



1
2er

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN"

EN TORNO A
"LA ASCENSION Y LA ASUNCION"
DE RAMON LOPEZ VELARDE

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas
P R E S E N T A:
JOSE ANTONIO ACUÑA PEREZ

México, D. F.

1988



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

I N D I C E

PROLOGO

INTRODUCCION

CAPITULO 1.	MARCO TEORICO GENERAL	11
CAPITULO 2.	UBICACION	47
2.1	Modernismo	48
2.2	Vida y Obra	68
2.3	Estética	76
CAPITULO 3.	EN TORNO A "LA ASCENSION Y LA ASUNCION"	94
3.1	El poema (presentación)	95
3.1.1	Título	96
3.1.2	Lirismo	96
3.1.3	El poema en general	97
3.1.4	Temas	98
3.2	Métrica	100
3.2.1	Metro	100
3.2.2	Rima	102
3.2.3	Ritmo	105
3.3	Niveles de análisis lingüístico y retórico	111
3.3.1	Nivel fónico-fonológico	111
3.3.2	Nivel morfosintáctico	114
3.3.2.1	Elementos retóricos (metataxas)	123
3.3.3	Nivel semántico y elementos retóricos	138
3.3.4	Metalogismos	150
3.4	Signos y símbolos del poema	164

CAPITULO	4.	RASGOS DE LA OBRA DE RAMON LOPEZ VELARDE	188
	4.1	La mujer	192
	4.2	Amor, erotismo, religión, muerte	194
	4.3	Lo velardeano	200
	4.3.1	Vuelos	203
	4.3.2	Presagios	204
	4.3.3	Un sistema particular	206
	4.3.3.1	Métrica	207
	4.3.3.2	Nivel fónico-fonológico	207
	4.3.3.3	Nivel morfosintáctico	209
	4.3.3.4	Nivel semántico	212

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

P R O L O G O

Un trabajo de tesis es, sobre todo, resultado del esfuerzo personal del interesado, pero como toda obra intelectual también se debe al apoyo de muchas personas que colaboraron de diversas formas. En este sentido, eterna será mi gratitud para la maestra Ana María Cordero, quien con su experiencia y amplios conocimientos supo clarificar mis confusas ideas, orientándome, facilitándome valiosos materiales y sobre todo, comprendiendo mis letargos y mis largas ausencias.

Agradezco infinitamente el apoyo moral, franco y bondadoso de Indalecio Aguilar y Gustavo Figueroa, entrañables amigos, bajo cuyas miradas y valiosos comentarios, este trabajo fue adquiriendo forma; hicieron suyas mis congojas ante los tropiezos y prendió en ellos el entusiasmo -- frente al más pequeño acierto.

Quien ha creído en nosotros a pesar de las adversidades y las ha compartido, y jamás ha dudado ni por asomo de llevar a feliz término -- nuestro propósito, merece no sólo gratitud sino la más alta veneración. Sin Magdalena, mi esposa, y todo lo que ella representa para mí, este -- trabajo no hubiera sido posible. "En torno a la Ascensión y la Asunción" nos pertenece como un tercer hijo.

I N T R O D U C C I O N

Las investigaciones que, orientadas por la poética moderna se han hecho, así como su utilidad pedagógica, el rigor de su metodología, los sorprendentes hallazgos a que ésta nos conduce, constituyen uno de los impulsos para la realización de esta tesis; otro fue, por supuesto, el conjunto de extrañas sensaciones que la obra poética de López Velarde siempre me produjo, el anhelo de explicar de manera clara, objetiva y racional un texto subjetivo por excelencia, pues después de sucesivas lecturas emocionadas, deviene la inevitable pregunta: ¿Qué secretos contiene ese texto para emocionarme?, ¿cómo está lograda la música, - el ritmo, las imágenes, si el poeta está trabajando con palabras?

La poesía de López Velarde ha sido ampliamente estudiada con diferentes ángulos, intereses, puntos de vista y finalidades. Nuestra aportación consistirá en someter al rigor del análisis, a la luz de la poética o ciencia literaria, el poema "La Ascensión y la Asunción", ya que en la actualidad ninguna de sus creaciones ha sido estudiada con esta inclinación, que toma en cuenta además, todos sus planos. En este marco, no se pretende dar un juicio definitivo acerca de dicho poema, sino -- mostrar las virtudes del texto y demostrar el predominio de la función poética.

Puesto que la ciencia literaria no sólo afirma el secreto estético sino que se enfila a su demostración, explicar dónde se encuentra y cómo se manifiesta, me propongo demostrarlo a partir del estudio de este poema que tiene una compleja organización verbal, apretada textura, y en el que se nota el dominio que el poeta había logrado en el manejo del instrumento lingüístico y la estrecha relación entre su complicada personalidad y esta joya poética que es en sí misma todo un mundo misterioso, inquietante, rico en significados y a la vez, síntesis, prototipo de la poesía velardeana y sobre todo de la perfección lograda en su última etapa.

He dicho rico en significados. Con esta afirmación queda claro que en la parte más importante del estudio ("En torno a la Ascensión y la - Asunción"), aunque estará centrado en el texto y partirá de él, no descarta la posibilidad de echar mano de lo externo, de lo funcional, y no sólo de lo estructural, cuando las necesidades así lo requieran.

¿Cómo puedo saber si un texto es o no literario?, es una pregunta que con bastante frecuencia se plantea el estudiante de literatura, aún de niveles universitarios. Las respuestas son múltiples pero la mayoría incoherentes y desordenadas; las más prefieren otorgar a la intuición - un papel preponderante, ante la falta de los argumentos más elementales. Estoy convencido de que no podemos confiarlo todo a la intuición, a la primera impresión; debemos acudir cada vez más a la ciencia literaria - para proveernos de los instrumentos de aprendizaje suficientes a fin de - determinar y explicar por nuestra cuenta, con objetividad y pruebas visibles, al margen de propagandas dudosas, si un texto tiene o no valor -- literario, reduciendo en gran medida los posibles engaños en que corre-- mos el riesgo de caer.

Frecuentemente se piensa que el poeta es un ser misterioso, dotado de cualidades únicas, fuera del alcance del común de los humanos. Algo hay de razón en ello. Pero no debemos olvidar que el poema es también - resultado del trabajo, la disciplina y el rigor, y que con rigor y dis-- ciplina podemos llegar a su conocimiento a partir de la investigación, - desmontando paso por paso, el andamiaje que hizo posible tan exquisito - producto verbal. Pienso que la utilidad pedagógica que tiene la ciencia literaria, es en nuestro país un rico filón aún no debidamente apreciado y menos aún aprovechado por la enseñanza de la literatura.

La lectura atenta de la obra poética de López Velarde me indujo a - varias conclusiones previas que constituyeron la hipótesis inicial. Sus tres libros de poesía son como tres escalones cuyas superficies horizon-

tales están, en muchos aspectos, muy alejadas unas de otras, sobre todo por avances en el estilo, elaboración, sustituciones cada vez más refinadas y sutiles, así como abordamiento distinto de los temas, hecho provocado por el acercamiento a lecturas del momento, provistas de mayores - audacias poéticas. Pero al mismo tiempo, en otros aspectos dichas superficies son tan equivalentes que se tocan las frentes con familiaridad.

Al detectar que la obra poética de López Velarde no es esférica -- sino poliédrica, donde muchas de sus caras coinciden en más de un aspecto, pero que al mismo tiempo son radicalmente distintas entre sí, elegí una de esas superficies pertenecientes a El son del corazón, su tercer - escalón; se trata de demostrar por un lado que éste forma parte de todo un sistema poético general, por otro, sus cualidades intrínsecas que lo - sostienen por sí mismo como un objeto bello.

El mensaje poético es polisémico, altamente connotativo, ambiguo, -- subjetivo; a cada lector en un momento y lugar determinado puede sugerirle significados distintos a los demás, quizá todos muy lejanos de lo que el autor tuvo intención de decir; sin embargo, a partir de la lectura - cuidadosa, el acercamiento a la vida, obra, estímulos afectivos, intelectuales, sociales, históricos de su creador, puede llegarse a un acercamiento cada vez más certero, sin pretender una descodificación absoluta. En un texto artístico la descodificación siempre será incompleta, debido a la carga emotiva; pero debe quedar claro que la finalidad de estudios como éste es más bien descubrir dónde radica su secreto estético, - aunque para ello tenga que auxiliarse, entre otras cosas, de la interpretación.

