Caligrafía del placer, garabato de la muerte. Dos notas en torno a la poesía de Ramón López Velarde

1. *La Venus del espejo* (para una teoría del ver)

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual.*

«Estos fúnebres guantes recuerdan los lujosos sombreros de los desnudos de Cranach», escribe Octavio Paz [1] al referirse a *El sueño de los guantes negros,* uno de los poemas clave del mexicano Ramón López Velarde. A mí, por otras razones, el poema me conduce extrañamente a otro desnudo, a otro cuadro —y no arbitrariamente señala el mismo Paz el carácter de cuadro de éste y de otros poemas de López Velarde—: a la *Venus del espejo,* de Velázquez.

Dos masas opuestas de color flanquean el lienzo: una cortina roja, que ocupa la mitad superior izquierda, y una tela grisácea, que se extiende de extremo a extremo en la mitad inferior, vienen a establecer una línea divisoria longitudinal y a señalar, en su angulosa intersección, *un centro.* Ambas masas realzan dos cuerpos: la roja, quizá con unas connotaciones demasiado evidentes, el de Cupido. La gris-azulada enfatiza el impresionante desnudo de Venus. Pero la mirada, repasando largamente el alabeado cuerpo de la diosa, no se detiene en él, busca un centro que, superpuesto al geométrico-estructural de las telas, ostenta un espejo. Los cuerpos están dispuestos para conducir la mirada a ese espejo, rodean al espejo, miran al espejo. Él es inevitablemente el centro.

El cuadro debió ser pintado hacia 1650. *Las Meninas,* la otra gran obra con espejo, es de 1656. Por estos años Velázquez —dejamos aparte el «protoimpresionismo», otra de las anticipaciones— introduce en la pintura un elemento que va a ser fundamental para el arte moderno: el espejo. Lejos ya de su utilización para reflejar un aspecto ocul-

[1] *Octavio Paz,* Cuadrivio *(2.ª edición), Joaquín Mortiz, México, 1969.*

to del mismo plano de realidad que el espectador tiene ante sus ojos —como hacía la pintura flamenca— el espejo refleja otra realidad, convirtiéndose en el hueco abismal por donde se despeña la mirada. No es sólo un juego de perspectivas, sino también una profundidad que apunta a la representación contingente de distintos niveles de realidad.

«El espejo inquietaba el fondo de un corredor», escribe Borges en el punto de arranque que nos conducirá a la vertiginosa historia de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,* y es que desde que Velázquez inquieta el lienzo con un espejo, el arte ya no podrá detenerse en la contemplación de la materia que ocupa un primer plano de realidad, sino que se verá obligado a buscar la grieta a través de la cual lo invisible se hace visible.

Veamos lo que dice Ortega: «Al evitar el bulto Velázquez no convierte el cuadro en un plano, sino en un hueco, en una profundidad. Por eso, cada figura no es, en rigor, plana, sin ser, por ello, de bulto. Cada elemento de ella está en su lugar de profundidad. Sólo esto explica que evitando el bulto tenga, sin embargo, tercera dimensión —esa tercera dimensión *hacia* dentro del cuadro. O dicho de otro modo, el Mundo no es un bulto, sino un hueco —un hueco dentro del cual hay bultos. Pero al hallarse éstos en aquél participan de su oquedad. En puros ingredientes visuales, todo cuerpo es a la vez hueco y bulto por estar en un lugar del gran hueco, ser elemento de éste».[2] Una frase me interesa subrayar de esta cita (que no se refiere en concreto al cuadro que nos ocupa): «Cada elemento está en su lugar de profundidad». En efecto, si atendemos, dentro de ese hueco que señala Ortega, a los distintos planos de perspectiva, percibiremos un primero, Venus, y un segundo, Cupido (además de un tercero, formado por la cortina roja, y hasta un cuarto, que estaría constituido por un espacio neutro hacia donde el cuadro se extiende en profundidad) que, aunque situados en diferentes estratos de percepción, forman un mismo nivel de realidad, tanto por su contenido como por su ejecución. Incluso su disposición los coloca en una misma línea envolvente, de circunvalar algo que se abre en sus orillas, en el centro que convocan, punto imantador y centrifugador de la visión. Y aquí se abre un hueco en el hueco y a través del espejo se visibiliza una categoría distinta, lo que venimos llamando un nivel distinto de realidad, que ya no es sólo un plano diferente de perspectiva.

Dos movimientos operan, pues, en la acción de ver el cuadro: uno, centrípeto, nos conduce concéntricamente hacia el espejo, centro de la mirada, a través de diferentes ondas: telas y cuerpos. Es una acción reductiva, de asimilación de la materia envolvente para penetrar puntualmente en el espacio de la aparición. Asimilación, que no eliminación, pues el ojo, inducido por el primer contraste de color, se anega en belleza, en frescura sensual, en cuerpo para profundizar, desdoblarse, verse. Otro: centrífugo. Una vez alcanzado el lugar de convocación, la mirada, ya renovada, retrocede dando un nuevo sentido a las representaciones y contaminándolas de la materia destrabada del fondo que, pareja a la vida, lleva en sí la muerte y la propia desaparición. (¿Habrá que estudiar un día la llamada pincelada suelta o protoimpresionista de Velázquez desde la perspectiva de un contagio de la difusa textura del espejo —formulada o no en

[2] *José Ortega y Gasset, «Velázquez», en* Obras completas, *Alianza Editorial Revista de Occidente, Madrid, 1983 (p. 612).*

el cuadro— que, dotada de una constante gestación, confiere a los objetos un fluir que no deja de escaparse por sus mismos intersticios hacia un trasfondo?)

