfecta, se puede leer entonces como una variante del motivo del «Paraíso perdido», al cual se asocia muchas veces el

tiempo de la infancia como momento privilegiado de inocencia en el cual la ignorancia preserva de la culpa y la desdicha:

Fuérame dado remontar el río

de los años, y en una reconquista  
feliz de mi ignorancia, ser de nuevo  
la frente limpia y bárbara del niño...  
Volver a ser el arrebol, y el húmedo  
pétalo, y la llorosa y pulcra infancia  
que deja el baño por secarse al sol...

*(Ser una casta pequeñez, SD)*

En este jardín de eterna primavera, en el que se configura la provincia, sobre todo de *La sangre devota*, poblado de tiestos florecidos y escándalos de aves, de ventanas de rejas con luz y caracoles, de jaulas con canarios vocingleros y fuentes de irisado chorro, el agua se propone como símbolo de la pureza inaugural. Es el agua del Tigris o del Éufrates edénicos; es el agua anterior al descubrimiento de la sensualidad y por lo mismo anterior también al agua lustral, al diluvio, al bautismo y al llanto; es anterior a la conciencia de la culpa que sólo puede surgir después del castigo. Se puede «secar al sol», porque para quien ignora la propia desnudez no existe la lascivia: o Betsabé no ha nacido todavía o Salomón no la acecha en el baño. Precede a esa lluvia insinuante de tardes mojadas que vendrán a licuar la castidad entre los sueños:

Tardes en que el teléfono pregunta

por consabidas náyades arteras,  
que salen del baño al amor  
a volcar en el lecho las fatuas cabelleras  
y a balbucir, con alevosía y con ventaja,  
húmedos y anhelantes monosílabos,  
según que la llovizna acosa las vidrieras...

*(Tierra mojada, ZO)*

Es el agua purísima que se encierra en las paredes olorosas de las jarras campesinas, como metáfora perfecta del alma aldeana. Con el dualismo platónico característico de su catolicismo, López Velarde concibe el cuerpo como un recipiente («Vasos de devoción,

arcas piadosas / en que el amor jamás se contamina; / jarras [...]») en que el alma está contenida en forma de agua o de perfume<sup>3</sup>. Y todavía este dualismo no es conflictivo. La vida pueblerina es perfectamente armónica, inocente, alegre (véase *Viaje al terruño*, *Domingos de provincia*, *Del pueblo natal*, *Sus ventanas*, etc.). El mal existe afuera, en la ciudad que tienta como el demonio. El «elogio de la provincia y el desprecio de la ciudad», variante moderna del clásico «menosprecio de corte y alabanza de aldea», ha llegado hasta López Velarde probablemente a través de la mediación de Andrés Bello, que un siglo antes que él pregonaba ya las virtudes del campo y del amor agreste y prevenía contra los falaces placeres de las ciudades y sus funestas tentaciones<sup>4</sup>.

Los motivos que empujan a las provincianas a abandonar el pueblo natal pueden ser económicos o políticos. El poeta no compartirá nunca los primeros y denunciará el peligroso espejismo que las hace abandonar los bienes que poseen para ir a engrosar las filas de las marginadas en la ciudad hostil (v. *Las desterradas*, ZO). Se doblegará en cambio ante los motivos políticos; es comprensible, aunque vuelen a su propia perdición, que las jóvenes abandonen las aldeas asediadas por la violencia:

Mis entrañables provincianas mías:

no sospeché alabar vuestro suicidio  
en las fascinerosas tropelías.

Antes que sucumbir al bandolero

se amortizaron las sonoras alas  
que aleteaban en el fiel alero.

(*A las provincianas mártires*, ZO)

En todo caso, el bien que dejan es irrecuperable e insustituible y sólo en el regreso a la aldea -si fuera posible- hallaría consuelo el corazón. Ya en los primeros poemas, anteriores a *La sangre devota*, aconsejaba a las desterradas:

Para que no se manche tu ropa con el barro  
de ciudades impuras, a tu pueblo regresa;

(*Una viajera*, PP)<sup>5</sup>

Luego, cuando se confirma la idea de que el regreso es imposible, la provincia perdida se encarna en las emigradas; y en cada una de ellas -y sobre todo en el conjunto

de ellas- el poeta cree recuperar a la novia predestinada. La mujer-provincia y el amor plural constituyen una ecuación que se repite en *La sangre devota* (v. *A la gracia primitiva de las aldeanas, Del pueblo natal, etc.*) y más aún en *Zozobra* (v. *Las desterradas, Memorias del circo, Tierra mojada, A las vírgenes, A las provincianas mártires*), en una de cuyas composiciones (*Jerezanas*) se realiza plenamente. Es en *Jerezanas* donde la elegía adquiere el tono más denso, más obsesivo, más reiteradamente invocatorio. El vocativo, repetido al comienzo de casi todas las veinte estrofas, convoca al mismo tiempo a la novia y a la aldea, convoca un ser plural, un denominador común que tiene la figura de una sola mujer multiplicada y el genio de una generación entera. Cada estrofa es un retablo y en cada retablo, antes de que la nostalgia se disuelva en ternura, la ironía pone distancia entre el sujeto y el objeto de la contemplación:

Jerezanas,

a cuyos rostros que nimbaba el denso  
vapor estimulante de la sopa,  
el comensal airado y desairado  
disparaba el suspiro a quemarropa.

«*Jerezanas, / de quienes aprendí a ser generoso*»: en la paronomasia o, si se prefiere, en el paragrama, se resume la doble condición de puerto de zarpada y puerto de llegada que tienen estas mujeres, de madre que enseña y madre que acoge. Y entre las manos de ellas espera el poeta anularse como individuo para recuperarse como esencialidad: transformarse en los hilos de un pañuelo que ellas manipulan bajo la aguja de la máquina de coser, volverse un objeto mínimo cuyo valor multiplican los símbolos, un secreto talismán que los salva recíprocamente -a él y a ellas- de sus solterías y sus soledades:

Jerezanas,

cuando el sol vespertino amorate  
vuestros vidrios y os heléis  
en el diario silencio del inútil combate,  
tomad las fechas de mi vida  
como hilas del pañuelo de un hermano  
para curar vuestra herida  
según la vieja usanza,  
y para abrigar el nido  
del pájaro consentido.

El pañuelo cumple una doble función: repara el daño a ellas infligido y mejora el regazo buscado por él. Tal vez ambas cosas están íntimamente relacionadas. Tal vez él restaña la herida que ha causado y de este modo recupera el nido que había abandonado. La herida causada sería entonces la marca de la separación, *hybris* y *némesis* a un tiempo, que condena a la soledad al que abandona no menos que al que es abandonado. En el regazo de las jerezanas, sucedáneo del regazo materno, el poeta se libera de su culpa y halla el fin de su castigo. En las puntas del pañuelo ha materializado las fechas claves y en el pequeño envoltorio quisiera entregarse enteramente a las mujeres.

Pero el amor plural es una invención del intelecto, una lucubración consolatoria; porque todas las provincianas de Jerez no bastan para encubrir la ausencia de una sola mujer, ausencia única y total. La búsqueda, el desencuentro y la invención final de esa mujer que encarna para López Velarde el eterno femenino, resumen su parábola poética, construida sobre una peripecia fundamental: el crimen y el castigo, la *hybris* y la *némesis*.

El crimen, hemos dicho, ha sido el abandono de la provincia, el gesto de soberbia con el que en un momento Adán se arriesga a perder el Paraíso. La tentación es el conocimiento, la ciudad, la literatura, la rotativa de un periódico y el café donde la palabra leída adquiere un rostro. El castigo es la soltería, el amor imposible, el eros enjaulado, la soledad y la nostalgia.

Pero una culpa así resulta pesada. ¿Quién puede resistir el tormento de haber sido necio hasta ese punto? Se tiende a minimizar la culpa. Al momento de coraje del arrepentimiento sigue el momento de debilidad de la justificación. Y una segunda clave de lectura se abre paso a través de muchos versos -por cierto memorables- en los que la ironía -de nuevo- rescata esta benevolencia para consigo mismo que, de otro modo, pudiera resultar frívola. Hablo sobre todo de dos poemas de *Zozobra: No me condenes y Como las esferas*. Pero el tema del eros culpable se extiende a *Boca flexible, ávida...*, *En las tinieblas húmedas*, *La tejedora*, *Ser una casta pequeñez*, *En el piélago veleidoso*, *La tónica tibieza*, *Tierra mojada*, *Para el zenzontle impávido*, *El minuto cobarde*, *La mancha de púrpura*, etc., etc.

Muy católicamente, la culpa es el deseo sensual, que improvisamente viene a entristecer el alma, todavía feliz en la prehistoria edénica<sup>6</sup>, sembrando un germen de inquietud en el amor primero, todo castidad y candor. La culpa es el sexo.

Mi carne es combustible y mi conciencia parda.

(*El perro de San Roque*, SC)

Y el castigo es la expulsión: castigo feroz impuesto por una divinidad despiadada que juzga como culpa la debilidad de la carne. Pero en la conciencia pesa menos un castigo impuesto, por feroz que sea, que la propia responsabilidad. Así, Adán no ha malbaratado el paraíso; ha sido expulsado de él.

La tentación de la carne como un amable demonio que se insinúa donde resulta más inesperado e insospechable, tiene en *La sangre devota* un nombre propio: Águeda. El poema dedicado a la prima es uno de los más famosos de López Velarde y sin duda una de sus mayores realizaciones. Lo reproducimos por entero y así haremos con algunos otros textos en los cuales nos detendremos de manera particular, considerando que en Italia, donde se publica este trabajo, la obra de López Velarde es de muy difícil acceso.

## Mi prima Águeda

Mi madrina invitaba a mi prima Águeda

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

Águeda aparecía, resonante

de almidón, y sus ojos  
verdes y sus mejillas rubicundas  
me protegían contra el pavoroso  
luto...

Yo era rapaz  
y conocía la *o* por lo redondo,  
y Águeda que tejía  
mansa y perseverante en el sonoro  
corredor, me causaba  
calosfríos ignotos...

(Creo que hasta la debo la costumbre  
heroicamente insana de hablar solo).

A la hora de comer, en la penumbra  
quieta del refectorio,  
me iba embelesando un quebradizo  
sonar intermitente de vajilla  
y el timbre caricioso  
de la voz de mi prima.

Águeda era  
(luto, pupilas verdes y mejillas  
rubicundas) un cesto policromo  
de manzanas y uvas  
en el ébano de un armario añoso.

Se trata de una silva arromanzada, variedad métrica típicamente modernista<sup>7</sup>. Presenta sin embargo la inserción de dos versos casi consonantes («sonar intermitente de vajilla» y «luto, pupilas verdes y mejillas») que interfieren en la cuenta de los pares rimados. La sostenida asonancia en *o-o* y la repetición masiva de esta vocal, reiteradamente asociada con la *i*, en sílabas vecinas, en hiato o en diptongo, dan a todo el texto el efecto tímbrico de una grave sonata monocorde. Véanse, por ejemplo, los vocablos de la rima: «*nOsOtrOs, cOntradIctOrIO, ceremOnIOsO, pavOrOsO, sOnOrO, calOsfrÍOs, IgnOtOs, pOllcrOmO*, etc.; y el verso metalingüístico «*Y cOnOcÍa la O pOr lO redOndO*». Nótese también el uso de la rima interior en los siguientes vocablos y sintagmas oxítonos: *almIdón* (repetido dos veces), *la O, cOrredOr, la vOz*. Así, todo el poema resuena como una prolongada interjección, una ¡oh! de admiración y desconcierto ante la naturaleza contradictoria e inquietante de la prima.

Por lo que se refiere a la organización métrica del poema, es notable que todos los versos, excepto el décimo y el último, están acentuados en 6º TN<sup>8</sup>. Eso homologa la cadencia de los endecasílabos y los heptasílabos. A veces parece existir sólo el acento de 6º («con un contradictorio») y a veces se combina con uno de 1º que no hace más que destacar el otro («Águeda aparecía, resonante»; «y Águeda que tejía»; «mansa y perseverante en el sonoro»; «Creo que hasta la debo»). Esta regularidad rítmica se matiza con la introducción de los agudos en posición de cesura (*almidón, la o, corredor, de la voz*), con el arranque muy lento, con la disonancia de un único endecasílabo *a minore* (el décimo) y con la tonificación de algunas AN (notoriamente la del último verso). El poema parte, efectivamente, con la lentitud parsimoniosa de un verso esdrújulo (el único en toda la composición), que pone en evidencia el nombre propio de la joven, y que cuenta además con tres sinalefas, las cuales agregando tres sílabas lo moderan aún más; la *á* tónica de *Águeda*, absorbe la segunda sílaba de «prima» (*ma*) y atoniza la primera (*pri*: TN → AR).

~ ~ -(-)/~(-)/~(-)/~ ~ ~(-)/- ~ ~

Mi madrína invitába a mi prima Águeda

Es tal vez esta lentitud del arranque, unida a un obstinado uso del encabalgamiento, lo que hace pensar a Phillips que el poema tiene un ritmo de prosa<sup>9</sup>. Empero una urdimbre tan refinada, tan rica de contrapuntos musicales -como veremos todavía- excluye que este ritmo pueda acercarse al de una prosa. Lo que sucede es que no se trata de un ritmo mecánico, rígido, exterior o sobrepuesto a la sintaxis, sino que fluye del mismo concatenarse de las imágenes y de los versos más largos o más cortos, según un diseño que obedece a la pronunciación del deshilvanarse tranquilo y afectuoso de la memoria.

El *adagio* se debe entonces al distanciamiento de quien evoca y no a la imagen evocada en la cual la calma («mansa y perseverante», «penumbra quieta») aparece preñada de inquietud («pavoroso luto», «calosfríos ignotos», «costumbre [...] insana»). En Águeda es contradictorio algo más que el almidón: ella representa la polaridad «castidad-libidine», la dualidad «cuerpo-alma», «tentación de la carne-memoria de la muerte». La segunda estrofa la describe: de su luto pavoroso protegían sus ojos verdes y sus mejillas rubicundas. El verso décimo es un bicesurado de 4º y de 6º:

mè protegían cóntra el pavoróso

La pausa predominante se hace entonces en el verbo, *protegían*, marcando una nota ya anunciada por las precedentes consonancias (*día, aparecía*) y prolongada en las siguientes (*día, tejía*). Estas consonancias -entre las cuales *protegían* no constituye imperfección sino un alargamiento más de la rima *ía* en la nasal, como si fuera un acorde que hace durar la nota- tienen todavía otra correspondencia en las asonancias internas que preceden (*madrina, prima, mejillas*) y en las internas y externas que siguen (*iba, vajilla, prima, pupilas, mejillas*). Ese largo acento de 4º, prolongado en las correspondencias vistas, único en todo el poema y además destacadísimo, constituye un verdadero escudo de protección para el yo poetizador, detrás del cual se agolpan las *oes* de lo inquietante: «el pavoroso luto».

Al retrato de Águeda se sobrepone un verso agudo, también éste único en toda la composición («luto... Yo era rapaz»), con el cual se presenta al antagonista definiéndolo con un vocablo ambiguo, ejemplo de homonimia absoluta<sup>10</sup>: «rapaz» significa por una parte, como derivado de *rapar* según la Academia, «muchacho de joven edad»; y por otra, como procedente de *rapax-acis*, es un sinónimo de «voraz». El primer verso del poema, un endecasílabo esdrújulo, servía para convocar lentamente a Águeda, para renovar su presencia que dura en el tiempo. Este verso, en cambio, un heptasílabo agudo, sirve para presentar la apresurada ansia del muchacho y su breve experiencia, todavía limitada a las formas. Él, en efecto, como dice en seguida, «conocía la *o* por lo redondo». No sería justo reducir a una interpretación unívoca la multiplicidad expresiva de este otro verso. Se puede, no obstante, recordar con Bachelard que «el ser redondo difunde la calma de toda redondez» y que «todo lo que es redondo atrae la caricia»<sup>11</sup>. La ecuación se verifica en López Velarde que a menudo asocia lo redondo a lo sensual: así, en *Mi corazón se amerita*, ese corazón que se desea arrojar a la hoguera de la fruición, adquiere la forma de un *disco*. Águeda es, por lo tanto, un objeto redondo que atrae las caricias. Pero la caricia es postergada por el escalofrío y la calma así se quiebra. Águeda es la prima: un fruto prohibido. Y sus vestidos negros subrayan a la vez la prohibición y el encanto de lo que mal esconden. Se sabe que el primer objeto sexual del niño es siempre un objeto prohibido (y por lo tanto incestuoso), puesto que se trata de la madre o de la hermana<sup>12</sup>. Águeda tiene de las dos.

En la tercera estrofa aparece la semiconsonancia en *illa:illas* y una intensificación de la *i* («*un quebradIzo / sonar Intermitente de vajILLA / Y el tImbre carIcIoso / de la voz de mI prIma*»), acompañada por una aliteración con base *tin* (*in, te, ten, tim*) que mima el sonido de la vajilla y de la voz de Águeda. Se diría que Águeda se identifica con los objetos del universo que el niño va descubriendo. Ella es la vajilla, pero también el armario: es algo oscuro, severo y temible, que asimismo esconde delicias turbadoras. La musicalidad de la composición se intensifica con las asonancias internas (*iba, prima, pupilas*) y con la serie de consonancias que contribuyen a la homogeneidad tímbrica: *prima* (repetido tres veces); *día - aparecía - protegía(n) - tejía*; *luto* (repetido tres veces); *contradictorio - refectorio*; *Águeda* (repetido cuatro veces).

Tal riqueza de ejecución se debe, como se ha visto, no sólo a la relación significante-significado, sino también a la relación significante-significante. Desde el punto de vista semántico, el discurso se organiza aquí según un principio típicamente

poético, distinto del principio que ordena un normal discurso de prosa. Este principio, como lo define Agosti, «non è piú quello della progressione dei significati verso una loro conclusione (soluzione) "lógica", quanto quello della non progressione dei significati medesimi; in poesia il senso "ritorna" su se stesso, conferma indefinitamente una ipostasi iniziale [...] tramite il gioco complesso delle analogie o delle identità»<sup>13</sup>. En efecto, de principio a fin, se trata de *lo contradictorio* en Águeda y de los escalofríos que provoca esa contradicción. Águeda es una lujuria de colores que el «luto pavoroso» no logra esconder del todo. Águeda se presenta austera y negra y su misma austeridad vuelve más arrebatadoramente tentadora la fruta en sazón que asoma de sus vestidos: «ojos verdes», «mejillas rubicundas». Porque finalmente Águeda es como un armario de ébano añoso que esconde un cesto policromo de manzanas y uvas. Águeda es Eva ofreciendo la manzana de sí misma<sup>14</sup>.

En el endecasílabo final podría haber una cesura lírica (anómala y arcaica) de 3º TR, como en otros versos de López Velarde («Suave Patria, vendedora de cháa»; «de milagro, como la lotería»). En todo caso, nos parece que la única lectura posible es con la tonificación de la preposición en sinalefa con el indeterminativo [AN → TR + (◡)], así:

◡ ◡ ◡ ◡ ◡ - / (◡) ◡ - (◡) ◡ ◡ ◡

en el ébano dé un armáριο añoso.

A la tonificación corresponde una semantización del vocablo implicado, de modo que el acento rítmico sobre «de», en este caso, separa y pone de relieve el sintagma que sigue, «armario añoso», que es sin duda la clave simbólica de la composición. La castidad fecunda, las delicias púdicas, todo lo que representa el armario y significa la prima, tiene además un valor temporal expresado por el adjetivo final, que abre así el paso a una nueva serie de sugerencias. La «joven-armario añoso», más que un recuerdo de la infancia del poeta, es un arquetipo de todos los tiempos. Así como la risa de la dariana Eulalia era «cruel y eterna», el luto de Águeda es seductor y duradero. Es, justamente, «añoso».

La idea platónica del cuerpo como recipiente del alma aparece ya en poemas muy anteriores a éste y el recipiente era un vaso, un arca o una jarra de paredes olorosas (v. *A la gracia primitiva de las aldeanas*, SD).

Pero en todo Edén, junto al demonio tentador, hay un ángel guardián. El ángel puede ser el propio Dios, que se pasea por el huerto, o un emisario. En el paraíso zacatecano de López Velarde, el ángel es un emisario a través del cual pasa la santidad divina. Su mismo nombre es fuente de santidad: Fuensanta<sup>15</sup>. Y a la *o* de la tentación responde la *a* de la castidad. Fuensanta es esta *a* «impregnada / del licor de un banquete espiritual». Fuensanta es «ara mansa, ala diáfana, alma blanda, / fragancia casta y ácida». El poema *¿Qué será lo que espero?*, en contraste con *Mi prima Águeda*, está construido en base a la asonancia en *a-a* y a una repetición masiva de esta vocal; especialmente en los últimos versos en los cuales, además de la paronomasia entre *ara - ala - alma*, se advierte la textura homófona en *a*, cuyo centro de irradiación fonosimbólica es el semantema de *casta*, que a su vez da origen a toda la isotopía espiritual: *ara, mansa, ala, diáfana, alma, blanda*.

Fuensanta es la figura central de *La sangre devota* y en parte de *El son del corazón*. A ella está dedicado el segundo capítulo de este libro porque creemos que sólo reescribiendo su figura se pueden entender todas las proyecciones poéticas del celibato de López Velarde. Por ahora, sirva decir que, en principio, Fuensanta purifica el eros. Su presencia disipa las sombras del pecado en cierne y su beso resulta inaccesible a la lujuria. *Ser una casta pequeñez*, escrito en 1915 o sea en la primera etapa de la madurez expresiva del poeta, es una sola hipótesis, una sola larga y compleja proposición condicional a la que falta el «si» inicial, como para subrayar la imposibilidad de su realización, y en la cual se propone el regreso a la inocencia-barbarie de la infancia. En medio de la inocencia recuperada, ella, que es el Amor por antonomasia, lo interrogaría sobre la cualidad del amor que le tributa. ¿La quiere él hasta el agua inmanente de su pozo o hasta el penacho tornadizo y frágil de su naranjo en flor? Su amor por ella, ¿alcanza el centro esencial del *alma-agua* encerrada en el *vaso-arca-pozojarra*? ¿O se detiene en el cuerpo bello más perecedero? Y él, protegido por la presencia angélica («sintiéndome bien en la aromática / vecindad de tus hombros y en la limpia / fragancia de tus brazos»), podría responder venciendo a sí mismo: «te diría quererte más allá / de las torres gemelas»; como si ella fuera una Sulamita toda espiritual que dijera «Muro soy y torres son mis pechos» (*Cantar de los Cantares*, 8, 10) y el muro y las torres fueran el último obstáculo detrás del cual se extiende el paraíso ya exento de peligro. Lo que opera el milagro es el beso de Fuensanta: «el beso inaccesible / a mi experiencia licenciosa y fúnebre». Porque el beso del ángel pone en fuga al Maligno.

La irrealidad de la teoría bellísima se descubre, sin embargo, en la pregunta de la última estrofa:

¿Por qué en la tarde inválida,  
cuando los niños pasan por tu reja,  
yo no soy una casta pequeñez  
en tus manos adictas  
y junto a la eficacia de tu boca?

El poeta se pregunta por qué no y su pregunta roza el tema del mal. Se pregunta por qué no puede ser una pequeña cosa entre las manos de la amada, el pañuelo de las jerezanas por ejemplo, o cualquier talismán secreto que sirva para preservar a la vez la castidad del amante atormentado y la presencia amenazadoramente precaria del ángel. Y en la misma pregunta asoma, involuntario, un principio de respuesta: «la *eficacia* de tu boca». En ella, si no hay lugar para el pecado, habrá siempre motivo de tentación y así la cola del demonio habrá teñido de ambigüedad también a la virtud.

El dualismo velardeano se resuelve en dualidad<sup>16</sup>. El Bien y el Mal, identificados como fuerzas distintas que luchan entre sí en el Edén prehistórico, se reúnen para formar una sola identidad en conflicto: la del poeta y la del útero que lo genera, la Provincia. El estado de Zacatecas se define paradigmáticamente como el encuentro de las dos potencias en lucha: «es un cielo cruel y una tierra colorada». Y su «bizarra

capital», que es lo mismo que decir su cabeza lúcida, espléndida, generosa, se eleva a símbolo mismo del espíritu o de la religión dominando el instinto o la libido:

Una típica montaña  
que fingiendo un corcel que se encabrita,  
al dorso lleva una capilla,alzada  
al Patrocinio de la Virgen.

(*La bizarra capital de mi estado, SD*)

El último complemento predicativo de este poema, que cierra la descripción de Jerez con la vertiginosa serie polisindetónica de la última estrofa, está formado por la Catedral y el redoblar portentoso y redentor de sus campanas que penetrando por las almas se disuelve en agua bautismal que lava hasta los huesos y redime, en todo caso, del enigmático pecado original: ¿abandono y desdén, soberbia y ambición, o simplemente debilidad de la carne?

Sea como sea, el poeta es igual a la tierra de donde viene:

como el can de San Roque, ha estado mi apetito  
con la vista en el cielo y la antorcha en las fauces!

(*El perro de San Roque, SC*)

Y se sabe que esta identificación con la tierra y esta voluntad expresa de *no separarse* (que en otros momentos se resuelve en complejo de culpa por haberse separado) constituyen el síntoma del trauma contrario: es decir, el trauma de la separación. Separación de la tierra o separación de la madre: en los mitos y en la tópica del psicoanálisis ambos términos se confunden.

En la idílica poesía de *La sangre devota* los lugares evocados no constituyen por sí mismos lo poético. López Velarde podría repetir con Leopardi: «Un oggetto qualunque, per esempio un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla»<sup>17</sup>. Lo poético es la relación entre el sujeto y el *sitio*, la manera de ser que tiene ese sujeto allí *situado*. Lo poético no es el sitio sino la *situación*; en este caso, no la provincia sino la nostalgia de la provincia en el exilio ciudadano; no Zacatecas, sino el amor perdido en Zacatecas.

Como dice Amoretti de Leopardi podríamos decir nosotros del mexicano, y en especial de *La sangre devota*: que su motivación psicológica nace de la necesidad de restaurar, a través de la representación fantástica de una inmóvil realidad edénica, la condición consoladora y remuneradora de dependencia del hijo con respecto a la madre, contra el riesgo del crecimiento, de la responsabilidad individual, de la soledad. Este proceso de restauración se reconoce en ese camino hacia atrás que cumple López Velarde instaurando los valores morales y estéticos en la civilización agrícola contra la urbana y en la infancia contra el mundo de los adultos<sup>18</sup>.

El teorema naturalmente está destinado al fracaso porque al hombre no le es dado regresar: la Ítaca que reencuentra Ulises no es la de sus sueños y de todos modos deberá abandonarla de nuevo. *Lo que fue* dura en nosotros modificando *lo que es*. La fijación en el pasado nos priva de la libertad necesaria para vivir el presente y éste aparece tergiversado y perturbado por la pantalla de recuerdos que se le sobrepone. En López Velarde el conflicto entre la vida que reclama y el pasado que inmoviliza se resolverá con un triunfo final total, absoluto, del pasado y con una recuperación de la figura materna a dos niveles: uno íntimo y otro público. En el primer caso se trata de un proyecto personal y aparece en los poemas póstumos de *El son del corazón*; constituye inevitablemente los esponsales con la Muerte: único modo ya para recuperar el útero materno. Será objeto del cuarto capítulo. En el segundo caso se trata de un proyecto colectivo y asume los caracteres de un programa político: renegar del progreso, renegar del presente histórico de México y proponer que la nación regrese al rústico paraíso de las haciendas patriarcales agrícolas donde una vez un niño fue feliz. La madre se recupera así por identificación con la tierra. Toda la patria es una madre acogedora, o *matria*. Es *La suave patria* y de ella trata el último capítulo.

Como se ve, López Velarde no logra superar el conflicto edípico y la reconciliación con la figura paterna no se opera jamás, para fortuna de su poesía, posiblemente. La madre-provincia del principio se multiplica hasta volverse madre-patria y el héroe de los orígenes es el abuelo (Cuauhtémoc). El padre no existe. O por lo menos está totalmente desterrado de su poesía.

## - II -

▽△

### La mujer ángel

Dios, que me ve que sin mujer no atino  
en lo pequeño ni en lo grande, diome  
de ángel guardián un ángel femenino.

(*La Ascensión y la Asunción*, SC)

Como ya observara Phillips, el impulso erótico de López Velarde aparece desparramado impersonalmente en las mujeres provincianas sólo en una segunda etapa; en la etapa primeriza, era Fuensanta quien cifraba todas sus esperanzas<sup>19</sup>. Es muy probable que esta multiplicación del objeto del eros se deba a la inaccesibilidad del objeto único de su elección. La mujer plural es una irradiación de la Única y por eso se hallan en las provincianas muchos de los rasgos que definen a Fuensanta. En primer lugar, la santidad; en segundo lugar, la virginidad; en tercer lugar, la fraternidad. Fuensanta no es solamente la Amada, sino sobre todo la Santa, la Novia y la Hermana (v. *Elogio a Fuensanta, En el reinado de la primavera, Hermana, hazme llorar*, etc.). Y las provincianas, a modo de coro de la elegida, aparecen a los ojos del poeta como palomas, como mártires, como vírgenes fraternales, institutrices de su corazón y espejos de la Patrona de su pueblo (v. *Jerezanas, A las vírgenes, A las provincianas mártires*).

Fuensanta es, por encima de todo, su ángel de la guarda, carácter que también se atribuye a las paisanas si bien desdramatizado con una gentil ironía:

La amó porque tejía, y por su traza  
de ángel custodio, cual la amó el gatito  
juguetón con la bola de su hilaza.

(*A las provincianas mártires, ZO*)

Fuensanta representa la conciencia casta. Es la conductora que «con la fuerza de su planta» lo aleja de «los escombros» del pecado. Le ofrece el beatífico refugio de sus brazos donde el sueño recupera la inocencia infantil. Su misma «mano impar» es un territorio de salvación en el que el poeta se recoge y adonde no le llegan «insinuaciones de sirenas» ni le suceden «devaneos anacrónicos». Fuensanta «es refugio y decoro» y sólo en «la condescendencia de sus bondades» se puede hallar remedio para el «amor enfermo» que le tributan. Con otra fortuna, Fuensanta habría podido encarnar el arquetipo de la «perfecta casada» de Fray Luis, modelo sin duda presente en la fantasía del poeta.