Para llegar al objetivo central que nos hemos trazado no nos limitamos sólo a la circulación interna del texto, sino que acudimos a cuantos factores contextuales, externos al mismo nos han sido útiles.

Al tomar la metodología de la ciencia literaria orientamos nuestro trabajo exactamente en un proceso inverso al que generalmente han seguido otros investigadores al estudiar la obra de Ramón López Velarde. Ellos abordan un tema; para apoyar sus argumentos acuden a fragmentos de toda su producción. En nuestro caso en cambio, se eligió un poema -- completo para explicarlo desde todos los ángulos posibles y a partir de los resultados, decir en qué consiste el sistema poético velardeano (ya que el estilo, temas, estética, personalidad, anhelos, etc. están ahí -- presentes) cómo se da el predominio de la función poética, aunque previamente nos acercaremos a la vida, obra, atmósfera literaria de su tiempo, así como sus inclinaciones y preferencias estéticas.

Al realizar un trabajo es indispensable el conocimiento y la clara exposición de la teoría en que éste se apoyará. Por ello consideré importante dedicar el primer capítulo a resumir los postulados más sobresalientes de la ciencia literaria, aclarar términos, clarificar objeto de estudio, esbozar orientaciones dentro de la misma, así como posibles ventajas y utilidad.

El poema es resultado de múltiples factores. Cuando a él nos acercamos asistimos no sólo a un conjunto de palabras seleccionadas y organizadas cuidadosamente por su creador, sino a la aprehensión de instantes únicos en la vida psíquica, social e intelectual de quien lo produjo. Hay factores internos y externos que interactúan. De ahí que hayamos decidido incluir un capítulo con tres apartados al hablar del modernismo, vida, obra y estética de Ramón López Velarde, pues aunque el estudio se centre en un solo poema, su mejor comprensión dependerá en gran medida del conocimiento del entorno intelectual del poeta, así como de toda su vida, su obra, inclinaciones y convicciones artísticas.

Una vez conocido el marco teórico que sustentamos y ubicado el poema en la vida, obra general y marco histórico, estamos en posibilidades

de abordar el análisis. Al hacerlo, procuramos ir paso a paso, iniciando con la métrica, penetrando luego en los diferentes planos lingüísticos y el artificio que hay en cada uno de ellos, a partir de la localización de sus respectivas metáforas. Desembocaremos luego en la búsqueda de aquellos que dentro de la semiótica general del poema, sean algo más que signos lingüísticos con posibilidades polisémicas, es decir, aquellos que dentro de la tradición cultural y poética de Occidente representan símbolos, agregando así al poema, elementos hasta cierto punto esotéricos y como éstos se integran al poema dándole fuerza expresiva, simbólica y quizá, en cierta forma imprimen algo de ese matiz misterioso del -- que tanto se habla al referirse a la poesía.

Por último, elaboramos un cuarto capítulo en el cual tratamos de reforzar lo dicho en los tres anteriores, valiéndonos de los estudios que sobre su poesía se han hecho, así como de citas sacadas de la propia -- obra velardeana. Es aquí donde señalamos las amplias relaciones entre -- toda su obra y "La Ascensión y la Asunción"; es aquí donde explicamos en qué consiste lo velardeano, así como el sistema creativo personal, tomando los resultados que obtuvimos del análisis del poema.

CAPITULO I

MARCO TEORICO GENERAL

En el presente trabajo pretendo estudiar la poesía de Ramón López Velarde bajo el rigor de la ciencia literaria. Por tanto, creo necesario hacer un esbozo de lo que en la actualidad se entiende por ciencia literaria, las divergencias que al respecto han expresado los distintos autores así como las diferencias existentes entre análisis literarios, impresionistas y científicos, objetivos y subjetivos, intratextuales y contextuales, etc., a fin de exponer el método, la terminología y la orientación que tendrá el trabajo, así como cada uno de sus apartados.

César González, al citar a Ledriere, clasifica las ciencias en formales, dentro de las cuales incluye a la lógica y a las matemáticas, empírico-formales, quedando incluidas entre otras la química y la física, y por último, las hermenéuticas, que son las ciencias de la interpretación. En estas últimas, el signo mismo se convierte en objeto de estudio; es decir, no sólo es signo de otra cosa sino una realidad que debe estudiarse en sí misma, pero además es portador de significado.

Es claro que los estudios de un texto literario no corresponden a las ciencias formales, su lugar está entonces dentro de las ciencias de la interpretación. En la actualidad podríamos señalar dos tendencias muy claras en cuanto al estudio de los textos literarios: los que pretenden ser objetivos, que trabajan bajo un rigor y un método, a la luz de una teoría, elementos éstos proporcionados por la lingüística y la poética; pretenden trabajar con un rigor científico a partir del establecimiento de leyes generales de las que cada texto particular es producto, leyes comunes a partir de las cuales intentan descubrir en ellos lo literario. Otros en cambio son producto de una impresión, de un estado emotivo, individual, es el sujeto que actúa emocionado sobre un objeto bello que no le interesa analizar científicamente sino que sus juicios serán producto de la impresión, de la conmoción de los sentidos; no intentan explicar de manera concreta el texto, sino producir otro texto que por su tono febril y entusiasta motive a los lectores al acercamiento al primero.

Pretendo ubicar mi trabajo dentro de la primera tendencia, de la cual a continuación haré un breve resumen.

En la actualidad se han hecho trabajos sobre la literatura que se niegan a ser sólo crítica o interpretación y han recibido varios nombres: teoría literaria, ciencia literaria, ciencia de la literatura, poética. Veamos ahora cómo explican dichos conceptos algunas autoridades en la materia.

Para Roman Jakobson³ la poética es la parte de la lingüística que trata de la función poética en sus relaciones con las demás funciones -- del lenguaje. Roland Barthes⁴ dice que ciencia de la literatura es un discurso general cuyo objeto no es uno sino la pluralidad de sentidos. Por su parte los formalistas rusos, primeros en hablar de teoría de la literatura, aseguran que lo que los caracteriza es el deseo de crear una ciencia literaria autónoma, a partir de las cualidades intrínsecas de -- los materiales literarios.⁵

Por su parte Todorov, otro de los investigadores que han trabajado en este sentido, asegura que "no hay una ciencia de la literatura sino una ciencia literaria". Agrega que quizá la poética esté llamada a desempeñar un papel de transición, es decir, tal vez sea un escalón indispensable para llegar a la ciencia. Hay que agregar también que Todorov utiliza el término "poética" para referirse a toda la literatura sea o no en verso.⁶ Por su parte Alfonso Reyes establece siete fases diferentes en los estudios literarios; éstas, en orden progresivo, irán acercándose cada vez más al sentido del texto, y a un juicio responsable. De estas siete fases lo más parecido a la ciencia literaria es el juicio, que es "una estimación de la obra, pero no a la manera caprichosa y emocional del impresionismo, sino objetiva, de dictamen final".⁷ Este ha de tomar en cuenta todos los valores extraliterarios pero enfocarse de preferencia al literario. "Sitúa la obra en el cuadro de todos los valo

res humanos, culturales, literarios... filosóficos, morales, políticos y educativos..."⁸

Expuestos y clasificados estos conceptos respecto de lo que cada uno de dichos autores entiende por ciencia literaria, sea cual fuere el significante que utilice para designarla, es tiempo ya de declarar que en el presente trabajo utilizaré el término "poética" en el mismo sentido que Jakobson lo hace, es decir, como la parte de la lingüística que trata de la función poética, en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje.

No entraré aquí en disertaciones acerca de la cientificidad o no cientificidad de dicha disciplina, pues no es el objetivo del trabajo. Me interesa aclarar, por ahora, que para el siguiente estudio seguiré el método de Jakobson. Las razones irán siendo expuestas conforme avance este marco teórico.

Otro de los aspectos que me interesa precisar es el referente a las diferencias existentes entre explicaciones científicas y no científicas, referentes al texto poético, qué ventajas a mi juicio tiene el primero sobre el segundo o qué carencias tiene éste para que sea rechazado en el presente escrito.