Pero ¿cómo está conformada esa realidad distinta? El rostro que refleja el espejo dista mucho de ser el rostro oculto de Venus. Ya hemos apuntado que el mero juego de reflejar las partes no visibles de las figuras que se ofrecen a la contemplación quedaba superado por Velázquez. Por otra parte, si Velázquez hubiera querido reflejar el rostro de Venus, que el espectador no ve, no hubiera utilizado esa técnica tan distinta que hace del rostro reflejado y del cuerpo representado dos realidades tan diferentes. La vaguedad, la difusa contingencia del rostro en el espejo, frente a la consistencia luminosa del cuerpo de Venus, le confieren una misteriosa presencia más cercana a la emanación del fondo que al reflejo. Sí, el rostro *aparece* para mirarnos, para que lo miremos, para que lo miren también los personajes del cuadro. Y esa aparición desde el fondo nos trae los residuos del fondo, nos precipita hacia el espacio apenas conformado, precariamente sostenido por una superficie ambigua, no exenta de magia: ventana del fondo. Es la mirada, centro, a su vez, en el que las miradas convergen.

Ese objeto invisible, visibilizado por un instante —¿cuándo va a desaparecer?— ¿qué nos muestra: su visibilidad o su invisibilidad? La dudosa entidad ¿qué sugiere? Tenemos todos los tópicos a nuestro favor para intentar una explicación nada convincente: el juego barroco de perspectivas para involucrar al espectador, la idea de la *vanitas,* la alegoría... No es suficiente. En el centro generador del cuadro se abre una brecha cuadrangular por donde la mirada se pierde, o se encuentra, y lo invisible, dudosamente visible, nos invita a la visión. Ese vacío repentinamente conformando lo invisible, en torno al cual se ha estructurado todo el cuadro y todo tiene sentido dependiendo de su centro, es una invitación a la visión para un espectador invisible pero supuesto e integrante de la escena. Foucault, en su admirable estudio sobre *Las Meninas,* dice algo perfectamente aplicable a la *Venus del espejo:* «Quizás en este cuadro como en toda representación en la que, por así decirlo, se manifieste una esencia, la invisibilidad profunda de lo que se ve es solidaria de la invisibilidad de quien ve —a pesar de los espejos, de los reflejos, de las imitaciones, de los retratos».[3]

Abierta la brecha, el espectador, el artista en general, está obligado a ver, a verse, y su ceguera sólo puede tornarse visión una vez que descubra, mirándolo, la mirada. Porque desde el estrato último de la mirada, esos ojos, que quizá no ven, nos miran y retan a nuestros ojos, que ven tan poco, a ver. ¿Qué comunicación callada se establece entre Venus, que contempla sin espanto, y ese rostro que es y no es su rostro? Otra vez el mito: Narciso ante la fuente o el espejo: «El elemento sacro que permite el deslizamiento o separación del uno hacia el otro de sí, sin que la unidad se rompa, pues la separación en la imagen sigue siendo unidad de visión».[4] Sólo que la compleja teoría del ver barroca multiplica las posibilidades convirtiendo el espejo en punto de intersección de miradas. Así, el pasmo pasa al pintor, que se mira desde uno de sus posibles autorretratos, y, en suma, al espectador, invitado a asomarse desde sí al otro. Acto generador, fecundación de la imagen, ventana que nos ofrece la posibilidad de la vida,

[3] *Michel Foucault,* Las palabras y las cosas *(15.ª edición), Siglo XXI, México, 1984.*

[4] *José Ángel Valente, «Pasmo de Narciso», en* La piedra y el centro, *Taurus, Madrid, 1982.*

inversión de la *vanitas:* lo que vemos no es nuestra vejez o la acción demoledora del tiempo, lo que vemos es la posibilidad del otro a partir de nosotros mismos. Sí, *Venus y Cupido* es un acto de amor: «Ver, para Narciso, es nacer, es salir del mundo de la extinción... La imagen que Narciso ve está más allá de la muerte. El mito de Narciso es pues un mito de amor, de supervivencia o de resurrección» *(Ibíd.).*

El texto de Ortega que a continuación cito y que, como el anterior, no se refiere en concreto a *La Venus del espejo,* sino a la obra en general de Velázquez, reduce el espacio de la aparición a un nombre: Dios. A pesar de la atribuida monosemia a algo que creemos profundamente polisémico (la formulación del Nombre mediante nombres), la cita nos sirve de transición porque nos sitúa en la órbita de Ramón López Velarde. Dice Ortega: «¿Qué sentido podría tener una simple reduplicación de la realidad? Con una realidad, esa que hay ya, nos sobra, y nos sobra precisamente, por lo que a esa realidad le falta, pues la realidad toda, el mundo real con ser tan grande cosa, resulta que, a su vez, no hermenéuticamente pero sí metafísicamente, es mero fragmento y, por eso, carece de sentido propio y nos obliga doloridamente a buscar el trozo que le falta, que nunca está ahí, que es el eterno ausente —y se llama Dios: el Dios escondido, *Deus absconditus*» *(op. cit.,* p. 586).

Cotéjese con lo que Octavio Paz, en el estudio citado, afirma de la poesía de López Velarde: «Se nos escapará el sentido de su obra si no reconocemos que es una búsqueda, y a veces un encuentro —no de sí mismo sino de algo que no me atrevo a llamar Dios, verdad de más allá, espíritu, a pesar de que tiene todos esos nombres».