En el Edén prehistórico, Fuensanta era alegre y en su plática optimista se escuchaba la apología del mejor de los mundos. Su voz igualaba al trino de los pájaros y al canto litúrgico. «Antífona es tu voz», le declara arrebatado el poeta (*Elogio a Fuensanta, PP*). En el exilio es imagen de devoción, guía espiritual, perpetuo ideal inalcanzable, «novia del alma» por siempre virgen y jamás esposa. Seráfica, su poder es mayor aún desde la ausencia.

Mientras las otras mujeres de *La sangre devota* y de *Zozobra* se mueven en ambientes definidos, a menudo interiores, casas solariegas con patio y corredor, salas de luces ambiguas y vetustos muebles, pero también plazas y calles de la aldea, cuando no empinados caminos rurales por donde bajan los pavos con fatiga (v. *Mi prima Águeda, Como las esferas, Las desterradas*), el paisaje de Fuensanta es ideal. Es una especie de

huerto espiritual donde cada rincón que ella ocupa y cada objeto que toca se vuelven metáfora del alma.

Ya en las *Primeras poesías* se puede establecer el contraste entre los poemas dedicados a Fuensanta y los dedicados a otras. En *Una viajera* hay muchos elementos que contribuyen a dar el «color local», por ejemplo el «enjuto médico del lugar», la escuela, las tardes de los sábados, la Plaza de Armas o el humilde cacharro y, sobre todo, el tono de la evocación que parece mantenerse siempre muy cerca de los objetos y del ritmo de la vida cotidiana. En cambio, en los múltiples poemas a la Amada, el paisaje o desaparece (v. *Huérfano quedará, Ella, Alejandrinos eclesiásticos, Tema II, Tu voz profética*) o se trata simplemente de un lago que abiertamente simboliza el inconsciente<sup>20</sup> -o, en términos velardeanos, el alma- o bien se trata de alusiones muy generales y -se diría- despersonalizadas a flores, pájaros y aun casas, fuentes o balcones que adquieren inmediatamente un valor simbólico. Así, el «helado invierno» y los «marchitos azahares» de *A un imposible*, respectivamente símbolos del desamor y del matrimonio frustrado. Así, las «flores de pureza» del *Elogio a Fuensanta* contrapuestas a «la pagana rosa de los ardores juveniles». Así, «el irisado chorro de la fuente» de *En un jardín* en el que se materializa el tiempo de quietud que junto a ella transcurre. En *A una ausente seráfica* declara: «añoro dulcemente los lugares / en donde imperas cual señora justa», pero jamás describe esos lugares. En *Flor temprana* se alude a una casa con macetas de flores y jaulas con pájaros, pero éstos importan en cuanto mensajeros del amor y aquéllas en cuanto espejos del pudor. En *El adiós* las nubes indican la adversidad; las torres sirven para introducir el toque de difuntos; los huérfanos sin pan, el aullido del perro y la bujía que se apaga son otros tantos elementos buscados para representar el idilio impedido.

Es interesante el contraste entre *El piano de Genoveva*, publicado en una revista de Guadalajara en 1908 y *Para tus pies*, versión muy corregida del primero, más tarde incluida en *La sangre devota* (1916). En el primero, la alusión a la muerte del padre del poeta («y tu oscura madera / me evoca la visita del primer ataúd / que recibí en mi casa en plena juventud»), la mención de los treinta años de la muchacha y de su soltería un poco mustia que a él conmueve, refuerzan la impresión de realidad en ese mundo evocado. A ello contribuye también el uso de uno de los metros más frecuentes de la poesía modernista, el alejandrino, que dividido en hemistiquios regulares produce un ritmo fluido y agradable. En *Para tus pies*, con las transformaciones que el poema sufre para poder ser dedicado a Fuensanta, desaparecen en primer lugar todos los elementos realistas; luego el metro se alarga en el verso imponente y lento de dieciséis sílabas, el octonario, recuperado por los modernistas, aunque menos usado que el alejandrino o el endecasílabo<sup>21</sup>; y en fin todo el tono de la evocación adquiere la distancia reverente propia de la adoración. Hay una imagen que se repite: los pies de la pianista habrán de pisar su corazón. Pero mientras para Genoveva la salida tiene la gracia del homenaje cortés y no esconde una cierta picardía erótica, para Fuensanta se trata de un acto de sumisión espiritual y moral no carente de cierta emoción mística.

En todos los poemas de *La sangre devota*, Fuensanta se mueve en un ambiente intangible, inefable, que apenas se puede convocar si no a través de la alegoría. La rosa, el ruiseñor, las alamedas, el campanario de la aldea, los perfumes, pétalos y plumas, todo, carece de importancia por sí mismo y la adquiere en cuanto se vuelve punto de referencia de la mujer divinizada (v. *En el reinado de la primavera. Viaje al terruño, Ofrenda romántica, Canonización, Sus ventanas, Tus hombros son como una ara, Un*

*lacónico grito*). La razón de ser de los «rústicos tiestos florecidos» -que en otro contexto podrían ser muy mexicanos- es la de proporcionar rosas para adornar la frente de la Santa (*Mientras muere la tarde*). El *rebozo* es una prenda de vestir característica que podría servir para individualizar a cualquiera de las paisanas; pero aplicado a Fuensanta se vuelve símbolo de su pureza (*¿Tenías un rebozo de seda*). Sólo en *Poema de vejez y de amor* hay una presencia más tangible de la casa provincial y de las tradiciones familiares. Allí están la madrina con su acceso de asma y el fantasma de la familia que se aparece al crepúsculo. Pero, apenas se asoma Fuensanta, el lenguaje cambia y vuelve el habitual rosario de loas (tercera estrofa) entre las cuales sólo una nos restituye el aroma de lo cotidiano<sup>22</sup>:

y que eres a mis ósculos sabrosa,  
no como de los reyes los manjares,  
sino cual pan humilde que se amasa  
en la nativa casa  
y se dora en los hornos familiares.

Luego están las ligas del abuelo, la Pascua, los cohetes y las fiestas de toros. La misma Fuensanta participa de este baño de veracidad y de inmediatez cuando sostiene en sus manos «los vistosos mantones de Manila». Pero no hay remedio. El paisaje de Fuensanta debe ser ideal y cada objeto que toca se vuelve metáfora del alma. Entre ella y el mantón de Manila hay una distancia enorme que salvará la evocación del poeta: ella no viste el mantón, ella no participa en la fiesta, ella simplemente desencadena el recuerdo. En las últimas siete estrofas del poema, por otra parte, prevalece el tono de alabanza idealizadora.

Por el contrario, el ambiente en que se mueven las otras es palpable, real, y está intensamente caracterizado. Hay una plaza central con un kiosco donde la banda toca música los domingos. Cerca de la Plaza de Armas está la cárcel. Las casas del pueblo tienen balcones de vetusta madera a los cuales se asoman Rosa, Virginia, Ana, Catalina. La iglesia tiene un atrio con santos de piedra y en el Curato se conservan antiguos relojes. Hay un teatro pueblerino. Las mujeres, que saben vestir elegantemente con polisón y crinolina, arrastrar con garbo las largas colas de sus vestidos y sostener con altivez moños señoriles y tupés, pasan mucho tiempo en las cocinas de donde surgen a veces diligentes trayendo una bandeja con pozuelos humeantes; o en las salas, pedaleando una máquina de coser a la luz penosa del quinqué. En la rutina de sus días se retrata la mentalidad de un pueblo: «vistiendo santos / o desvistiendo ebrios» (v. *Domingos de provincia, Del pueblo natal, En la Plaza de Armas, SD; El minuto cobarde, Como las esferas, A las provincianas mártires, Jerezanas, ZO*).

La casa donde Águeda teje produciendo escalofríos en quien la mira tiene un sonoro corredor y un refectorio umbrío; y en el delicado tintinear de la vajilla se adivina la deferencia usada para con los huéspedes. María, «ojos inusitados de sulfato de cobre», no vive en el pueblo, vive en tierra adentro, en un suburbio cercano a la estación de los ferrocarriles; en su casa hay un sillón de hamaca, un quinqué y un reloj que da las horas

(*No me condenes*, ZO). Las casas de la ciudad están más provistas; en sus salas de gala ortodoxa hay rinconeras con lámparas esféricas de variados colores y ricas cristalerías (*Como las esferas*, ZO). La casa de Fuensanta, en cambio, está llena sólo de su recuerdo (*En tu casa desierta*, PP).

Cuando las otras hablan se refieren siempre a acontecimientos inmediatos y sus palabras tienen la gracia y el salero de los decires populares: «que Rosa tiene novio, que Virginia se casa» (*Del pueblo natal*, SD); «si estos corredores / como tumbas, hablaran ¡qué cosas no dirían!» (*Para el zenzontle impávido*, ZO); lo mismo que los versos que cantan: «Si soy la causa de lo que escucho, / amigo mío, lo siento mucho» (*Jerezanas*, ZO). Cuando habla Fuensanta, en cambio, mantiene el tono alegórico e irreal que usa el poeta para describirla: «Soy un frágil otoño que teme maltratarse» (*La tejedora*, SD). Excepcionalmente algún elemento de verismo la acompaña: toca el piano, cuida a los niños, teje y usa una Singer para coser (*Vacaciones*, SC). Pero ni siquiera en estos casos se trata de gestos realistas. Como tejedora, la aguja que maniobra la transforma en amorosa Cloto, dueña del destino de quien la ama (*La tejedora*, SD). En cuanto a su costura, ésta sirve -una vez más- como pretexto para alabar su virtud:

la candidez sin mancha de los linos  
nieva y decora tu regazo honesto.

(*Coses en dulce paz*, PP)

La costurera de López Velarde no tiene nada que ver con el ambiente provincial o de suburbio, veraz, que se configura en los poemas a las otras y que halla una correspondencia en el mundo de sus contemporáneos Evaristo Carriego o Luis Carlos López. Ésta es una Costurera ideal, lejanísima de la «Costurerita que dio el mal paso» de Carriego y cercana en cambio a la Lavandera de Vallejo, aquella «que sí puede / ¡cómo no va a poder! / azular y planchar todos los caos» (*Trilce*, VI).

Es inútil repetir -como ha hecho la crítica hasta ahora- que Fuensanta es la encarnación de la Provincia velardeana. Ello es verdad sólo en la medida en que ambas han sido olvidadas en su realidad -de mujer, de territorio- y han sido reinventadas como ideal inalcanzable. María, Sara, Águeda, Mireya, las desterradas, son la provincia; Fuensanta es el Edén.

Entre ambos conceptos no hay oposición. Son dos dimensiones distintas de un mismo recuerdo. En la memoria de López Velarde, el ambiente zacatecano en el que transcurrió su infancia y en el que él ubica su propio «Paraíso perdido», se presenta ora con un rostro terrestre y es la provincia, ora con un rostro celestial y es el ámbito de Fuensanta. Éste constituye el centro privilegiado de aquél, su quintaesencia, y no habría podido soñarlo sino allí. Como Fuensanta es la quintaesencia de las provincianas, su extrema idealización.

Su mundo está poblado de aves de pureza y perfumado de flores de amor. El poeta la rodea de rosas más o menos reales o simbólicas que forman en conjunto una clara isotopía del amor virtuoso: hay rosas de amor (*Se deshojaban las rosas*, PP; *En el reinado de la primavera*, *Tenías un rebozo de seda*, *Ofrenda romántica*, SD) o de ilusión (*Rumbo al olvido*, PP) o de bendición (*Para tus pies*, SD) o de veneración (*Mientras muere la tarde*, SD) o de castidad (*Por este sobrio estilo*, *Un lacónico grito*, SD). Y en su ropa, en su frente, en sus ventanas, en el jardín donde ella se demora, se ven siempre azahares, lirios, nardos, violetas. Tanto en *La sangre devota* como en las *Primeras poesías* (estas últimas en general poco felices, primerizas, pero muy significativas al respecto) la flor aparece inseparable de Fuensanta de quien, en último término, se vuelve metáfora: «nardo es tu cuerpo» (*Elogio a Fuensanta*, PP), «el penacho tornadizo y frágil / de tu naranjo en flor» (*Ser una casta pequeñez*, SD), etc., etc. La flor es asimismo metáfora del casto amor que los une: «Y nuestro dulce noviazgo / será, Fuensanta, una flor / con un pétalo de enigma / y otro pétalo de amor» (*Tu voz profética*, PP).

Como las flores, los pájaros constituyen la compañía natural de Fuensanta. Ruiseñores, canarios y sobre todo blancas palomas cruzan el aire de sueño que la rodea. Ella dialoga «con los pájaros locuaces» (*En un jardín*, PP); éstos se ponen a cantar apenas la ven (*Flor temprana*, PP) y vuelan en bandadas a saludarla (*Viaje al terruño*, SD). El ruiseñor es su amigo (*Ofrenda romántica*, SD). El canario alborota sus místicos silencios (*Tus ventanas*, PP). Y ella misma es, en el ápice del amor, un ala blanca (*¿Qué será lo que espero?*, SD) y un trino hechicero (*En un jardín*, PP), y en el umbral de la muerte, que el poeta vislumbra cercano, «un lacónico grito / y un desastre de plumas» (*Un lacónico grito*, SD).

Tradicionalmente un pájaro blanco y sobre todo una paloma es símbolo de pureza y de paz. Y sin duda Fuensanta significa todo ello. En psicoanálisis *pájaro* es polisémico y su significado varía con el contexto. El canto del pájaro o los pájaros que cantan significan la bondad interior y una disposición amistosa del mundo<sup>23</sup>. De hecho, en los momentos de exaltación y de esperanza, especialmente en *La sangre devota*, hay siempre un ave que canta. Y si no, es el poeta que se lo pide a la amada, como si en su canto se encerrara la clave del milagro:

Bella Fuensanta,  
tú ya bien sabes el secreto: ¡canta!

(*Ofrenda romántica*, SD)

El nido o el grupo de pájaros pueden representar, en cambio, la buena madre y su seno<sup>24</sup> y ya veremos cómo Fuensanta es en el fondo la «buena madre»<sup>25</sup>. El pájaro solo adquiere o puede adquirir un valor fálico<sup>26</sup>. Es lo que se deja adivinar ya en poemas de la primera época, anteriores a 1915, si bien en la forma enmascarada, fuertemente sublimada, con que el poeta suele expresar el impulso erótico si éste es despertado por Fuensanta. Véase por ejemplo esta estrofa de *La Tejedora*:

Llueve con quedo sonsonete,  
nos da el relámpago luz de oro  
y entra un suspiro, en vuelo de ave fragante y húmeda,  
a buscar tu regazo, que es refugio y decoro.

Es en esta última versión que el pájaro se va a imponer como símbolo en los poemas más evolucionados de *La sangre devota* y de *Zozobra*, En el lenguaje intensamente erótico y atormentado de *En las tinieblas húmedas* (SD), ya no hay trinos risueños ni blancos vuelos sino silencio y alas oscuras. En *La mancha de púrpura* (ZO) no se esconde la pulsión erótica; el símbolo coordinador es el *acecho del ave*; están ausentes el canto y el candor; la imagen conclusiva es «el plumaje de púrpura de tu deslumbramiento». Entre *La sangre devota* y *Zozobra* el poeta recorre un camino que va, en su vida privada, de Josefa de los Ríos a Margarita Quijano, es decir, del platonismo adolescente al amor integrador de la madurez; y, en la imaginería poética, del ave-candor al ave-pasión y del blanco al púrpura. Este color, en efecto, predomina sobre el blanco en *Zozobra*.

Es curioso que la simbología de la flor, ligada a la claridad y a la luz, sufre una evolución semejante a la del pájaro y el color. Todas las *Primeras poesías* y *La sangre devota*, como hemos visto, están llenas de flores con significado nupcial -azahares, lirios- y de rosas de ilusión y de amor cuando no de pureza y de virginidad. En cambio en el citado *En las tinieblas húmedas* se habla de «pétalos nocturnos» y en *Zozobra* la rosa significa directamente el sexo (v. *La última odalisca*) o bien aquello que de central y esencial hay en el ser y de lo cual naturalmente no puede estar excluido el sexo (v. *El candil*).

La idealización o descarnalización del territorio de Fuensanta parece ser la segunda etapa de un proceso que comienza con la sacralización del espacio que le atañe. Se sabe que el amor produce una geografía sagrada del mundo; los lugares que han hospedado al amado o que han sido escenario de un instante de amor se vuelven zonas sagradas, templos, objetos de devoción. Y lo mismo sucede con el tiempo<sup>27</sup>:

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno  
e la stagione e 'l tempo e l'ora e 'l punto  
e 'l bel paese e 'l loco ov'io fui giunto  
da duo begli occhi che legato m'anno<sup>28</sup>.

Hay sin duda un modelo petrarquesco, más presente en López Velarde que en cualquiera de los poetas de su generación, y Fuensanta parece descender de una familia de amadas entre las cuales están Laura y Beatriz y hasta *mi dons* de la poesía provenzal,

la Señora que impone el vasallaje de amor y enseña el Amor Cortés. Mucho más que en ninguna otra de las amadas de la poesía moderna, en Fuensanta opera ese modelo de la mujer ideal, angelizada, intangible, pensamiento constante y guía moral que fue primero de los provenzales, luego con connotados distintos pasó a los stilnovistas y luego con connotados más distintos aún pasó a Petrarca. El modelo llega a López Velarde naturalmente a través de la mediación de los prerrafaelistas y de los simbolistas-modernistas que recuperaron a modo suyo a los «primitivos». Las semejanzas entre Fuensanta y la Dama de la tradición las ha señalado en primer lugar Octavio Paz y ha elaborado con ellas una lista minuciosa, riquísima<sup>29</sup>, de la cual hemos tenido por cierto buena cuenta. Sin embargo, es necesario recordar que también Paz ve en Fuensanta una encarnación de la provincia<sup>30</sup>, que la diferencia con la otras (Águeda, Sara, Mireya) radica para él exclusivamente en una mayor inmediatez de la relación<sup>31</sup> y que la Fuensanta que se identifica con la Dama es para él sobre todo la última, la amada muerta y resucitada de *El son del corazón*<sup>32</sup>.

Aquí, en cambio, interesa señalar que todas las *Primeras poesías* -insignificantes como realización pero interesantes para recrear la formación de Fuensanta y su mitología- y la mayor parte de *La sangre devota* abundan en vocativos y epítetos del tipo «señora justa», «señora alta», «de frente noble y de miradas tiernas», «señora mía», «noble señora de provincia», etc. En *Para tus pies* el acto de vasallaje se explicita en el caprichoso deseo de que ella *le pise el corazón*. Por esta vía se llega a la «divinización» de Fuensanta que, de ahí a poco, se transforma en «Nuestra Señora de las Ilusiones» y en la Santa Patrona (v. *Canonización*, SD) a quien el poeta no sólo reza sino que, en el extremo del delirio, quisiera venerar «en diáfano capelo / en un rincón de la nativa casa».

Es claro que un amor así no puede ser más que platónico. La dualidad alma-cuerpo parece ser realmente irreconciliable para López Velarde y Fuensanta adquiere en su fantasía la condición de ángel asexuado. Y es necesario repetir *adquiere*: porque en principio no lo es. De ahí que la tentación erótica, mil veces reprimida y sepultada en el inconsciente, logre siempre volver a presentarse a la conciencia con renovado ímpetu. De ahí, preguntas que constituyen un reproche a sí mismo, como la que cierra *Ser una casta pequeñez*, a la cual aludimos en el capítulo anterior:

¿Por qué en la tarde inválida,  
cuando los niños pasan por tu reja,  
yo no soy una casta pequeñez  
en tus manos adictas  
o junto a la eficacia de tu boca?

De ahí que la tentación de bailar con ella una vieja serenata sea juzgada por él como «locura grata» (*Poema de vejez y de amor*, SD). De ahí el impulso de «sacudirte en loco vértigo / por lograr que cayese sobre mí tu caricia» (*La tejedora*, SD). De ahí la ambigüedad de sus esperanzas con respecto a ella:

Si vas dentro de mí, como una inerme  
doncella por la zona devastada  
en que ruge el pecado, y sí las fieras  
atónitas se echan cuando pasas;  
si has sido menos que una melodía  
suspirante, que flota sobre el ánimo,  
y más que una pía salutación;  
si de tu pecho asciende una fragancia  
de limón, cabalmente refrescante  
e inicialmente ácida;  
*si mi voto es que vivas dentro de una  
virginidad perenne y aromática,  
vuélvese un hondo enigma  
lo que de ti persigue mi esperanza*<sup>33</sup>.

(*¿Qué será lo que espero?*, SD)

Ambigüedad que él trata de resolver con el triunfo de la castidad, invocando la virtud que la caracteriza como quien invoca al ángel para interponerlo entre sí y el objeto prohibido del deseo. En esta función protectora y exorcizante, Fuensanta se identifica con la provincia: también invocar la parroquia, las lunas dormilonas y coquetas, el piano llorón y los cuadros convencionales del salón comedor, puede servir como antídoto a los efectos corrosivos de la tentación. Sin embargo, el poeta constata el continuo *retorno de lo reprimido*<sup>34</sup>:

Acudo a la justicia original  
de todas estas cosas;  
mas en mi pecho siguen germinando  
las plantas venenosas...

(*El minuto cobarde*, ZO)

La misma Fuensanta será vista finalmente como una «¡oscura y radiosa esperanza!» en que la tiniebla del deseo sobrevive e irradia contra la empecinada castidad. La preferencia de López Velarde por el oxímoron no es simplemente lúdica; responde a una necesidad semántica. Se diría que es una elección estilística que impone el referente: es decir, sus sentimientos esencialmente contradictorios.

En una notable composición de *La sangre devota, En las tinieblas húmedas*<sup>35</sup>, se halla una tortuosa confesión, no por cifrada menos vehemente, de este impulso pecaminoso.

## En las tinieblas húmedas

En las alas oscuras de la racha cortante

me das, al mismo tiempo, una pena y un goce:  
algo como la helada virtud de un seno blando,  
algo en que se confunden el cordial refrigerio  
y el glacial desamparo de un lecho de doncella.

He aquí que en la impensada tiniebla de la muda

ciudad, eres un lampo ante las fauces lóbregas  
de mi apetito; he aquí que en la húmeda tiniebla  
de la lluvia, trasciendes a candor como un lino  
recién lavado, y hueles, como él, a cosa casta;  
he aquí que entre las sombras regando estás la esencia  
del pañolín de lágrimas de alguna buena novia.

Me embozo en la tupida oscuridad, y pienso

para ti estos renglones, cuya rima recóndita  
has de advertir en una pronta adivinación  
porque son como pétalos nocturnos, que te llevan  
un mensaje de un singular calosfrío;  
y en las tinieblas húmedas me recojo, y te mando  
estas sílabas frágiles en tropel, como ráfaga  
de misterio, al umbral de tu espíritu en vela.

Toda tú te deshaces sobre mí como una

escarcha, y el traslúcido meteoro prolóngase  
fuera del tiempo; y suenan tus palabras remotas  
dentro de mí, con esa intensidad quimérica  
de un reloj descompuesto que da horas y horas  
en una cámara destartalada...

En estos versos Fuensanta se perfila a través de una rica isotopía del frío, cuyo campo semántico coincide con el del frío en sentido metafórico, o sea, la castidad, y por lo tanto también con la limpieza en sentido físico y moral: «helada virtud», «cordial refrigerio», «glacial desamparo», «lecho de doncella», «lluvia», «lino recién lavado», «cosa casta», «escarcha», etc., isotopía que se puede rastrear incluso en otros poemas (v. *A un imposible* y *Cosas en dulce paz* de PP; *Tenías un rebozo de seda*, *Viaje al terruño*,

*Un lacónico grito* de SD; y *Hoy como nunca* de ZO). Pero esta vez toda la blancura y todo el hielo del ángel no bastan para cerrar las «fauces lóbregas del apetito» y todo el ambiente se enrarece: los pájaros y las flores que acompañan habitualmente a la dama aparecen aquí despedazados en alas y pétalos que además son oscuros y nocturnos; no hay cantos ni trinos en la tiniebla de esta «muda ciudad»; y para enviar su mensaje «de un singular calosfrío», el poeta «se emboza en la oscuridad» y no emite palabras sino «sílabas frágiles» que «salen en tropel», como un gemido que se libera, como una confesión balbuceada en el justo límite de la soportación.

La evolución de las imágenes de las flores y de los pájaros desde aquel primer estadio en que significaban la pureza (*La sangre devota*), pasando por este intermedio de angustiosa ambigüedad (*En las tinieblas húmedas*), a uno último en que señalan directamente el sexo (*Zozobra*), constituye un ejemplo clarísimo de cómo regresa todo aquello que se reprime, usando inclusive como vehículo las mismas imágenes que habían servido para defenderse de la pulsión.

Quiere decir que en la prehistoria, o en la pre-escritura, antes de ser un ángel asexuado, Fuensanta fue una mujer imposible y su amor se presentó como un tabú. Muchas veces López Velarde la llama «hermana» (v. *Elogio a Fuensanta, A la traición de una hermosa, Poema de vejez y de amor*)<sup>36</sup> y declara explícitamente que ella le está «vedada». Se impone entonces una pregunta: ¿Fuensanta es sublimada en la condición de hermana porque su amor está prohibido o, al revés, la prohibición surge porque ella es, de algún modo, efectivamente, *hermana*? Según Octavio Paz, este amor es imposible porque «su esencia es ser permanente y nunca consumada posibilidad», porque la ambigüedad reside, antes que en el objeto de su adoración, en sus sentimientos y porque para hacer durar ese amor necesita preservar la confusión<sup>37</sup>.

Nosotros preferimos tomar las declaraciones del poeta al pie de la letra. Josefa de los Ríos no era su pariente consanguínea; pero la diferencia de edades entre ellos y la íntima relación dentro del hogar crearon la oposición de las familias. Mientras que de niños habían jugado juntos, de adolescentes sus entrevistas adquirieron un sesgo clandestino<sup>38</sup>. La hermandad inocente del Paraíso se interrumpe con una prohibición que viene desde la autoridad despótica paterna: así empieza, según Freud, la historia del tabú y del incesto<sup>39</sup>. En una página publicada en un diario de Guadalajara en 1910<sup>40</sup>, él se imagina a ésta su novia ausente «de codos sobre la reja, en las azules tardes de otoño» y supone: «quizás hayas pensado más de una vez que hubieras sido mía "si Dios hubiera querido"<sup>41</sup>. La prohibición (o el impedimento), por lo tanto, existe, y el poeta la vive como un destino adverso. Ahora, en una interpretación estrictamente psicoanalítica, *Dios* es la proyección de la figura paterna; la violación del tabú implica la eliminación -real o simbólica- del padre, crimen del cual los católicos se redimen con el sacrificio de Jesús<sup>42</sup>. Es por lo menos curioso que la citada página termine con estas palabras: «Por eso, provinciana ausente, simbólica vendedora de pájaros, *te amo en Cristo Jesús*». Así, en el mismo contexto, el autor expresa la oposición divina a sus amores y la reivindicación de sus sentimientos en el nombre del Redentor.

Según la misma doctrina freudiana, la eliminación del padre haría posible la posesión de la mujer vedada (o de las mujeres vedadas); pero a causa del «remordimiento filial», el hijo hace propios los mandamientos paternos y en obediencia póstuma se prohíbe él mismo la mujer (o las mujeres) ahora libre. Por lo que se refiere al padre *real* de López Velarde, sabemos que murió en 1908, cuando él tenía veinte

años. Lo que llama poderosamente la atención es la eliminación *ideal* del padre: en toda su obra poética le dedica una sola referencia velada en *El piano de Genoveva*, publicado el mismo año del fallecimiento; y es sobresaliente la asociación de semejanza entre el piano, que pertenece a la realidad de Fuensanta, y el ataúd de su padre. La composición tiene un escaso valor poético pero interesa a los efectos de la exégesis. La mala poesía puede por otra parte acertar con el registro expresivo de ciertos temas<sup>43</sup>. No es casual que la comparación parezca injustificada en el contexto, en el cual surge abruptamente, como no es casual que se asocie el piano, visto como instrumento de reclamo erótico de la mujer, con el padre ya muerto.

Hay todavía otra excepción a esta ausencia de la figura paterna en su poesía: es *Himeneo*, de *Zozobra*. Se trata de un poema fechado en 1917, escrito con un lenguaje ya maduro y extrañamente árido. En él, el «anciano» -inútilmente se buscaría la palabra «padre» en su poesía<sup>44</sup>- pone la mano sobre la novia y la cede al hijo, «solemniza / las bodas de su vástago». Que aquí el poeta vea al padre no como un déspota que niega la mujer sino como un patriarca civilizado que la cede, es una alternativa menos dramática; es la negación del crimen, diría Freud. Pero este padre resulta irreal; más que su mano, toda su figura resulta «grietada, rígida y terrosa», reseca, «rancia» y «agobiada». De los novios, el poeta anota el «subconsciente pánico».

En el capítulo anterior dijimos que hay una *hybris* en López Velarde que se reconoce por la *némesis* infligida, es decir, por la pérdida del paraíso. En otras palabras, se puede decir que en López Velarde hay un pecado original y que su poesía es una versión subjetivizada del mito judeo-cristiano de la expulsión. Identificar la índole de esa *hybris*, de ese pecado original, significa hallar una precisa clave de lectura de su poesía. Según lo que acabamos de ver, esta *hybris* parece ser la negación de la figura paterna y el incesto fraternal. Y sin embargo esta conclusión no satisface. En este punto estamos aún sin duda en la superficie. La hermandad con Fuensanta aparece demasiado cantada y por lo tanto descontada; debe ser la pantalla de otra relación más inconfesable.