Jakobson rechaza los estudios correspondientes a lo que llamamos -- crítica literaria porque son confusos y subjetivos debido a la vaguedad terminológica, y esto, dice, impide la descripción de las bellezas intrínsecas de la obra. Por ello es necesario hacer una clara distinción entre crítica y estudios literarios; éstos, con la poética en primera fila se ocupan, lo mismo que la lingüística, de dos grupos de problemas: problemas sincrónicos y problemas diacrónicos. Como vemos, Jakobson⁹ se auxilia aquí de la lingüística para proveerse de un lenguaje científico y emplear con precisión su terminología tanto en el desarrollo de su tra

bajo teórico como en los estudios que él mismo realizó.

También Todorov, en el mismo sentido, rechaza la crítica. Roland Barthes, por su parte, distingue dos enfoques: "ciencia de la literatura" como un discurso general cuyo objeto no es un sentido en especial sino la pluralidad de sentidos de la obra, y "crítica literaria" que se asume abiertamente a su propio riesgo, con la intención de dar a la obra un sentido particular.

La crítica pertenece al mundo de la interpretación. Pero la confusión entre interpretación y ciencia, según Todorov, queda quebrantada por la poética: no se trata de nombrar el sentido sino de conocer las leyes en la literatura misma y no en estudios psicológicos, históricos, -- biográficos, sociológicos, etc., como pretende la crítica. Por ello la poética es un enfoque de la literatura a la vez "abstracto" e "interno". Sin embargo, Todorov asegura que hay relación de complementariedad entre la interpretación y la poética. La interpretación, para él, antecede u sucede al mismo tiempo a la poética.

Este mismo autor distingue dos actitudes cuando se habla del texto literario: en la primera el texto mismo es un objeto de conocimiento suficiente; de acuerdo con la segunda cada texto particular es considerado como la manifestación de una estructura abstracta. A la primera actitud el autor la llama interpretación (también conocida como exégesis, comentario, explicación de texto, análisis o simplemente crítica). La interpretación se define por aquello a lo que apunta, que consiste en nombrar el sentido del texto examinado. "Consiste en hacer hablar al texto con otras palabras".¹⁰

Con las afirmaciones de los autores arriba mencionados podemos hacer ya dos distinciones perfectamente claras y precisas respecto a los trabajos que se realizan y cuyo origen es un texto llamado literario. Por una parte los textos que corresponden a lo que llamamos crítica, inter-

pretación, comentario, exégesis, explicación de textos; se caracterizan por su punto de vista personal, subjetivo, impresionista; los juicios - ahí emitidos son todavía producto de la emoción y no hay en ellos rigor científico ni método unificado, con frecuencia se trata de textos cuyas intenciones son más bien estéticas que científicas. Por otra parte tenemos aquellos que resultan de un análisis riguroso, de un método tendiente a unificarse, hacia una teoría literaria; han surgido de las propuestas realizadas en los años sesentas por los estructuralistas; se caracterizan por un trabajo teórico a su vez basado en la lingüística; se inclinan por dar preferencia al estudio del texto en sí mismo, sin dar importancia a lo contextual, buscan lo "literario" en él a partir del establecimiento de leyes generales surgidas de la literatura misma, pretenden -- ser objetivos y mostrar lo literario en cada texto; los diferentes nombres que recibe son "poética", "teoría literaria", "ciencia de la literatura". A la luz de este segundo concepto es que intento hacer el análisis del poema de Ramón López Velarde. En este trabajo emplearé el término "ciencia literaria" o "poética", salvo si se trata de hacer referencia a algún autor que la designe de otra manera.

Ahora bien, si pretendemos ubicarnos dentro de un campo científico, creo indispensable mencionar por lo menos cuál es el objeto de estudio - de la ciencia literaria, para lo cual seguiré apoyándome en este selecto grupo de autores que he venido citando. Lamentablemente no hay un consenso definitivo al respecto, pero algunos de los trabajos más sobresalientes, sobre todo los de Todorov, Barthes y Jakobson nos dan lo que considero las ideas más acertadas al respecto.

Según Todorov,¹ el objeto de estudio de la poética está constituido por cierto tipo de estructuras lingüísticas (fonológicas, sintácticas, semánticas, etc.), no es la obra literaria misma; lo que ella interroga son las propiedades de ese discurso literario. Se preocupa de la literariedad.

Para Roland Barthes, el objeto de estudio de la ciencia literaria no es un sentido en especial sino la pluralidad de sentidos de la obra.

Van Dijk considera que el objeto de estudio de la poética no es la literatura sino su sistema.¹²

Jakobson y Todorov coinciden en afirmar que el objeto de estudio de la ciencia literaria no es la literatura sino su literariedad. Pero - Jakobson va más allá, asegura que "la poética o ciencia literaria se ocupa de la función poética no sólo en poesía, donde dicha función ocupa un lugar predominante por encima de las demás funciones del lenguaje", sino también fuera de la poesía donde una u otra función están por encima de la función poética. La literariedad, entonces, se demostrará, se descubrirá al poner en evidencia el predominio de esta función sobre las - otras del lenguaje.

La literariedad estará dentro del predominio de la función poética, que a su vez es producto de un sistema. Lo que la poética interroga son las propiedades del discurso literario, a partir del cual se descubrirá la literariedad. No sólo se trata de conocer las representaciones espontáneas que de él se desprenden, sino conocer las obras en sí mismas, su estructura, lo que tienen de específico, se trata de explicarlas sin perder de vista los objetivos fundamentales: la función poética y la literariedad. No se trata de estudiar la obra sino las virtualidades del discurso literario, no se trata de responder a qué es la literatura o que - debe ser, sino de buscar qué es lo específico de la literatura, las leyes immanentes a la poesía. Es frecuente que las operaciones de carga de significación estén subyacentes en el discurso; éstas se pueden restituir, descubrir y explicar a partir de ciertas huellas o marcas presentes en la superficie; al descubrir, analizar y explicar esas marcas para ponerlas a la vista nos estaremos acercando a la literariedad. Esto es importante si tomamos en cuenta que el poema se caracteriza por su

poliisotopía (que es la que designa el hecho de que el texto rompe con la ley de isosemia o coherencia semántica que rige el discurso meramente informativo). La ciencia literaria, a diferencia de la crítica no sólo afirma el secreto estético, sino que se enfila a su demostración, dónde se encuentra y cómo se manifiesta.

La ciencia literaria nos brinda la posibilidad de sacudirnos los engaños en que corremos el riesgo de caer, pues en nuestro medio es posible que un lector no decida por sí mismo si un texto es o no literario, ya que recibe la literatura institucionalmente a partir de profesores, libros, críticos, editores, etc.; de esta manera un texto será "literario" porque todo este aparato decidió que así es y es el que le atribuye valor, sobre todo tratándose de los aparatos económicos y políticos de un país. Por eso es importante la ciencia literaria, para poner en evidencia las huecas afirmaciones provenientes del aparato oficial e institucional tan estrechamente conectados con los resortes movidos por el proceso económico. Si la ciencia literaria nos proporciona los instrumentos indispensables para descubrir y explicar su valor artístico a partir del discurso en sí mismo, poco efecto harán en nosotros los propagandistas y los mercaderes de la cultura, dispuestos siempre a presentar nos como muestras de un elevado rango estético, obras que carecen de él.

Por último, deseo citar a uno de los pensadores mexicanos en lo que se refiere al desarrollo de la teoría literaria, al maestro César González quien afirma que "El concepto de literariedad es quizá el más sólido para el dominio de lo literario. Tiene como base los siguientes supuestos:

- a) La ciencia de la literatura o poética es una parte de la lingüística.
- b) Considera a la obra literaria un acto de comunicación.
- c) Considera que posee un tipo de enunciados con ciertas cualidades -- intrínsecas que las convierten en literarias".¹⁴

Pero de todo lo anterior surge, como siempre, la pregunta obligada: ¿para qué descifrar, explicar, estudiar un discurso, un texto poético?, - ¿qué caso tiene?, ¿a quién le interesa?

Al hablar del objeto de estudio de la ciencia literaria en cierta forma la pregunta ha quedado contestada. Sin embargo, ampliaré la respuesta con el fin de explicar otros ángulos y no sólo el correspondiente al objeto de estudio.