Prácticamente toda la poesía de López Velarde se centra en un gran tema: el amoroso. El exuberante reto del cuerpo será una y otra vez cantado desde todas las posibilidades a las que tienen acceso los sentidos, pero ya desde los primeros poemas se advierte una oscilación que será típica en toda su obra. Ya desde el principio no es posible hablar de un primer plano sensual autónomo sin que lleve incrustada una dolorosa espina, como si el amor elegido —o el amor que elige al poeta— escondiera en su reverso la inevitable faz de la muerte. El claroscuro, que ya señaló Phillips en su libro sobre el poeta,[5] tiene su fundamento en esta clave, única y bifronte. Y de ahí surge el poema, unidad imposible a dos tintas, caligrafía del placer y garabato de la muerte. De 1912 son estos tempranos versos, pertenecientes al poema «El adiós», recogido en *Primeras poesías:*

> Mas el cadáver del amor con alas
> con que en horas de infancia me quisiste,
> yo lo he de estrechar
> contra mi pecho fiel, y en una urna
> presidirá los lutos de mi hogar.[6]

La brecha que se abre, pues, en la poesía de López Velarde parte de un plano contradictorio, dual, compuesto de dos tensiones, quizás irreconciliables, que nos conducen

[5] *Allen Phillips,* Ramón López Velarde, el poeta y el prosista, *Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1962.*

[6] *Ramón López Velarde,* Poesías Completas y El Minutero *(3.ª edición), Editorial Porrúa, México, 1963. Todas las citas por esta edición.*

a la búsqueda de su propia reconciliación. Este nivel queda perfectamente expresado en «Mi prima Águeda», en donde «los calosfríos ignotos» preludian las soterradas potencias que, al manifestarse más tarde, darán lugar a otro plano de convergencia más complejo:

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

El empuje amoroso del yo poético nunca va a resolverse satisfactoriamente en este nivel («o porque nuestros mustios corazones / nunca estarán sobre la tierra juntos»), por lo que tenderá a crear un espacio más allá de la realidad cotidiana en el que se proyecte la unidad contradictoria de forma que, en su proyección, la contradicción pueda ser resuelta. El tránsito a esa dimensión suele presentarse como vuelo:

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

(«Un lacónico grito»)

Aunque en otras ocasiones, el poeta refleja el júbilo del logro:

¡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!

Contradicción, impulso, vuelo, abismo («no he podido lograr hacerme abismo») va a ser el movimiento que procure el tránsito desde el espacio inmediato al espacio insólito de la aparición y muy frecuentemente el poema será eso, abismo, precario puente de la impotencia tendida al vacío, hacia una imposible llegada que, como una ausencia presente, estructura el poema en torno a su hueco: «la convulsa vida / es un puente de abismo en que vamos tú y yo». Entonces el espacio retórico, marco de muerte que envuelve un fragmento de vida ausente, se perfila descarnado, macabro, y la intromisión de la conciencia convierte el reto a la muerte en una salida irónica y falsa:

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

La primera formulación del espacio configurador del segundo plano de realidad será la recurrencia a la visión fantasmal mediante la que los amantes se «encarnan» (dicho con más rigor, se «reencarnan», como veremos más adelante) en fantasmas o sombras. Desde aquí es preciso dejar claro que el sueño, para López Velarde, no significa la posibilidad de inventar una irrealidad, como lo fue para los modernistas (y he aquí una de las grandes diferencias que los separa, aunque no vayamos a tratar ahora ese tema), sino la posibilidad de adentrarse en otra realidad o de crearla en la medida del adentramiento. El «Poema de vejez y de amor» habla de

Dos fantasmas dolientes
en él seremos en tranquilo amor,
en connubio sin mácula yacentes;
...
dos sombras adormidas
en el tálamo estéril de una santa.

Amar implica metamorfosis de la carne, transgresión sangrienta de la realidad más inmediata. Paradójicamente, la salida a la vida será la muerte. Y será la muerte la que confiera nitidez a los fantasmas o sombras que conforman el espacio vacío. Entre los versos transcritos del «Poema de la vejez y del amor» se desarrollan estos otros:

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;

Sabemos ya la función de la muerte, la necesidad de la muerte como reverso del amor, del cual no es antagonista, sino elemento imprescindible para que aquél pueda alcanzar su dimensión última. La poesía como lugar de resurrección coloca a López Velarde en una tradición inconfundible en la que la vida, como Narciso en la fuente, sólo es accesible en la medida en que se crea, se proyecta, en la superficie líquida de la página o del espejo. El proceso amoroso es, pues, doble: la muerte y la resurrección. De ahí que el vuelo no pueda ser otra cosa que un morir y un matar a la amada, un descarnarse hasta el hueso: sangriento desnudarse que reduce los cuerpos al último reducto voraz o a la metonimia carnal entre la vida y la muerte, cómo una mutilación. El poema «Hormigas» muestra lo que decimos y, retando la condena, o apeteciéndola, despliega un imposible abrazo, insólita mezcla de autoinmolación y antropofagia:

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

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

Hay un momento en *La sangre devota* en que López Velarde coloca el espejo ante el cuerpo de Venus. Aparentemente no es Amor quien lo sostiene, sino la venganza («¿Imaginas acaso / mi amargura impotente?») por la impotencia ante la unión amorosa. En él se desdibuja un puño esquelético. La imagen, en un devenir, es más aparición que reflejo. Es el espacio del advenimiento, de la aparición de la muerte. Pero cabe indagar un poco más en el por qué de esa venganza. El poeta, que dice hallarse ausente de la congoja agónica de la amada, hace gritar a ésta las cinco letras de su nombre. El acto de nombrar ¿no implica una forma de presencia? El puño esquelético que se desdibuja en la luna del armario ¿es reflejo de la muerte que se ve?, ¿aparición de la muerte que se solicita? ¿u otra forma de presencia del poeta —la mirada poética— ya en la muerte que conlleva el fracaso? Todas las posibilidades convergen en la superficie azogada, de nuevo punto central estructurante. Aparición y reflejo, lugar de encuen-

tros, la mirada poética es la muerte y ése es el espacio requerido por el poeta adonde acude y desde donde convoca y desde donde, a su vez, hace que sea convocado, obligando a gritar —ya a la misma muerte— las cinco letras de su nombre. Estamos hablando del poema «Me estás vedada tú», y he aquí los versos clave:

Despertarás una mañana gris
y verás en la luna de tu armario,
desdibujarse un puño
esquelético, y ante el funerario
aviso, gritarás las cinco letras
de mi nombre, con voz pávida y floja
¡y yo me hallaré ausente
de tu final congoja!

De nuevo es Amor quien sostiene el espejo. Y quizá más que nunca está justificada aquí su imagen, pues «amar al amor, a la Imagen, más que a un ser real», en palabras de Octavio Paz, constituye el drama de la pasión del poeta.

Pero el poema que sintetiza todos los elementos de que venimos hablando es «El sueño de los guantes negros», tal vez el único que consiga expresar la unión en el plano que trascendentaliza la primera realidad. Desde el título, se nos sitúa en una visión onírica, transmutación de la realidad que propiciará la aparición. Los elementos fantasmales, las sombras, que vimos configurar la incierta superficie del vacío en una primera instancia, envuelven la primera mitad del poema en una atmósfera mortuoria de ecos y silencio, cuadro romántico de límites imprecisos, evanescentes pero no irreales («la precisión de las cosas es precisamente lo irreal», dice Ortega). El ímpetu de acceso, el vuelo, está también presente auspiciando el tránsito: «Para volar a ti, le dio su vuelo / el Espíritu Santo a mi esqueleto», proceso que requiere, como ya vimos, el descarnamiento, operándose la transmutación de cuerpo a esqueleto.

Versos centrales son los de la aparición repentina:

De súbito me sales al encuentro,
resucitada y con tus guantes negros.

Ya no nos extraña, después de lo dicho, que la aparición de la amada constituya una resurrección. Tenía que ser así. Es el nivel de las resurrecciones el único acaso posible de deshacer la imposibilidad, el único capaz de albergar la forma última —y única— de amor. Pero de súbito también aparece el elemento más misterioso del poema: los guantes negros. De los guantes negros a Cranach, de Cranach a Velázquez, de Velázquez a los guantes negros. Éste ha sido el circuito origen de estas líneas y éste también el proceso que parece haber llegado a su punto de partida. El discurso: paráfrasis circular envolvente rodeando el acto de amor-muerte-resurrección, rodeando la imprecisa realidad fantasmal de dos amantes en «circuito eterno» cuya tenue conformación —no puede tocarse— ocupa, quizá sólo por un instante perdurable, el vacío original que obsesivamente se ha ido postulando, cercando, ocupando a lo largo de toda la obra. Quizás una obra se justifique por un poema. Quizás una obra se escriba para conseguir un poema. Sin ser desechable la restante obra de López Velarde, especialmente parte de ella, se nos presenta, hemos estado insistiendo en ello, como marco envolvente postulando un vacío, esa ventana a una dimensión que suele denominarse metafísica. «El

sueño de los guantes negros» es el poema que más rigurosamente ocupa ese hueco. No estamos diciendo que sea el mejor (eso es otra categoría de análisis), sólo que desde el principio hasta el final el poema se desarrolla en ese espacio que venimos reclamando para una realidad distinta, prescindiendo ya de apoyaturas de enmarque pertenecientes a otra realidad más cotidiana que no sean las correspondientes a otros poemas que enmarcan y contextualizan. Es decir, nos estamos moviendo en el plano del espejo y la visión ocurre enteramente en su superficie.

No obstante, hay un elemento extraño. Los guantes negros extrañan e inquietan. Octavio Paz, quien ya señaló acertadamente que el poema era una visión de la resurrección, asigna a los guantes la cualidad de impedir la unión: «Emblema de la prohibición, la ironía de los guantes defiende a López Velarde de sí mismo (¿de la irrealidad de su pasión o de la irrealidad de su alma?» *(op. cit.,* p. 119). La interpretación de Paz, como todas las suyas, es muy penetrante, pero quizá la imagen admita otra lectura que, sin ser radicalmente opuesta, matiza la anterior. Como una versión inversa de la flor de Coleridge, que el poeta retiene en la realidad después de haberla soñado, los guantes negros parecen ser un elemento que ha perdurado en el paso de la realidad al sueño. Pero perdura como elemento transmutado, es decir, sus indudables connotaciones de muerte le otorgan una especie de existencia muerta, con características ya no pertenecientes al plano de la realidad vivida, sino a la realidad de la muerte. Se diría que es el elemento imprescindible para que pueda realizarse la unión pues él —la muerte— es el generador de la resurrección y su presencia parece inevitable para la existencia de los cuerpos resurrectos. No es posible la unión al margen de la muerte y la muerte es marca indeleble de la resurrección. De esta forma, los cuerpos llevan grabados el sello de la génesis continua y de su propia destrucción. Más adelante el poeta va a referirse a otras prendas, no tan decisivas poéticamente como los guantes, pero que también marcan esa transición de un plano real transmutado a otro con esencias de muerte:

> y el traje, el traje aquel, con que tu cuerpo
> fue sepultado en el valle de México;
> y el figurín aquel, el pardo género
> que compraste en un viaje de recreo...