Una pista podría ser esa forma particular de fetichismo que se observa en él y del cual podía ser un ejemplo su identificación con el pañuelo de las mujeres queridas, al cual hemos hecho referencia en el capítulo primero (v. análisis de *Jerezanas*, p. 4). En sentido lato, fetichismo es una inversión impropia o excesiva de la libido en cualquier objeto externo, incluidas las prendas de vestir. La literatura romántica está llena de ejemplos de esta *devoción* por objetos que pertenecen a la amada y que en determinadas circunstancias la sustituyen. En el ámbito de la antropología evolucionista del siglo XIX se definía el fetichismo como la creencia según la cual un espíritu puede incorporarse a un objeto o actuar a través de él; ese objeto resultaría así dotado de poder y de conciencia personal y en calidad de tal sería adorado. En el transporte amoroso es frecuente la adoración del espíritu de la persona amada transferido a un objeto con el cual ha estado en contacto. En López Velarde se registra la misma forma de adoración: entra en la casa desierta de la amada y se detiene extasiado ante la almohada; o ante los caracoles que ornán su ventana; o ante su piano; etc. Pero la mayor parte de las veces esta devoción adquiere un matiz especial: es el poeta mismo, su espíritu, el que transmigra al objeto porque quisiera ser una parte de la amada, una pequeña cosa en sus manos.

Una vez quisiera ser la aguja con la que ella cose para que su alma quedara «un momento prisionera / entre los dedos de la bienamada» (*Cosas en dulce paz*, PP). Otra vez quisiera ser una de las jaulas con pájaros que ella cuida (*Tus ventanas*, PP) o los pedales del piano (*Para tus pies*, SD). O, en términos más generales, «una casta pequeñez» en sus manos o junto a su boca (*Ser una casta pequeñez*, SD). En algún momento siente que su vida es ya un objeto entre las manos de la amada, que está a su merced (*Por este sobrio estilo*, SD) Y se trata siempre de poemas donde habla de Fuensanta. No se hallan ejemplos semejantes en poemas dedicados a otras mujeres a menos que se trate de las provincianas en general que, como sabemos son una proyección multiplicada de Fuensanta:

¡Vírgenes fraternales: me consumo  
en el álgido afán de ser el humo  
que se alza en vuestro aceite  
a hora y a deshora,  
y de encarnar vuestro primer deleite  
cuando se filtra la modesta aurora,  
por la jactancia de la bugambilia,  
en las sábanas de vuestra vigilia!

(*A las vírgenes*, ZO)

En esta forma peculiar de fetichismo, además del enmascaramiento o la sublimación del deseo erótico, se puede leer otro mensaje: la *pequeña cosa* por excelencia que la mujer lleva consigo un tiempo y que está a su merced porque de ella depende y de ella recibe la vida o el olvido es el embrión. Podría tratarse entonces de un impulso de regreso al útero materno, particularmente claro en las imágenes de adherencia:

ventanas de madera  
en que en vano soñé dejar prendida  
mi devoción como una enredadera.

(*Tus ventanas*, PP)

me sentí en alta mar,  
más de viaje que nunca y más fincado  
en la palma de aquella mano impar.

(En el piélago veleidoso, SD)

Se sabe que, según Freud, la posesión de la mujer, la penetración, constituye un regreso simbólico a un vientre que es siempre un sucedáneo de la madre. «La vagina resulta la heredera del seno materno»<sup>45</sup>.

Las referencias a la cualidad *maternal* del amor que dispensa Fuensanta son muchas, aunque no aparezcan demasiado subrayadas en cada contexto. Por ejemplo, en ella él descubre «el sabor de los besos maternos» (*Elogio a Fuensanta*, PP); sobre sus senos se puede «dormir en paz» (*idem* y *Ella*, PP); con «instinto maternal» ella lo subiría a su regazo (*Ser una casta pequeñez*, SD); es la conductora, la que lo lleva de la mano (*A una ausente seráfica*, PP; *Poema de vejez y de amor*, SD); y toda ella es blanda -su seno es «blando» por oposición a «túrgido» (v. *En las tinieblas húmedas*, SD)- porque en ella lo maternal ahoga lo erótico.

Que Fuensanta sustituye a la madre es algo que han notado ya los primeros críticos de López Velarde. «La misma Fuensanta -dice Emmanuel Carballo- no es únicamente una individualidad femenina, Josefa de los Ríos; es una integración paciente, siempre anhelada y nunca lograda... Fuensanta resume las diversas aspiraciones; la mujer madre, la mujer real, la imaginada y, en última instancia, la Madre Celestial -regazo- de todos los hombres»<sup>46</sup>. También Carmen de la Fuente lo señala; y agrega algo más: hace notar que Fuensanta *desplaza* la imagen materna y que «en un poeta como López Velarde, esencialmente autobiográfico y desglosador de la vida doméstica, extraña la ausencia de la madre» a quien menciona solamente en la dedicatoria de *Humildemente*<sup>47</sup>. Por su parte, Concepción Gálvez de Tovar analiza la fijación de López Velarde en la figura materna como una característica más de la «mexicanidad»<sup>48</sup>. Y en efecto la «mariolatría» americana tiene en México un símbolo bien individualizado: la Virgen de Guadalupe, de Extremadura, que se ha superpuesto al culto de la diosa-madre de las aztecas, Tonantzin. Guadalupe es la reina de los mexicanos y casi el emblema nacional<sup>49</sup>.

Varias veces, sobre todo en los primeros poemas dedicados a la «novia ausente», el poeta recurre a la imagen de la orfandad para describir sus sentimientos de angustia por la separación o la pérdida (*Huérfano quedará*, *Elogio a Fuensanta*, PP; *Noches de hotel*, SD). El niño (o el «párvulo» como dice a veces prefiriendo el vocablo menos frecuente<sup>50</sup>) o la niñez son metáfora habitual en su poesía (*A una ausente seráfica*, PP; *Transmútase mi alma*, *Tu palabra más fútil*, *Que sea para bien*, *Memorias del circo*, *A las provincianas mártires*, ZO; *El ancla*, SC), al punto de sospechar que detrás de la metáfora se esconda una secreta aspiración: «ser de nuevo / la frente limpia y bárbara del niño».

El regreso a la infancia es una forma de recuperación, en la fantasía, de la unidad inicial con la madre. Así, en la base de la poesía velardeana, o en la base del trauma que la genera, nos encontramos con el prototipo de todos los traumas psíquicos: desear a la madre sin lograr alcanzarla<sup>51</sup>.

Resumiendo, se puede decir que Fuensanta, primer objeto de elección sexual del poeta, es la proyección de la figura materna. La unión con ella significaría la armonía total, el regreso a la unidad primordial y la victoria sobre el trauma de la separación. Pero la unión con ella, que no puede ser sino sexual, está prohibida. La eliminación de la figura paterna es un síntoma neurótico que revela la represión del origen del tabú y completa el cuadro edípico. La prohibición de tocar a la mujer se mantiene sin embargo en virtud de la *obediencia póstuma* y del *remordimiento filial*. Fuensanta se puede amar sólo como una hermana, como una virgen, como una madona:

Yo obedezco, Fuensanta, al atavismo  
de aquel alto querer, te llamo hermana,  
y fiel a mi bautismo,  
sólo te ruego en mi amoroso mal  
con la prez lauretana.

(*Poema de vejez y de amor*, SD)

«El psicoanálisis nos ha mostrado que la primera elección sexual del niño es incestuosa; porque se refiere a un objeto prohibido (a la madre o a la hermana)». En el adulto, la liberación de la seducción del incesto se opera por medio de vías que no es el caso explicar. En el neurótico la liberación no se produce: «o no ha sabido liberarse de las ataduras que ligaban su psicosexualidad a la infancia (detención del desarrollo) o bien ha vuelto a ellas (regresión)». Se desarrolla entonces la actitud *ambivalente* del individuo hacia el objeto de su deseo: al mismo tiempo lo desea y lo aborrece. Y lo que aborrece es fundamentalmente, no el objeto en sí, sino la acción de tocarlo, puesto que se trata de un objeto prohibido. «La primera y más importante prescripción de la neurosis es -concluye Freud- como el tabú, la que se refiere al contacto y de ahí que se le llame "fobia de contacto", *délire de toucher*. La prohibición es consciente mientras que el placer prepotente de tocar es inconsciente»<sup>52</sup>:

¡oh blanda que eres entre todas blanda!,  
y no sé todavía  
qué esperarán de ti mis esperanzas.

El poema *¿Qué será lo que espero?* es particularmente sugestivo en este sentido como es significativo el lenguaje de temor reverente que el poeta usa cuando ha de hablar del cuerpo o del placer que produce la cercanía del cuerpo de la amada: «te aspiraré con gozo temerario» dice en *Flor temprana*. El matrimonio habría podido santificar la unión, sancionar el «incesto», volverla aceptable a los ojos de quienes en

principio la rechazan. Las fantasías de boda con Fuensanta son muchas en las *Primeras poesías* y en *La sangre devota*. Pero ésta es sólo una de las dos caras de su sentimiento ambivalente: la cara del deseo. Y se expresa siempre muy modificado por la otra cara: la de la prohibición. La unión con Fuensanta, por ejemplo, podría realizarse sólo «sobre la sombra de nuestras conciencias» (*Rumbo al olvido*, PP) y el connubio habrá de ser en todo caso «sin mácula» e «incruento» (*Poema de vejez y de amor*, SD).

Esta ambivalencia del sentimiento se refleja perfectamente en la ambivalencia semántica de un símbolo: la luz, que significa ya la castidad ya el esplendor del deseo, y se resuelve en la recurrencia de otro símbolo: el agua. En las *Primeras poesías* y en *La sangre devota*, la luz se identifica con Fuensanta y con sus ojos, y tiene el sentido de lumbrera que guía en la penumbra; es una luz que se apaga sólo cuando el Espíritu del Mal interviene para separarlos<sup>53</sup>; el sol es la castidad (*Ser una casta pequeñez*, SD) y sobre la frente de la amada brilla siempre el lucero de la consolación (*Por este sobrio estilo, A la patrona de mi pueblo*, SD). En cambio en *Zozobra*, el sol es igual al deslumbramiento del deseo y a la hoguera de los sentidos (*La mancha de púrpura, Mi corazón se amerita*) y la mujer es un «bóvido / por un cielo de hollín sobrecogido». El hecho de que los poemas de *Zozobra* estén dedicados a otra mujer distinta de Fuensanta explica en parte el cambio de significado que se ha operado en el símbolo. Pero sigue siendo índice de la ambivalencia el hecho de que use el mismo símbolo para decir otra cosa, más aún, para expresar exactamente su contrario. Volveremos sobre el tema en el próximo capítulo.

El agua, elemento femenino por excelencia, se presenta en la poesía de López Velarde con toda la riqueza de su polisemia y es, en ese sentido, otra proyección de la ambivalencia de sus sentimientos.

El agua es, en primer lugar, lo puro, lo esencial, lo central, y con ese significado se confunde a veces con el de claustro materno (v. *Ser una casta pequeñez, A la gracia primitiva de las aldeanas, La tónica tibieza*, SD). A veces «las aguas vivas» se presentan como elemento primordial que inclina a la justicia y aleja del pecado (v. *El minuto cobarde*, ZO). O bien, muy específicamente, el agua significa la pureza del alma y se contrapone a «licor» que significa la embriaguez del cuerpo y del alma reunidos (*Que sea para bien*, ZO). La fuente, el agua que surge y se renueva, es el símbolo de la pureza original; con la expulsión del paraíso se pierde también el acceso a esta fuente y la nostalgia por antonomasia será aquella que aspira a la inocencia perdida: «siente / mi sed la cristalina nostalgia de la fuente» (*El Mendigo*, ZO). En el verso citado, el desplazamiento del adjetivo de «fuente» a «nostalgia» sirve para señalar la absoluta identificación entre el ser de la nostalgia y el ser «cristalino» del agua-inocencia.

Pero esta «nostalgia del regreso» en López Velarde tiene también un valor ambivalente: regreso a la inocencia y regreso al origen, regreso a la inocencia-inconciencia del principio, cuando el vientre materno genera en la silenciosa armonía de sus aguas. El vientre del mundo es agua, fuente, mar. Y aunque la creatura que genera está destinada a la expulsión (expulsión de la inocencia, en primer lugar; destinación a la muerte, en segundo lugar), la madre (cada una de las madres así como la Gran Madre) alimenta su actividad con una esperanza eficaz e inexplicable, absurda:

Y tapizas el antro submarino, y la armónica

cuita de los cipreses, y la paleta agónica.

(*La doncella verde*, ZO)

López Velarde no cesó nunca de maravillarse ante esta contradicción flagrante que permite la continuidad de los ciclos vitales, mientras racionalmente se declaró siempre contrario al absurdo. Se negó a tener hijos: «el hijo que no he tenido es mi verdadera obra maestra» (*Obra maestra* en *El Minutero*). En uno de los dos cuentos que se conocen de él (*El obsequio de Ponce*), el protagonista propone a su amada un noviazgo perpetuo y cuando comprende que ella se va a casar con otro, admite con horror que nada diferencia a esta joven del resto de «la legión femenina que prefiere un mediano marido a un excelente novio», y se la representa encerrada «en el cubo sombrío y asfixiante de la fecundidad», multiplicando «los ayes y las blasfemias de la estirpe de Caín». López Velarde veneró la condición maternal del amor y repudió la madre. Se negó a ser padre para no dejar nunca de ser hijo. Para resolver la tensión entre la pulsión amorosa inconsciente y el repudio consciente, López Velarde invierte su libido en una serie de «madres» exentas de la «maternidad» o «purificadas» de ella, a saber la Madre Virgen, la Patrona de su pueblo, la Guadalupe, Fuensanta. El agua, a la vez fuente de pureza y fuente de vida, es el arquetipo fundamental: representa el vientre lavado de pecado.

*La niña del retrato* (ZO), ante cuya seducción el poeta parece a la vez ceder y oponerse, también debe ser lustrada «en lacrimosa ablución». También sobre ella pesa la prohibición: «sin la bula / para un posible epitalamio». Y en sus manos caben océanos porque ella es una frágil y graciosa variante de ese vientre del mundo al cual López Velarde quisiera interrumpir en su función procreadora: que no genere más; antes, que *desgenere*; que no expulse más creaturas de sí; antes, que admita el regreso de algunas de ellas. El poeta -como se verá mejor más adelante- aspira a esta vida primigenia aunque ésta se confunda con la muerte; aspira a esta clase de amor, aunque eso se confunda con el abismo:

Niña, venusto manual:

yo te leía al borde de una estrella,  
leyéndote mortífera y vital;  
y aborto en el primor de la lectura  
pisé el vacío...  
Y voy en la centella  
de una nihilista locura.

Todavía, como la luz, el agua puede representar también simplemente lo contrario de lo puro, es decir, lo sensual (v. *En el piélago veleidoso*, SD; *Mi corazón se amerita, Tus dientes*, ZO). En la forma de la lluvia, el agua conserva su doble valor simbólico: puede ser la lluvia que borra, que calma, que invita al desdén de las cosas mundanas (*La tejedora, ¿Qué será lo que espero?*, SD); o puede ser la lluvia que estimula el despertar del eros (*En las tinieblas húmedas*, SD; *Tierra mojada*, ZO).

Además, como no podía ser menos, el agua en su función de purificación (v. *Sus ventanas*, SD, etc., etc.) se transforma en el agua lustral del bautismo (*La bizarra capital de mi estado*, SD). López Velarde, católico, obsesionado por el pecado original que en él va asociado a la latencia del incesto, como vimos, cree fervorosamente en este poder lustral del agua, como cree en el poder del llanto, signo del arrepentimiento. El llanto lava como una lluvia y devuelve en parte la inocencia. Sólo a él no lo redime. Sólo él ha perdido la inocencia para siempre y no le será dado recuperar jamás el paraíso. En él, como en los famosos versos de Verlaine, llanto y lluvia corren dentro y fuera del corazón.

Y sin embargo todo el diluvio parece no bastar para lavar su culpa. Para él no habrá día cuadragésimo ni paloma con el ramo de olivo en el pico. Sólo una «infinita prolongación de exequias»<sup>54</sup>. Pero si en fin de cuentas él no ha violado el tabú, no ha tocado el objeto de su deseo, ¿por qué se autocondena a la muerte sin resurrección? ¿Por qué siente que el perdón le está negado? La relación de López Velarde con la muerte será tema del cuarto capítulo, pero la respuesta empieza a perfilarse cuando recordamos que la mujer que él ama no se define como un agua viva que corre y que lava sino como un agua quieta, congelada, que no puede dar otra cosa que la muerte.

La castidad de Fuensanta genera una larga serie de adjetivos del frío y de lo glacial y una serie de metáforas de la nieve y del hielo (*A un imposible, Coses en dulce paz*, PP; *Tenías un rebozo de seda, Viaje al terruño, En las tinieblas húmedas, Un lacónico grito*, SD; *Hoy como nunca*, ZO), a los cuales nos hemos referido anteriormente. Ella es una escarcha que congela el deseo. Pero el ritmo de Eros es el ritmo de la vida; negarlo es encontrarse con el tiempo sin tiempo de la muerte:

Toda tú te deshaces sobre mí como una  
escarcha, y el traslúcido meteoro prolóngase  
fuera del tiempo; y suenan tus palabras remotas  
dentro de mí, con esa intensidad quimérica  
de un reloj descompuesto que da horas y horas  
en una cámara destartada...

(*En las tinieblas húmedas*, SD)

▽△

## Zozobra

Es bajo el signo de la sublimación que se escribe el ciclo de Fuensanta y de la provincia idealizada. Pero sublimación es represión y lo reprimido regresa siempre. Por más que el poeta haya nacido «místicamente armado», como él mismo declara, detrás de la armadura se agita un cuerpo que quiere su parte y sin el cual -no hay que olvidarlo- la armadura sería un objeto inerte. En la escisión de su dualismo, López Velarde da la preferencia al alma, da la *razón* al alma. Su elección es la punta de un iceberg de dos mil años de historia en los cuales el hombre ha estado sometido a un sistemático esfuerzo para volverlo ascético, a pesar de lo cual sigue buscando el placer. Todas las civilizaciones enseñan que el hombre es fundamentalmente un alma prisionera en un cuerpo; y sin embargo, íntimamente, el hombre se resiste y se considera sobre todo un cuerpo. Nuestros deseos reprimidos, por otra parte, no son simplemente deseos de placer, sino deseos del gozo suscitado por la plena realización de la vida del cuerpo<sup>55</sup>.

En la armoniosa construcción intelectual con la que López Velarde pretende fijar en el tiempo un amor, una mujer y un sitio, hay «tenues intersticios» por donde el cuerpo -verdadero prisionero- asoma y finalmente se escabulle. Si hubiera racionalizado su intuición, habría podido decir con Borges: «hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso»<sup>56</sup>. En los intersticios de la armadura asoma la carne.

Cierto que Borges pone en duda la existencia del mundo y nosotros la existencia del alma; pero mundo y alma son dos conceptos culturales, productos de esa civilización con la cual el hombre pretende sobrevivir a los siglos y olvidar que -pese a todos los esfuerzos- sigue siendo un cuerpo que muere.

Pero un *cuerpo que muere* quiere vivir. La reivindicación de esta vida, de esa energía vital que el psicoanálisis llama libido y la mitología Eros, se puede leer entre líneas en algunos versos de *La sangre devota* y con decidida exaltación en *Zozobra* y en algunos poemas de *El son del corazón*.

En principio López Velarde identifica el Eros con un aspecto particular del mismo, es decir, con el sexo y aun se diría con una de las formas de expresión del instinto sexual, es decir, la genitalidad. Ello es al mismo tiempo objeto de atracción y repulsión, una forma condenable de belleza, una «flor de pecado». En contraste con las flores de amor, de pureza, de bendición, de veneración de *La sangre devota*, *Zozobra* está lleno de «flores de pecado». A la «rosa de la ilusión» (*Rumbo al olvido*, PP) se superpone la «eficaz y viva rosa» genital (*La última odalisca*, ZO).

El objeto del deseo, de regreso de la prohibición que hace a la amada inalcanzable, encarna en mediocres sustitutos que no acaban de satisfacer. Son sátiras, impúdicas ninfas, bacantes incontroladas, son «consabidas náyades arteras», cortesanas, samaritanas, odaliscas, cuya prodigalidad no se puede rechazar aunque su aceptación implique un replegarse del alma sobre los fantasmas de lo imposible, un permanente

confinarse en la melancolía (v. *Que sea para bien, Dejad que la alabe, Como las esferas, La lágrima, Tierra mojada, La última odalisca*).

A pesar de la frustración moral, el placer subsiste, al punto de sugerir muchas veces la exaltación y la loa del mismo. *Para el zenzontle impávido* es toda una teoría al respecto. El zenzontle es el poeta de poetas, el único que habiendo tomado a pecho su tarea de consolar («los cansancios / seniles y la incauta ilusión con que sueñan / las damitas»), canta y canta sin temor, desafiando a los monstruos de la noche e invitando para un festín de Eros en el que le está vedado participar. Quien canta sublima, parece querer decir López Velarde, y en quien sublima no hay lugar para la fruición. Todo poeta es en parte como el zenzontle. Es en esta inevitable reserva a la pureza donde se cifran las esperanzas de placer de nuestro poeta, el cual no se limita a reivindicar esa reserva como un derecho sino que compadece a quien no la experimenta:

Deploro su castidad reclusa  
y hasta le cedería uno de mis placeres.

Como exaltación del Eros, *Zozobra* es el contracanto de *La sangre devota*. De hecho, mientras allá la *sangre* aparecía frenada y casi anulada por la *devoción*, aquí corre libre e impía. La frecuencia del vocablo «sangre» y sus derivados, así como también de otros vocablos vinculados semánticamente como «arteria», «corazón», «latir», etc., es muy baja en *La sangre devota* y muy alta en *Zozobra*. En este segundo libro, en el cual se percibe además un notable cambio de estilo, el poeta cede a la atención que reclama su cuerpo y se deja vencer por un sentimiento de tolerancia, casi se diría de *permisividad*, con respecto a sí mismo (v. *No me condenes, Como las esferas, Tierra mojada, Hormigas, La niña del retrato, Idolatría, Ánima adoratriz, La última odalisca, El candil*).

Hay un solo momento en que la permisividad se acentúa y se vuelve rebeldía: *Mi corazón se amerita*<sup>57</sup>.

## **Mi corazón se amerita...**

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.

Yo lo sacara al día, como lengua de fuego  
que se saca de un ínfimo purgatorio a la luz;  
y al oírlo batir su cárcel, yo me anego  
y me hundo en la ternura remordida de un padre  
que siente, entre sus brazos, latir un hijo ciego.  
Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.

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

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.

Es la mitra y la válvula... Yo me lo arrancaré  
para llevarlo en triunfo a conocer el día,  
la estola de violetas en los hombros del alba,  
el cingulo morado de los atardeceres,  
los astros, y el petímetro jovial de las mujeres.

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.

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

Se trata de una serie de alejandrinos distribuidos en cuatro estrofas irregulares, en todas las cuales el primer verso se repite anafóricamente: «Mi corazón, leal, se amerita en la sombra». Se parte, por lo tanto, de la experiencia cotidiana de autorrepresión. La lealtad es a un ideal del cual no está excluido el recuerdo de Fuensanta y es sobre todo una regla moral. Llama la atención desde el comienzo el cambio de perspectiva: el sujeto no es más el «yo» (como lo era en «añoro dulcemente los lugares», «yo te digo en verdad», «y de ti y de la escuela / pido el cristal, pido las notas llanas», etc., etc.), sino el «corazón», extrañado del yo, que lo observa desde una dimensión antes desconocida: la dimensión de la conciencia que se pliega a los deseos del *ello*. Y llama la atención el cambio de espacio o de paisaje: antes el ideal vivía en la luz; ahora sobrevive en la sombra.

Es desde la nueva dimensión en que se coloca el yo que será posible el cuestionamiento y la rebeldía: el volverse contra la dictadura del *super-yo*. El grupo de versos que continúa y cierra cada estrofa es una contestación polémica cuyo tono agresivo va en aumento hasta estallar en la amenaza de la última estrofa («yo lo he de lanzar»), amenaza en la cual la catástrofe se identifica con la libertad («Así extirparé el cáncer de mi fatiga dura»).

Los hipotéticos condicionales de la primera y la tercera estrofa («yo sacara», que está por «sacaría», y «yo me lo arrancaré») se han transformado en un futuro de necesidad: «yo lo he de lanzar». A la cárcel de sombra se opone la cumbre enhiesta y luminosa, en la que se adivina el perfil de una pirámide, desde la cual, en insólita evocación del sacrificio azteca, el poeta se propone arrancarse el corazón y lanzarlo

«como sangriento disco a la hoguera solar»<sup>58</sup>. La transformación del corazón en un *objeto redondo* no responde a una simple geometrización de las formas, la cual no sería tampoco rara (v. «conocía la *o* por lo redondo» de *Mi prima Águeda*). Para empezar, «disco» es isotópico con «hoguera» (las hogueras son siempre más o menos circulares), «solar» y «esfera celeste». Podemos pensar, por lo tanto, que lo *redondo* es vehículo de un significado particular. Según las consideraciones de Bachelard (ya citadas a propósito de *Mi prima Águeda*), «la existencia es redonda» y «todo lo que es redondo atrae la caricia». Además «el ser redondo difunde su redondez, difunde la calma de toda redondez»<sup>59</sup>. La calma de la redondez es la calma de la vida que late en armonía con el universo. Es la armonía del cuerpo que se siente una sola cosa con la naturaleza; es una llama en el «incendio sinfónico de la esfera celeste». Para recuperar esta armonía y esta calma («seré impasible por el este y el oeste») hay que vencer la dictadura del alma, hay que renegar de la cultura aceptando al fin su ineptitud; hay que desconfiar de la moral impuesta; hay que desafiar al padre represivo, «que siente entre sus brazos latir un hijo ciego»: inequívoca imagen del *super-yo*. Hay que resolver la oscilación entre «la mitra y la válvula», entre el poder represivo (ligado a la Iglesia) y la tendencia al desahogo, a la liberación de los impulsos.

El escepticismo de López Velarde con respecto a la cultura no se manifiesta solamente aquí. En *Fábula dística* dice a la bailarina Tórtola Valencia, por quien se conoce su devota admiración: «Tu rotación de ménade aniquila / la zurda ciencia que cabe en tu axila», donde el sintagma «la zurda ciencia» equivale fonéticamente a «la absurda ciencia», con el cual se confunde, por lo tanto, también en el plano semántico. «Zurda», por otra parte, contribuye a dicha asociación semántica, pues «zurdo» equivale a «no derecho» y en lenguaje familiar a «algo que no es como debería ser».

Pero volvamos todavía a *Mi corazón se amerita*. El adjetivo «sangriento» aplicado al disco del corazón es polisémico: por un lado alude a la sangre liberada; por otro es el signo de la lucha. Por un tercero, señala la tendencia del poeta a considerar el placer ligado al dolor. Aislando algunos versos de *La mancha de púrpura*, *La estrofa que danza* y *Hormigas* y recordando su manifiesto deseo de ser avasallado por la mujer<sup>60</sup>, se podría focalizar en López Velarde un asomo de sado-masochismo que es la marca de su decadentismo. Y en su tendencia a martirizarse podría verse tal vez un matiz de algolagnia<sup>61</sup>, sobre el cual volveremos.

Este salto de cualidad de la sombra a la luz («me lo arrancaría / para llevarlo en triunfo a conocer el día») tiene como objetivo final el elemento femenino, concebido ya no más como la abstracción Madre-Pureza sino como un concepto general igualmente abstracto («perímetro jovial»), en el que de nuevo aparece la tendencia a la geometrización, y en el cual se suman las exquisitas diversidades de los objetos concretos que pueden dar virtualmente satisfacción al Eros: las mujeres. La unicidad del objeto del deseo es síntoma (¿o causa?) de la enajenación del sujeto y de su vasallaje; la multiplicidad del objeto (o la mayor disponibilidad del sujeto) es síntoma de egocentrismo en el mejor sentido de la palabra, es síntoma de sanidad por parte del sujeto<sup>62</sup>. La serie de complementos directos, de objetos del *conocer* que se suceden en la tercera estrofa, tienen como común denominador el elemento femenino y significan en último término «las mujeres», verbalizadas en forma destacadísima, en posición de rima al final de la estrofa, como conclusión del razonamiento. Se diría que «mujeres» era el vocablo justo, insustituible, buscado (y encontrado) a través de la serie metafórica: «el

día», «la estola de violetas en los hombros del alba», «el cíngulo morado de los atardeceres», «los astros» y finalmente «el perímetro jovial de las mujeres».

Para Torres Bodet y para Phillips, estas metáforas que recuerdan los hábitos religiosos («alba», «cíngulo», «estola») son sugeridas por la precedente «mitra», que evoca en primer lugar la mitra de los arzobispos<sup>63</sup>. Pero parecería más bien que López Velarde jugara con la ambigüedad *mitra-mitral*: «mitral» se llama la válvula del corazón que une la aurícula con el ventrículo izquierdo, y se llama así justamente porque su forma asemeja a la de una mitra. «Es la mitra y la válvula» quiere decir que en él son ya una sola cosa el corazón que desea y la moral que frena los deseos, el corazón de «ávidas mareas» y el corazón que «se amerita en la sombra», como la válvula mitral es a la vez corazón (deseoso) y mitra (moral). Además, *amerita* es un anagrama parcial de *mitra*. El corazón que se *amerita* contiene ya la *mitra*: el poeta se siente ya (o quisiera sentirse) un cardenal, un santo. Pero *amerita* contiene también a *marea*: se comprueba una vez más cómo los símbolos mismos de la represión terminan por servir de vehículos al deseo reprimido<sup>64</sup>.

Por lo que se refiere a las metáforas («estola de violetas», «hombros del alba», «cíngulo morado»), lo más probable es que sean producidas por la latencia de «mujeres», que condiciona la elección lingüística hasta que logra imponerse subiendo a la superficie. La prueba está en que el vocablo concluye la serie, da por terminada la búsqueda.

Sobre el uso de «perímetro» dice José Luis Martínez: «¿Qué otra cosa sino la palabra *perímetro* nos parece sorprendente en este gracioso verso? Pero lo importante no es reconocer su carácter sino la forma en que actúa para paremos sorprendente, original y acaso afortunada desde el punto de vista estrictamente poético. El procedimiento -empleado por algunos de los poetas cuya lectura frecuentaba López Velarde: Laforgue, Lugones, Herrera y Reissig, Darío-, semejante al de algunas metáforas de elementos no relacionados, consiste en este caso en la realización de un contraste entre la naturaleza física del sustantivo (*perímetro*) y la naturaleza sentimental del adjetivo (*jovial*), todo ello referido a la mujer»<sup>65</sup>. Se podría agregar que en la elección estilística de «perímetro» es determinante el rasgo semántico «delimitación de superficie», es decir, superficie o territorio femenino, anónimo y plural, donde el deseo se sacia; y que esta preferencia por vocablos matemáticos o geométricos denuncia un gusto característico de la vanguardia plástica de aquellos años (piénsese en el cubismo, p. ej.).