Es común mirar el poema y a los poetas a través de un misterioso y hasta religioso velo, en algún sentido Intocable, y que en consecuencia todo análisis se estime como una profanación. Pienso -con Carlos Bousoño-, porque así lo han demostrado serios y rigurosos estudios hechos por personas interesadas tanto en poesía como en las ciencias del lenguaje, - que "analizar un texto no es destruirlo, sino iluminarlo científicamente". Y continúa más adelante :

"Después de saber que el corazón está situado a la izquierda - de nuestro tórax, seguimos percibiendo sus latidos; y las orquídeas nos parecen tan hermosas como antes de que supiéramos la familia en la que se incluyen. Un hombre siente la belleza de la mujer aunque haya averiguado que el carmín de su rostro no es otra cosa que el color de la sangre que en él se transpara. Sería ridículo creer que ese conocimiento pudiera suprimir o estorbar el amor que la visión de la belleza inspira".¹⁵

Cuando se hacen trabajos de esta naturaleza frecuentemente son recibidos con desagrado por la crítica tradicional. Uno de sus principales argumentos, según Alfonso Reyes, es el hecho de que "las coagulaciones científicas del vocabulario afean el valor estético de la obra y aun parecen disecar un poco la graciosa palpitación de lo indeciso".¹⁶

Es posible que así les parezca, pero una obra de arte siempre lo se

rá independientemente del tipo de estudio que sobre ella se haga. Si la obra tiene un valor estético por sí misma, soportará cualquier análisis y éste no hará sino enaltecerla al explicar los procedimientos, cualidades, etc., que la han hecho bella; si se trata de un riguroso estudio objjetivo, apegado a la ciencia literaria, las ventajas serán muchas, pues eliminará el parloteo subjetivo que quizá a muchos anima y conmueve, pero a pocos enseña.

Otra razón poderosa por la que estos críticos rechazan estos estudios con orientación científica, según vuelve a apuntar Alfonso Reyes, - es que las "realidades literarias no convidan a la precisión al que las padece o siente hasta cierto extremo doloroso"¹⁷ y agrega que no se debe perder de vista que la literatura dista mucho de las ciencias exactas. - Es posible que algo haya de razón en algunas de estas argumentaciones, - pero en la mayoría de los casos el rechazo es producto del desconocimiento; hay además un trasfondo de dolor al sentir que la ciencia invade terrenos hasta hace muy poco protegidos por el sentido misterioso.

Centrándonos en el intento de dar respuesta a nuestra pregunta veamos algunas opiniones :

Para algunos autores así como el hombre se apresta a conocer e interogar el mundo, también el texto literario debe ser conocido e interpretado; Todorov desarrolla con amplitud y profundidad esta idea en su libro Poética,¹⁸ que hemos venido citando. El mismo, con base en la idea anterior, nos plantea este punto de la siguiente manera :

"Se lee un libro, se desea hablar de él. ¿Qué tipo de hechos cabe observar, qué clase de cuestiones se habrán de suscitar?"

El mismo autor responde poco después que

"... no se trata de inventar un orden como de escoger entre -- las numerosas posibilidades que nos ofrecen".¹⁹

En efecto, más adelante veremos que los puntos a analizar en un texto son múltiples y difícilmente el estudio de un texto podrá ser total y agotar todas sus posibilidades. Pero debemos ser cuidadosos al elegir esa posibilidad, elegirla de la manera menos arbitraria. Esto apoya la afirmación anterior puesto que el texto es una gama de posibilidades inquietantes que como el mundo nos hace plantearnos Infinidad de preguntas.

Ubicado dentro de la crítica o comentario de textos, para Fernando Lázaro Carreter al explicar un texto perseguimos dos objetivos fundamentales: fijar con precisión lo que el texto dice (tema o fondo) y dar razón de cómo lo dice (forma).

En este caso Fernando Lázaro Carreter sólo está manejando y mencionando dos Instrumentos. Es importante no perder de vista que aparte de estos dos aspectos es necesario explicar, y quizá sea lo más importante, dónde radica el valor estético de la obra, pues estos dos Instrumentos se pueden manejar respecto de cualquier tipo de texto, artístico o no, aunque desde luego Carreter se refiere a textos literarios.²⁰

Por otro lado, la crítica impresionista se opondría diametralmente al presente trabajo puesto que el impresionismo considera que la verdadera realidad de un objeto no está en el objeto en sí mismo, sino en el objeto en mí. Si aplicamos esta afirmación al poema caemos en la cuenta que es una bella afirmación, que nos remite a los conceptos de polisemia y subjetividad, pero que no derrumba los andamiajes sólidamente contruidos por la ciencia literaria y los trabajos realizados por los estudiosos de la misma a quienes se podría criticar por múltiples razones, pero difícilmente se podrá negar la validez objetiva de sus estudios, la precisión de su lenguaje, ni las claras y aleccionadoras disecciones que tanta enseñanza proporcionan al estudio de la literatura. Según el impresionismo las cosas son en mí y por consiguiente sólo son ahora. Algo hay de cierto. Existe un punto en el tiempo (ahora) y un punto en el -

espacio (en mí), y que luego hay un desvanecimiento, un alejamiento de las sensaciones y de las percepciones que posiblemente ya no retornen nunca. Pero los estudios que aquí se defienden se orientan a hacer hincapié en lo permanente dentro de la obra, independientemente del sujeto que a ellos se enfrente.

Si partimos del supuesto de que cada obra es la mejor descripción - de sí misma, como lo afirma Todorov, "¿cómo escribir entonces un texto con inspiración científica o artística permaneciendo fiel al texto?" se pregunta Todorov, quien después afirma que "por el hecho que hay, ya es critura y no sólo lectura, el crítico dice algo que la obra estudiada no dice...", de esta manera, escribir un texto que hable de otro texto, sea cual fuere su inclinación y grado de subjetividad u objetividad, generalmente y sobre todo, tiene una utilidad pedagógica.

Este sería el punto central de mi respuesta a la pregunta arriba formulada, pues ya que nuestras palabras son necesariamente una imitación, una imagen de algo, palpable o impalpable, confuso o claro, evidente o velado, etc., es el estudio literario quien al hurgar, buscar, analizar, en fin estudiar desde todos los ángulos posibles, no sólo busca - el sentido de cada obra en cuestión, sino que intenta descubrir su secreto estético.

Y es que la poesía escapa al lenguaje convencional; ésta, en su desarrollo tiende a expresarse con infinidad de velos que hacen brumoso y confuso no sólo ese algo a que se refiere sino el sentido y sus virtualidades intrínsecas. El estudioso desea buscar y encontrar esas virtualidades del discurso literario que lo han hecho posible, pero no sólo -- describir su estructura, lo que tienen de específico, encontrar, a partir de ello su secreto estético.

Una de las características de la poesía moderna, según Carlos Bouso

ño, es la sustitución, a partir de la cual, el poeta logra algo nuevo y sorprendente, abandonando lo tópico conceptual que es característico de la lengua. Actualmente parece necesario que para que haya poesía es indispensable la sustitución, aunque hay que tener cuidado en no confundir - ambos conceptos; es cierto que "siempre que hay poesía hay sustitución, pero no siempre que hay sustitución encontramos poesía".²²

Esta sustitución desemboca en lo que llamamos "artificio" que parece ser cualidad inherente a la literatura, aunque la cantidad de artificio varía de unos estilos a otros. Por ello, aunque el autor utilice un llano lenguaje cotidiano, éste no lo es tanto; si observamos con cuidado hay muchos casos en que tal cotidianeidad del lenguaje es en gran medida aparente, apariencia que descansa, precisamente sobre una complicada artificiosidad velada y sólo descubierta mediante el análisis. Este es el llamado "arte de la sugerencia" que se logra a través de lo que Bosoño llama "signos de indicio", y que "consiste en insinuar veladamente algo que permanece en la sombra, sin directo enunciado... se trata de insinuar más que de decir ...?3". Estos signos de indicio, la abundancia de sustituciones y la técnica "engaño-desengaño", son, según Bosoño, procedimientos típicos de la poesía del siglo XX.²⁴

Si el presente trabajo se orienta a analizar el texto de un poeta - del siglo XX, es claro que los elementos de indicio y la sustitución estarán presentes en dicho poema. Pero hay más, hemos señalado estas dos características de la poesía de nuestro siglo, pero además, todo poeta - procura enriquecer su propia lengua, individualizándola, personalizándola, crear su propio sistema; de tal manera, que en cada caso específico habrá qué descubrir lo peculiar en cada escritor, en nuestro caso lo peculiar en la poesía de López Velarde (que en cierta forma, hasta cierto grado, y por diferentes vías ya lo han hecho algunos estudiosos de su obra), más aún, lo peculiar en el poema "La Ascensión y la Asunción", motivo central de esta tesis y que pretende abandonar el plano subjetivo -

de la mera admiración.