Los cuerpos, también transmutados y ajenos ya a su realidad primera, participan de la imprecisión del dibujo y del conocimiento:

> ¿Conservabas tu carne en cada hueso?
> El enigma de amor se veló entero
> en la prudencia de tus guantes negros.

El estado de existencia propuesto por López Velarde en su visión trascendental del amor y de la muerte no es precisamente el del conocimiento, ni el de la conciencia irónica ni el de la lucidez de la razón (sí el de la lucidez poética), sino un estado subyacente en el equilibrio transitorio del misterio central, fluido, dovela clave del universo, entre lo pasajero y lo eterno, entre la carne y el hueso, entre pecho y pecho.

Escribe Villaurrutia: «Nunca este poeta está más cerca de la religiosidad que cuando

ha tocado el último extremo del erotismo, y nunca está más cerca del erotismo que cuando ha tocado el último extremo de la religiosidad».[7]

A nadie escapa la trascendencia religiosa de la proyección amorosa de López Velarde. El mito cristiano, que tantas veces se reconoce a lo largo de la obra, parece estar latente especialmente en «El sueño de los guantes negros», en el que existe una forma de trinidad y una unidad perseguida: el Espíritu Santo alienta el vuelo; la amada, Fuensanta, resucitada y con el estigma de la muerte; y el yo poético, redimido o condenado, pero igualmente resurrecto. «Mito de amor, de supervivencia o de resurrección».

A propósito del poema «Hormigas», mencionábamos las palabras autoinmolación y antropofagia, y es que el espacio de la aparición se sitúa también entre el Infierno, en el que el poeta cree, y la Gloria, entre la salvación y la condenación, en un punto intermedio que configura un rostro con la mirada de Dios y la sonrisa de Satán.

2. De pájaros (para una teoría del cantar)

el aspirar del aire,
el canto de la dulce filomena.

San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual.*

A Fray Luis de Granada se debe la versión del poema «Filomena», atribuido a San Buenaventura:

> Porque desta ave se lee, que el día que siente allegarse su muerte, se sube en un árbol alto, y antes que el sol salga, comienza a cantar muy dulcemente.
>
> Con su dulce canto previene la mañana, mas salido ya el sol, a la hora de prima levanta más la voz, y canta con mayor dulzura.
>
> Mas cuando el sol se va empinando, y el calor va cresciendo, entonces cantando se deshace, y cuanto más alto canta tanto más se enciende.
>
> Pero al mediodía, cuando el mundo arde, entonces rompe las entrañas con grandes clamores; y así da fin a su canto con grandes dolores.
>
> ... llegada ya la hora de nona, inclinada la cabeza da fin a su vida.[8]

El canto como expresión del canto. El texto es también una reflexión sobre la escritura poética. Muerte, árbol alto y comienzo del canto quizá sean tres elementos fatalmente convergentes: la muerte para cantar, el canto para ascender, la altura para cantar y para morir.

El proceso temporal que se señala, más que palabra en el tiempo, es un paralelo profundizar de la voz. Profundizar ¿en qué? Literalmente en la dulzura, pero también en la muerte. Tanto más dulce es el canto cuanto más se muere. Pero hay otro paralelo: el de la luz: más dulce, más muere, más se enciende.

[7] *Xavier Villaurrutia,* Obras *(2.ª edición), Fondo de Cultura Económica, México, 1966 (p. 649).*

[8] *Fray Luis de Granada,* Obras, *Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1945, tomo II, p. 593.*

Altura, canto, luz, muerte, todos los elementos avanzan hacia un extremo y la progresión del uno implica el ascenso del otro. Movimiento irreversible, el poema no puede dar marcha atrás: el retroceso —¡cuántas veces!— invalida el poema y lo convierte en un fláccido remedo, espacio retórico en donde la palabra es mero desecho.

A su vez, un proceso de ascenso evidencia puntos progresivamente más bajos; la culminación de la luz deja atrás zonas menos iluminadas, en penumbra, en oscuridad. Ése es el punto de arranque («y antes que el sol salga, comienza a cantar») que conlleva el tanteo, la ceguera, también el canto menos intenso (no menos poético o más retórico) o la altura menos alta o la muerte menos consumada, todavía allegándose.

En tal proceso nos damos cuenta de que el eje central es la muerte. La muerte articula el canto y la gradación del canto, de la luz o de la ascensión depende del avanzar de la muerte. La muerte es el auténtico móvil del poema y éste culminará en el último grado de la consumación de aquélla. Este punto extremo del extremo es ruptura, disolución: «cuando el mundo arde», «grandes clamores», «grandes dolores» marcan el punto máximo de luz, de voz, de vida.

El proceso ha sido de dolor y diríase que cuanto más se aproximaba la muerte más cerca se estaba de la cumbre de la vida. No se interprete mal: acaso la vida no descienda desde esa cumbre como desde el vértice de una curva se desliza la inflación. No, no hay inflación de vida ni de canto, sino todo lo contrario, sobreabundancia en el punto de la culminación. ¿Y después? Después se anulan las categorías, ya no hay unidades de medida ni de dimensión ni grados: sólo unión. En efecto, el desgarro de las entrañas marca un límite mediante el cual la voz individualizada pasa a integrarse en un ritmo universal y lo que fue uno o fragmento se acopla en la indefinición del todo. En ese punto, que es tránsito a un devenir diseminado, la luz, llegada a su perfección, es la oscuridad perfecta, la ascensión a un cénit coincide con sus antípodas, muerte y vida se abrazan ya sin significado, el canto se convierte en lo que lo sustenta, en ritmo.