«Astros» parece romper la isotopía de la serie que conduce a «mujeres». Sin embargo, es coherente con la clave simbólica del poeta. Habíamos ya adelantado en el capítulo anterior que en el campo semántico «luz - cielo - astros» se opera un cambio debido a la modificación de los intereses del poeta, que en el segundo libro se alejan de Fuensanta y se inclinan a la percepción de las emociones sensuales, que serán objeto de un apasionado registro. La mujer preferida, la del nombre terminado diminutivamente, es «un bólido / por un cielo de hollín sobrecoigido» (*Día 13*); los astros, anónimos y plurales, son las mujeres, todas las posibles mujeres. Son, es decir, una multiplicación de la elegida, así como en *La sangre devota* las provincianas eran una multiplicación de Fuensanta, una bandada de torcaces haciendo coro a la única, la del ala blanca y el trino hechicero.

En esta lucha interior entre las exigencias de la moral y la fuerza del deseo, el momento de rebeldía es excepcional. Al desafío de *Mi corazón se amerita* responde la razón imponiendo la renuncia. Al fugitivo «minuto perdurable» de *Día 13*, al precioso minuto que la vida pletórica vuelve «hiperbólico», sucede *El minuto cobarde*.

El mismo impulso que lleva a la liberación conduce irremediamente a la condena. El ángel que libera es el ángel rebelde y está condenado de antemano. La elección del Mal, por otra parte, es una confirmación del Bien<sup>66</sup>. López Velarde no tuvo el coraje de Baudelaire, de quien se declara deudor<sup>67</sup>, ni de Blake, a quien tal vez no había leído. No elige la rebeldía continua; no prefiere el Mal por el Mal. Prefiere el Bien, y cuando duda se aferra a todo aquello que le puede devolver la fe en su preferencia:

Yo quisiera acogerme a la medida,  
  
a la estricta conciencia y al recato  
de aquellas cosas que me hicieron bien...  
  
Antiguados relojes del Curato  
[...]  
Obesidad de aquellas lunas [...]  
  
Fatiga incierta de un incierto piano  
[...]  
Santos de piedra [...]  
  
Garganta criolla de Carmen García  
[...]  
Cromos bobalicones  
[...]  
Canteras cuyo vértice porso  
destila el agua [...]

Cuando López Velarde escribe este poema (*El minuto cobarde*), el mito de Fuensanta parecía eclipsado; pero se mantenía la idealización de la provincia. La provincia edénica reúne en sí todo lo que es bueno y virtuoso. Volver a ella significaría recuperar un lugar en el refugio de donde el Mal está excluido. Pero después de la expulsión el regreso no es posible y el Mal no termina nunca de acechar:

Acudo a la justicia original

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

López Velarde no elige el Mal. Cae en el mal por debilidad y en nombre de la debilidad opta por la tolerancia de los pecados e implora el perdón:

¡Oh, Rabí, si te dignas, está bien que me orientes:

he besado mil bocas pero besé diez frentes!

(*El perro de San Roque*, SC)

De ese modo se reintegra en la armonía general. Hacer el Mal por el Mal sería crear algo que se excluye de esa armonía general; sería producir algo que antes no existía, que nada puede borrar y que no estaba preparado por la economía rigurosa del mundo: se trataría de una obra de lujo, gratuita e imprevisible. Se trataría, como dice Bataille a propósito de Baudelaire, de una «flor del Mal»<sup>68</sup>. Pero en el determinismo de López Velarde no hay lugar para lo gratuito. Nada está desprovisto de finalidad en su mitología y en su último libro se atarán todos los cabos: el pecador se hace asceta, el espejismo terrenal se disuelve y el fantasma de la Santa regresa para salvar su alma.

La *zozobra* a la que alude el título de su segundo libro radica sin duda en esta oscilación entre el Bien como vocación moral y el Mal como pecado de la debilidad. No por casualidad el vocablo aparece sólo una vez en *La sangre devota* y justamente en el único poema que no forma parte del ciclo de Fuensanta y la provincia idealizada. *Boca flexible, ávida...* anticipa uno de los ciclos de su segundo libro<sup>69</sup>, que tiene como eje temático la búsqueda de una síntesis que resuelva esa escisión interior de la que el poeta es perfectamente lúcido<sup>70</sup>.

## **Boca flexible, ávida...**

Cumplo a mediodía

con el buen precepto de oír misa entera  
los domingos; y a estas misas cenitales  
cuncures tú, agudo perfil; cabellera  
tormentosa, nuca morena, ojos fijos;  
boca flexible, ávida de lo concienzudo,  
hecha para dar los besos prolijos  
y articular la sílaba lenta  
de un minucioso idilio, y también  
para persuadir a un agonizante  
a que diga amén.

Figura cortante y esbelta, escapada  
de una asamblea de oblongos vitrales  
o de la redoma de un alquimista:  
ignoras que en estas misas cenitales,  
al ver, con zozobra,  
tus ojos nublados en una secuencia  
de Evangelio, estuve cerca de tu llanto  
con una solícita condescendencia;  
y tampoco sabes que eres un peligro  
armonioso para mi filosofía  
petulante... Como los dedos rosados  
de un párvulo para la torre baldía  
de naipes o dados.

En este poema de *La sangre devota*, la mujer no es todavía portadora de esperanzas sino de inquietud. Se presenta como un peligro. Invade el espacio de la Santa y -para mayor zozobra de la fe- podría ser ella misma una santa: aparece en la misa, austera, aguda, fija, leyendo el Evangelio con los ojos nublados. Pero su hierática figura conmueve a tal punto los sentidos que pone en evidencia la fragilidad de las construcciones intelectuales de quien la mira:

[...] Como los dedos rosados  
de un párvulo para la torre baldía  
de naipes o dados.

Tan es así que, en una lectura lacaniana de su retrato, desaparecería la avidez «de lo concienzudo» y permanecería sólo la sensualísima «boca flexible, ávida» y las «misas cenitales» podrían transformarse en «misas genitales» si se sustituye la «c» con la «g»,

abundante en todo el poema, ya sea como grafema, «g», que como fonema / x /: «Evangelio», «ignora», «figura», «ojos» (dos veces), «fijos», «prolijos».

En *Zozobra* los poemas dedicados a la misma mujer ya no están sacudidos por la duda. El poeta ha asumido su escisión interior, la cual condiciona -también en este caso- su preferencia por el oxímoron<sup>71</sup>. La elegida vendrá a conciliar los elementos en oposición:

Alerta al violín

del querubín  
y susceptible al  
manzano terrenal,  
será a la vez risueña  
y gemebunda,  
como el agua profunda.  
[...]  
Riéndose, solemne;  
y quebrándose, indemne.

Que me sea total  
y parcial,  
periférica y central;  
[...]

*(Dejad que la alabe, ZO)*

Yo desdoblé mi facultad de amor  
en liviana aspereza  
y suave suspirar de monaguillo;  
pero tú me revelas  
el apetito indivisible, y cruzas  
con tu antorcha inefable  
incendiando mi pingüe sementera.

*(Transmútase mi alma, ZO)*

Me revelas la síntesis de mi propio Zodíaco:  
el León y la Virgen [...]  
[...]

¡Oh tú, reveladora, que traes un sabor  
cabal para mi vida, y la entusiasmas:  
tu triunfo es sobre un montón de satiresas  
y un coro plañidero de fantasmas!

(*Que sea para bien, ZO*)

En la etapa de *Zozobra*, el católico López Velarde cree recuperar su integridad al presentársele la vida del cuerpo en toda su fulgurante fascinación. Descubre como Blake que el placer está en la energía y que la energía deriva del cuerpo<sup>72</sup>, que la palidez es irreal a menos que se trate de la ceniza y que la paz puede pasar a través de los incendios y de las erupciones volcánicas. Le pregunta bécquerianamente a esta nueva mujer:

¿Ganaste ese prodigio de pálida vehemencia  
al huir, con un viento de ceniza,  
de una ciudad en llamas? ¿O hiciste penitencia  
revolcándote encima del desierto? ¿O, quizá,  
te quedaste dormida en la vertiente  
de un volcán, y la lava corrió sobre tu boca  
y calcinó tu frente?

Se deja guiar por ella en este nuevo descubrimiento del ser y ruega:

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

(*Que sea para bien, ZO*)

Desde esta nueva perspectiva, toda la visión del mundo cambia. Donde antes había flores ahora hay frutos: de *Zozobra* han desaparecido los lirios, los azahares y las rosas y en su lugar aroman los duraznos, las manzanas, el anís y los calabazates<sup>73</sup>. El agua de la pureza es sustituida por el licor<sup>74</sup>. La luz crepuscular de *La sangre devota* se vuelve deslumbramiento, astros, sol. En vez del blanco predomina el rojo. En vez de la nieve,

el fuego<sup>75</sup>. En vez de «un ala blanca», «el plumaje de púrpura de tu deslumbramiento». Parece que los sentidos se hubieran puesto a encandilar desde la sombra en donde hacían penitencia o mérito, y en esta recuperación de la armonía de su cuerpo con el resto del universo, el yo -expulsado del Paraíso y por un momento libre de nostalgia- se identifica con la tierra. Él pertenece a la tierra y la tierra está en él. El «polvo eres» de la maldición bíblica adquiere en este momento de exaltación suprema una connotación de júbilo. En *Mi corazón se amerita* un mar entero fluye y refluye por sus venas; y los costados de su cuerpo se indican con los puntos cardinales. Él es la tierra. Y la mujer es el día, la luz, los astros. Parece casi un eco del antiguo mito de la fecundación de la tierra por el cielo, del coito cósmico de Gea y Uranos con el cual principia la vida. El hecho de que aquí los papeles estén invertidos, se corresponde perfectamente con la mentalidad de López Velarde, para quien el principio activo es el femenino. En *Tus dientes* (ZO), esta dimensión macrocósmica de su perspectiva produce versos memorables, en los que se percibe el recuerdo de Baudelaire:

Cuida tus dientes, cónclave de granizos, cortejo

de espumas, sempiterna bonanza de una mina,  
senado de cumplidas minucias astronómicas,  
y maná con que sacia su hambre y su retina  
la docena de Tribus que en tu voz se fascina.

Tus dientes lograrían, en una rebelión,

servir de proyectiles zodiacales al déspota  
[...]

Bajo las sigilosas arcadas de tu encía,  
como en un acueducto infinitesimal,  
pudiera dignamente el más digno mortal  
apacentar sus crespas ansias [...]

En *Memorias del circo* el acróbata es visto como un aeronauta o un cosmógrafo que sube hasta asomarse al Polo Norte o al Polo Sur. *La niña del retrato* tiene pequeñas manos que «son carceleras de océanos». En *Idolatría* los pies femeninos se presentan como lunas y como soles y «cuando van de oro son un baño / para la Tierra, y son preclaramente / los dos solsticios de un único año».

El cambio de perspectiva espacial va acompañado de un cambio de perspectiva temporal. Lo buscado es siempre la duración; pero mientras antes se trataba de hacer durar el pasado reinventándolo continuamente, ahora se trata de aferrar el instante en el que la fruición anula el tiempo. Si *La sangre devota* era la búsqueda del tiempo perdido, *Zozobra* es la búsqueda del instante perdurable. Ya hemos visto antes los «hiperbólicos minutos» de *El minuto cobarde*, el «minuto fraudulento» de *La mancha de púrpura* y sobre todo el «minuto perdurable» de *Día 13*. Pero vivir el minuto es lo mismo que aprovechar el día y así se puede decir que el melancólico *ubi sunt?* de *La sangre devota* (v. en particular *En la Plaza de Armas*) deja paso a un decidido *carpe diem*:

Antes de que tus labios mueran, para mi luto,  
dámelos en el crítico umbral del cementerio  
como perfume y pan y tósigo y cauterio.

(Hormigas, ZO)

Uno es mi fruto:  
vivir en el cogollo  
de cada minuto.

(Todo, ZO)

Sin embargo, la paradoja del instante -al cual podemos acceder solamente transcurriendo, o sea huyendo de él- consiste justamente en que se nos escapa si tentamos de aferrado<sup>76</sup>. La ilusión de armonía, de síntesis entre sus elementos en contradicción («el León y la Virgen») dura poco. Los mismos biógrafos del poeta no saben explicar el fracaso de esa relación privilegiada que lo había modificado sustancialmente<sup>77</sup>. Leyendo atentamente *Zozobra* y dejando de lado el aspecto anecdótico biográfico, se tiene la impresión de que el instante de júbilo parece sofocado por la terca voluntad de hacerlo durar. Y esa voluntad debió ser de los dos, como se desprende del poema *Despilfarras el tiempo*, por lo que se refiere a ella, y de *La mancha de púrpura*, por lo que se refiere a él. En aquél se siente el pasaje a través de la lengua de Lugones y tiene una alta dignidad estilística; en éste no hay grandes proezas formales, pero es eficaz en la comunicación de su *verdad*. Parece como si la autorrepresión que ha caracterizado toda su concepción del amor y su relación con Fuensanta, fuera algo demasiado arraigado en él y por lo tanto insuperable. Tal vez contra sí mismo, desde su más recóndita tiniebla, vuelve a subir a la superficie esta tendencia a la mortificación:

Me impongo la costosa penitencia  
de no mirarte en días y días

Y luego:

Tú no sabes la dicha refinada  
que hay en huirte [...]

El placer en el dolor es un elemento romántico que había individualizado Sade y del cual quedan notables vestigios en nuestro poeta. Pero aquí hay además la impresión de que el encuentro es la *trasgresión* de alguna norma, puesto que ocurre en un «minuto fraudulento», que vuelve el gozo «furtivo». Y se regresa al tema latente de la mujer tabú y del incesto, de que ya hablamos a propósito de Fuensanta. Parece como si el poeta huyendo de sí mismo volviera a encontrarse con sus propios pasos que lo persiguen. *La mancha de púrpura* es una confesión sorprendente: no busca a la mujer; el encuentro con ella no se produce realmente; él *secuestra su imagen* para su *aislamiento*.

Onanista, platónico o libertino, López Velarde buscó el amor sin encontrarlo. Su poesía es fundamentalmente poesía de amor y sin embargo ignoró -salvo en un momento fugaz- esa forma del Eros que reconcilia con la vida. Vivió el amor a contrapelo, como una condena, confundiénolo morbosamente con su enemigo tradicional:

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

(Para el zenzontle impávido, ZO)

«Enemigo tradicional» del amor es la muerte en toda una larga línea de la poesía española que partiendo de algunos romances (*El enamorado y la Muerte*<sup>78</sup>, por ejemplo), llega hasta la poesía contemporánea (v. el tema de Leonor en Antonio Machado, la «Canción a una muchacha muerta» de Vicente Aleixandre, etc.) y ve en la muerte la fuerza que viene a tronchar la unión. Existe, por otra parte, la otra corriente, la que ve en la muerte el perfeccionamiento del amor. La poesía petrarquista -y por lo tanto también la poesía amorosa del barroco- se alinea con esta última visión, de la cual es notorio ejemplo el soneto quevedesco «*Cerrar podrá mis ojos la postrera*». El tema de la muerte y la joven, que parte del arquetipo de Ofelia, se realizará exquisitamente en la poesía romántico-simbolista y será central en la obra del peruano José María Eguren<sup>79</sup>, contemporáneo de López Velarde. Unamuno insiste en que el amor-pasión sólo puede encontrar su plena realización en la muerte, desarrollando el famoso *incipit* leopardiano «*Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte / ingenerò la sorte*» (*Amore e morte*). López Velarde superpone a menudo los dos conceptos y se acerca así a esta segunda visión. Aunque en él el sentimiento aparece siempre exasperado por el ansia y la

compulsión, mientras en Leopardi la hermandad Eros-Thánatos deriva más bien del desfallecimiento que les es común, los citados versos de *El zenzontle* podrían colocarse en la misma línea de los siguientes leopardianos: «Quando novellamente / nasce nel cor profondo / un armonioso affetto, / languido e stanco insiem con esso in petto / un desiderio di morir si sente [...]» (vv. 27-31).

Por formación y por convicción ideológica, López Velarde es ante todo un pecador arrepentido. Por eso, si la dicha le está vedada, el dolor le sirve paradójicamente de consuelo, porque redime:

Mi única virtud es sentirme desollado  
en el templo y la calle, en la alcoba y el prado.

(*Ánima adoratriz*, ZO)

Y en el llanto, que es agua y es dolor, el poeta resume las virtudes del diluvio, del bautismo, del arrepentimiento y del conocimiento. De ahí que varias veces el llanto crezca desmesuradamente y se transforme en diluvio, en mar, en lago (v. *Hoy como nunca*, *Como en la Salve*, *La lágrima*, ZO; *El sueño de la inocencia*, SC). Y la lágrima, en esa perspectiva macrocósmica de que hemos hablado antes, se transforma en un fanal gigante dentro del cual viaja él mismo, viendo el mundo a través de este lente revelador que es el propio sufrimiento.

En ese precipitarse de todas las ilusiones, también el mito de la provincia edénica cede ante una visión desencantada de la realidad. Se *zozobra* también porque se acaba la esperanza.

Antes el mal estaba en la expulsión; ahora está en el regreso, en «el retorno maléfico». Volver significa conocer lo que hemos perdido para siempre. «Esta noche descendiendo del caballo / ante la puerta de la casa, donde / me despedí con el cantar del gallo. / Está cerrada y nadie responde», dirá Vallejo en 1922 (*Trilce*, LXI). López Velarde, con una guerra civil en las espaldas, previene en 1919:

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

(*El retorno maléfico*, ZO)

Más allá de las eventualidades históricas, los dos regresos son idénticos, porque ambos sirven para comprobar que el pasado no revive. Los dos vuelven, los dos buscan la casa de la infancia y la armonía provinciana, y los dos encuentran la desolación. Los dos evocan el pasado con imágenes que en un momento se acercan: «alguna señorita / que canta en algún piano / alguna vieja aria» (*El retorno maléfico*, ZO); «las hermanas, canturreando sus ilusiones / sencillas, hulosas [...]» (*Trilce*, LVI). Los dos son perdedores; pero mientras el peruano, desde su extrema y lúcida conciencia de ser mortal, se vence a sí mismo y comprende que, en ese orden general que nos justifica porque nos anula, «todo está muy bien», el mexicano se obstina en aferrar lo fugitivo. Le quedarán los brazos llenos de fantasmas. «Y una íntima tristeza reaccionaria».

Y sin embargo, este frustrante regreso a la provincia, esta dolida comprobación de que el pasado no vuelve y de que el clima donde creció su infancia es irreplicable, no sólo porque la infancia no se repite, sino porque además una guerra civil, la Revolución del '10, ha desfondado las viejas estructuras, rompiendo el equilibrio que permitió que las cosas fueran como fueron, le dan a López Velarde una nueva lejanía de sí mismo y una nueva perspectiva enriquecida. El nuevo tono es de una ironía que, desde los primeros hasta los últimos poemas de *Zozobra*, se va haciendo cada vez más sutil:

Sonámbula y picante,  
mi voz es la gemela de la canela.

▽△ (*Todo*, ZO)

## - IV -

El triunfo de la muerte

Mi ángel guardián y mi demonio estrafalario.

(*Ánima adoratriz*, 20)

El fracaso de las ilusiones -sea de unión armónica con el mundo a través de la Provincia, sea de armoniosa complementación de sí mismo a través de la mujer, llámese ésta Fuensanta, tenga nombre de flor o resulte finalmente anónima y plural- se liga en López Velarde a una convicción propia del catolicismo: no hay redención en la tierra. Y con esta desencantada certeza se aferra al dogma que le devuelve la esperanza, si se acepta la postergación del momento feliz al mundo de ultratumba: el dogma de la

resurrección de la carne. Un poema le está dedicado, *El sueño de los guantes negros*, y sobre él volveremos más adelante.

Una integración armónica y feliz, por lo tanto, parece imposible en este mundo, donde entre el yo y el objeto del amor se abre el abismo de la *otredad*. Ninguna unión puede anular el dualismo sujeto-objeto<sup>80</sup>. En los últimos años de su vida (o sea en los poemas de la segunda parte de *Zozobra* y en los de *El son del corazón*), López Velarde responde a ese dualismo exasperando otro, ya notorio en él: el dualismo carne-espíritu. Cuanto más lúcido se vuelve de su escisión interior («un día quise ser feliz por el candor, / otro día buscando mariposas de sangre»), más se convence de que sólo la contrición sucesiva y la mortificación del cuerpo habrán de conducirlo, con el triunfo del alma, a la redención final y al perdón de los pecados. Es muy significativo al respecto *El sueño de la inocencia*, uno de los últimos poemas de *El son del corazón*. Se trata de un sueño y por tanto de una íntima aspiración, admitida por la conciencia, y en ese sentido forma una unidad con el poema anterior, *El sueño de los guantes negros*, con el cual coincide además en la ambientación y en la reiteración del símbolo del agua. Aquí la hipérbole del llanto da la medida de este acto de contrición; y el gesto de la Virgen, «cabizbaja y benévola», de su efecto. Se trata de la Muerte y se trata del Perdón. En esta Señora del Santuario se transparenta, como otras veces, la Diosa-Madre, Tonantzin-Guadalupe. Por otra parte, en esta vía de agua que conduce al Paraíso, en esta inundación vista como preámbulo de salvación, es posible que haya un eco de las antiguas tradiciones aztecas sobre Tláloc, el dios de la lluvia, que acogía a los ahogados y, ahorrándoles el penoso viaje lleno de dificultades hasta el mundo de los muertos, los conducía directamente a su paraíso verde.

En una de las artes en particular se hace evidente el triunfo del alma sobre el cuerpo y López Velarde amó ese arte en que los miembros adquieren ligereza, el paso se asimila al vuelo y cada gesto se carga de significación. Fue un apasionado de la danza y dedicó sendos poemas a tres bailarinas famosas que él conoció y admiró en ciudad de México: Antonia Mercé, Tórtola Valencia y Anna Pavlowa<sup>81</sup>. Pero estas mujeres resultan en su poesía mucho más que un símbolo del cuerpo domeñado y espiritualizado: son dispensadoras de vida y de muerte. Ante ellas «se rinden los destinos»; purifican con sangre («como estrofa danzante que pisa una hemorragia») y limpian de escoria las almas; enseñan el arte de la sublimación y elevan los espíritus; la Teología misma toma cuerpo en ellas y gracias a ellas el surgimiento de la vida se identifica con la aparición divina («Piernas / en las cuales / danza la Teología / funerales / y epifanía»). Son la nueva y última versión de Beatriz. Ante ellas la misma carne recupera su inocencia original:

La pobre carne, frente a ti, se alza  
como brincó de los dedos divinos:  
religiosa, frenética y descalza.

(*Fábula dística*, ZO)

Contemporáneo de *La estrofa que danza* es *La doncella verde* (1917), donde otra imagen femenina se dibuja como alegoría del espíritu y, en particular, de ese acicate para la actividad del espíritu que es la esperanza. El poema fue escrito en ocasión de la muerte de José Enrique Rodó y la palabra «esperanza» es sin duda la clave de su filosofía optimista y de su fe en los valores del espíritu y en la fuerza del cristianismo. «Confesor de la Santa Esperanza» lo llama López Velarde con indudable acierto. Pero más allá de Rodó y de la ocasión en que fue escrito el poema, para la exégesis velardeana interesa sobre todo la reiteración, con las variantes que hemos visto, de la mujer-ángel, la mujer-espíritu, la mujer-sublimación<sup>82</sup>.

Este buscado triunfo del alma sobre las debilidades de la carne habrá de definir en él, además, una vocación mística que ya se perfilaba en los primeros poemas y en *La sangre devota*, en aquel empecinado confundir la amada con la Virgen. En los últimos poemas de *Zozobra* y de *El son del corazón* el anhelo de pureza se hace vehemente y el tema del agua lustral se intensifica hasta sugerir ese sustrato del mito pagano de Tláloc, al que hemos aludido antes. Por otra parte, perdida la ilusión de las bodas humanas, López Velarde sueña con las bodas divinas. Gran pecador confeso, es justamente en virtud de sus «acerbos pésames» que cree accesible el camino de la gracia. «Mi Cristo», dice en intimista panteísmo, «ante la esponja de las hieles, jadea / con la árida agonía de un corazón exhausto»<sup>83</sup>. Pero es este mismo dolor, esta misma vacilación, esta misma tormentosa búsqueda de la pureza, lo que le permite esperar que habrá de obtenerla; porque bien conoce López Velarde el valor que tiene para el Padre el hijo pródigo y para el Pastor la oveja descarriada:

¡Señor, Tú que colocas  
resina en la corteza impenitente  
y agua entrañable en las adustas rocas,  
hazme casto y humilde para poder llorar  
la bienaventuranza de aquel llanto deshecho  
que fertiliza y lava el pecho,  
y verás cómo mi alma se atavía  
y trueca su congoja en alborozo  
para escalar los muros de Antioquía!

(Como en la Salve, SC)

O más sencillamente:

¡Gracias, Señor, por el inmenso don  
que transfigura en vuelo la caída [...]!

La misericordia divina lo es justamente porque puede obrar estos milagros: dar la vista al ciego, la fe a los incrédulos, volver santos a los pecadores. La *caída* que se invierte y se transforma en *vuelo* puede ser espectacular (San Pablo) o tener simplemente la invaluable trascendencia de un destino individual. En López Velarde se repite la certeza de que, para su terca naturaleza pecadora, Dios le ha hecho la gracia de esta mujer angelical que habrá de conducirlo finalmente a la salvación, *transfigurando en vuelo su caída*. Cuanto más se apega la carne a la tierra, más se horroriza el alma y más se aleja de ella en mística elevación. Pero el alma, pobre encarcelada, poco podría hacer si estuviera librada a sus propias fuerzas. Se necesita el intermediario, el ángel: alguien que pudiendo *ascender* pueda a su vez *asumir*. Este ángel es evidentemente Fuensanta, ya muerta y más santa que nunca:

## La Ascensión y la Asunción

Vive conmigo no sé qué mujer  
invisible y perfecta, que me encumbra  
en cada anochecer y amanecer.  
Sobre caricaturas y parodias,  
enlazado mi cuerpo con el suyo,  
suben al cielo como dos custodias...  
Dogma recíproco del corazón:  
¡ser, por virtud ajena y virtud propia,  
a un tiempo la Ascensión y la Asunción!  
Su corazón de niebla y teología,  
abrochado a mi rojo corazón,  
traslada, en una música estelar,  
el Sacramento de la Eucaristía.  
Vuela de incógnito el fantasma de yeso,  
y cuando salimos del fin de la atmósfera  
me da medio perfil para su diálogo  
y un cuarto de perfil para su beso...  
Dios, que me ve que sin mujer no atino  
en lo pequeño ni en lo grande, diome  
de ángel guardián un ángel femenino.  
¡Gracias, Señor, por el inmenso don  
que transfigura en vuelo la caída,  
juntando, en la miseria de la vida,

a un tiempo la Ascensión y la Asunción!

Buen hijo de Darío, nuestro poeta sintió el doble agujón de la «carne que tienta con sus frescos racimos / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos». La doble teoría de las princesas blancas que son las Virtudes Teologales y de los príncipes de púrpura que son los Pecados Capitales, ante los cuales se debate el alma del maestro, encerrada en la torre de *El reino interior*, produce cien imágenes de la misma estirpe en la poesía de López Velarde:

Sé que mi corazón,  
hinchado de celestes y rojas utopías,  
guarda aún su inocencia, su venero de luz.

*(El sueño de la inocencia, SC)*

La edad del Cristo azul se me acongoja  
porque Mahoma me sigue tiñendo  
verde el espíritu y la carne roja.

*(Treinta y tres, SC)*

¡Oh Psiquis, oh mi alma: suena a son  
moderno, a son de selva, a son de orgía  
y a son mariano, el son del corazón!

*(El son del corazón, SC)*

Mi carne es combustible y mi conciencia parda<sup>84</sup>.

(*El perro de San Roque*, SC)

Por cierto no se halla en López Velarde aquel refinado pre-rafaelismo de la teoría de las vírgenes ni aquella magia de paraíso simbolista (más Beato Angélico que Sandro Botticelli, o bien Botticelli corregido por Beardsley), tan darianos. No queda nada de «primitivo» en López Velarde, a lo Domenico Cavalca o a lo Gonzalo de Berceo. Su figuración es más colorida y popular y no caligráfica y aristocrática como en el *art nouveau*, que es sin duda el *pendant* del *Reino interior*. Y sin embargo, la alegorización de las dos «almas» o de las dos partes de la misma alma, visualizadas con colores opuestos, el dualismo encarnado en representaciones tangibles y antitéticas (Vírgenes / Pecados; celestes / rojas; verde el espíritu / y la carne roja; son de selva y de orgía / son mariano; carne combustible / conciencia parda) y el yo del poeta debilitado y combatido por la fuerza equivalente de la doble solicitud, señalan la filiación dariana de López Velarde, su parentesco espiritual con el padre del Modernismo y el ancestro de su imaginaria poética que, naturalmente, el transcurso de una generación ha tenido que modificar en buena medida.

Entre los poemas que pudiéramos llamar «místicos» (*Como en la Salve*, *Humildemente*, ZO; *El son del corazón*, *El perro de San Roque*, *El sueño de la inocencia*, SC) se debería tal vez incluir el *Disco de Newton* (LO), donde se describe un paisaje perfectamente aéreo y espiritual, en notable contraste con los paisajes realistas y provinciales a que nos había acostumbrado el poeta de *La sangre devota* y en buena parte de *Zozobra*. Aquí no hay formas; sólo luz, color, el firmamento, el ocaso, la brisa, una mancha, un perfume y «la Vida una hada / en un pasivo amor desencajada...». No hay un cuerpo; hay un amor «pasivo», entregado y extrañado del cuerpo: «desencajado». Se diría que aquí todo es una pura alma que produce una imagen más de la sublimación en ese beso que el valle fascinado impulsa hacia el cielo, «a que se remonte / por los tragaluces del horizonte».