Hemos dicho que la "lengua", por su carácter de "norma", no puede alzarse al rango de poesía, pues es genérica. Por tanto, para convertir a la lengua en instrumento poético el poeta la somete a un procedimiento de transformación. Así la poesía se aparta de la norma lingüística, y aunque parezca paradójico, es la lingüística la que auxilia a la ciencia literaria; esto es explicable si tomamos en cuenta que el poema es, ante todo y entre otras cosas, el resultado de un hecho lingüístico.

El hecho espiritual, abstracto, impalpable que existe en los laberintos internos del poeta, se objetiva por medio de la palabra, después de un largo proceso decantatorio en el que intervienen factores como la capacidad para transformar en algo visible y concreto (el poema) lo que antes sólo eran sensaciones especiales o estados del espíritu. Pero también, - indudablemente, en la producción poética interviene la formación que el artista tenga en relación con la palabra. Conocimientos lingüísticos, retóricos, preceptivos, literarios, filosóficos, etc., serán indispensables para tejer esas sensaciones y convertirlas en una complicada y atrayente textura cuyo material utilizado fue, insisto, la palabra. La palabra, rigurosamente seleccionada, cuidadosamente combinada; gracias a este procedimiento de selección y combinación, descubierto y expuesto por Jakobson,²⁵ es como la palabra será capaz de cristalizar en forma estética la emoción del poeta frente a una realidad poetizable.

A esto creo se debe tender también al estudiar un texto, o esclarecerlo con sentido pedagógico para el lector no avezado, orientarlo en -- cuanto al manejo de las sustituciones, los signos de indicio, explicar -- con base en la fonética y la fonología, la morfología, la semántica y la sintaxis, por qué las palabras causan ciertos efectos en el lector y cómo están imbricados sus elementos lingüísticos, lo que en el lector pueden causar estas palabras cuidadosamente elegidas, ingeniosamente combinadas,

incluso inventadas, en una textura celosamente cuidada. Cuando hayamos explicado el texto valiéndonos de todos estos materiales quizá habremos descubierto su literariedad, su secreto artístico que es a donde debemos orientar todas nuestras fuerzas en esta clase de trabajos.

En páginas anteriores hemos hablado del sentido de un texto, pero hasta ahora daremos respuesta a la pregunta también obligada: ¿es posible explicar, descodificar, dar sentido preciso a un texto?

Según César González es frecuente que en un texto poético las cargas de significación siempre estén subyacentes en el discurso; éstas se pueden restituir, descubrir a partir de ciertas huellas o marcas en la superficie.²⁶

Para Todorov la interpretación, que se ubicaría dentro de la crítica sería sólo una de las muchas posibilidades de acercamiento al texto, definida por este autor como "aquello a lo que apunta, que consiste en nombrar el sentido del texto examinado".²⁷

Pierre Guilraud afirma que "El objeto de la crítica es liberar el texto y restituirle su abundancia semántica reconstituyendo los códigos y los modos de significación, que los sustentan".²⁸

Hemos dicho que para convertir la "lengua" entendida como "norma" en instrumento poético es preciso hacerla sufrir una transformación que el poeta hace posible al someterla a una serie sucesiva de cambios a los que Bousoño llama "sustituciones". Son estas sustituciones las que hay que descubrir, explicar y comentar sus combinaciones, ya que son un nuevo y único código basado en un sistema también único y personal.

Para Jorge Alcázar "... en un proceso textual de carácter poético - puede haber una semantización tanto de sus fonemas como de sus rasgos dis

tintivos".²⁹ Esa misma idea de semantización, aunque referida al tipo de estrofas, distribución de blancos, encabalgamientos, etc., es expuesta -- por Noé Jitrik,³⁰ quien señala que un análisis riguroso deberá tomar en -- cuenta todos estos elementos. Bien, tomemos en cuenta las opiniones ante- riores y tratemos de encontrar nuestra propia respuesta.

El objeto de estudio de la poética o ciencia literaria está consti- tuido por cierto tipo de estructuras (fonológicas, semánticas, etc.). En este sentido la ciencia literaria participa del producto semiótico gene- ral, que unifica las investigaciones cuyo punto de partida es el signo.

Partamos de que el hombre tiene relación con el mundo y con los de- más hombres; pero entre éste y aquéllos no hay relación inmediata, por -- ello es necesario un intermediario; este intermediario es el aparato sím- bólico que ha hecho posible el pensamiento y el lenguaje.

Es aquí donde el signo se convierte en protagonista, cuya función, - según Pierre Guiraud, "... consiste en comunicar ideas por medio de mensa- jes",³¹ operación que implica un referente, signos, un código, un medio de transmisión, un destinador y un destinatario, según el modelo comunicati- vo de Jakobson.

Cada uno de estos factores dará origen a una función física distinta. Por ello los mensajes difícilmente cumplen una sola función, sino varias a la vez, que pueden ser: referencial, emotiva, connotativa, poética o es- tética, fática y metalingüística. Volveremos a las funciones al hablar - de la función poética.

Lo anterior nos hace desembocar en el término polisemia. La teoría de la comunicación postula que a cada signo corresponde un significado y sólo uno y viceversa. Esto es cierto en las lenguas científicas, en los sistemas de señales y en general en los códigos lógicos. Pero en la prác-

tica se da la polisemia, donde un significante puede remitir a varios significados y un significado a varios significantes. Es el caso de los códigos poéticos, donde la convención es débil y el código es abierto.

Un signo monosémico es más preciso que uno polisémico. La denotación es más bien objetiva; la connotación, inclinadamente subjetiva. Un signo implícito es menos preciso que un signo explícito. El signo consciente es más preciso que el inconsciente. Cuando más amplia y precisa es la convención, el signo es más codificado.

El arte, como hemos visto, pocas veces se reduce a un solo significado, las posibilidades simbólicas son abundantes, asegura García Terrés. En esta amplia acepción, "todas las grandes creaciones de la literatura son simbólicas y es ello lo que incrementa su complejidad, su hondura y su belleza".³²

Sin embargo, en cuanto el sentido poético adquiere consenso en cuanto a la descodificación de los signos, a medida que el simbolismo deja de serlo para convertirse en norma; en cuanto la connotación se vuelve denotación, los signos empiezan a formar parte del código técnico, la polisemia se debilita. Si "La ambigüedad -como dice Jakobson- es una cualidad intrínseca, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo... (y) es un corolario de la poesía",³³ entonces, al rehabilitarse esta ambigüedad se debilitará también el sentido y el contenido poéticos.

Dada la amplitud significativa de la poesía, el poeta, en su manejo constante de toda esta gama de signos convencionales y los recién inventados, tiende a construir una ecuación, utilizando elementos de la norma, de la "lengua" con aquellos recién nacidos y que el poeta se atreve a poner en circulación.³⁴

Si todas estas características de ambigüedad, subjetividad, etc., son propias del arte y de la poesía, ¿es posible entonces descodificar, -

dar sentido a un texto? Mi respuesta es sí y no. Sí porque en toda obra de arte hay elementos inegables, universales, que responden a tópicos generales, según el país, la época, el estilo, los valores, etc., -- además, valiéndonos del conocimiento de la semiología, de la lingüística y de la teoría literaria, podemos convertirnos en intermediarios entre - destinatarios y destinatarios, gracias al conocimiento del aparato simbólico proporcionado por estas ciencias, sin perder de vista, desde luego, la inclinación pedagógica de nuestro trabajo. Ahora bien, por el carácter polisémico, ambiguo, subjetivo de la poesía y por lo tanto, difícil de encontrar el sentido preciso, exacto, indiscutible y definitivo, mi respuesta sería no.

En esta tesis intento poner a flote las propiedades de ese discurso así como las cualidades que lo hacen único. Trato de iluminar su trama, su textura y sin compromiso estrictamente científico, aventurar los sentidos que para la explicación central me sean indispensables. Se trata de explicar en qué consiste ese sistema constituido por un poema llamado "La Ascensión y la Asunción", escrito por el poeta Ramón López Velarde.