Por eso el canto nunca cesa, nunca termina el poema que una vez y otra se conforma *in medias res,* como corresponde al fragmento, cuando se arranca del todo y, a través de la página, regresa diseminado. ¿Tiene sentido la palabra en esta reincorporación a su origen? Carece de sentido al poseer todo el sentido. La palabra significa en el contexto, cuando se la somete a un juego de tensiones en relación con otras palabras, pero en ese estado latente sin voz sólo podemos imaginarla como materia o magma primordial anterior —y potenciador— del significado. Hacer, pues, significar a la palabra quiere decir rescatarla del sinsentido con toda su potencia significativa, con toda su densidad en donde, sin tiempo, se ha acrisolado el nombre. Ésta es la labor reservada al poeta. Dar voz a lo que no tiene voz, sentido a lo que no tiene sentido, nombrar lo que no tiene nombre en un proceso doloroso hasta que «llegada ya la hora de nona, inclinada la cabeza, da fin a su vida». Por eso el poeta es el ser más anónimo de todos los hombres, el más desposeído, pues cuanta más intensidad de nombre alcance menos le pertenece, más cerca está de lo que es del mundo, de lo que no tiene nombre. Y en este sentido ha de considerarse el silencio, momento último en la cadena del nombrar en el que el desbordamiento de significación, de vida o de muerte, se anega en la materia innominada, se dispersa, ya sin sentido, en el sinsentido. Pero el nuevo acto de nombrar confiere al poeta una suerte de eternidad.

Innominación, ritmo mudo, mirada que se mira es la fuente en la que bebe el ruiseñor eterno. Así lo vio Keats en su famosa «Oda a un ruiseñor»:

> Thou wast not born for death, immortal Bird!
> No hungry generations tread thee down;
> The voice I hear this passing night was heard
> In ancient days by emperor and clown:
> Perhaps the self-same song that found a path
> Through the sad heart of Ruth, when, sick for home
> She stood in tears amid the alien corn;[9]

Lo que John Keats capta en ese momento («Was it a vision, or a waking dream?») es el acceso a lo eterno, aunque una gran parte del poema sea la expresión del deterioro del mundo circundante, es decir, el inicio del canto en la oscuridad para elevarse en la cadena de luz no para ver (conocer), sino para integrarse en la eternidad. Ese no conocer es lo que produce el estado de confusión («Do I wake or sleep?») y anhelo del regreso.

«Fled is that music». La música ha desaparecido pero también: la música es desaparecer. Filomena se rompe, el ruiseñor, esa minúscula divinidad que canta sin ser vista, quizá no exista ya sino en canto cuando se reencarna y reproduce desde la profundidad de la fronda. Así, el poeta no es otra cosa que su canto, un estado de poesía en cuerpo en el que, a su vez, el canto constituye su propio cuerpo. Amar, que en el fondo es el verdadero motivo del canto, no puede entenderse al margen del cuerpo, del cuerpo que se ofrece para ser devorado, para ser comido, que ya no pertenece a nadie en particular, sino al cuerpo anónimo que lo recibe.

El poema es una transcripción literal del cuerpo —todo poema tiene algo de corazón o de cintura— en el límite de su experiencia vital y, lo mismo que el cuerpo, el organismo vivo que constituye el conjunto de palabras, tras haber alcanzado su plenitud de significado, se desborda y se reintegra al sinsentido original que, como ya dijimos, es la totalidad del sentido. Pero esa plenitud de significado coincide con el desgarro, la desintegración-para-la-integración, la diseminación, el silencio. De ahí que en todo poema la falta de plenitud evidencie un vacío abismal y que la palabra se constituya en marco que ciñe lo que, sin estar, está. Ese conjunto que —como quería Mallarmé— constituye un todo orgánico al reflejarse las palabras unas a las otras, como el cuerpo, tiene la marca de su dependencia y, siendo fragmento de la plenitud, sólo puede significar plenamente en el instante en que deja de significar reintegrándose a la plenitud. No es extraño que esa percepción ciega o conexión con lo absoluto (Filomena rompiéndose, el ruiseñor de Keats como eclosión de eternidad) suela representarse en estados de sueño, duermevela, visión o éxtasis, es decir, en estados al margen de la percepción común de la realidad, en estados en los que no se ve, no se conoce, no se significa. La palabra ya no es signo comunicable, ya es átomo, ya materia inflamada, ya amor. Así, el fulgor, cumbre de la luz, es oscuridad.

Extraño destino el de la obra de arte: el ser marco de lo invisible en donde lo representado sólo es vaso de lo irrepresentable, camino, y que todo su sentido le advenga

[9] *Keats, «Ode to a Nightingale», en* Poetical works, *Oxford University Press, London, 1966.*

precisamente por lo que le falta, por ese objeto invisible cuya forma de presencia es la ausencia. Así es como Giacometti debió verlo cuando a una de sus esculturas, mujer sedente que aloja y conforma entre sus manos un vacío, le dio el nombre de *El objeto invisible*. Y así lo entendió Juan Ramón Jiménez en tantos poemas, de entre los cuales transcribo éste:

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.
Corro, ciego, tras ella...
La medio cojo aquí y allá...
¡Sólo queda en mi mano
la forma de su huida! [10]

Tanto el poema «Filomena» como la «Oda a un ruiseñor» alojan de alguna forma lo uno y el todo, lo uno nos conduce al todo, el todo se encarna, a partir de cierto momento, en lo uno, lo uno converge en el todo. El planteamiento, que nos remite a Plotino, queda formulado por Pedro Salinas en un poema pleno de interrogaciones que sugieren, a su vez, alguna respuesta. Lo cito por entero:

¿El pájaro? ¿Los pájaros?
¿Hay sólo un solo pájaro en el mundo
que vuela con mil alas, y que canta
con incontables trinos, siempre solo?
¿Son tierra y cielo espejos? ¿Es el aire
espejeo del aire, y el gran pájaro
único multiplica
su soledad en apariencias miles?
(¿Y por eso
le llamamos los pájaros?)