Pero es en el poema que cierra *Zozobra*, *Humildemente*, donde se halla la expresión más intensa y emocionada de esa peculiar versión que López Velarde quiere darnos de las bodas del alma con Dios<sup>85</sup>.

Allí la epifanía está ligada a la muerte y la efusión máxima del alma a la aniquilación del cuerpo. La presencia divina se manifiesta inmediatamente «sacramentando / al reloj de la torre» y suspendiendo el tiempo en una inmovilidad total de seres y de objetos. La pasión erótica se cambia en pasión mística: el corazón de «tinta de amapola» se doblega efusivo delante del carro del Señor; y se reconoce que no hubiera podido ser de otra manera porque todo -incluido el poeta con su pecaminoso corazón- no es más que una juguetería, un montón de agradecidos juguetes en las manos divinas. La adoración final tiene la beatífica quietud del Paraíso. Y este Paraíso se parece a la provincia edénica que conocimos en *La sangre devota*. Allí están la prima Águeda, «mansa y perseverante» en su labor de agujas; Genoveva, que ha puesto a secar su corpiño arriba del tejado; las mozas en la plaza y los niños que juegan. Pero no es igual; la inmovilidad hace de este paraíso algo fantasmagórico e ideal. El Edén no se recupera. Y la Provincia se ha perdido para siempre. El objetivo mundo aldeano fue barrido por la Revolución del '10. El subjetivo paisaje de Fuensanta quedó sepultado en

un pasado irrecuperable. Al Edén no se puede volver, parece decir López Velarde; pero se puede esperar el Cielo. *Desencajando* el alma (es decir, liberándola del cuerpo) y «en un pasivo amor» (el amor pasivo por excelencia es el amor a Dios, naturalmente), se puede tal vez ganar la beatitud en la que toda la memoria feliz nos acompaña. La felicidad es acaso la imagen duradera de un momento fugaz. La beatitud, la inmovilidad de esa misma imagen.

En la ruina de todas sus ilusiones, López Velarde acepta que no hay redención en la tierra pero se aferra a esta mano de la Doncella Verde: la carne renace. Y la Provincia que él amó habrá de renacer en el mismo momento en que él muera, contrito, purificado y digno de perdón<sup>86</sup>. Habrá de resurgir idéntica a lo que fuera una vez; pero llena de luz y libre por fin de toda amenaza de corrupción. En el Paraíso las naranjas cesan de crecer para que no se hayan de pudrir.

Pero, «¿creía López Velarde en la resurrección de la carne -se pregunta unamunianamente Octavio Paz- o creía que creía?»<sup>87</sup>. Cuando se trata de que la fe en el dogma le dé la esperanza de recuperar a la amada, López Velarde se hace a sí mismo la misma pregunta que nos hacemos nosotros y no halla respuesta. «¿Conservabas tu carne en cada hueso?» -se dirige al fantasma de Fuensanta y responde: «El enigma de amor se veló entero / en la prudencia de tus guantes negros». La Amada regresa. Pero el Ángel se ha transformado en esqueleto. Y la Muerte, que debía ser el gran útero oceánico de reencuentro con lo eterno, se carga de signos macabros.

Dar una interpretación al regreso de Fuensanta y sobre todo a la forma en que regresa, significa dar una coherencia lógica al ciclo poético de López Velarde y significa que la muerte no vino a interrumpirlo abruptamente en su evolución creativa, sino que ésta le llegó -y lo subrayo con osadía- cuando él había empezado a esperarla<sup>88</sup>.

Se sabe que, superada la crisis sentimental de su amor capitalino, López Velarde volvió a pensar intensamente en Fuensanta. Su figura, desterrada de *Zozobra* (excepción hecha del poema inaugural, que es más bien la despedida), regresa insistentemente en los poemas póstumos. Dice al respecto su amigo Pedro de Alba: «[...] Quienes asistimos al alumbramiento de los poemas de *El son del corazón*, sabemos cómo se fue dibujando de nuevo el íntimo retorno de Fuensanta; cómo su recuerdo y su figura se volvieron obsesión del poeta. Era el triunfo póstumo del primer amor y era también el llamado de una sombra misteriosa. Revivió las escenas familiares y trajo a primer plano los más lejanos episodios; se anegó en una ternura melancólica y agorera»<sup>89</sup>.

Dos poemas en particular constituyen, más que una evocación, una imagen idealizada de lo que fue (*Vacaciones*) o de lo que pudo ser (*Mi villa*) su vida con Fuensanta. En ambos hay un invencible (y demoníaco) deseo de eternizar el momento feliz: «fuera del mundo van un coche / un estudiante de Santo Tomás / y un perro que les ladra sin motivo»; «Quiero otra vez mis campos, mi villa y caballo»<sup>90</sup>. *Mi villa* es la expresión de lo que pudo ser y de lo que, si hubiera sido, habría modificado toda la historia. Habiendo faltado el matrimonio, ha quedado en pie un Eros atormentado y constantemente desviado. Es muy significativo que en *Vacaciones* vuelva a surgir un motivo reiterado en *La sangre devota*: la virginidad de la mujer contrapuesta a toda tentación erótica:

De tu pueblo a tu hacienda te llevabas

la cabellera en libertad y el pecho  
guardado por cien místicas aldabas.

Por otra parte, entre la mujer y el hombre que la desea, se interpone siempre el valor simbólico que ella ha adquirido en las fantasías de él: Fuensanta es a un tiempo la *madre* y la *hija*, la idea creadora y la realización más perfecta de la idea:

A ti la voz confidencial del campo  
de mañana llamábate la hija  
mayor de la comarca, y en la tarde  
de todo lo creado la idea fija.

No es casual que cinco de las nueve estrofas del poema estén dedicadas al perro. Es notable además el fonosimbolismo en la repetición masiva de *íes* que señalan los ladridos («René hacía tres veces el camino / Yendo Y viniendo desde ti hasta mí, / ladrando porque no Y porque sí») y en la rima interna y la acumulación de agudos que dan el ritmo de sus correteos («René, acróbata de tu portezuela, / venía a hacer brincar su corazón / escandaloso, arriba de mi arzón»). El animal está allí para representar la inocencia y por tanto la alegría. Es el Ser antes de la Expulsión. Y el poeta que evoca es el Ser Expulsado, es ya el hombre que sufre y se consuela recordando. La recuperación del Edén se hace fuera del tiempo, «fuera del mundo» en el contexto, en esa eternidad desencarnada que sólo puede concebirse más allá de la vida. La misma idea había generado la visión extática y estática de *Humildemente*.

A esta altura, cabe preguntarse con Octavio Paz si la que vuelve es la muerta o la Muerte<sup>91</sup>. ¿Lo que liga el poeta al fantasma de Fuensanta es el amor que un día le tuvo y que ha sobrevivido a la muerte de la amada o debemos suponer más bien que era la proximidad de la muerte lo que alimentaba aquel amor amenazado no sólo por los obstáculos familiares sino también por la fragilidad de la joven?<sup>92</sup> La muerte de Fuensanta, ¿debe verse como una peripecia y una desgracia o más bien como un *deus ex machina* que vino a resolver un conflicto ya planteado en la tiniebla del corazón del poeta? La muerte, ¿es un elemento externo que viene a oponerse a su amor o ambos, amor y muerte, coexisten en lucha en su interior? Y tal vez la muerte venga más bien, como señalábamos antes, a perfeccionar la vivencia del amor.

Para el análisis del presente capítulo hemos partido de la idea de que López Velarde concibe la infelicidad como un destino irreversible a causa de la imposibilidad de unirse gozosamente con el objeto de su amor. Pero Freud nos ha enseñado a desconfiar de lo que explica la conciencia y nos ha enseñado que el dualismo que acecha y malogra las relaciones del hombre con el mundo no es el dualismo sujeto-objeto, sino el dualismo

de los instintos, inherente al propio sujeto. Esos dos instintos, como se sabe, son: Eros, que busca conservar y enriquecer la vida, y el instinto de muerte, que procura volver a conducir al ser vivo a la paz de la muerte<sup>93</sup>. Los dos instintos, que conviven armoniosamente en los animales<sup>94</sup>, se mantienen en constante lucha en el seno del ser humano y esa lucha es la causa de la neurosis que en mayor o menor grado todos los hombres padecen. Cuando la unidad dialéctica de los instintos funciona armoniosamente, como sucede a nivel biológico, el instinto de muerte se usa para morir. Así, éste, afirmando la muerte, afirma a la vez la vida. Los animales no pretenden *durar*, simplemente existen. No se fijan obsesivamente en el pasado o en el futuro; viven simplemente en el presente. Cuando la armonía de los dos instintos se rompe, como en el hombre, se anhela la duración más allá de la existencia<sup>95</sup> y se produce una morbosa fijación va en el pasado ya en el futuro. El presente se desvanece<sup>96</sup> y así, huyendo de la muerte, el hombre no hace otra cosa que vivir para la muerte. Lo que distingue al hombre de los demás animales, más que la conciencia de la muerte, que decía Unamuno<sup>97</sup>, es la fuga de ella<sup>98</sup>. Lo que resulta más conmovedor en la poesía de López Velarde, porque resulta justamente *tan humano*, es esta obsesión por hacerle trampa a la muerte, es esta continua búsqueda de afirmación de la vida sobre la muerte, con lo cual la muerte está siempre presente y termina por imponerse, vencedora:

[...] sintiendo que la convulsa vida  
es un puente de abismo en que vamos tú y yo,  
mis besos te recorren en devotas hileras  
encima de un sacrílego manto de calaveras  
como sobre una erótica ficha de dominó.

(*Te honro en el espanto*, ZO)

En otros poetas atrae la lucidez. En López Velarde conmueve la ceguera, la trampa que le pone su propia inteligencia. Ésa es su debilidad de hombre y en ella radica, en buena medida, la fuerza de su poesía.

Visto a la luz de sus propias obsesiones, el regreso de Fuensanta como un triunfo de la Muerte (no del Amor sobre la Muerte, sino de la Muerte sobre la Vida), debía estar anunciado ya en las primeras composiciones. Tuvo que haber escapado de la madeja del subconsciente en forma de intuición poética. Y efectivamente así es. Se podrían citar -si no lo impidieran la rusticidad y la ingenuidad de estos primeros versos- muchas de las composiciones recogidas póstumas en *Primeras poesías*. Luego, en *La sangre devota*, varias veces, a la visión angelical de Fuensanta se superpone la visión de su agonía. La crueldad de los detalles de *Me estás vedada tú* hace que Octavio Paz se pregunte si el poeta se expresa de este modo por pena o por venganza<sup>99</sup>. En *Un lacónico grito*, a cada ilusión de inmortalidad con que se atreve el corazón, responde la conciencia de la muerte con la más insoportable de sus imágenes: la de la corrupción de la carne. Olvidado de su propia identidad, el hombre se contempla escindido en dos naturalezas: carne y espíritu, ángel y demonio:

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

Pero es sobre todo en *Hoy como nunca*<sup>100</sup> donde López Velarde da rienda suelta a esta confusión entre atracción erótica y atracción morbosa de la muerte. La fragilidad y la agonía de la mujer excitan a un tiempo su dolor y su amor y aquél no vuelve a éste tormentoso o patético sino «exquisito». Vale la pena citar las tres primeras estrofas donde se ve que lo más amable de la amada es en realidad lo agónico:

Hoy, como nunca, me enamoras y me entristeces;

si queda en mí una lágrima, yo la excito a que lave  
nuestras dos lobregueces.

Hoy, como nunca, urge que tu paz me presida;

pero y a tu garganta sólo es una sufrida  
blancura, que se asfixia bajo toses y toses,  
y toda tú una epístola de rasgos moribundos  
colmada de dramáticos adioses.

Hoy, como nunca, es venerable tu esencia

y quebradizo el vaso de tu cuerpo,  
y sólo puedes darme la exquisita dolencia  
de un reloj de agonías, cuyo tic-tac nos marca  
el minuto de hielo en que los pies que amamos  
han de pasar el hielo de la fúnebre barca.

La anáfora privilegia, insistiendo desde el título, el momento en que el amor es excitado por la precariedad del tiempo que les resta. Los amantes fraternizan en una «lobreguez» que sólo el llanto purifica. Ella se identifica (metonímicamente) con su color mortecino, «sufrida blancura», que es también el color del «hielo», repetido dos veces y destacadísimo en posición de cesura. El hielo es una doble metáfora que materializa a la vez el tiempo sin tiempo y el espacio sin espacio de la muerte: «el minuto de hielo», «han de pisar el hielo». Por otra parte, ella se vuelve (metafóricamente) un signo monosémico de la despedida, «epístola de rasgos moribundos / colmada de dramáticos adioses». Pero la más significativa, para nuestra exégesis, es tal vez la tercera estrofa donde la coordinación copulativa parece sugerir una subordinación temporal (y por tanto veladamente causal): se venera su alma cuando

(porque) es más quebradizo su cuerpo y cuando (porque) ya no está en grado de dar sino la refinada dolencia (muy dannunziana) de la separación total. El adjetivo «exquisita» aplicado a «dolencia» deja sin embargo de perturbar si lo encuadramos en la ideología del poeta. En efecto, un dolor total, ya privado de esperanza, adquiere una rara y «exquisita» pureza. La esperanza es sucia: en ella cabe la tentación y de nuevo la sombra del pecado, la debilidad, la miseria de la carne que no ha perdido el vigor y por lo tanto exige, tiraniza. Se produce así la famosa paradoja por la cual la amante es más amable cuanto más inalcanzable. Por otra parte, el dolor sin esperanza puede acercarse, de alguna manera, a la beatitud. Amar a los muertos, en el fondo, da una cierta paz: no pueden cambiar, ni cuestionar nuestro amor, ni *abandonarnos*. Los hemos adquirido como idea, y ésta es toda nuestra. También la ilustre antepasada de nuestro poeta, Sor Juana Inés de la Cruz, se consolaba de la traición del amante con la adquisición de una imagen perfecta, para su goce solitario, que ya nadie más podría poner en discusión: «Mas blasonar no puedes satisfecho / de que triunfa de mí tu tiranía; /que aunque dejas burlado el lazo estrecho / que tu forma fantástica ceñía, / poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión mi fantasía»<sup>101</sup>. La paradoja es mayor en la poetisa barroca, y esto puede entenderse como un condicionamiento cultural. Pero que la separación sea voluntaria o involuntaria, permanece el hecho común del *regodeo* del amante solitario en el ideal inmutable y su velada preferencia por éste frente a las vicisitudes (peligrosas e inquietantes) de lo real.

Más adelante (estrofa sexta), el poeta declara abiertamente que los funerales habrán de ser eternos «porque una lluvia terca no permite / sacar el ataúd a las calles rurales»: hay en él una constatada imposibilidad de separarse de sus muertos. O lo que es lo mismo, se aferra a la muerta porque no se resigna a la muerte. De hecho, la lluvia es aquí otra hipérbole del llanto y el «pañó de ánimas», con que define su espíritu, está calcado sobre el sintagma «pañó de lágrimas». Por lo demás, el sentido literal del verso no deja de ser sobrecogedor: él *es* sus fantasmas, «mi espíritu es un paño de ánimas».

Esta constante obsesión de la muerte llega a generar no pocas veces una visión macabra de la amada y del amor. Así sucede en *Te honro en el espanto*, ya citado, y en las imágenes contrastantes de esplendor vital y de belleza por un lado y de horror fúnebre por otro, que se leen en *Hormigas* y *Tus dientes*, especialmente en este último, donde las insólitas, hiperbólicas y originalísimas metáforas de la boca y la dentadura se suceden a lo largo de seis estrofas a las cuales se oponen, de pronto, con amarga ironía, estos versos brutales:

Porque la tierra traga todo pulcro amuleto  
y tus dientes de ídolo han de quedarse mondos  
en la mueca erizada del hostil esqueleto  
yo los recojo aquí [...]

Es en esta familiaridad con la muerte, en esta velada necrofilia y en esta suerte de sadismo enmascarado, que ha querido verse la cercanía de López Velarde con Baudelaire<sup>102</sup>.

Pero se sabe que el sadismo representa la extroversión del instinto de muerte, la transformación del deseo de morir en deseo de matar: es la transformación que opera Eros para reducir a Thánatos, esa innata tendencia que tiene el hombre a la autodestrucción. En la ambigüedad característica de los sentimientos humanos, detrás de todo sadismo (o agresividad) hay un masoquismo original<sup>103</sup>. Siguiendo, conscientemente o no, las huellas del famoso Marqués, López Velarde descubrió en el dolor un componente del placer. Expresiones como «exquisita dolencia» no son para nada raras en su obra. La angustia de la muerte fustiga en él la pulsión erótica, «el desmán del perenne hormigueo» (*Hormigas*, ZO), y se sospecha que, llamando «sanguinario fruto» al objeto de su deseo, aluda a la sangre, ya no como símbolo vital, sino como estigma del dolor y la agresión. La presencia contradictoria del placer en el dolor, y viceversa, contribuye a la repetida elección del oxímoron, que se vuelve así característico de su estilo:

Idolatremos todo padecer,  
gozando en la mirífica mujer.

(*Idolatría*, ZO)

Uno es tal vez el poema ilustrativo por excelencia de este tema: *Ánima adoratriz*, fechado en 1919 y recogido en *Zozobra*. Aquí no sólo el dolor aparece por una parte ligado al erotismo y por otra como garantía de salvación («Mi única virtud es sentirme desollado [...]»), sino que la sangre se presenta como elemento primordial. Y no se puede hablar simplemente de símbolo de vitalidad; el amor, por medio de los objetos amados, está concebido aquí como vampiro feroz («Todo lo que a mis ojos es limpio y es agudo / bebe de mis droláticas arterias el saludo»), que le deja abiertas las heridas por donde mana una hemorragia incontrolable:

Como aquel que fue herido en la noche agorera  
y denunció su paso goteando la acera,  
yo puedo desandar mi camino rubí,  
hasta el minuto y la casa en que nací  
[...]

Naturalmente, no puede dejar de verse también en este *caractère maudit* del amor en López Velarde, uno de los aspectos morbosos de la herencia romántica que hasta él ha podido llegar a través de Byron y de Baudelaire<sup>104</sup>. Y esta complacencia en el derramamiento de su propia sangre («Todo me pide sangre: la mujer y la estrella [...]» etc.) no puede dejar de asociarse al famoso «vicio inglés» que ya hemos mencionado en

otra ocasión<sup>105</sup>. Ello no impide que en este culto de la sangre derramada pueda verse además un eco de los antiguos mexicas quienes, obsesionados por la precariedad cósmica, sentían como deber primordial el de mantener la vida del cosmos y la estabilidad de sus existencias, nutriendo al Padre Sol con sangre humana. No sería éste el único sustrato azteca que aflora en la poesía de López Velarde. Ya hemos visto que Octavio Paz señala el sacrificio humano en la pirámide a propósito de *Mi corazón se amerita*. Nosotros, por parte nuestra, hemos propuesto el mito de Tláloc por lo que se refiere al agua y a la inundación, y nos hemos referido a la integración de Tonantzin a la Virgen de Guadalupe en la cultura mexicana.

Ahora bien, esta absoluta disponibilidad a dejarse *sorber* por los objetos de su amor («Ánima adoratriz: a la hora que elijas / para ensalzar tus granadas estoy pronto») tiene un límite. El límite es el de su virilidad: él se entrega en la medida en que puede poseer. Así como no acepta su muerte, no acepta el fin de su virilidad y termina por identificar una con la otra:

Mas será con el cálculo de una amena medida:

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

(*Ánima adoratriz*, ZO)

El «vino fausto» o el «licor» representan la embriaguez de los sentidos, como hemos visto otras veces; pero aquí *vino* se parece mucho a *sangre*, insistentemente nombrada en todas las estrofas anteriores; y *vino* y *sangre*, en este caso, están sin duda por *líquido seminal*. Este desesperado aferrarse a la virilidad parece la consecuencia de esa distorsión de su sexualidad, que caracteriza todo su periplo erótico y poético, desde la fase de la sublimación de sus amores con Fuensanta. En la exasperación de la virilidad yace, latente en López Velarde, una perversión manifiesta en Sade: la aspiración a poseer a la virgen prohibida, encarnación de la pureza celeste<sup>106</sup>. Según Klossowski, habría en Sade una «infelicidad de la conciencia», que él interpreta como el complejo de la «virilidad maldita» frente a la imagen paradójica de la Virgen. «Estoy excluido de la pureza porque quiero poseer a la que es pura. No puedo no desear la pureza, pero soy al mismo tiempo impuro porque quiero gozar la ingozable pureza»<sup>107</sup>, sería el teorema que atormenta a los personajes de Sade y los conduce finalmente al suicidio. En la experiencia sadista, el deseo de la Virgen, además de exasperar la virilidad, la vuelve *contra* el instinto de procreación. En la experiencia velardeana, sucede lo mismo; se negó a tener hijos y teorizó sobre ello. Por otra parte, la Virgen imposible que no obstante se desea es una réplica -en otro contexto- de la Dama inaccesible del Amor Cortés. El propio Sade estaba familiarizado con la tradición provenzal del amor cortés y mantenía una extraña relación con la sombra de su propia antepasada, Laura de Sade, celebrada por Petrarca. Él la consideraba su sombra tutelar. Naturalmente, todas estas coincidencias no deben ocultar una diferencia fundamental: Sade niega el dogma que

sostiene a López Velarde, es decir, la inmortalidad del alma. Así, López Velarde no necesita ejercer el mal para probar que el cuerpo perece mientras que el alma permanece. Sin embargo, si bien López Velarde fue menos complejo y su marginalidad respecto a la sociedad menos feroz, es claro que en el fondo de todas estas «perversiones», más o menos despiadadas o más o menos ingenuas, hay un denominador común: el hambre de absoluto. Y esta hambre, porque rechaza la norma natural de que todo lo que vive progresa hacia la muerte, actúa en contra de la naturaleza.

Dice Freud: «La meta de todo lo que vive es la muerte»<sup>108</sup>; y prosigue Brown: «Si la muerte es una parte de la vida, si junto a un instinto de vida (o sexual) existe uno de muerte, el hombre huye de su propia muerte como huye de su propia sexualidad. Si la muerte es una parte de la vida, el hombre reprime su propia muerte como reprime su propia vida»<sup>109</sup>. En términos psicoanalíticos tradicionales, la represión de la muerte se manifiesta en la compulsión a la repetición<sup>110</sup> y en la fijación en el pasado. Hemos visto cómo en López Velarde se repite la tendencia a no realizar el amor, a no celebrar el matrimonio; y veremos cómo él permanece obsesivamente ligado a una mujer, Fuensanta (se trata en este capítulo), y a un territorio, la provincia de la niñez (se tratará en el capítulo sucesivo).

¿Pero qué relación existe entre la fijación en el pasado y la represión de la muerte? El término medio es obvio: el rechazo de la vejez, o mejor dicho, el rehusarse a envejecer. A nivel biológico, vivir y morir, es decir envejecer, constituyen una sola e indivisible unidad: «Todo lo que se ha hecho perfecto quiere morir», decía Nietzsche. A nivel humano, el instinto de muerte, si ha sido reprimido o desviado, no puede afirmar la vida mediante la afirmación de la muerte. La muerte puede afirmarse a sí misma (y a la vida) sólo transformándose en la fuerza que siempre niega la vida, como el espíritu del Mefistófeles de Goethe<sup>111</sup>. Oponer el amor a la muerte para exorcizar a esta última (v. *A las vírgenes*, ZO), es perder la partida de antemano.

Todo el ciclo de Fuensanta y su regreso final adquiere nueva coherencia a la luz de esta concepción. Aquella confusión fónica y semántica entre «venusto» y «vetusto», buscada o casual, aquel rechazo de la sexualidad, o bien aquel deseo de la virgen imposible y por tanto aquella acendrada culpabilidad respecto al sexo, aquella involuntaria afirmación de la muerte, que constituían el eje del *Poema de vejez y de amor* y en general de *La sangre devota* y que se hacían ya evidentes en algunos de aquellos versos:

Dos fantasmas dolientes

en él seremos en tranquilo amor,  
en connubio sin mácula yacentes;  
una pareja fallecida en flor,  
en la flor de los sueños y las vidas;  
carne difunta, espíritus en vela  
que oyen cómo canta  
por mil años el ave de la Gloria;  
dos sombras adormidas  
en el tálamo estéril de una santa,

se transformarán en *Zozobra* fundamentalmente en el rechazo de la vejez (v. *Ánima adoratriz, La última odalisca*) y el tema se prolongará en alguna composición de *El son del corazón* (v. *Gavota*). La ruina de su cuerpo le produce al poeta un verdadero pavor y con distintas formas repite un solo ruego:

Señor, Dios mío: no vayas  
a querer desfigurar  
mi pobre cuerpo [...]  
Ni me des enfermedad larga  
[...]

El rechazo de la vejez estimula, como vimos, la fijación en el pasado y ésta a su vez provoca el regreso del fantasma que invade el presente en forma paulatina y poderosa. A medida que ése define sus contornos, todo el espacio que lo rodea se modifica. Del escenario realista de las casas o el paisaje de provincia, que a su vez había sustituido al evanescente paisaje edénico, se pasa a los alucinantes escenarios del mar y a la enrarecida atmósfera donde se desahogan sus fantasías de vuelo.

No se conoce la fecha de redacción de *La Ascensión y la Asunción*, pero es seguramente anterior a *El sueño de los guantes negros*. En la base del poema está la constatación por parte del poeta de que Dios le ha dado «de ángel guardián un ángel femenino». Hemos visto (en el segundo capítulo) que el ángel que lo vigilaba y protegía asegurando su permanencia en el Edén había sido Fuensanta y que a pesar (o a causa) de ello, la expulsión era inevitable, por que con ella comience la historia. Pero, ¿qué camino viene a señalar ahora este ángel fantasma que regresa de la muerte a la desdicha? El camino no puede ser otro que el mismo que ha recorrido, es decir, el de la muerte.

Y esta «mujer invisible y perfecta» no puede ser otra que la misma Fuensanta. Sólo que en vez de moverse horizontalmente, como antes, cuando él la veía alejarse por el río, ahora se mueve verticalmente: vuela. Y ya no se aleja de él, sino que se lo lleva consigo. El abrazo, tan largamente evitado, o censurado o reprimido, se realiza por fin. Es ley que, lentamente, todo lo reprimido regrese. Pero contra su pecho, todavía cargado de deseos («mi rojo corazón»), el poeta no estrecha un corazón humano, sino uno fantasmagórico y desencarnado, «de niebla y teología». La luz que circundaba en otra época a Fuensanta, ha desaparecido; en cambio, esta niebla que la define, acoplada a la «teología», evoca la sombra de aquella cárcel en la que se debatía el corazón del amante obligado a hacer méritos, es decir a reprimirse. Lo que el poeta tiene entre sus brazos se parece más a la estatua de una tumba («el fantasma de yeso») que a la mujer que fue. Y si es grande el éxtasis de ese vuelo en un continuo ascenso, su precio es la deshumanización de la relación:

me da medio perfil para su diálogo  
y un cuarto de perfil para su beso...

Lo reprimido ha regresado y, sin duda, con un salto cualitativo para la poesía. *El sueño de los guantes negros* está fechado en 1921, el año de su muerte, y no cabe duda que en él se refiere a Fuensanta<sup>112</sup>.

## **El sueño de los guantes negros**

Soñé que la ciudad estaba dentro  
del más bien muerto de los mares muertos.  
Era una madrugada del invierno  
y lloviznaban gotas de silencio.  
No más señal viviente, que los ecos  
de una llamada a misa, en el misterio  
de una capilla oceánica, a lo lejos.  
De súbito me sales al encuentro,  
resucitada y con tus guantes negros.  
  
Para volar a ti, le dio su vuelo  
el Espíritu Santo a mi esqueleto.  
  
Al sujetarme con tus guantes negros  
me atrajiste al océano de tu seno,  
y nuestras cuatro manos se reunieron  
en medio de tu pecho y de mi pecho,  
como si fueran los cuatro cimientos  
de la fábrica de los universos.  
  
¿Conservabas tu carne en cada hueso?  
  
El enigma de amor se veló entero  
en la prudencia de tus guantes negros...  
  
¡Oh, prisionera del valle de Méjico!  
  
Mi carne...<sup>113</sup> de tu ser perfecto  
quedarán ya tus huesos en mis huesos;  
y el traje, el traje aquel, con que tu cuerpo  
fue sepultado en el valle de Méjico;  
y el figurín aquel, de pardo género  
que compraste en un viaje de recreo...

Pero en la madrugada de mi sueño,  
nuestras manos, en un circuito eterno  
la vida apocalíptica vivieron.  
Un fuerte ... como en un sueño,  
libre como cometa, y en su vuelo  
la ceniza y ... del cementerio  
gusté cual rosa...

La «prisionera del valle de Méjico» no puede ser otra que Josefa de los Ríos, enterrada allí en 1917. Faltan algunas palabras que resultan ilegibles en el manuscrito que el poeta solía llevar en un bolsillo, de donde cada tanto lo sacaba para leerlo a los amigos<sup>114</sup>. El poema se presenta como un sueño, con lo cual el poeta justifica racionalmente lo que en realidad es una visión. El paisaje se va haciendo cada vez más alucinante. Se trata de una ciudad en el fondo de un mar muerto, frío, silencioso, sobrecogedor. Podría ser perfectamente el Mar Muerto después de la muerte universal, después del apocalipsis. Es como si *la otra orilla* no estuviera *del otro lado* en sentido horizontal sino vertical y por tanto en el fondo del mar. Este cambio de perspectiva espacial, que se notaba ya en la tendencia al vuelo y en la dirección que adquiere este vuelo en *La Ascensión y la Asunción*, completamente vertical, corresponde a su nueva ubicación psicológica, cada vez más cerca de la muerte. A él ya no le interesa el mundo de los vivos y por tanto tampoco le interesan los desplazamientos horizontales. Le interesa sólo el pasaje de la vida a la muerte y de la muerte a la gloria, o sea los desplazamientos verticales<sup>115</sup>.