Al tratar de dar respuesta a nuestra pregunta anterior hemos hecho énfasis en la polisemia como característica del poema. Nos hemos auxiliado para ello del modelo comunicativo de Jakobson, dentro del cual, he mos afirmado que cada uno de los elementos que lo integran dará origen a una función diferente. No haré una exposición de cada una de las funciones, centraré mi razonamiento sólo en la poética por ser ésta, sin duda una de las preguntas obligadas puesto que el objeto central del trabajo es mostrar en qué consiste la belleza de un poema partiendo de la lingüística, de la poética y por tanto, echando mano de las funciones del lenguaje, dentro de las cuales la poética es la predominante.

Los mensajes difícilmente cumplen una sola función, sino varias. Pero en cada mensaje siempre hay una función que predomina sobre las otras.

En los mensajes estéticos la predominante es la función poética. Según - Pierre Guiraud³⁵ podemos distinguir dos tipos de signos en los mensajes estéticos: retóricos y poéticos; los retóricos son sistemas de convención, es decir, plenamente entendibles; los poéticos asumen una doble - función:

- a) Son una representación de lo desconocido, fuera del alcance de los códigos lógicos, medios de aprehender lo invisible, lo inefable, lo irracional, y de una manera general la experiencia psíquica abstracta a partir de la experiencia concreta de los sentidos;
- b) Otros significan nuestros deseos, recreando un mundo, una sociedad imaginaria arcaica o futura que compense los déficit y las frustraciones del mundo y de la sociedad existentes.

Los signos y/o los códigos poéticos, crean representaciones imaginarias que adquieren valor de signos en la medida que se dan como un doble del mundo creado: así el mensaje estético se convierte en análogo de lo surreal o de una realidad que los signos técnicos no son o no han sido capaces hasta ahora de expresar y afectar con un signo convencional y -- unánimemente aceptado. He aquí donde la función poética empieza a erigirse en elemento predominante del lenguaje en relación con las demás -- funciones.

Para Jakobson la poética

"...se ocupa de la función poética no sólo en poesía donde dicha función ocupa un lugar predominante, sino también fuera de la poesía donde una u otra función están por encima de la función poética".³⁶

Pero hay que tener cuidado y no confundir entre monopolio y predominio, pues

"La diversidad de los mensajes no estriba en el monopolio de -

una sola función sino en la diferencia de jerarquías entre éstas. La estructura verbal de un mensaje depende ante todo de la función predominante".³⁷

En este sentido no importa que la función poética sea predominante o no (aunque en poesía evidentemente lo será), pues Jakobson define la poética como "...aquella parte de la lingüística que trata de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje" y agrega después que "...el análisis del verso es de la competencia exclusiva de la poética".³⁸

Pero insistamos en nuestro objetivo: ¿en qué consiste la función poética o estética en un poema?, demos otro paso en nuestra explicación valiéndonos de nuestras citadas funciones, y del auxilio de los teóricos. Para Pierre Guiraud, en las artes...

"El referente es un mensaje que deja de ser instrumento de la comunicación para convertirse en objeto.

"Las artes y las literaturas crean mensajes objeto más allá de los signos inmediatos que los sustentan, son portadores de su propia significación..."³⁹

Por ello Jakobson señala que la función poética es la relación del mensaje consigo mismo. A eso se debe que dicha función no es la única -- del arte del lenguaje; insistimos que en poesía es la más importante -- mientras que en las demás actividades verbales ocupa un lugar secundario.

¿Cómo demostrar entonces ese predominio? El elemento indispensable para resolver este problema es la lingüística, pues la poesía está constituida con elementos lingüísticos, Jakobson insiste en afirmar que "...el estudio lingüístico de la función poética debe sobrepasar los límites de la poesía, y por otra parte, el análisis -- lingüístico de la poesía no puede limitarse a la función poéti

ca". 40

En efecto, al estudiar lingüísticamente la función poética de un texto no sólo se debe tomar en cuenta la poesía en sí misma sino tomar los elementos extraliterarios que nos facilitarán la demostración de su predominio. Por otro lado, al analizar lingüísticamente la poesía es importante no limitarnos a la función poética, pues en ella habrá otras -- funciones no predominantes pero que estarán participando de la estructura del poema.

Es tan importante la aclaración anterior, que incluso dentro de la poesía misma hay gradaciones dependiendo del tipo de poema de que se trate. La épica pone énfasis en la función referencial, por estar centrada en la tercera persona; la lírica, centrada en la primera persona, está muy ligada con la función emotiva; por otro lado la segunda persona se caracteriza por la función conativa, es suplicatoria y exhortativa. Veamos cómo explica Jakobson la función poética contenida en un poema :

"¿Según qué criterio lingüístico se reconoce la función poética? Más claramente, ¿cuál es el elemento cuya presencia resulta indispensable en toda obra poética? Para responder a esta pregunta debemos recordar las dos formas fundamentales de organización empleadas en el comportamiento verbal: la selección y la combinación. Supongamos que el tema del mensaje, es "niño"; el locutor hace una opción entre una serie de nombres existentes más o menos parecidos, tales como niño, muchachito, pibe, mocoso, todos más o menos equivalentes desde cierto punto de vista; luego para completar el tema, elige uno de los verbos semánticamente relacionados duerme, descansa, sueña, dormita; Las dos palabras seleccionadas se encaminan en encadenamiento hablado.

La selección se lleva a cabo sobre la base de la equivalencia,

de la similitud y la disimilitud, de la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, descansa sobre la contigüidad. La función poética traslada el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación. Se eleva la equivalencia al rango de proceso constitutivo de la secuencia. En poesía cada sílaba se pone en relación de equivalencia con todas las otras sílabas de la misma secuencia; todo acento de la palabra se considera igual a todo acento de la palabra; del mismo modo, la palabra inacentuada es igual a la palabra inacentuada; larga (desde el punto de vista prosódico) igual a larga; breve igual a breve; límite de palabra igual a límite de palabra, ausencia de límites igual a ausencia de límites; pausa sintáctica igual a pausa sintáctica, ausencia de pausa igual a ausencia de pausa. Las sílabas se convierten en unidades de medida, lo mismo sucede con los acentos.⁴¹

Quise citar tan enorme párrafo debido a la claridad y brillantez de su contenido, difícilmente resumible sin el riesgo de caer en omisiones lamentables.

Las anteriores afirmaciones de Jakobson no hacen sino confirmar una serie de hechos que podemos observar al leer cualquier poema. Afirmaciones que él ha demostrado empíricamente con trabajos suyos en los que ha sometido a riguroso análisis, partiendo de la poética, muchos poemas, en los que han quedado demostradas con brillantez sus teorías.⁴²

En poesía, en efecto, todo es medida; la estrofa, el verso, el ritmo; puede haber predominio de unas sílabas sobre otras gracias a fonemas nucleares, sílabas breves o largas, versos métricos o amétricos frecuencias delimitadas conmensurables en todos los órdenes. La medida de estas secuencias sólo encuentra aplicación en la poética y en la poesía --

gracias a la reiteración de unidades equivalentes. La correspondencia entre las secuencias hace que la función poética sea la predominante y que se establezca una relación del mensaje consigo mismo.

Cabe hacer aquí la aclaración que no necesariamente es poesía todo lo que está en verso, pues muchos versos han sido escritos para facilitar la memorización de textos religiosos, leyes o tratados científicos. Pero todos los textos métricos hacen uso de la función poética; el verso siempre implica la función poética, pero sin asignarle necesariamente el papel predominante.

Todas estas secuencias y sus correspondencias son las que hay que analizar echando mano de la lingüística y de la poética (o ciencia literaria), intentar un análisis global desde el punto de vista métrico, fonológico, sintáctico, lexicológico, pues en la apretada textura de un poema habrá una perfecta imbricación de todos sus elementos: si la poesía es una serie de correspondencias, es posible entonces encontrar la función poética a partir de todas esas correspondencias que indudablemente no se encontrarán en ningún otro tipo de texto; analizar la métrica del poema, encontrar ritmo y musicalidad a partir de las sílabas y sus partes nucleares, en el sentido de las palabras y su relación con el aspecto morfológico, tipo de estrofas, sílabas acentuadas y sin acentuar, entonaciones, pausas, límites de palabra, hemistiquios, rimas gramaticales o no gramaticales, relaciones entre sonido y significado, relación entre plano sintáctico y semántico, abundancia o no de recursos estilísticos que partirán, muchos, del paralelismo buscando la semejanza o semejanza: metáfora, comparación, metonimia, alegoría, parábola, antítesis, contraste, sinécdoque, etc..