¿O quizá no hay un pájaro?
¿Y son ellos,
fatal plural inmenso, como el mar,
bandada innúmera, oleaje de alas,
donde la vista busca y quiere el alma
distinguir la verdad del solo pájaro,
de su esencia sin fin, del uno hermoso?

(«¿Qué pájaros?»)[11]

Las preguntas se podrían repetir idénticamente intercambiando nombres: ¿el canto?, ¿los cantos?, ¿hay sólo un solo canto en el mundo...? para llegar, quizás en una de las últimas reducciones, a ¿el nombre?, ¿los nombres?, ¿hay sólo un solo nombre en el mundo...? Valéry, Emerson, Shelley, Borges han postulado una obra única que constituiría la historia de las literaturas y un autor único de dicha obra. Jorge Guillén, en el prólogo a las *Poesías completas* de Salinas, resta platonismo al fenómeno: «No es la idea del ave que se degrada al ser real. Ninguna tendencia platónica apunta en esta hipótesis». Y más adelante: «El verdadero ser lo acapararía el pájaro; lo demás se

[10] *Juan Ramón Jiménez*, Antolojía poética *(9.ª edición), edición de Vicente Gaos, Cátedra, Madrid, 1983.*
[11] *Pedro Salinas*, Poesías completas *(2.ª edición), Barral Editores, Barcelona, 1975.*

contentaría con la humilde condición de reflejo. El Pájaro —sustantivo, mayúsculo, real, no ideal— gozaría de plenitud como si fuese la perfecta esencia: una esencia inseparable de la existencia». De nuevo la mirada en el espejo, el vaso acomodado al canto, el marco y su hueco irrepresentable, así el cuerpo de Venus carecería de sentido si no estuviera formulado desde y en función del espejo, llegando a la paradoja de que el espejo no sólo no refleja lo circundante, sino que lo circundante es el reflejo del espejo. En suma, abismo de la mirada en la superficie del espejo, objeto invisible, ruiseñor o silencio final del poema en su más absoluta insignificación —cuerpo en eclosión— propicia el significado de lo fragmentario, lo estructura y lo ordena temporalmente para nombrarse, para articular su nombre en un instante. Dice aún Guillén: «En algún momento no se ve ni se sabe; se pregunta». Pero la pregunta también es retórica y, entre los signos cóncavos que la enmarcan, se aloja el vacío.

Si la aspiración del canto es el silencio, si el cuerpo aspira a la atomización integradora en la materia magmática y la luz a la oscuridad perfecta, la densidad informe aspira al cuerpo y al nombre porque sólo mediante esa operación es posible manifestarse, evidenciar su existencia. ¿Qué palabra es capaz de formular ese nombre? Desde luego, no la condicionada a un referente, siendo la función referencial, una operación que remite a lo ya nombrado, aprehendido previamente en un acto de conocimiento y que, por lo tanto, en rigor, sólo es una remitencia y no un nombrar. Nombrar es un nacimiento, una conformación instantánea de la cosa que sólo existía en ritmo, y la palabra, para encarnarse, reclama el grado máximo de libertad, grado que inevitablemente transgrede el sistema. Así, el transgresor, el poeta, al violar el orden de significados, pasa a ocupar el lugar que le asignó Platón en *La República:* el margen, la soledad. Son reveladoras estas palabras de Valente pertenecientes a un texto que habría que transcribir entero: «He ahí la soledad en que, como ruptura de lo sólito, la obra o la forma aparecen, si realmente se constituyen como tales, es decir, cuando son sólo espacio para la epifanía o libre manifestación de la palabra».[12]

La cita trae a cuento el texto que la origina:

> Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente.[13]

El mismo texto tiene la estructura del canto, tal vez para ser aprendido y memorizado, y cada una de las cláusulas de que consta marca un grado más en el proceso del canto. Las conexiones con el poema «Filomena» son muy numerosas, y acaso el ruiseñor de Keats no podría tener otras condiciones que éstas. Altura, soledad, libertad, anonimato, ternura son también las condiciones del poeta. Como el pájaro solitario, y precisamente por su soledad, el pájaro único que evocaba Salinas es también un pájaro invisible cuyo cuerpo es la ruptura, la eclosión del canto.

Palabra sin color determinado, pre-determinado, condicionado. ¿Palabra de un nuevo color o palabra incolora? Juan Ramón prefiere *de otro color:*

[12] *José Ángel Valente, «Las condiciones del pájaro solitario», en* La piedra y el centro, op. cit.

[13] *San Juan de la Cruz, «Dichos de luz y amor», en* Vida y obras de San Juan de la Cruz, *Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1978 (10.ª edición).*

Toda la noche
los pájaros han estado
cantándome sus colores.
(No los colores
de sus alas matutinas
con el fresco de los soles.
No los colores
de sus picos cotidianos
que se apagan por la noche,
como se apagan
los colores conocidos
de las hojas y las flores.)
Otros colores
el paraíso primero
que perdió del todo el hombre,
el paraíso
que las flores y los pájaros
inmensamente conocen.
Flores y pájaros
que van y vienen oliendo
volando por todo el orbe.
Otros colores
el paraíso sin cambio
que el hombre en sueños recorre.
Toda la noche,
los pájaros han estado
cantándome los colores.
Otros colores
que tienen en su otro mundo
y que sacan por la noche.
Unos colores
que he visto bien despierto
y que están yo sé bien dónde.
Yo sé de dónde
los pájaros han venido
a cantarme por la noche.
Yo sé de dónde
pasando vientos y olas,
a cantarme mis colores.