Se sugiere, también por la alusión al Mar Muerto, una especie de valle de Josafat en el que se da principio a la resurrección con un llamado a misa que resuena con un lejano eco entre las aguas. Entonces los muertos empiezan a volar: ella tal vez por virtud propia; él por virtud ajena; como había insinuado en *La Ascensión y la Asunción*:

Para volar a ti, le dio su vuelo  
el Espíritu Santo a mi esqueleto.

Pero es muy significativo que este vuelo lleva de un mar a otro, de un océano a otro: del fondo del mar muerto donde se halla, ella lo atrae hacia «el océano de su seno». Ella está en el Océano pero es a la vez el Océano; ella está en la muerte pero es a la vez la muerte; es el vientre primordial y por ello en su seno se encierra el universo. Efectivamente, si queremos interpretar esta agua total como un útero primordial, debemos admitir que en la intuición de López Velarde, o en la precisión de los símbolos

oníricos que produce, la Mujer y la Madre se identifican, así como se identifican el regazo prenatal y el regazo de la muerte.

Ella aparece resucitada y con los guantes negros y él le hace la famosa pregunta: «¿Conservabas tu carne en cada hueso?». Y la misma pregunta podría dirigirse a él, que acaba de autodenominarse «esqueleto», tal vez por *imitatio*, tal vez por el gusto de la geometrización que hemos visto antes. La respuesta de todos modos es un enigma: es el enigma de la fe o el «enigma de amor», como lo llama él.

¿Creía López Velarde en la resurrección de la carne o creía que creía? ¿O quería creer?

Las últimas estrofas se leen mal por las palabras que faltan. Pero una cosa es segura: de la visión de eternidad, que él justifica como «sueño», con todo el valor polisémico de esta palabra que significa también «deseo» o «anhelo», pasa a la visión realista del mundo de la vigilia, en la cual existe sólo la pobre realidad de los huesos. Fuensanta no es más el Ángel sino la «prisionera del valle de Méjico». Y el poeta se complace en reconstruir la imagen de la mujer sepultada, con la cual se habrá de fundir de un modo u otro:

de tu ser perfecto  
quedarán ya tus huesos en mis huesos.

La resucitada no deja de ser, antes que nada, una muerta. El fantasma regresa con un objetivo siniestro pero su víctima consiente: oscuramente ha comprendido que lo que ama de la muerta no es lo que ella *fue* sino lo que *es* ahora. La última imagen del poema ha quedado trunca; pero no deja dudas sobre sus connotaciones necrofílicas:

... del cementerio  
gusté cual rosa...

*¡Qué adorable manía!*, fechado también en 1921 y encontrado también entre los papeles del poeta, constituye otro paso adelante en la configuración de esta sombra amada que vuelve del pasado y que es, cada vez más claramente, el ángel de la muerte. La perspectiva vuelve a ser horizontal, como si el poeta ya no tuviera que viajar (o volar o descender) al mundo de los muertos; como si se hallara ya en él, o en sus umbrales. Tampoco la viajera vuela; simplemente anda por el camino. Y no oculta su identidad; no lleva guantes negros; lleva sólo un sombrero que no esconde la calavera. Lo llama con distintas señales y cuando por fin él acerca la boca a su pecho, recibe la luz por

alimento. *La sangre devota* estaba llena de la luz de Fuensanta y su luz significaba la virtud. Luego había sido sustituida por los fuegos pasionales de *Zozobra*. Ahora Fuensanta regresa acompañada de su luz; pero ella está muerta y el resplandor que trae sirve para encandilar los ojos de los vivos. Por otra parte, este progresivo acercamiento a la muerte parece derivar de un hastío producido por el exceso sexual:

Cuando se cansa de probar amor

mi carne, en torno de la carne viva,  
y cuando me aniquilo de estupor  
al ver el surco que dejó en la arena  
mi sexo, en su perenne rogativa,  
de pronto convertirse el mundo veo  
en un enamorado mausoleo...

Y así su mensaje -«enamorado mausoleo»- resulta exactamente el contrario del célebre «polvo enamorado» de Quevedo y del *topos* del amor vencedor de la muerte. Aquí ya no se trata del muerto que sigue amando, lo cual sería un triunfo de la vida, sino del vivo que ya ama la muerte, o sea del triunfo de la muerte<sup>116</sup>.

En la lucha entre Eros y Thánatos vence Thánatos en el corazón de López Velarde. La imposibilidad de armonizar los instintos es propia del hombre, o lo ha sido hasta ahora, y por tanto no hay que hacerse ilusiones. Pero la parábola que cumple López Velarde es tan ilustrativa que resulta aterradora: el apego morboso a la vida se convierte en un apego morboso a la muerte; el deseo de permanecer, en la tentación de morir. El hambre de absoluto, de la cual hablan con gran eficacia dos poemas de *Zozobra* (*El mendigo cósmico* y *El candil*), se invierte y se transforma en su contrario, en hambre de vacío, de nada, de aniquilación<sup>117</sup>.

Sólo en los animales, si no han sido contagiados por el contacto con el hombre, los dos instintos fundamentales existen en condiciones de unidad indiferenciada y de armonía<sup>118</sup>. Sólo excepcionalmente aparece algún animal en la obra de López Velarde. Dos de esas veces los animales están ligados a la armonía edénica, a la felicidad anterior a la expulsión: uno es el caballo de *Mi villa* y otro es el perro de *Vacaciones*, René, al cual, como vimos antes, se le dedican cinco de las nueve estrofas del total. El tercer caso es curiosamente significativo: se trata de *El perro de San Roque*, que funciona como alegoría del propio poeta siendo él mismo un ejemplo de dramática escisión seguramente por proyección del Santo: tiene «la vista en el cielo y la antorcha en las fauces».

Pero si en los animales existe esta armonía y el hombre es el único -entre todos los seres vivos- que ha separado y puesto en lucha los instintos, cabe esperar que el hombre pueda volver a la naturaleza de la que se ha alejado y pueda recuperar la armonía que ha perdido. Freud mismo insinúa una posibilidad de alcanzar (o recuperar) la fusión de los instintos y asigna la tarea de trabajar para esa fusión al *yo*, es decir, a la parte consciente

del hombre, atribuyéndole una tendencia a «armonizar», «sintetizar», «ligar y unir», «organizar» los conflictos y las divisiones de la vida psíquica<sup>119</sup>. En la obra misma de López Velarde se puede seguir la ansiosa búsqueda de esta armonía: el mismo «son del corazón» en el cual se reúnen los discordes acentos de sus opuestas tendencias es, por lo menos, una fórmula de síntesis. Lo mismo puede decirse de un poema como *Idolatría* donde se funde lo sensual con lo religioso, el erotismo con la teología. Finalmente, una sorprendente intuición de la capacidad sintetizadora de la conciencia individual, del yo, aparece en estos versos de *Todo* (ZO):

Si digo carne o espíritu  
paréceme que el diablo  
se ríe del vocablo;  
mas nunca vacilé  
mi fe si dije «yo».

Sin embargo, estos momentos son excepcionales y lo que predomina en él es la constatación de su dualismo: el anhelo de volar y la tendencia a la caída. Lodo y aire son sus elementos. Se dirá que este dualismo no es de vida-muerte sino de carne-espíritu. Pero justamente, como hemos tratado de mostrar, el dualismo carne-espíritu es una violencia que el hombre hace a su naturaleza, por un deseo tenaz de durar, por un rechazo de su muerte. Rehusándose a morir, exaltando el espíritu, sublimando, rompe la armonía original entre instinto de vida e instinto de muerte. De la minuciosa descripción de su escisión interior, de la búsqueda de una fórmula cada vez más acertada de su ambigüedad<sup>120</sup>, López Velarde pasará insensiblemente a cortejar a la muerte y por fin a soñar su propio fin:

Voluptuosa Melancolía:  
en tu talle mórbido enrosca  
el Placer su caligrafía  
y la Muerte su garabato,  
y en un clima de ala de mosca  
la Lujuria toca a rebato.

(*La última odalisca*, 20)

Me parece que por amar tanto  
voy bebiendo una copa de espanto.

*(En mi pecho feliz, SC)*

Por darme el santo y seña, la viajera  
se ata debajo de la calavera  
las bridas del sombrero de pastora.

*(¡Qué adorable manía...!, SC)*

No tengo miedo de morir,  
porque probé de todo un poco  
[...]  
Mas con el pie en el estribo  
imploro rápida agonía

*(Gavota, SC)*

Casi no he despertado de aquella maravilla  
que enlazara mis últimos óleos con mi Bautismo

*(El sueño de la inocencia, SC)*

Efectivamente, una de las consecuencias de la incapacidad de aceptar la separación y la muerte, es la erotización de la muerte misma y el surgimiento de un morboso deseo de morir, un deseo de retroceder al estado prenatal anterior al comienzo de la vida (y a la separación de la madre), un deseo de regresar al seno materno<sup>121</sup>. La abundancia de imágenes del agua y de la inundación, unidas a obsesiones de muerte, en la última poesía de López Velarde, puede interpretarse justamente como una imposición del código simbólico de su inconsciente, en el cual aumentaba el deseo de regresión al útero<sup>122</sup>. Sin que esto signifique que se puedan confundir siempre y en cada caso el yo poético y el yo biográfico<sup>123</sup>, no deja de llamar la atención la manera personal que López Velarde tenía de considerar la muerte y el modo en que ésta le sobrevino. Se cuenta que concedía una curiosa importancia al vaticinio de una gitana que le había anunciado que moriría joven por asfixia. La pulmonía que lo mató, la adquirió en un

gesto soberbio, casi de desafío. No estaba bien y sin embargo, después de ir al teatro y a cenar afuera, salió todavía a hacer un paseo nocturno, oponiéndose al frío del valle de México, desabrigoado, porque quería seguir hablando de Montaigne<sup>124</sup>.

Si la poesía de López Velarde es una poesía de amor, hay que admitir que entre todos los objetos de su amor, no se halla nunca una mujer en sentido estricto; a excepción de Margarita Quijano, cuya breve estación se concluye en el fracaso, quizás no por azar<sup>125</sup>. En un extremo de sus amores está el ángel; en el otro, la calavera. La evolución de uno al otro se comprende cuando se ve que ambos se identifican con la castidad. Si la poesía de López Velarde es un canto a su mundo, es bueno recordar que de la idealización de la provincia López Velarde pasó al repudio de la ciudad y finalmente a la fascinación por los paisajes alucinantes de la muerte. En el microcosmos de su obra él cumple la parábola que Mumford señala para la humanidad: la última fase de la *polis* es la *necrópolis*<sup>126</sup>.

Claro que la provincia idealizada vuelve en su última composición, *La suave Patria*. Pero allí la provincia no aparece como una realidad cambiante y móvil, sino como una idea inmóvil. El poeta la ha fijado en una imagen del pasado y así la quiere, extendida además a todo el territorio de la patria, contra la historia y contra el desarrollo. Fuensanta y la provincia forman una unidad en la mitología velardeana. Y las dos han sido fijadas en el tiempo para evitar que perezcan. Han sido aniquiladas en su *realidad cambiante y móvil* y sustituidas por la transfiguración en una idea (un ideal) inmutable. En el repudio de la mutación y la muerte se halla el eje ideológico de la poesía velardeana. El tema cuna-sepultura, que le llega desde los grandes barrocos españoles a quienes conoce muy bien, especialmente a Góngora y a Quevedo, permanece en él inmodificado desde el punto de vista conceptual; e inclusive desde el punto de vista verbal, y sin que ello impida que el lenguaje de López Velarde sea un lenguaje de ruptura, se podrían rastrear los lazos de unión. En aquel tema de los huesos enamorados de otros huesos, es sensible la influencia de Quevedo. En versos como «y cuando me aniquilo de estupor / al ver el surco que dejó en la arena / mi sexo, en su perenne rogativa», se percibe el eco de los gongorinos «Piso aunque ilustremente enamorado / tu noble arena con humilde planta».

No hay una *Weltanschauung* novedosa en López Velarde. No llegó a conocer a los filósofos existencialistas, que habrían podido cambiar su concepción de la muerte. No conocía a Rilke, para quien la misión del poeta debía consistir en enseñar a comprender verdaderamente la muerte y a honrarla porque así se exalta al mismo tiempo la vida. No habría coincidido con Vallejo en que para vivir realmente hay que estar dispuesto a morir (v. *Ágape* en *Los heraldos negros*).

Sin embargo, en el mismo lenguaje ambiguo de López Velarde, inesperado, sorprendente, cargado de paradojas y propenso a la ironía, se configura una perspectiva crítica de la misma visión del mundo que propone. Lo que sorprende despierta. Con la ironía vacilan las certezas. «Un gran verso -decía Bachelard- puede tener una gran influencia sobre el alma de una lengua. Despierta imágenes borradas. Y al mismo tiempo sanciona lo imprevisible de la palabra. ¿Hacer imprevisible la palabra no es un aprendizaje de libertad?»<sup>127</sup>. La poesía de López Velarde es sin duda imprevisible y enorme ha sido la herencia que ha dejado. Hoy en día no podríamos concebir ni el amor ni la patria como él los concibió. Pero su lenguaje abrió un camino que si nos aleja de él -dice Paz- es porque en él se reconoce el punto de partida. La nueva poesía mexicana

empieza con López Velarde, arranca justamente de su ardua experimentación con el lenguaje<sup>128</sup>.

△

- V -

*La Suave Patria*

## **Proemio**

Yo que sólo canté de la exquisita  
partitura del íntimo decoro,  
alzo hoy la voz a la mitad del foro  
a la manera del tenor que imita  
la gutural modulación del bajo,  
para cortar a la epopeya un gajo.  
Navegaré por las ondas civiles  
con remos que no pesan, porque van  
como los brazos del correo chuán  
que remaba la Mancha con fusiles.  
Diré con una épica sordina:  
la Patria es impecable y diamantina.  
Suave Patria: permite que te envuelva  
en la más honda música de selva  
con que me modelaste todo entero  
al golpe cadencioso de las hachas,  
entre risas y gritos de muchachas  
y pájaros de oficio carpintero.

## **Primer acto**

Patria: tu superficie es el maíz,  
tus minas el palacio del Rey de Oros,  
y tu cielo, las garzas en desliz  
y el relámpago verde de los loros.  
El Niño Dios te escrituró un establo  
y los veneros de petróleo el diablo.  
Sobre tu Capital, cada hora vuela

ojerosa y pintada, en carretela;  
y en tu provincia, del reloj en vela  
que rondan los palomos colipavos,  
las campanadas caen como centavos.

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

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

Y en el barullo de las estaciones,  
con tu mirada de mestiza, pones  
la inmensidad sobre los corazones.

¿Quién, en la noche que asusta a la rana,  
no miró, antes de saber del vicio,  
del brazo de su novia, la galana  
pólvora de los fuegos de artificio?

Suave Patria: en tu tórrido festín  
luces policromías de delfín,  
y con tu pelo rubio se desposa  
el alma, equilibrista chuparrosa,  
y a tus dos trenzas de tabaco, sabe  
ofrendar aguamiel toda mi briosa  
raza de bailarores de jarabe.

Tu barro suena a plata, y en tu puño,  
su sonora miseria es alcancía;  
y por las madrugadas del terruño,  
en calles como espejos, se vacía  
el santo olor de la panadería.

Cuando nacemos, nos regalas notas,  
después, un paraíso de compotas,  
y luego te regalas toda entera,  
suave Patria, alacena y pajarera.

Al triste y al feliz dices que sí,  
que en tu lengua de amor prueben de ti  
la picadura del ajonjolí.

¡Y tu cielo nupcial, que cuando truena  
de deleites frenéticos nos llena!  
Trueno de nuestras nubes, que nos baña  
de locura, enloquece a la montaña,  
requiebra a la mujer, sana al lunático,  
incorpora a los muertos, pide el Viático,

y al fin derrumba las madererías  
de Dios, sobre las tierras labrantías.  
Trueno del temporal: oigo en tus quejas  
crujir los esqueletos en parejas,  
oigo lo que se fue, lo que aún no toco  
y la hora actual con su vientre de coco,  
y oigo en el brinco de tu ida y venida,  
oh trueno, la ruleta de mi vida.

## Intermedio

Cuauhtémoc

Joven abuelo: escúchame loarte,  
único héroe a la altura del arte.  
Anacrónicamente, absurdamente,  
a tu nopal inclínase el rosal;  
al idioma del blanco, tú lo imantas  
y es surtidor de católica fuente  
que de resposos llena el victorial  
zócalo de cenizas de tus plantas.  
No como a César el rubor patricio  
te cubre el rostro en medio del suplicio:  
tu cabeza desnuda se nos queda  
hemisféricamente, de moneda.  
Moneda espiritual en que se fragua  
todo lo que sufriste: la piragua  
prisionera, el azoro de tus crías,  
el sollozar de tus mitologías,  
la Malinche, los ídolos a nado,  
y por encima, haberte desatado  
del pecho curvo de la emperatriz  
como del pecho de una codorniz.

## Segundo acto

Suave Patria: tú vales por el río  
de las virtudes de tu mujerío;  
tus hijas atraviesan como hadas,  
o destilando un invisible alcohol,  
vestidas con las redes de tu sol,  
cruzan como botellas alambradas.  
Suave Patria: te amo no cual mito,

sino por tu verdad de pan bendito,  
como a niña que asoma por la reja  
con la blusa corrida hasta la oreja  
y la falda bajada hasta el huesito.

Inaccesible al deshonor, floreces;

creeré en ti, mientras una mejicana  
en su tápalo lleve los dobleces  
de la tienda, a las seis de la mañana,  
y al estrenar su lujo, quede lleno  
el país, del aroma del estreno.

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

Tu imagen, el Palacio Nacional,  
con tu misma grandeza y con tu igual  
estatura de niño y de dedal.

Te dará, frente al hambre y al obús,  
un higo San Felipe de Jesús.

Suave Patria, vendedora de chía:

quiero raptarte en la cuaresma opaca,  
sobre un garañón, y con matraca,  
y entre los tiros de la policía.

Tus entrañas no niegan un asilo  
para el ave que el párvulo sepulta  
y nuestra juventud, llorando, oculta  
dentro de ti, el cadáver hecho poma  
de aves que hablan nuestro mismo idioma.

Si me ahogo en tus julios, a mí baja  
desde el vergel de tu peinado denso  
frescura de rebozo y de tinaja,  
y si tiritó, dejas que me arrope  
en tu respiración azul de incienso  
y en tus carnosos labios de rompopé.

Por tu balcón de palmas bendecidas

el Domingo de Ramos, yo desfilo  
lleno de sombra, porque tú trepidas.

Quieren morir tu ánima y tu estilo,  
cual muriéndose van las cantadoras  
que en las ferias, con el bravío pecho  
empitonando la camisa, han hecho  
la lujuria y el ritmo de las horas.

Patria, te doy de tu dicha la clave:  
sé siempre igual, fiel a tu espejo diario;  
cincuenta veces es igual el *Ave*  
taladrada en el hilo de rosario,  
y es más feliz que tú, Patria suave.  
Sé igual y fiel; pupilas de abandono;  
sedienta voz, la trigarante faja  
en tus pechugas al vapor; y un trono  
a la intemperie, cual una sonaja:  
¡la carreta alegórica de paja!

El año de 1921 es un año especial en la historia de México. En él se celebran dos centenarios fundamentales: el de la caída de Tenochtitlan, con la prisión de Cuauhtémoc (1521), y el de la declaración de la Independencia, con el Tratado de Córdoba (1821). Penosamente, entre el fragor y la devastación de la guerra civil, los mexicanos construían la propia imagen, buscaban una justa configuración de la *mexicanidad*, del ser nacional. José Vasconcelos había publicado en 1916 *Pitágoras*, donde aparecían ya ideas que habría de desarrollar en *La raza cósmica* (1925). Mariano Azuela había dado inicio al ciclo de la Novela de la Revolución Mexicana con *Los de abajo* (1916). Y sobre todo los *muralistas* (José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros), después de años de trabajo de renovación de la pintura mexicana y de lucha sin cuartel contra la omnipotencia de la Academia, daban a la luz, precisamente en 1921, un primer manifiesto donde se proponían llevar el arte a las calles, a los palacios públicos, a los lugares de trabajo. En ese arte monumental y didáctico, como en las series de dibujos, acuarelas, caricaturas, grabados y pinturas que lo preceden, serían visualizados los nuevos ideales revolucionarios, según los cuales las raíces de la mexicanidad estaban en la cultura precolombina, Moctezuma y Cuauhtémoc habían sido nobles y sufridos héroes y los españoles rapaces usurpadores (contrariamente a lo que cuatro siglos de escuela colonial habían pregonado), la belleza indígena o mestiza era superior a la europea y el mundo rural tanto o más digno que el urbano.

Las reivindicaciones campesinas violentamente exigidas por caudillos como Zapata o Villa -no desprovistas de ciertos resentimientos de clase que lo eran también de casta y de raza- confirman en el plano político esta nueva concepción de la sociedad<sup>129</sup>. En la literatura se observa la intensificación progresiva de obras que se detienen en la observación de las costumbres y los problemas de la vida en el campo<sup>130</sup>, cuando no en la idealización bucólica de la misma<sup>131</sup>.

López Velarde no podía no sentir la tentación del himno cívico<sup>132</sup>, sobre todo cuando a nivel oficial se exaltaba la «patria chica» (la aldea, el pueblo, la región) otorgándole una importancia fundamental en la formación de la Patria Grande o Estado y se estimulaba el regreso a las raíces, a las tradiciones y a la tierra. Privilegiar a Moctezuma significaba rechazar la ideología urbana impuesta por los conquistadores y volver a la ideología rural que había sido típica del mundo indígena<sup>133</sup>. *La suave Patria* surge en este contexto con absoluta naturalidad<sup>134</sup>. La patria de López Velarde, efectivamente, tiene ojos de mestiza y se parece mucho a la provincia. Mejor dicho, su

patria es una provincia espléndida con una pequeña capital pecaminosa («ojerosa y pintada»).

Sin embargo, el reclamo telúrico era más metafísico que práctico; y entre una sociedad de consumo y una de mercado, la Revolución optó finalmente por esta última, permitiendo que se volviera a imponer la ideología urbana<sup>135</sup>. No es una casualidad que Zapata y Villa murieran asesinados y que a la larga el Partido de la Revolución se «institucionalizara». Los intereses de la Capital iban a silenciar las reclamaciones de los campesinos. La ciudad, fuente de pecado según la veía nuestro poeta, se iba a devorar a la aldea, reducto de virtud. En parte, el principio del fin había sido, paradójicamente, la misma Revolución. La lucha armada había arrastrado a los hombres con el anzuelo del cambio. Y al final, como el emblemático Demetrio Macías de Mariano Azuela, se habían quedado alzados, en armas, sin reconocer más el sentido de una lucha que no daba frutos y que nadie era capaz de frenar<sup>136</sup>. No sólo; además, la violencia en los campos había destrozado el antiguo sistema patriarcal y había causado la emigración femenina hacia las ciudades<sup>137</sup>.

*La suave Patria*, última protesta de fe del poeta moribundo, por el campo y contra la ciudad, por el viejo *modus vivendi* y contra el «progreso», esta «épica sordina» con tanto de lírica, había sido precedida por una elegía, por un llanto a la muerte de la provinciana por antonomasia, es decir, un llanto por la muerte de la Provincia: «Me enluto por ti, Mireya, / y te rezo esta epopeya», dice el estribillo de *A las provincianas mártires* (ZO).

Mireya no es una mujer en particular. No es Sara ni Rosa ni María ni Águeda. No es tampoco Fuensanta que, siendo decididamente un individuo, era a la vez la realización más perfecta del tipo. Mireya no es ninguna en particular y es todas ellas al mismo tiempo. Mireya es el arquetipo. De hecho, el título del poema es una dedicatoria en plural y más tarde el nombre propio se vuelve común, cuando el poeta se refiere -sin dejar ya lugar a dudas- a las «Mireyas criollas».

Mireya es un nombre poco frecuente y más bien exótico en español. Es la traducción del italiano Mirella, del francés Mireille y del provenzal Mirèio. Y era seguramente *Mirèio* lo que el poeta tenía en la mente cuando llamó Mireyas a las jerezanas. La asociación indicaba un refinamiento cultural que no todos los contemporáneos estaban en condiciones de apreciar. Su código, por otra parte, aparece aquí más opaco y más *descabellado* que nunca. Un verso como «se amortizaron las sonoras alas» podía sacar de quicio a más de uno. «Amortizar» es un término burocrático que significa redimir o extinguir el capital de un censo, préstamo u otra deuda. Su oficio de abogado lo había familiarizado con esta jerga y no desdeñó de usarla muchas veces. Aquí, la proximidad de una expresión lírica como «sonoras alas» crea un violento contraste que comunica esa impresión justamente de violencia, o mejor de violación, que produce en el poeta el destino de las provincianas arrancadas a su tierra por la guerra civil y llegadas a la ciudad para verse en seguida privadas de su identidad social y cultural (v. *Las desterradas*, ZO). Por otra parte, usando dicho verbo, crea una aliteración de SA, AS y SO que sugiere el susurro de un vuelo de fuga, de un vuelo humillado, muy distinto del vuelo sonoro o musical, propio de la pacífica vida anterior:

Se AmortizAron IAS SONorAS AIAS

Con lo cual «amortizar» se asocia fonológicamente con «amortiguar», «hacer menos viva o intensa una cosa», por ejemplo un sonido. Las alas no son nunca sonoras, en realidad, y en esta *iunctura* casi imposible el poeta ha hecho uso de uno de sus procedimientos habituales, trasladar el adjetivo<sup>138</sup>. Quien es sonora es en realidad el ave, que va asociada a «alas». Hemos visto en los capítulos anteriores cómo la Provincia de López Velarde está llena de aves y de cantos y cómo frecuentemente él ve a las mismas provincianas y a la misma Fuensanta como aves que cantan. Transcodificando el verso, es como si el poeta dijera a las provincianas emigradas: «Vosotras, que sois como aves canoras, habéis volado silenciosas y humilladas por huir a un cruel destino» («Antes que sucumbir al bandolero»).

Con todo esto se quiere demostrar que, llegado a esta altura de su carrera, López Velarde había adquirido un extraordinario dominio del lenguaje. Su estilo se había hecho cada vez más opaco, es decir, menos mimético, menos racional. Sus metáforas eran cada vez más insólitas. Sus elecciones, cada vez más imprevisibles<sup>139</sup>. Y sus alusiones culturales, cada vez más refinadas y menos obvias.

«Me enluto por ti, Mireya, / y te rezo esta epopeya». Todo lo que precede anuncia una elegía: «enluto», «rezo». ¿De dónde surge entonces la imprevisible «epopeya»? Surge sin duda de una alusión a la epopeya neo-occitánica que tiene como protagonista a una provinciana modelo. No nos cabe duda que la Mireya mártir de López Velarde es la hermana zacatecana de la *Mirèio* de Mistral. No podemos saber si nuestro poeta conoció la versión francesa del poema provenzal o una traducción española; pero seguramente lo conoció y lo tenía muy presente en la memoria cuando escribió *A las provincianas mártires*. Las coincidencias son muchas.

Frédéric Mistral había nacido en 1830 en una región de Francia que se obstinaba en mantener su lengua (la *langue d'oc*, de ilustre tradición), sus costumbres y creencias, su autonomía, frente al poder centralizador y nivelador del Estado francés: la región de *Provence*. En 1854, junto con otros seis jóvenes poetas occitánicos, en la reunión de Font-Segugno, decretaron el nacimiento del Felibrismo (*Le Félibrige*), un movimiento literario con algo de secta, que tenía como finalidad conservar a la región nativa su lengua, su color local, «su felicidad nacional». Decía el segundo de los estatutos promulgados más tarde, en 1862:

Le Félibrige est gai, amical, fraternel, plein de simplicité et de franchise. Son vin est la beauté; son pain est la bonté; et son chemin la vérité. Il a le soleil pour régala, il tire sa science de l'amour et met en Dieu son espérance<sup>140</sup>.

El programa del Felibrismo, si lo conoció, debió apasionar a López Velarde. Y estamos seguros de que en el fondo de su corazón hubiera deseado que el lenguaje de Jerez se diferenciara bastante del de ciudad de México para poder escribir en jerezano.

En todo caso, la oposición provincia-capital es un primer punto de coincidencia. La idealización de la provincia, un segundo. La impresión de que el alma provincial está muriendo y el aferrarse a las tradiciones locales y el resistirse empecinadamente a que ello ocurra, un tercer y cuarto punto de coincidencia.

Luego, la lectura de *Mirèio*<sup>141</sup> lo debió fascinar. *Mirèio* es una joven deliciosa, la flor y nata de la provincia provenzal, que cuenta entre sus virtudes la de haberse enamorado -despreciando los candidatos más ricos- del joven más empapado en las tradiciones de su patria chica. Vincèn, hijo de un pobre cesterero ambulante, se presenta, ya en el aspecto físico, como el más típico campesino provenzal: tenía las mejillas más bien oscuras, admite el autor, pero era bello de rostro y de cuerpo y, por otra parte, la tierra negra produce siempre buen grano y es de las uvas negras que sale el vino más fuerte<sup>142</sup>. Pero sobre todo es su conversación que enamora a la muchacha: él sabe todo sobre las costumbres, las leyendas y las tradiciones de la tierra<sup>143</sup>. El amor es recíproco pero hay un impedimento: la diferencia de condición social entre los dos. La muchacha, desesperada, no resignándose a la oposición de la familia, recuerda que el propio Vincèn le ha hablado de la ayuda milagrosa que concedían las Santas de Saintes-Maries-de-la-Mer a quien se dirigía a ellas y decide ir allí a implorar auxilio. Para llegar a la iglesia, que queda cerca del mar, *Mirèio* tiene que atravesar la llanura de la Crau y cruzar el Ródano. Llega exhausta, sin fuerzas e insolada. En la agonía se le presentan las Santas y le explican que la única vía de salvación es la muerte porque ella conduce a la vida eterna y a la única felicidad posible. La felicidad -dicen las Santas- no existe, ni en el rico, ni en la joven madre que mece a su pequeño, ni en la esposa que abraza al esposo. La verdadera felicidad está en lo alto del Empíreo desde donde nuestro universo parece enfermo y locos y miserables nuestros ardores y nuestro miedo de la muerte<sup>144</sup>. *Mirèio* muere en los brazos de Vincèn, rodeada por los padres, que acuden enloquecidos tratando de salvarla, y por la multitud que contempla conmovida la escena. Antes de expirar, *Mirèio* trata de consolar a Vincèn que se resiste a perderla, explicándole lo que ha aprendido de las Santas: en el Cielo la felicidad de los dos será más perfecta. Más aún, puesto que ella buscaba la perfección por la vía del amor humano, la Providencia se la concede, dándole la eternidad y una iluminación final<sup>145</sup>. En otras palabras, *Mirèio*, que ha soñado la perfección, la obtendrá con la muerte. En López Velarde esta ecuación estaba implícita, aunque nunca la formulara tan claramente: la perfección era permanecer idénticos a nosotros mismos, o al instante en el cual nos parecimos perfectos; no crecer, no cambiar, en definitiva no vivir. Dicen las Santas: «¿La has visto [la felicidad] en la frente de la novia, cuando avanza lentamente por el sendero, hacia la iglesia, al lado de su novio?... Pues aquel sendero para la pareja que lo pisa tiene más espinas que la zarza del páramo, ¡porque allá abajo todo no es más que dura prueba y larga fatiga!»<sup>146</sup>.