Cuando se hayan encontrado, explicado y demostrado las relaciones entre todos estos elementos, quedarán aclaradas las razones por las cuales nos sentimos emocionados al leer un verso, una estrofa, un poema. --

Cuando hayamos explicado cómo están dispuestos los elementos que integran el poema a partir de un trabajo cuidadoso, podremos explicar dónde radica la función poética, que no es otra cosa que la imbricación de todas ellas. Y es que el poeta está atacando nuestra sensibilidad, está haciendo bellamente nuestros sentidos valiéndose del magistral manipuleo de la palabra, seleccionando y combinando los vocablos, proveyéndolos de medida, movimiento, música, ritmo, significación, todo, mediante el "mañoso" manejo de sus instrumentos lingüísticos, retóricos, estéticos, - - aprovechando, además, su propia sensibilidad para mover al lector y hacerlo estallar en una momentánea e inexplicable conmoción de los sentidos.

En nuestro trabajo el estudio estará centrado en las cualidades intratextuales del poema, tomando en cuenta sus contextos, por considerarlos indispensables para una explicación más completa. De aquí surge, en entonces, la obligadísima pregunta: ¿Qué es más importante, el estudio que parte del texto centrado en sí mismo o el estudio que toma en cuenta el contexto?

Antes de justificar nuestra postura haremos un breve resumen de lo que las teorías más sobresalientes plantean al respecto.

Existen tres posiciones: estudios centrados en el texto, teorías que defienden la idea de que los estudios literarios deben centrarse en el contexto y aquellas que consideran tan importantes el estudio del texto como del contexto.⁴³

Para las teorías que pugnan por el estudio centrado en el texto, lo más importante, puesto que ahí se encuentran sus cualidades artísticas, es el análisis de su aspecto formal, material, por ello la investigación fonológica, morfológica y sintáctica nos darán la luz de las cualidades artísticas del texto, obedeciendo a la disposición de todos los elemen-

tos que la integran. Estos afirman que el artista es capaz de crear su propia semiótica, de instituir elementos que él mismo hace significantes; por tal razón las relaciones del lenguaje artístico hay que descubrirlas dentro de una composición. Esta teoría se inclina a considerar la obra como sistema y sólo permite el examen formal y no funcional; es decir, estudia sólo las cuestiones que hacen de una obra dada un hecho literario; se concreta a descubrir, mostrar y demostrar el predominio que hay en el texto de la función estética porque para ellos la poesía es un enunciado orientado hacia la expresión, y se dirige por leyes immanentes. Las marcas por las que se reconoce esta función estética es un sistema estructurado, un conjunto de elementos regularmente ordenados y jerarquizados por el artista. Se trata aquí de conocer las realidades intraliterarias, internas, sin conexión con elementos sociales, históricos, psicológicos, etc., puesto que el texto es un sistema que se sostiene por sí mismo, en sus cualidades de objeto artístico, producto del lenguaje. Los estudios centrados en el texto se concretan a preguntarse sobre las articulaciones internas, la circulación, las relaciones entre sus aparatos interiores, sus combinaciones sintácticas, fonológicas, semánticas, etc., pero sin rebasar los límites del texto mismo. Exponentes e iniciadores de esta clase de trabajos fueron los formalistas rusos.

La segunda, que es la teoría que apoya los estudios centrados en el contexto, afirma que al hacer estudios o investigaciones sobre un texto literario es muy importante tomar en cuenta aspectos extraliterarios, puesto que éstos no poseen valor por sí mismos, sino que las valoraciones artísticas que sobre él se hacen dependen de quienes participamos en el proceso. Para quienes defienden esta tendencia, el estudioso de la literatura debe tomar en cuenta el papel de la historia, la presencia de lo ideológico y lo institucional, aseguran que las propiedades y cualidades artísticas están tanto dentro como fuera del mismo, deben tomar en cuenta los marcos de la sociedad en que se produjeron y que además los hace circular, los lee, y en fin, tiende a considerar todas sus dimension

nes: sociales, políticas, económicas, ideológicas, religiosas, familiares, sexuales, etc.

Por último, una tercera inclinación a la que César González llama "Teorías que consideran el texto y el contexto". González afirma que para el análisis del discurso es indispensable situarse en las articulaciones de tres regiones del conocimiento: la lingüística como teoría de -- los mecanismos sintácticos y los procesos de enunciación; el materialismo histórico como teoría de las formaciones y transformaciones sociales; la teoría del discurso como teoría de la determinación histórica de los procesos semánticos.⁴⁴

Al incluir a la lingüística, la historia y lo que podrá entenderse como la consideración diacrónica de los significados, González está atribuyendo importancia tanto al texto como al contexto, ya que es ésta la postura que él defiende.

Para quienes toman en cuenta texto y contexto la obra literaria debe ser analizada como una compleja red de sistemas relacionados; por tanto, el estudio de la literatura es parte del estudio de la cultura. Aseguran que el estudioso debe aproximarse a influencias literarias y vitales en constante penetración con la obra estudiada y con los estímulos exteriores que quizá hayan despertado en el escritor las fuerzas -- creadoras.

Para Alfonso Reyes la última fase del estudio literario es el juicio, estimación de la obra que ha de tomar en cuenta todos los valores -- extraliterarios pero enfocarse de preferencia al valor literario, considerando los demás como subordinados a la estética.⁴⁵

Para Todorov las propiedades y las cualidades artísticas del texto están tanto dentro como fuera del mismo. Pero nos pone alerta porque -- también corremos el riesgo de caer en el engaño, y hacer, en lugar de es

tudios literarios, estudios históricos, psicológicos, políticos, etc., - partiendo de un texto literario.⁴⁶

¿Cuál de estas tres posibilidades es la más válida? Indudablemente que las tres son importantes siempre y cuando no se pierda de vista el objetivo fundamental. Se trata de demostrar su valor estético. La solución sería inventar un análisis literario centrándonos en uno de los aspectos que se nos ofrecen, tomando en cuenta todos los anteriores. César González cita a Tynianov quien afirma que "sólo cuando se han determinado las regularidades internas del hecho literario es posible correlacionar ésta con los demás hechos extraliterarios."⁴⁷ Aquí, más que una ruptura se propone una metodología en que ambas tendencias son indispensables. Esto tendría una limitante: más que una integración sería una yuxtaposición de estudios; sin embargo, un estudio que tome en cuenta todos los aspectos que un texto lleva encima, sería imposible; por ello a los estudios literarios no les queda otro remedio que conformarse con ser estudios parciales. César González asegura que al hablar de estudios que tomen en cuenta tanto el texto como el contexto, no se estaría hablando de un solo estudio sino de varios estudios yuxtapuestos.

Por mi parte pienso que antes que nada deben descubrirse las regularidades y cualidades intraliterarias para después relacionarlas con las extraliterarias; insisto en la importancia del análisis centrado en el texto porque es ahí donde principalmente radica el valor estético, pero sin perder de vista los elementos contextuales.

Al tratar de establecer jerarquías entre uno u otro aspecto del texto, entramos en uno de los laberintos más intrincados, nos enfrentamos a una de las mayores dificultades para entender un texto en toda la intencionalidad que el autor le puso, el problema del código. Un texto científico, lógico, didáctico, está dentro de la convención. Puede ser decodificado por el receptor valiéndose de los instrumentos necesarios pa

ra ello (diccionarios, enciclopedias, diccionarios especializados, libros de texto, etc.); pero en un escrito artístico la descodificación - siempre será incompleta, precisamente por la carga subjetiva y polisémica que lleva consigo. Es posible que, como en los análisis de Jakobson, el poema pueda ser perfecta y minuciosamente explicado, descrito en sus cualidades internas. También que esta explicación pueda ser completada y ampliada al máximo tomando en cuenta los contextos, donde iría incluido el estudio a fondo de la biografía del autor, las condiciones políticas, económicas, religiosas, culturales, sociales, familiares y psicológicas, dentro de las cuales surgió dicho texto.