(«Los pájaros de yo sé dónde»)

El color es propiamente el canto y el canto, el advenimiento de un «paraíso primero» que el hombre perdió o «paraíso sin cambio» cuya vía de acceso es el sueño, porque ese «otro mundo» nos lo traen los pájaros en la noche. Lo visible es el canto, y la mirada, ante lo insólito, por vez primera, ve. Ver en la oscuridad el acto de ver, verse en lo otro, asistir a la formación y disolución de la mirada es, en esencia, el poema.

No se espere una exacta coincidencia de lo que llevamos dicho con la poesía de López Velarde, pero en uno de sus textos, que transcribimos parcialmente, aparece un pájaro inquietante que, en realidad, ha motivado la reflexión precedente. El poema es de *Zozobra* y se titula «Para el zenzontle impávido...»:

He vuelto a medianoche a mi casa, y un canto
como vena de agua que solloza, me acoge...
...

sigo oyendo
la musical tarea del zenzontle, y lo admiro
por impávido y fuerte, porque no se amilana
en el caos de las lóbregas vigilias, y no teme
despertar a los monstruos de la noche. Su pico
repasa el cuerpo de la noche, como el de una
amante; el valeroso pico de este zenzontle
va recorriendo el cuerpo de la noche: las cejas,
y la nuca, y el bozo. Súbitamente irrumpe
el arpegio animoso que reta en su guarida
a todas las hostiles reservas de la amante...

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

El poema es muy desigual y dista mucho de alcanzar la intensidad de la que venimos hablando, pero la presencia del zenzontle lo ubica de alguna manera en ese contexto por lo que simboliza, por la relación que López Velarde establece entre el pájaro y el poeta.

Hay aquí y allá, en la obra de López Velarde, continuas referencias al canto. En «Ofrenda romántica», de *La sangre devota,* leemos:

El madero pesado
en que me crucifico por tu amor,
no pesa más, Fuensanta,
que el arbusto en que canta
tu amigo el ruiseñor.

El crucificarse por amor para darse a la amada es algo más que una «Ofrenda romántica», es, o quiere ser, una secreta y mutua unión por medio del canto y el poeta lo sabe: si su vuelo no alcanza, aún le queda la posibilidad de transmitir la clave para poder ser redimido. He ahí la invitación que cierra el poema:

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

Ya citamos en el «Poema de vejez y de amor» el fragmento en el que el poeta, en futuro de indicativo —deseo, no logro—, imagina la unión de la «carne difunta» oyendo «cómo canta por mil años el ave de la Gloria». Y en los últimos seis versos de «La mancha púrpura», de nuevo es el ave, o su plumaje, el motivo y el fin del canto. De nuevo el movimiento doble de adentramiento y retorno, la soledad y la ceguera final constituyen el ejercicio de amar, el poema:

En el bosque de amor, soy cazador furtivo;
te acecho entre dormidos y tupidos follajes,
como se acecha un ave fúlgida; y de estos viajes
por la espesura, traigo a mi aislamiento
el más fúlgido de los plumajes:
el plumaje de púrpura de tu deslumbramiento.

Pero, volviendo al poema «Para el zenzontle impávido...», nos parece que es aquí donde los elementos del canto más se acrisolan o donde más explícitamente se establece la relación con el hacer poético: «medianoche», el pájaro «no se amilana» «y no teme»,

«Súbitamente irrumpe el arpegio animoso». El «silencio despótico» coloca a este pájaro solitario en la más alta soledad en medio del «caos» y dispuesto al canto. La noche, erotizada, es el cuerpo de la amante, recorrido e impávidamente retado. También incógnito, amenazante, por tanto, y arriesgado. Herido al fin en un presumible abrazo sangriento. El reto del zenzontle es un acto de amor y muerte y su canto la insólita manifestación del poema. «Porque ha de quedar roto / mi corazón la noche cuadragésima», dice en otro momento el poeta o el ave para que pueda, sobre la página, renovarse la resurrección del cuerpo, la plenitud de la palabra.

Hay una consciente reflexión sobre la palabra poética en la obra de López Velarde. Se busca «el vaticinio de la tortuga» en «El viejo pozo», que es el signo secreto de la revelación, el nombre, y se cae mil veces en la palabra impotente o en la gramaticalización de la carne cuando se contempla con estupor «el surco que dejó en la arena mi sexo». Pero otras, con la impavidez del zenzontle o asumiendo las cinco condiciones del pájaro solitario, la palabra se ensancha desbordante de significación con un poso de misterio, como si alojara en el fondo el origen de la luz. Así en las dos estrofas finales de «En las tinieblas húmedas»:

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...

Acaso ese «singular calosfrío», corporal calosfrío que tiende un puente de la carne al espíritu, encierre la clave de la revelación, contenga el hueco que abra la palabra insospechadamente a la vida como un fulgor, en donde ya el hacer es un deshacerse.

«La dicha de amar es un galope / del corazón sin brida, por el desfiladero / de la muerte»: ecuación vital que origina una escritura contradictoria e idéntica en su fusión, que se resuelve disuelta en el canto, la caligrafía del Placer y el garabato de la Muerte.

Luis C. Moliner