La ideología vivamente católica de la obra no podía hallar sino el acuerdo de López Velarde, además de una simpatía de origen autobiográfico. También el amor entre él y Fuensanta había sido recíproco pero imposible, también la muerte los había separado, también él esperaba en la felicidad eterna y en la resurrección de la carne. También Fuensanta como *Mirèio* adquiere un carácter divino: cuando ésta muere, las Santas la acogen como a una entre ellas; en López Velarde, la divinización de la amada es una constante.

Pero el rasgo diferenciador de *Mirèio* no está en nada de esto y la historia de la joven y del idilio rústico tiene una importancia secundaria frente a aquellos elementos

propiamente caracterizadores del felibrismo: la lengua, la descripción del paisaje, la idealización de la vida de provincia, el folklore. Y luego la identificación de la protagonista con la provinciana por antonomasia. Esto es lo que debió fascinar a López Velarde por sobre todo lo demás. Él no podía hacer hablar una lengua estrictamente jerezana a sus protagonistas. Pero deja sentir la *mexicanidad* y la *provincialidad* de sus mujeres. Hemos dicho en el capítulo segundo que Fuensanta, extrema espiritualización, se expresa sólo de manera muy abstracta; en cambio, las palabras de las otras tienen la gracia de los decires populares: «Si estos corredores / como tumbas, hablaran ¡qué cosas no dirían!» (*Para el zenzontle impávido*, ZO). Luego el lenguaje poético en sí de López Velarde es un lenguaje coloquial. Como dice Paz, «parte del habla común, esto es, de la conversación»<sup>147</sup>.

Pero la misma Fuensanta coincide con Mirèio por tantos motivos. Uno es la santidad, como hemos visto. Otro es esa aura de sueño que le da el estar rodeada de aves con las que dialoga<sup>148</sup>. Hay muchos elementos de color local también en la poesía velardeana y luego, como se vio en los capítulos primero y segundo, sus mujeres son la encarnación de la tierra. Además, en el mundo de López Velarde están bien los poetas como en el mundo de Mistral están bien los felibros. Dice el primero: «De pecho en los balcones de vetusta madera, / platicáis en las tardes tibias de primavera / que Rosa tiene novio, que Virginia se casa; / y oyendo los poetas vuestros discursos sanos / para siempre se curan de males ciudadanos, / y en la aldea la vida buenamente se pasa» (*Del pueblo natal*, SD). Y decía el provenzal: «En fin quiero que, a acompañar a las bellas mozas, siete felibros vengan; y quiero que ellos escriban con palabras armoniosas las loas a la bella sociedad y las leyes de amor, en cortezas o en hojas de parra; y así como la miel se escurre de los panales, así se escurrirán sus coplas»<sup>149</sup>. Sólo que en realidad López Velarde está solo y en su aventura poética no lo acompaña nadie (v. *Introito*, ZO); mientras que Mistral forma parte de un grupo siempre válido para él, o sea, el Felibrismo (v. *Mirèio*, *cit.*, canto sexto, pp. 200-202, donde nombra uno por uno, con emotivo acento, a todos sus secuaces).

Naturalmente hay también grandes diferencias entre Mistral y el mexicano. La provincia de aquél es más completa y realista: hay distintas clases sociales, hay hombres, oficios y tareas, hay pastores, cesteros, vendimiadores y ganaderos. La provincia de López Velarde está despoblada de hombres: sólo genéricamente se habla de «novios lugareños» y excepcionalmente de un abuelo, de un ejército enemigo, de un gendarme. Pero fuera de estas excepciones, se puede decir que la provincia velardeana es un gran gineceo por el que el poeta circula alucinado de amor. De otra manera, se puede decir que la visión de Mistral es la visión de un adulto (que reivindica, que subraya, que acumula, que idealiza, pero siempre un adulto). En cambio la visión de López Velarde es la de un niño. Es el recuerdo que el adulto tiene de su visión infantil. Los hombres no están; trabajan y los niños no participan aún en el trabajo. Están las mujeres, cocinando, tejiendo, cantando, sirviendo café. Y el poeta niño se mueve libremente entre las «caudalosas colas» de los vestidos femeninos de finales de siglo. Aún no le están vedadas las puertas del gineceo. Aún tiene acceso al Paraíso. Al plácido lugar que se volverá Paraíso apenas le resulte inaccesible.

Es el conjunto total de la obra de López Velarde que se puede confrontar con el poema mistraliano. Pero en particular el texto *A las provincianas mártires* alude a él de manera inequívoca y es sólo a través de este texto que hemos podido remontarnos a la fuente. Además del nombre Mireya, usado como calificativo en «las Mireyas criollas»,

existen otras señales. En primer lugar la muerte y el luto por la provinciana. Tanto la mistraliana como la velardeana mueren -más allá de los motivos inmediatos, o sea el amor obstaculizado para una y la guerra civil para la otra- porque ambas pertenecen a un mundo arcaico que el progreso tiene necesariamente que aniquilar. Es más, la muerte se ha ya verificado y sólo resta llorarlas para mantener vivo su recuerdo. En segundo lugar, López Velarde *cita* a Mistral. Primero llama a la Mireya criolla «mártir perla» («El novio llorará a su mártir perla»), como Vincèn llama a Mirèio «la perla de Provenza»<sup>150</sup>. Y luego alude a la iglesia de Saintes-Maries-de-la-Mer donde muere Mirèio en estos versos:

Honorable pajar de la cosecha

honorable: tu incendio es la basílica  
en que se ahoga la virgen deshecha.

El primer verso, con la repetición anafórica en el segundo, la cual desde un punto de vista sintáctico constituye una epanalepsis, es un epíteto del campo, de la tierra que produce y de la virtud que de ella deriva. «Honorable» se dice dos veces porque existe dos veces: el honor está en la tierra y lo transmite a quien de ella vive. El «pajar de la cosecha» es una metonimia de la provincia y de la vida provincial. El segundo y tercer verso se refieren a la muerte de la doncella, de Mireya, y de lo que ella encarna, es decir de ese tipo de vida. El incendio es metafórico y alude a la destrucción violenta de este mundo por la guerra antes aún que empiece la lenta agonía causada por el «progreso». El complemento predicativo de incendio («la basílica / en que se ahoga la virgen deshecha») es una alusión a Mistral, con la cual se quiere significar que, en el fondo, la desaparición de la provincia aniquilada por el desarrollo urbano es igual, en Francia o en México, y Mireya o Mirèio, tanto da, son el emblema de una forma de vida, una moral, un tiempo, un mundo que se van.

De una manera general se puede decir que del canto X al XII y último del *Mirèio* se suceden los *trenos* o cantos de lamentación, primero del propio autor («¡oh Crau, ha caído tu flor! ¡Lloradla, jóvenes!»<sup>151</sup>) y luego de los padres de la muchacha y de Vincèn, con cuyos patéticos gemidos se cierra el poema. El texto de López Velarde es también, de alguna manera, un *treno*, un llanto fúnebre, por más que el autor lo defina una epopeya, y por más que el tono dramático aparezca aliviado por la ironía y por los contrastes de un lenguaje que no pertenece ya al código romántico.

De todos modos, López Velarde tiene de común con los felibros, y en particular con Mistral, el tono de enternecida evocación de un mundo que está muriendo y que no quisiera ver desaparecer. En este sentido forman un único sector poemas como *En la Plaza de Armas* (SD), *Las desterradas*, *El retorno maléfico*, *A las vírgenes*, *A las provincianas mártires*, *Jerezanas* (ZO), y finalmente *La suave Patria* (SC).

Paradójicamente, este último es el menos elegiaco y el más «épico» de la serie. Parecería que el poeta, al final de su vida, se aferrara en parte a la ilusión de que tal vez la provincia en agonía puede salvarse todavía. Si la patria chica se transformara en

Patria, si el Estado recuperara lo que tiene de más autóctono, cabría una esperanza. Mientras que en los poemas anteriores constataba la pérdida («jerezanas, / he visto el menoscabo / de los bucles que alabo, / [...] he visto deformada vuestra hermosura / por todas las dolencias y por todos los males; / he visto el manicomio en que murmura / vuestra cabeza rota sus delirios; / he visto que os ganáis / el pan con las agujas a la luz del quinqué»), en su última composición López Velarde parece creer todavía. *La suave Patria* fue publicada veinte días antes de su muerte y se sabe que la escribió sintiéndose ya muy enfermo. Tal vez la proximidad de su fin le hacía ver bajo una perspectiva diversa -¿un tiempo infinitamente largo?- el mundo que dejaba<sup>152</sup>. En realidad, como veremos, hay una contradicción entre lo que está dicho en la superficie del texto (la esperanza) y lo que está latente pero que aflora a través de algunas imágenes (la desazón).

Se trata de una composición muy cercana a la que vimos antes, *A las provincianas mártires*, desde el punto de vista del lenguaje (del código o del subcódigo del poeta). Si desde el punto de vista temático la hemos relacionado con *En la Plaza de Armas* y *El retorno maléfico*, desde el punto de vista estilístico es otra cosa, muy distinta de *La sangre devota* y de buena parte de *Zozobra*, mucho más cercana a las ecuaciones de *Jerezanas* y *A las provincianas mártires* (y especialmente a esta última). Lo mismo que el canto a «las Mireyas criollas», *La suave Patria* no siempre fue bien recibida<sup>153</sup>.

Está construida en endecasílabos consonantes, la mayor parte de los cuales forman dísticos o trísticos, aunque hay también sextetos y quintetos. Son ciento cincuenta y tres versos en total y es ésta la composición más larga y ambiciosa del poeta. Algunas rimas se repiten en diversas estrofas (por ejemplo -al, -aja e -iz se repiten en dos estrofas; -ilo en tres; -ía incluso en seis) y hay continuas iteraciones de palabras y de grupos fónicos, aliteraciones y rimas internas, todo lo cual da al conjunto una fuerte impresión de unidad musical. Ésta es aquí más necesaria que nunca porque, de otro punto de vista, el poema aparece mutilado en mil cuadritos distintos que tienen como finalidad común, sí, la descripción de la Patria, pero que no dejan de presentarse como separados unos de otros. No tiene en realidad construcción épica ni de oda civil. Es el más fragmentario de los poemas de López Velarde<sup>154</sup>. Bajo la superficie del texto late sin embargo un sema profundo que da, también él, homogeneidad al conjunto. Trataremos de individualizarlo, sobre todo, a través de las imágenes. El poema está además estructurado en cuatro partes bien diferenciadas y también ello contribuye a ordenar la multiplicidad de los detalles. Las cuatro partes son: un *Proemio*, el *Primer acto*, el *Intermedio de Cuauhtémoc* y el *Segundo acto*. Esta manera de presentar un gran tema a través de muchas y pequeñas figuras que componen una alegoría definida, puede evocar a un europeo la pintura gótica tardía o el arte *naif* y a un mexicano el muralismo<sup>155</sup>.

**PROEMIO** (vv. 1-18). Un proemio o prólogo es un discurso que se antepone al cuerpo de una obra para dar noticias de la finalidad de la misma o para hacer alguna otra advertencia. Aquí López Velarde quiso advertir de la excepcionalidad de este texto en el conjunto de su obra y de su cambio de actitud: él que sólo cantó de cosas íntimas, sale hoy a la plaza («a la mitad del foro») para unir su voz a la de los cantos patrióticos. Claro que no es éste el tono que más se le adapta y por ello será como un «tenor que imita / la gutural modulación del bajo». Se sabe que el tenor tiene en la ópera lírica los papeles de primer protagonista y que el galán enamorado lo canta generalmente un tenor. Al bajo corresponden otras funciones, más graves y solemnes. De todos modos, y

justamente porque la epopeya no es su género, él se contenta con dar este pequeño contributo: con «cortar a la epopeya un gajo».

El comienzo del poema es, por otra parte una palinodia en clave irónica del comienzo de la *Eneida*. Más bien a través de Mistral y no directamente, tal vez, actúan en él los modelos clásicos<sup>156</sup>. Esta epopeya es tan *sui generis* como el precedente canto a Mireya (*A las provincianas mártires*) y es siempre notablemente personal. Predomina su «yo», con el cual inicia la composición y el cual se ve además largamente prolongado en la rima («decoro» y «foro») y en los acentos interiores sobre la vocal homófona («sólo», «hoy», «voz», «tenor», «modulación»). Este mismo lirismo aliviará la pesadez de una épica que no le es congenial («Navegaré por las olas civiles / con remos que no pesan»).

Pero el hecho de que sus versos no «pesen», tiene además una razón más honda y más compleja, que el poeta explica en los versos que siguen, con una imagen exótica y opaca a la vez: «porque van / como los brazos del correo chuan / que remaba la Mancha con fusiles». El dato cultural es fácilmente descifrable. Se llamaba *chouans* en francés y *chuanes* en español a los campesinos de la Bretaña, del Maine y de la Normandía que se habían rebelado contra la primera república francesa. Activos sobre todo en los años 1794-1795, fueron definitivamente vencidos en 1800. El nombre derivaba del de uno de sus jefes, llamado Chat-huant (búho). Los campesinos bretones exigían que se les respetara la autonomía y todo el siglo XIX vio el desarrollarse de movimientos culturales regionalistas (en los que algunos historiadores ven los lejanos antecedentes de los actuales Ira, Eta, movimiento catalanista y similares). Menos intensas, en cambio, las reivindicaciones posteriores de los normandos. Parece ser que Jesús López Velarde, hermano del poeta, trajo de París un libro de Barbey d'Aurevilly, *Le chevalier des Touches* (1864), de donde Ramón habría tomado el dato<sup>157</sup>. Es de notar que Barbey d'Aurevilly fue el maestro de Valle Inclán, que tuvo una enorme influencia en la literatura de México y en general de la América Latina; y que además era contemporáneo de Mistral y, como el, católico de derecha y que sus obras están ambientadas en la provincia normanda nativa<sup>158</sup>. El interés por la «patria chica» y la impresión de que un estado autoritario quiere homogeneizar su territorio haciendo olvidar a cada región lo que ella tiene de particular y distinto, estimulaban seguramente la simpatía del mexicano por sus predecesores normando y provenzal<sup>159</sup>. López Velarde intuía que la normanda y la provenzal eran dos nacionalidades en pugna con el Estado francés. Y aunque no existe una *nacionalidad zacatecana*, él sentía su provincia como una realidad diferenciada del resto de México y sometida al arbitrio de una capital que despreciaba. Se entiende así la alusión a los chuanes y su interés por ellos. En su poema, nos quiere decir, la aventura épica no pesa («navegaré por las olas civiles / con remos que no pesan») porque la construcción de la patria se hace en sus versos, no con elementos impuestos o arbitrarios, sino con elementos naturales, que ya están ahí, como han estado siempre. En su poema, en efecto, no hay ninguna alusión a la historia impuesta por la cultura dominante. No se mencionan batallas ni héroes ni fechas. Hace excepción solamente Cuauhtémoc, para quien tiene un pensamiento gentil, como lo había tenido ya su maestro Darío (*A Roosevelt*, en *Cantos de vida y esperanza*, 1905), y con el cual se siente sinceramente vinculado. Pero su patria no se parece al Estado mexicano, creado a la fuerza, sobre un escritorio y sin tener en cuenta las fronteras naturales, como todos los estados latinoamericanos, por otra parte. Su patria se parece a su aldea nativa. Como la patria que querían los chuanes no se parecía al Estado francés sino a la tierra de Bretaña para unos o de Normandía para otros, hasta donde llegaban

las fronteras naturales. Tenía razón Solana cuando decía que López Velarde no fue cantor de la patria (en el sentido de «Estado mexicano») sino sólo de un pequeño rincón de su inmensa superficie<sup>160</sup>. Y es justo lo que agrega Carmen de la Fuente, que en la geografía de *La suave Patria* resulta presente sólo la zona central del país; las otras, como el sureste, la costa o la frontera, no son consideradas por el poeta; y la capital sólo aparece fugazmente<sup>161</sup>. La patria de López Velarde no es una patria sino una *matria*, en el sentido de que no corresponde al estado sino a una región<sup>162</sup>. Además, la suya no se presenta como una sociedad hostil de la cual se forma parte en teoría pero en la cual se debe luchar para imponer el propio lugar; no es competitiva, como la relación que se establece con el padre. La de López Velarde se presenta como una tierra cálida, protectora, dulce y generosa, exactamente como una madre. Y para completar, todas las imágenes que da de ella son femeninas<sup>163</sup>.

Efectivamente, en seguida la define «impecable y diamantina», recogiendo dos calificativos, la pureza y la cristalinidad, que habían servido para adjetivar largamente a Fuensanta y a las provincianas. Por eso, esta declaración sólo se puede hacer en «sordina», sin estrépito, muy quedo, como corresponde más que a una manifestación épica a una confesión íntima. Ni habla del Estado ni declama. López Velarde, ahora como antes, susurra su amor por una jerezana. No puede concebir otra patria que no sea ésta: una gentil jerezana. *La suave Patria* no es un poema exterior, como dice Paz<sup>164</sup>; al contrario, es *muy interior*.

El *Proemio* se cierra con una estrofa en la cual queda definida la patria y la música con que se la celebra. El poeta la adjetiva, de una vez para siempre, y este sintagma - «suave Patria»- se repetirá varias veces a lo largo del poema. El adjetivo sólo es aplicable a una figura femenina y además maternal. Estamos ya en la Matria. La música con que el poeta la celebra no es distinta tampoco de la que ya conocíamos. Su épica tendrá el mismo *son* que el resto de su poesía: son de selva, como en *El son del corazón*, que es como decir son rural, campero, por oposición a urbano. Y luego, por asociación con el poema citado, son afectivo, son visceral, son de orgía por oposición a cerebral y a intelectual. Parece además que su don de poetar le viene de la patria y él ahora se lo devuelve cantando en su honor: «permite que te envuelva / en la más honda música de selva / con que me modelaste por entero». El hijo modela a la madre que lo ha modelado. Se cierra el ciclo. En las nachas, en las risas y gritos de las muchachas y en los pájaros carpinteros, se perfila esa provincia que metonímicamente López Velarde identifica con la patria.

Las advertencias necesarias han sido hechas; ahora puede empezar el canto propiamente dicho.

*PRIMER ACTO* (vv. 19-74). El *Primer acto* se inicia con la exaltación de las riquezas agrícolas del país (el maíz) por oposición a las riquezas aparentes que lo conducirán a su propia ruina (el petróleo). Todo lo que en él es de oro o dorado señala riqueza verdadera. Y en los tres niveles, superficial, profundo y aéreo, la Patria se describe a través de una rica isotopía del oro: sobre la tierra, el maíz; en las minas, el Rey de Oros; y en el cielo, el «relámpago verde de los loros». Esta última es otra inesperada, aérea veta metafórica. La isotopía del oro -que es también fonética pues aparece en la rima y en la palabra «loro»- se completa con el establo que evoca la paja y el heno, también dorados. La oposición con el petróleo -la riqueza aparente- que sugiere

el color negro y por asociación la basura, los desechos, aparece aumentada por la referencia religiosa: lo dorado es don divino; el petróleo viene del diablo (vv. 23-24).

Para López Velarde las fuentes de la riqueza, de la industrialización y de la urbanización no pueden ser más que un producto, y en realidad una trampa, del diablo. Por este mito campesino, el mexicano, nuevo Lope de Vega rústico y católico, se asocia con el Miguel Hernández de los *Silbos* que le sucederá y para quien constituye posiblemente una fuente.

La tercera estrofa (vv. 25-29) es magnífica. La Capital aparece aquí, por primera y última vez, como imagen de la frivolidad y de la falsedad, para oponerla a la provincia virtuosa. Surge otra vez, inequívoco, el *topos* del «menosprecio de corte y alabanza de aldea». La contraposición entre ambas se hace además en base al tiempo, que vuela en la capital, se desperdicia, huye, mientras que en la provincia dura, es lento, como transcurrir pacífico. El reloj está en vela y cada campanada es un centavo: aquí el tiempo se capitaliza, no se pierde como en la ciudad. También el tiempo es oro en la provincia<sup>165</sup>.

Los palomos colipavos que rondan la iglesia o el curato (los relojes del Curato habían sido objeto de nostalgia en *El minuto cobarde*, ZO) evocan a las provincianas, cien veces asociadas a las palomas, a las torcaces y en general a las aves, tanto en *La sangre devota* como en *Zozobra*.

En cambio, la «ojerosa y pintada, en carretela», la hora fugaz de los placeres pecaminosos ciudadanos contra los que Bello había prevenido, evoca a las «cortesanas» -es decir, a las prostitutas de lujo- que, como explica Pacheco, solían anunciarse paseando por la Avenida Madero en coches de alquiler de cuatro asientos y cubierta plegadiza<sup>166</sup>.

En el dístico que sigue (vv. 30-31) se refiere a la destrucción causada por la guerra civil, de la que había hablado en *El retorno maléfico* (ZO). Aquí, es «tu mutilado territorio»; allá, era «la mutilación de la metralla». Pero esta patria devastada todavía es capaz de vestirse «de percal y de abalorio». En esos vocablos, respectivamente isotópicos de «impecable» y «diamantina», se cifra la única posibilidad de salvación que le queda: mantenerse igual a sí misma, a como era antes. El país destruido se salva volviendo a ser campesino.

El tríptico que sigue (vv. 32-34) ha dado mucho que hablar. A nosotros nos interesa sobre todo la perspectiva microscópica con que el poeta ve la patria. Es como si se alejara y desde lo alto viera todo con proporciones minúsculas: el país como una casa y el tren como un juguete. Esto es lo contrario de aquella perspectiva macroscópica que habíamos observado en los poemas intimistas: el yo igual al mundo, el pecho de la amada igual al Océano, etc. Bachelard encuentra que macrocosmos y microcosmos son relativos pero que, mientras la inmensidad es una categoría filosófica del ensueño, está en nosotros y es consonante con la intimidad, la miniatura, en cambio, compone las cosas dispares y ofrece a nuestra posesión el mundo que niega la distancia. «¡Poseemos de lejos, y con cuánta tranquilidad!» -observa el filósofo<sup>167</sup>. La gulliverización<sup>168</sup> no es frecuente en López Velarde justamente porque es un intimista. Pero cuando se trata de abarcar con una mirada la tierra, entonces la sueña pequeña y manipulable. Grandes

tierras despobladas donde el tren puede ser aún un acontecimiento: todo se reduce a la dimensión de un juguete, de un «aguinaldo de juguetería».

Hay otro ejemplo de gulliverización con una imagen idéntica a ésta en un poema poco anterior (*Humildemente*, ZO), del cual ya nos hemos ocupado en parte. Allí, la vida del pueblo se detenía, como por encanto, arrobada en la visión del Santísimo. Y a los ojos de Dios todo se miniaturizaba; el propio poeta adquiriría las dimensiones de un juguete: «Tu carroza sonora / apaga repentina / el breve movimiento, / cual si fuesen las calles / una juguetería / que se quedó sin cuerda. / .../ Señor, mi temerario / corazón que buscaba / arrogantes quimeras, / se anonada y te grita / que yo soy tu juguete agradecido». Si en la gulliverización está implícito un deseo de manipulación, en la imagen del juguete este deseo halla su mejor expresión. El juguete depende completamente de quien lo maneja. Ante Dios el poeta con todo su pueblo se entrega y se abandona, renuncia a su libertad (o comprende que toda libertad es fatua), ni más ni menos que si fuera un juguete en las manos divinas. Y esta entrega es gozosa porque es una entrega de amor («tu juguete agradecido»). No olvidemos que, además, «juguete» transmite una serie de connotaciones afectivas de las que carecerían otras elecciones posibles en el campo semántico de la dependencia absoluta, como «marioneta» por ejemplo. Más tarde, en cambio, en el último poema, ante la Patria que él va modelando verso a verso, de juguete dependiente pasa a ser el jugador. El poeta, inconscientemente, se identifica con el creador y ahora el territorio de la patria es su juguete. La concepción es decididamente platónica: en un orden superior, Dios hace el mundo a su imagen y semejanza (o a semejanza de las Ideas); en un orden inferior, el artista, pequeño demiurgo, hace su obra, simulacro del mundo. Jugador para su mundo, juguete para su Dios, López Velarde supo, como Borges, que «también el jugador es prisionero»; sólo que al mexicano la fe lo salva de la angustia metafísica que asedia al argentino<sup>169</sup>.

Que las estaciones ferroviarias tienen un especial atractivo para el provinciano, se pone de manifiesto en la estrofa siguiente (vv. 35-37) donde con la mujer regresa la inmensidad íntima («con tu mirada de mestiza, pones / la inmensidad sobre los corazones»). Y el hecho de que esta mestiza no sea real sino un emblema de la patria, no cambia la perspectiva. La elección de esta mestiza con valor alegórico no es casual: está en consonancia con el momento cultural que se vive, con las teorizaciones de Vasconcelos, con las representaciones de los muralistas.

La evocación del mundo indígena («mestiza») y provincial («barullo de las estaciones»), vuelve a crear el clima de pureza y de inocencia original que López Velarde ha asociado siempre con el perdido paraíso de la aldea. Es éste el sentido de esa estrofa interrogativa (vv. 38-41). Era idílico el mundo de la aldea; libre de vicios; y en él el temor y el regocijo podían depender de cosas tan simples como de la magia casera de los fuegos artificiales.

Después (vv. 42-48) parece que el poeta cayera en contradicción. Primero ha definido a la Patria por su mirada de *mestiza* y ahora le ve pelo rubio y trenzas de tabaco. Sin embargo, la contradicción es aparente. Aquí él no piensa en la mujer que encarna a la Patria sino que da atributos humanos femeninos a la tierra. El «pelo rubio» y las «trenzas de tabaco», que son isótopos del oro que precede y del que sigue («aguamiel», «jarabe»), son prosopopeyas de los cultivos, como cuando dirá más tarde «el vergel de tu peinado denso». Con «aguamiel» y «jarabe» se introduce la abigarrada serie de mexicanismos que el autor usa en este poema. En el resto de su obra son

escasos. La aguamiel, como se sabe, es el jugo del mamey que, fermentado, produce el pulque. El jarabe es un baile popular típico de los diversos pueblos de América; el que es típico de México se llama «jarabe tapatío». En la bisemia del vocablo «jarabe» aparece de nuevo la isotopía del oro, por sugerencia de su significado original, bebida muy dulce que se hace cociendo azúcar con agua y que por efecto del azúcar almibarada tiene un color entre dorado y tostado.

La Patria pues es una doncella seductora, una entre las bellas de la tierra, ante la cual se rinde el alma galante: «y con tu pelo rubio se desposa / el alma, equilibrista chuparrosa». «Chuparrosa» es otro mexicanismo que indica un ave pequeña y velocísima de alas, semejante al colibrí, llamado también «picaflor» o «pájaro mosca». Justamente por su avidez al extraer el néctar de las flores y por su agilidad en el vuelo, se aplica el nombre en sentido figurado a los casanovas<sup>170</sup>. En este punto pues el poeta se presenta como un seductor (en lo cual hay no poco de autobiográfico) y la Patria como la hija de la Provincia, de la Tierra, de la Madre.

La estrofa siguiente (vv. 49-53) nos ubica claramente -por si cabía alguna duda- en el campo y en la aldea. El quinteto se organiza alrededor de dos imágenes fundamentales: la tierra (vv. 49-50) y el poblado (vv. 51-53); y es rico en sensaciones auditivas («suena a plata»), visuales («calles como espejos») y olfativas («el santo olor de las panaderías»).

La primera imagen, sin duda llamativa pero opaca, ha dado qué hacer a los críticos. Phillips se fastidia mucho con Ibarra que explica «tu barro suena a plata» con una referencia a las minas norteñas en las cuales, dice Ibarra, queda como desperdicio mucha tierra que todavía tiene plata, y anota que Zacatecas está llena de esos «jales». Para Phillips el origen de la imagen es otro y se basa en un testimonio de Enrique Fernández Ledesma, recogido también por Elena Molina Ortega<sup>171</sup>. Parece que en casa de su amigo, el poeta vio una campanilla indígena de barro negro de Oaxaca, que simulaba una mujer de amplia falda. El barro, compacto y sutil, golpeado por un badajo también de barro, producía un sonido metálico de vastas repercusiones. La cosa impresionó a Ramón que poco después escribía justamente «tu barro suena a plata». Sin embargo, más importante es tal vez entender el sentido total de los versos: «Tu barro suena a plata, y en tu puño / su sonora miseria es alcancía». Más allá del origen de la imagen, el poeta parece sentenciar: «México es pobre pero será rico; en su aparente miseria se esconde su riqueza que radica en la tierra (y no en el petróleo)».

En la segunda imagen, en esas «madrugadas del terruño», encontramos de nuevo la isotopía de la pureza y de la cristalinidad: las calles, limpiísimas y bañadas de rocío, son «como espejos». Y en el ascetismo del ambiente, una nota de sensualidad familiar y castísima: el aroma de los panes recién hechos. Toda la estrofa sugiere el movimiento de una oferta en derroche: primero, en el humilde puño de la tierra mexicana suena sorpresivamente la riqueza y luego este puño se abre y la riqueza se derrama por las calles del poblado bajo la forma del alimento primordial. Parece un milagro y en realidad lo es y no lo es. El pan es fruto de la tierra. Pero su aparición inesperada tiene algo del milagro evangélico. Así, no debe sorprender ese «santo» que califica el olor de las panaderías; y bajo esta nueva luz otros elementos adquieren una connotación evangélica. Por ejemplo, en aquellos «pájaros de oficio carpintero» del *Proemio* estaba latente acaso la imagen de San José, que vendría a formar un mismo campo semántico con «Niño Dios» y con «establo».

Recordemos además que, en *Poema de vejez y de amor* (SD), Fuensanta aparecía caracterizada con referencia al pan: «eres a mis ósculos sabrosa, [...] cual pan humilde que se amasa / en la nativa casa / y se dora en los hornos familiares». Así, a través de las imágenes que aparecen en la superficie del texto, se puede descender hasta hallar el sema profundo, el tema latente en toda la poesía de López Velarde: la Patria es para él la Provincia, su provincia natal; la provincia es la tierra y la tierra es la mujer amada. Poeta del amor, López Velarde no concibe más patria que la Amada. Claro que la Amada, como hemos visto en los capítulos anteriores, tiene mucho de la madre. Y así también la Patria o Matria, como sería más justo llamarla, según la visión que de ella tiene el mexicano.

El cuarteto siguiente (vv. 54-57), en efecto, describe la Patria como una madre que canta el arrorró al recién nacido («cuando nacemos nos regalas notas», o sea las notas musicales del arrorró), luego endulza con compotas al niño, y finalmente se transforma en una esposa («te regalas toda entera»). Se transforma o se sustituye; madre y esposa, la Patria de López Velarde es una y múltiple, como la Amada: es «alacena y pajarrera», que es lo mismo que decir que es Águeda y Fuensanta. La Patria se parece a la prima Águeda: alacena o armario oscuro en el que se esconde un prodigio de manzanas y uvas. Y se parece a la tierra de Oaxaca: negra y severa la prima, negra y humilde la tierra, ambas esconden insólitas riquezas. Y la Patria es también como Fuensanta: una guía espiritual, invisible, que precede al peregrino que se orienta por la selva oscura gracias al canto de las aves que acompañan o sustituyen a la mujer. Porque las aves no son más que el patrimonio espiritual de la mujer-patria, las ilusiones con las que ella lo estimula. «Tú vendes -¡y cuan rara!- el ave retórica de la ilusión. ¡También tú eres vendedora de pájaros!», dice el poeta a Fuensanta en una prosa<sup>172</sup>.

En el feliz trístico que sigue (vv. 58-60), con esa superabundancia de *íes* que forman las tres rimas agudas y todos los acentos del primer verso, continuación de la *í*; tónica del «paraíso» precedente, la Patria, ya madre y esposa, se presenta como deliciosísima amante: «que en tu lengua de amor prueben de ti / la picadura del ajonjolí». «Picadura» es notoriamente bisémico. «Ajonjolí» es un fruto cuyas semillas son oleaginosas y comestibles; se llama también alegría y sésamo. No es mexicanismo; la palabra viene del árabe y se usa también en España. En el contexto, sin embargo, adquiere un fuerte sabor local. Y una Patria que sabe de ajonjolí no es precisamente heroica; pero en cambio se carga de esa fascinación que puede adquirir lo familiar, en la cual era maestro López Velarde.

La última estrofa del *Primer Acto* (vv. 61-74) es la más larga del poema: se compone de siete dísticos. El cielo nupcial, lecho nupcial de la Matria, es el escenario cósmico de ese coito tempestuoso que hace estremecer a todos porque de él habrá de nacer una nacionalidad (o regionalidad, en este caso). Lo caracteriza, en efecto, el trueno, eje lexical sobre el que se construye toda la estrofa. Primero con el poliptoton «trueno»-«trueno»; luego con la repetición anafórica de «trueno»; luego con la prolongación del mismo en la anáfora de «oigo», con el cual se vincula semánticamente; y en fin, con la diseminación semántica de «trueno» en «derrumba», «madererías», «temporal», «ruleta». Este trueno mexicano tiene efectos hiperbólicos: «baña / de locura, enloquece a la montaña, / requiebra a la mujer, sana al lunático, / incorpora a los muertos, pide el Viático». La diversidad del trueno constituye así otro elemento felibrístico que pone en evidencia la diversidad mexicana.

Pero la creación de esta Patria a imagen y semejanza de la Provincia es una fantasía del poeta, un deseo imposible. En la realidad, el México que él desea está muriendo. Esta verdad desconsoladora yace bajo las imágenes dictadas por el entusiasmo y finalmente se va a superponer a ellas. En esta estrofa final del *Primer Acto*, a la imagen del coito portentoso, de frenética fecundidad, de la Matria, sucede sin nexos mediadores la configuración de un apocalipsis. El imponente trueno empieza siendo deleitoso («de deleites frenéticos nos llena»); continúa con una serie de operaciones positivas y vitales («requiebra a la mujer, sana al lunático, / incorpora a los muertos»); y termina sembrando muerte («pide el Viático, / y al fin derrumba las madererías / de Dios, sobre las tierras labrantías»). Al final el trueno se multiplica en temporal y sólo se oyen quejas y crujidos de esqueletos.

Los esqueletos, el poeta los vislumbra «en parejas» y este Eros descarnado constituye un elemento recurrente en su última producción. Corresponde a un gusto de doble ubicación, entre la recuperación del barroco y la vanguardia cubista: el esqueleto es también la geometrización del cuerpo. En el capítulo anterior hemos visto que, obsesionado por la muerte y a la vez morbosamente atraído por ella, ve convertirse el mundo «en un enamorado mausoleo» (*¡Qué adorable manía*, SC); la Amada se le presenta bajo forma de esqueleto (*ibidem* y *El sueño de los guantes negros*), y su sola aspiración es fundirse con esos huesos («quedarán ya tus huesos en mis huesos»). México (la provincia mexicana) perece y él perece con México (no olvidemos en qué condiciones de salud escribió el poema). En este desastre total, los esqueletos que se abrazan constituyen además una imagen consolatoria: Amor perdura.

Sobre «la hora actual con su vientre de coco» lo ha dicho todo José Luis Martínez. En esa visión simultánea que tiene el poeta del tiempo pasado («oigo lo que se fue»), del futuro («lo que aún no toco») y del presente («la hora actual con su vientre de coco»), este último se le aparece como «una época vacía, hueca, o sólo llena de agua como los cocos; dicese "cabeza de coco", o si se prefiere "vientre de coco", para decir que están huecos, o sólo llenos de un líquido inocuo»<sup>173</sup>.

El *Primer acto* se cierra así con un violento golpe de escena. Después de habernos descrito la *suave* Patria como un paraíso de delicias y riquezas mal escondidas, evocadoras del dulce encanto femenino, sobre este paisaje de pacífico dorado (oro, maíz, tabaco, establo y aguamiel), se abate la tempestad apocalíptica. López Velarde -repetimos- quería creer en la salvación de México, pero lo que veía le desgastaba la fe. Un solo verso anuncia en el *Primer acto*, de todos modos, el apocalipsis final: «y los veneros de petróleo el diablo». Don maldito, el petróleo será -piensa el poeta- el caballo de Troya de México.

*INTERMEDIO: CUAUHTÉMOC* (vv. 75-94). Siete dísticos cerraban el *Primer acto* con una escena apocalíptica y siete dísticos, con un sexteto intercalado ABCABC, cantan a Cuauhtémoc en el *Intermedio*. Del estruendo precedente surge, como el Salvador después del Juicio, contra un cielo nuevamente sereno, el mártir indígena y la historia de su Pasión pagana. La evocación del héroe azteca y ese lugar de privilegio en el centro del poema a la patria, no es simplemente una concesión al momento cultural mexicano. Concesiones López Velarde hizo pocas, y menos que menos al final de su carrera. Es muy posible que él sintiera sinceramente a Cuauhtémoc, más allá de la veneración nacional que se le tributa en México y más allá de los *reviváis* alguna vez demagógicos de los muralistas, como una raíz real, tan indiscutible como la tierra, la

Provincia y la madre. Significativamente lo llama «abuelo». Cuauhtémoc es el padre de la tierra; es el padre de la Matria. También aquí, como en el resto de la poesía velardeana, hay un evidente salto de la figura paterna. Se la evita, se la suprime<sup>174</sup>. (Y sin embargo, en esa ambigüedad propia de los sentimientos humanos, quién sabe que el poeta no haya descubierto en ese mítico antepasado la fórmula de reconciliación con la figura paterna).

Con gran discreción y sin el exhibicionismo de algunos contemporáneos, López Velarde deja subir, algunas veces, hasta la superficie de su poesía, ciertos modelos indígenas que sin duda actúan en él. En los capítulos anteriores hemos visto, en efecto, cómo en la base de algunas de sus imágenes se hallan Tonantzin, Tláloc, la Pirámide de los sacrificios. Cuauhtémoc, queremos decir, no es del todo imprevisible en su obra. Y si es cierto que este *Intermedio* es lo más cerebral del conjunto, y si es cierto que los motivos precolombinos no han dado grandes frutos en la literatura de lengua española, hay que reconocer que los últimos ocho versos en los que se sintetiza el via crucis pagano del rey azteca, son intensos y bellos.

Se puede decir que los dísticos narran la historia: abren el Intermedio presentando al héroe, narran y concluyen. El sexteto intercalado tiene otro tema: la herencia fundamental que ha dejado Cuauhtémoc a los mexicanos. Y aquí el héroe, trascendiendo sus límites, es decir trascendiendo su individualidad, se erige en símbolo de la cultura azteca, cuyo legado más precioso y más vivo está sin duda en el lenguaje: «a tu nopal inclínase el rosal; / al idioma del blanco tú lo imantas». Y para mejor probarlo, como habíamos insinuado antes, todo este poema está sobrecargado de mexicanismos, que es lo mismo que decir nahualismos o aztequismos. Aquí mismo, y a manera de rústico blasón, está presente el nopal (del azteca, *nopalli*), típica tuna de las estepas mexicanas. Y ante él se rinden las europeas rosas. Absurdo o anacrónico, el hecho es que la herencia nativa vive todavía.

Pacheco ha señalado que López Velarde vivía muy preocupado por la norteamericanización progresiva de México, ya notable en aquellos años<sup>175</sup>. Es probable que cuando escribió *La suave Patria*, él tuviera presente tanto las admoniciones de Rodó al respecto, como las de Martí y Rubén Darío. Rodó había publicado *Ariel* al comenzar el siglo (1900) y había propuesto como defensa contra el pragmatismo y el utilitarismo del vecino del Norte, la afirmación de nuestra identidad espiritual y católica. Martí, al terminar del siglo anterior había advertido, siempre mirando con recelo al Norte, que América sólo se salvaría con sus indios y no sin ellos<sup>176</sup>. Y Darío, en la famosa poesía *A Roosevelt (Cantos de vida y esperanza, 1905)*, había prevenido al presidente norteamericano contra la fuerza siempre viva de la América Española. Pero la América de que hablaba Darío era también la América Indígena. Era la misma que había dado poetas «desde los viejos tiempos de Netzahualcóyotl», la misma en que dijera el noble Guatemoc (Cuauhtémoc): «Yo no estoy en un lecho de rosas». Frente a la progresiva norteamericanización de México y la consecuente pérdida de la identidad nacional, también López Velarde veía como única solución la afirmación de las raíces indígenas junto con la ideología agrícola y católica.

También él recuerda el episodio del suplicio de Cuauhtémoc<sup>177</sup>, en una estrofa sin duda menos feliz que los versos de Darío y mucho más opaca (vv. 83-86). El parangón con Julio César lo explica José Luis Martínez diciendo que probablemente el poeta alude a la historia de Suetonio donde se lee que, viéndose César rodeado de puñales,

«envolvióse la cabeza con la toga y bajóse con la mano izquierda los paños sobre las piernas, a fin de caer más noblemente»<sup>178</sup>. Pero esta estrofa, a través de la «moneda», metáfora de la herencia cultural de Cuauhtémoc, que se repite en epanástrofe al comienzo de la siguiente, sirve para introducir los cuatro dísticos finales en los que se sintetiza, apretada y dramáticamente, la historia de los últimos sufrimientos del héroe<sup>179</sup>.

«La piragua prisionera» es la canoa en la que Cuauhtémoc huyó con su familia después de sufrir los noventa días de asedio a México-Tenochtitlan que les impusieron los españoles. Hacia el final del sitio, un acontecimiento volvió a dar coraje a los aztecas. Los xochimilcos, habitantes de las islas meridionales del lago, se acercaron una noche evitando los galeones de Cortés y comunicaron a los aztecas que querían hacer frente común contra los blancos. Cuauhtémoc, loco de alegría, los llenó de regalos y les preparó el precioso chocolate. Pero esa misma noche, los xochimilcos los traicionaron tratando de robarles las mujeres y esclavizar a los niños. Los aztecas les hicieron pagar la perfidia matándolos a todos. Pero ya era tarde para seguir esperando. Cuauhtémoc huye con su familia a través del lago. Allí es interceptado por un galeón español, hecho prisionero y llevado ante Cortés.

Las imágenes que siguen son de una gran eficacia dramática y fonosimbólica. Nótese la reiteración de /S/, del grupo fónico /SO/ y de su inversión /OS/:

priSiOnera, el aZOro de tuS críaS,  
el SOLLOZar de tuS mitOIologíaS,  
La Malinche, IOS ídOIOS a nado,

que si no evoca un callado sollozar, da seguramente la impresión de una espera, de una angustiosa suspensión. La «Malinche» es, como se sabe, una corrupción de Malintzin, diminutivo nahuatlizado de Marina, la compañera india de Cortés. Puesta así, entre el llanto de los dioses y el naufragio de los ídolos, la traición de Marina a los suyos parece más patética. «Malinche» forma una rima asonante muy significativa con «sufriсте». Y luego su misma *í* tónica reaparece en los dos acentos internos más importantes del verso que la contiene (*ídolos*, endecasílabo *a maiore*) y del siguiente (*encima*, endecasílabo *a minore*) y en las rimas de los dos últimos (*emperatriz* y *codorniz*).

Los tres últimos versos, bellísimos, aluden a Ichcaxóchitl («Copo de algodón»), hija predilecta de Moctezuma, viuda de Cuitláhuac y, desde la prisión de su segundo esposo Cuauhtémoc, separada para siempre de él e incorporada al serrallo de Cortés<sup>180</sup>.

La piedad por Cuauhtémoc no está acompañada por el desprecio o la rabia contra los españoles, como sucede a los indigenistas generalmente. Para la concepción católica de López Velarde, la «pasión» y el sacrificio de Cuauhtémoc, como la de Cristo, no fueron inútiles. Antes bien, se diría que fueron necesarios. Nadie podrá negar la importancia de su herencia. Pero era necesario que desapareciera para que la cruz castellana acabara de modelar aquellas tierras<sup>181</sup>.

*SEGUNDO ACTO* (vv. 95-153). El *Segundo acto* es semejante al primero por la sucesión de cuadros aislados en los que la Patria se dibuja, ahora más nítidamente todavía, como una joven de provincia. Pero se diferencia del primero en el tema que une los cuadros, latente al principio y explícito en las últimas estrofas: la agonía.

La primera estrofa (vv. 95-100) identifica la Patria con sus mujeres por medio de una feliz imagen («el río / de las virtudes de tu mujerío») en la que Phillips ve un procedimiento de intensificación poética por medio de la abstracción, común en López Velarde<sup>182</sup>. En México se dice en realidad «mujerío»; es un americanismo que se usa también en el Cono Sur. Pero aquí el poeta prefiere el más castizo «mujerío» porque, aunque en ambos vocablos está contenido «río», es más clara la ecuación «mujer» + «río» = «mujerío». La Patria está viva, fluye como el río, porque existen las mujeres que la hacen vivir. Estas mujeres tienen algo de maravilloso («como hadas»), que embriaga sin sentirse («un invisible alcohol»), y son al mismo tiempo inaccesibles, frutos tantálicos, como una botella cerrada por alambres («cruzan como botellas alambradas»).

La Patria vale por sus mujeres y por su pan (vv. 101-102): éstos son ecos de temas ya desarrollados en el *Primer acto*. Los versos que siguen (vv. 103-105) son una intensificación del primer tema: la Patria es una niña pudorosísima cuyo pudor se aprecia en las hipérbolos: «la blusa corrida hasta la oreja».

La estrofa siguiente (vv. 106-111) introduce ya una sombra de duda sobre el destino de esta patria: «Creeré en ti, mientras [...]». La condición es naturalmente el mantenimiento de la tradición. El tápalo (otro mexicanismo), el mantón popularísimo, apenas comprado y con la marca aún de los dobleces que tenía en la tienda, llevado así con orgullo a la primera misa, es todavía un signo de inocencia (el mismo signo aparece en *Domingos de provincia*, SD). Mientras dure esa costumbre, se puede creer en la salvación de México.

El trístico de la sota moza (vv. 112-114) es bastante opaco. Se puede captar sin embargo la primera expresión de claro disgusto respecto a la Pama, que vive en la miseria y en la improvisación al azar, «de milagro», como un naipe sobre la mesa de apuestas («en piso de metal» sería exactamente la mesa del garito, llena de monedas sobre las que se mueve la sota).

Otro trístico (vv. 115-117) vuelve a proponer la gulliverización triple y progresiva del país: Palacio Nacional → niño → dedal. Esta disminución progresiva de la estatura de México no tiene nada de peyorativo, tampoco aquí, sino que es afectivo, como vimos antes.

El dístico siguiente (vv. 118-119) puede parecer oscuro a quien no es mexicano<sup>183</sup>. San Felipe de Jesús es el único santo que ha dado México y es naturalmente muy popular. Vivió en el siglo XVII y fue canonizado en el XVIII. Cuenta la leyenda que Felipe era lo que en lenguaje familiar se llama «un calavera». Su madre, descorazonada se preguntaba: «¿Cuándo sentará cabeza este hijo?» y la sirvienta escéptica respondía, señalando una higuera definitivamente seca en el patio «Cuando la higuera reverdezca». Un día, Felipe tuvo la revelación. Se embarcó hacia las Filipinas para ir allá a predicar la fe. Llegó hasta el Japón y en Nagasaki murió en el suplicio. Aquel día -dicen las gentes- la higuera reverdeció. «Te dará, frente al hambre y al obús / un higo San Felipe de Jesús». El obús es un barbarismo usado en México por granada o proyectil<sup>184</sup>. Así,

dice el poeta, frente al hambre y a la violencia y a la miseria de la guerra, esta Patria de infinitos recursos obrará seguramente el milagro: lo imposible será posible San Felipe hará reverdecer la higuera y saciará a los hijos de la tierra devastada.

El cuarteto siguiente (vv. 120-123, ABBA) introduce un clima distinto: la Patria es siempre una joven deseable, que si antes destilaba un invisible alcohol, ahora, más veraz y tangible, vende «chía» «Chía» es otro mexicanismo y es el nombre del refresco más popular del país. Pero lo que llama la atención es la aparición de la violencia la pintura de una escena de secuestro en que la víctima es la misma patria-muchacha. El secuestro se realiza con gran exhibicionismo- sobre un «garañón» (otro mexicanismo para decir caballo semental) y con «matraca» (en el caló del bajo pueblo, dice Santamaría, pistola o arma de fuego<sup>185</sup>). La intervención de la policía, tan inmediata que parece simultánea, y tan drástica (a tiros), parece una confirmación de que las fuerzas del orden se oponen a las pretensiones del poeta. Él quiere que su patria sea de una manera y el gobierno de otra; se sirve éste entonces del aparato represivo para combatir cualquier acción «subversiva». La imagen sin embargo surge con tal espontaneidad y es en sí tan pintoresca que no sabemos hasta qué punto el poeta era consciente del mensaje que transmitía y semejante transcodificación pudiera haber sido sorprendente para él mismo. Queremos decir que es éste un tipo de imagen que proviene del inconsciente (más cercana al automatismo surrealista) y no de la elaboración cerebral, como «tu barro suena a plata», «los brazos del correo chuan», y tantas otras, dado que la poesía de López Velarde es preferentemente cerebral. En todo caso, es un hecho que a las imágenes del *Primer acto*, dulces y pacíficas, dominadas por el paisaje agreste y lo dorado, después del apocalipsis y a pesar del *Intermedio* de *Cuauhtémoc* que no basta a conjurar el desastre, se van sobreponiendo las imágenes del presente negativo (aquel presente con vientre de coco): «la sota moza», «como la lotería», «al hambre y al obús». «Inaccesible al deshonor», había considerado el poeta a la Patria. ¿Estará realmente a salvo de todo mal? La duda se insinúa. Y entonces, naturalmente, a la impresión de impotencia frente a quienes le niegan la Patria como él la desea, a la impresión de que le están arrebatando la imagen que él ama y que se la van a deformar, sucede el arranque pasional: «quiero raptarte» etc.

Sigue una imagen melancólica (vv. 124-129): la juventud entierra su propio cadáver. El tema es una variante del de la juventud nunca vivida, tema modernista y velardeano, al que nos referimos en el primer capítulo. Ésta es una juventud que se petrifica<sup>186</sup> antes de poderse vivir; y la tierra que acoge el cadáver no ofrece en cambio el bálsamo que cure la muerte prematura. La razón de la impotencia de esta tierra, que antes se presentaba rica y generosa, es que ella misma está en agonía («quieren morir tu ánima y tu estilo», dirá luego), oprimida por quienes no comprendiéndola pretenden desvirtuarla. Es muy llamativo el cambio de visión del poeta, del primer al segundo acto, visto a través de la misma imagen de las aves. Antes la Patria era «pajarera», vendedora de las aves de la ilusión, guía espiritual. Ahora es un sepulcro para las mismas aves.

Sin embargo, todavía es hermosa esta Patria hospitalaria y pródiga (vv. 130-135). En el calor estivo ofrece la sombra de sus árboles frondosos, la frescura del agua y la mujer; en el invierno, el fuego de su madera y de sus pócimas («y si tiritó, dejás que me arroje / en tu respiración azul de incienso / y en tus carnosos labios de rompopo»<sup>187</sup>). Esta visión casi paradisíaca de la tierra donde no falta nada, que todo lo ofrece en el momento oportuno, es otro de los elementos felibrísticos de *La suave Patria*<sup>188</sup>. Pero, lo mismo que la doncella de Mistral, la Matria de López Velarde está enferma de muerte

(vv. 136-138) y a él no le queda sino la nostalgia: «yo desfilo / lleno de sombra porque tú trepidas»<sup>189</sup>. El hecho de que la Patria dude, «trepide», que no tenga la absoluta seguridad de que debe seguir siendo como ha sido hasta ahora y se incline débil a la imposición de un cambio que la aniquilará, llena de sombras al poeta.

El tema de la agonía de la Patria, que hasta ahora era más latente que manifiesto, se hace explícito en la antepenúltima estrofa (vv. 139-143). La muerte de la Patria es, claramente, la muerte de sus tradiciones, de un estilo de vida, de un tipo de personajes: a la rústica del tápalo, a la novia en la reja, a la graciosa escanciadora, a la misma cortesana en carretela, se agrega ahora la cantadora de las ferias, que va «empitonando la camisa» «con el bravío pecho». El término «empitonando», el poeta lo ha tomado en préstamo de la tauromaquia; pero lo usa sólo metafóricamente. No le interesa el deporte nacional en sí; este deporte oficial, querido y estimulado por el Estado. Sólo le interesan las tradiciones humildes de los pueblos que el progreso amenaza.

La penúltima estrofa (vv. 144-148) propone una solución que ya habíamos adivinado: «sé siempre igual, fiel a tu espejo diario».

La última (vv. 149-153) repite el consejo («sé igual y fiel», es decir, fiel a ti misma) y cierra el poema con una gran alegoría de lo que la Patria ha sido y debería seguir siendo:

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

Son todos complementos predicativos del imperativo de «ser». Es una orden: «sé». Si quieres salvarte, dice el poeta, sé como yo te digo, que es por otra parte como has sido hasta ahora. Los dos primeros complementos recrean a la joven pudorosa y sensual que encarna a la Patria y que hemos visto repetidas veces a lo largo del poema.

La «trigarante faja» es, como saben todos los mexicanos, la bandera nacional. Trigarantes se llamaban los que formaban parte del ejército de las tres garantías, que consumió la Independencia de México en 1821. «Entonces se creó la bandera nacional, con los tres colores, verde, blanco y colorado, que significan independencia, religión y unión»<sup>190</sup>. La Patria que ama López Velarde tiene fuertes raíces aztecas, un mal recuerdo del padre violador<sup>191</sup> a quien jamás nombra, y es independiente y republicana.

La enseña republicana atraviesa así el pecho de la patria. Y aquí pensamos la patria no como la joven que la encarna sino como la tierra<sup>192</sup>. «Pechuga» sería así una especie de pecho de la tierra, las colinas, prominencias de la Patria. El sufijo (-uga), que prolonga el vocablo original (*pecho*), da una dimensión menos humana y más telúrica, y es además asonante con otros términos geográficos como «altura», «laguna», etc.

Luego, «al vapor» parecen las colinas en la madrugada, cuando se levanta esa neblina que las cubre apenas. Y sabemos que la madrugada es la hora en que el poeta prefiere imaginarse a la patria. Dos imágenes de madrugada han precedido a ésta (vv. 51-54 y 107-109).

El trono a la intemperie y la carreta alegórica de paja son difíciles de interpretar y muchos críticos se han detenido en ellos. Según Rodolfo Usigli es una alusión a la historia de Booz, tomada posiblemente del *Booz endormi* de Víctor Hugo<sup>193</sup>. Pero, como muy bien señala José Luis Martínez, en el poema de Hugo hay paja pero la carreta no se ve por ninguna parte. Octavio Paz considera esta carreta como un rústico trono de las tres divinidades pagana, cristiana y azteca, Pomona, Guadalupe y Tonantzin<sup>194</sup>. Pero tampoco se entiende de dónde surgen estas tres divinidades. ¿Son acaso una prolongación religiosa de la trinidad civil implícita en «trigarante»? José Luis Martínez, por su parte, aventura una completa teoría según la cual «la carreta alegórica de paja» procede del Tríptico del heno de Hieronymus Bosch, el Bosco. Tradicionalmente, se ha visto en *El carro de heno* (la composición central del tríptico) una sátira de la locura de los hombres. El heno sería un símbolo de los bienes terrenales fugaces y la composición una ilustración de estas palabras de Isaías: «Toda carne es hierba / y todo su esplendor como flor del campo». José Luis Martínez recuerda que, mientras en la parte inferior del cuadro los hombres se pegan, se roban y se degüellan por la posesión de un puñado de heno, encima del carro hay una escena de serenidad y alegría. Una pareja se abraza detrás de un arbusto, un trovador toca la mandolina y una doncella le tiene la partitura. Según Martínez esto sería un oasis de música y amor encima de la locura humana que ellos no ven. El verso de López Velarde sería entonces una cita del Bosco y con ella el poeta propondría que «la patria conserve su realidad agrícola y, en ella, un sitio culminante, abierto a todos los vientos y con ruidosa alegría, al amor y a la belleza, por encima de la locura de los hombres que se destrozan en su codicia por bienes ilusorios»<sup>195</sup>.

A nosotros nos parece una interpretación más que ingeniosa pero inaceptable. En primer lugar, en la despiadada alegoría del Bosco no hay nada en que el ánimo pueda descansar o regocijarse. Si en la parte inferior del cuadro se amontona la multitud pecadora, sobre el carro no se hallan los virtuosos sino las alegorías de los distintos pecados capitales. La pareja que se besa detrás del arbusto representa la lujuria en los pecadores de ambos sexos, espiados por una lechuza que representa la ceguera humana. El «diablo azuloso que toca una larga flauta», recordado con simpatía por Martínez, tiene una cola de pavo que representa la vanidad, y la flauta que suena es en realidad una transformación abnorme de su propia nariz, con la cual se alude, según algunos críticos, a la gloria mundana. Del bosque asoma la jarra del diablo, que recuerda la tradición popular según la cual la noche del sabbat el diablo aparece de adentro de una jarra<sup>196</sup>.

Hemos subrayado de propósito que la última estrofa de *La suave Patria* empieza con un imperativo de «ser», al cual sigue una serie de complementos predicativos. No creemos que López Velarde pudiera aconsejar a su Patria que fuera como la carreta del Bosco. Pero aún aceptando que el famoso cuadro se pudiera interpretar como lo hace Martínez, no se ve nada en el poema del mexicano que aluda ni a la música ni al amor (en la última estrofa) ni a «la locura de los hombres que se destrozan en su codicia por los bienes ilusorios» (en todo el poema). López Velarde se lamenta del progreso (el

petróleo en vez de la agricultura) y del cambio en marcha («quieren morir tu ánima y tu estilo»). No lanza diatribas contra los pecadores.

Me parece a mí que, más sencillamente, la carreta de paja constituye un trono a la intemperie, sí, pero un trono rústico de sí misma, es decir, de la paja, del establo, del maíz, del oro que es la riqueza agrícola en la cual radica la salvación de la patria. Este trono rústico, en el cual se sienta la Patria vestida de su rústico oro, tiene un precedente en el poema analizado al comienzo de este capítulo, *A las provincianas mártires*. Allí se invocaba el «honorable pajar de la cosecha». Y bien, mientras aquel pajar y este trono estén en pie, Mireya o la Matria o la Patria tendrán la existencia y el honor asegurados. Si el pajar se destruye, se desvaloriza, se sustituye, Mireya o la Matria o la Patria perecen: «tu incendio es la basílica / en que se ahoga la virgen deshecha». Y este trono parece una sonaja, una rústica y alegre pandereta, porque en él se sienta la Patria Agricultora, y ya vimos que la tierra que produce suena a metal como las campanitas de Oaxaca, porque anuncia la riqueza que lleva. Esta carreta es alegórica, sin duda, pero simplemente alegórica de ese mundo un poco arcaico y todavía rural, descrito en el poema, que se quiere ir y al cual el poeta no se siente capaz de renunciar.

La patria -había dicho en un texto contemporáneo del poema- «la miramos hecha para la vida de cada uno [...] Casi la confundimos con la tierra»<sup>197</sup>.

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](http://www.biblioteca.org.ar)

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



**editorial del cardo**