Vistas así las cosas el análisis nos dará la impresión de haber agotado todas sus posibilidades y quizá esto sea cierto, mas ello no implica que el texto haya sido descodificado en un cien por ciento; más aún, dicha descodificación jamás podrá lograrse totalmente por diferentes motivos. Para demostrarlo, establezcamos un método hipotético de carácter teórico :

PASO UNO. El texto ha sido estudiado hasta sus mínimas partes en sus -- cualidades intrínsecas, sin tomar en cuenta el contexto.

PASO DOS. El texto ha sido estudiado tomando en cuenta factores externos a él: biografía del autor, medio ideológico, condiciones políticas, relaciones sociales, ambiente familiar, época, con texto religioso, etc.; este trabajo tendría que ser el resultado de un análisis progresivo a partir de lo interno, desembocando en lo contextual, con sus debidas relaciones que - el caso exija. Hasta aquí, después de tan inmensa tarea tendríamos la impresión de agotamiento, de haber logrado una total descodificación.

PASO TRES. Aquí aumentarían nuestras dificultades. Si el autor vive podríamos entrevistarle, comprobar nuestro análisis, conocer --

sus puntos de vista acerca de las certezas o equivocaciones - sobre los pasos anteriores. Los resultados de la entrevista serían imprevisibles, por lo que no abundaremos en ello. Su pongamos simplemente que puede haber aceptación parcial, rechazo o corroboración de nuestras afirmaciones y que haya honestidad en el caso.

PASO CUATRO. El autor ha muerto. Acudimos entonces al psicoanálisis; para apoyar nuestro trabajo bucearemos bajo la piel de las palabras en constante búsqueda de sentido. Pero aquí nos encontramos ante la dificultad del arrojito, de la aventura, que tanto venimos rechazando porque correríamos el riesgo de caer en la falta de seriedad, y por otro lado existe la posibilidad - de caer en el estudio psicoanalítico, más que buscar el sentido, la literariedad, la función poética.

PASO CINCO. Aquí sólo tenemos que plantearnos lo siguiente: estado de ánimo, estímulos internos y externos, atmósfera especial, recuerdo o recuerdos que lo produjeron, etc. Es muy posible -- que el poeta no recuerde las condiciones personales especiales que lo llevaron a escribir ese texto; es aquí donde chocamos en seco contra un muro compacto que nos impediría avanzar en nuestro propósito, pues ni el autor mismo podría ser capaz de descodificar su propio texto íntegramente, aunque se lo propusiese.

Las reflexiones anteriores nos hacen volver sobre nuestros pasos y cerrar el círculo al caer nuevamente en planteamientos de los que ya hablamos: no hay que confundir entre cualidades intraliterarias y codificación-descodificación; en uno se buscaría mostrar las cualidades internas a partir del análisis de los diferentes planos lingüísticos y a partir de ello demostrar el predominio de la función poética sobre las demás funciones del lenguaje, pudiendo mostrar también su literariedad; en

el otro caso se trata de una cuestión semántica, de encontrar el sentido, el cual, como se ha dicho, sería imposible en su totalidad.

Pero ¿por qué tan enorme disertación al respecto? El punto central del presente análisis de un poema, la intención principal es demostrar las cualidades intrínsecas del texto; tomaré en cuenta los elementos contextuales en cuanto éstos son indispensables para el logro de mi objetivo central. Para mí tan importantes son los estudios centrados en el texto como los centrados en el contexto. Pienso, sin embargo, que un estudio científico deberá, como primer paso, hacer el estudio del texto en sí mismo. Para ello necesitamos primero saber cuál es nuestro producto; nos veremos obligados a tocar aspectos que rebasarán irremediably y necesariamente los límites del texto para invadir terrenos del contexto. No debemos perder de vista que, independientemente de la intención o el método seguido, es condición indispensable el acercamiento a la vida, obra general, época, ambiente familiar, formación, inclinaciones religiosas, etc., de quien produjo ese objeto que intentamos estudiar.

La obra de Ramón López Velarde ha sido objeto de múltiples estudios. Desde su muerte, acaecida en 1921, empezaron a salir ensayos sobre su vida y su obra, trabajos que, en la medida que la crítica se acercaba al poeta cada vez con mayor seriedad, iban en aumento. Muchos hombres de letras, investigadores, tanto nacionales como extranjeros, después de concienzudas revisiones se han convertido en panegiristas de la poesía de López Velarde. Cada uno según sus gustos, inclinaciones e intereses literarios han señalado los más diversos aspectos: su temática, donde con insistencia se ha hablado del amor, la muerte, la provincia, la mujer, el erotismo, la religión; se ha hecho la distinción entre las dos etapas de su obra, la que corresponde a su poesía juvenil, inmadura, romántica, lloriqueante y la parte más acabada, más hecha de la segunda etapa, que coinciden en relacionar con Baudelaire y el simbolismo. Otros han destacado su amplio dominio del instrumento lingüístico, su conoci-

miento de la retórica, acompañados de sus virtudes de latinista, su capacidad para la adjetivación, la cuidadosa y magnífica selección de vocablos que lo llevan a producir versos inusitados. Muchos han subrayado la dualidad de su espíritu, a la vez atrevido y timorato, en el que mostraba ímpetus terrenales en conflicto con la fidelidad al cristianismo dentro del cual se educó, aunado a una formación familiar tradicional y -- provinciana de principios de siglo. Se han hecho, en fin, brillantes es tudios y ensayos que intentan difundir y enaltecer el perfil del poeta -- y de su obra. Por diferentes razones, a través de distintos caminos, -- con variadas argumentaciones, tomando temas diversos y movidos por -- múltiples motivaciones, todos coinciden en calificarlo de gran poeta.

Entre todos ellos hay varios trabajos que conviene mencionar por -- las aportaciones que indudablemente han contribuido a un mayor acerca- miento y difusión de la obra de Ramón López Velarde.

El primer ensayo que habla de él como un poeta profundo y de alto -- valor para las letras mexicanas es Xavier Villaurrutia, con la bella in- troducción que hace a una antología publicada en 1935 bajo el título Poe- mas escogidos de Ramón López Velarde, en Editorial Cultura. Otro de los trabajos importantes es el de Luis Noyola Vázquez, Fuentes de Fuensanta. La Ascensión de López Velarde, ensayo que se refiere a las influencias -- que obraron en el espíritu creador del jerezano, especialmente aquellas que recibió durante su niñez y adolescencia, sobre todo en lo que se re- fiere a sus lecturas durante esos años. Posteriormente, en 1949, Euge- nio del Hoyo publica Jerez, el de López Velarde, donde se evoca con deta lle al ambiente pueblerino de Jerez, tierra del poeta. En 1952 la Im- prenta Universitaria publica los tres volúmenes de una investigación he- cha por Elena Molina Ortega, uno de los trabajos biográficos más comple- tos además de numerosas aportaciones de nuevos textos de López Velarde, -- bajo los títulos: Ramón López Velarde, estudio biográfico; El don de - febrero y otras prosas; Poesías, cartas e iconografía. Uno de los tra- bajos de mayor importancia por la seriedad de la investigación, por lo --

riguroso en el abordamiento de cada uno de los temas que trata es el del norteamericano Allen W. Phillips, bajo el título Ramón López Velarde, el poeta y el prosista, publicado en 1962 por el INBA. Octavio Paz publica en la Revista Mexicana de Literatura (núms. 11-12) "El camino de la pasión", ensayo penetrante acerca de la poesía y la personalidad del poeta (1963). En 1971 la maestra Carmen de la Fuente publica un ensayo acerca del tema de la mujer en la poesía de Ramón López Velarde, con el título López Velarde. Su mundo intelectual y afectivo. En 1972, Sergio Fernández publica su ensayo "López Velarde. Historia de un corazón promiscuo".

A mi juicio éstos son los trabajos más penetrantes y de mayor seriedad que se han hecho de la obra de López Velarde. Pero todos hablan de aspectos generales, globales de la obra. Tratan un tema y se apoyan -- siempre en pequeños fragmentos para relacionar su vida y su obra. Hacen afirmaciones partiendo de influencias, estímulos, anécdotas; siempre desembocan en el ejemplo, en el contenido de una estrofa, un verso, un fragmento o incluso un poema completo, a veces el trozo de una prosa, pero -- jamás analizan un poema de principio a fin, centrando el análisis en el poema mismo. Carmen de la Fuente, por ejemplo, señala la relación de López Velarde con Tablada en lo que se refiere al Hai-kai; pero demuestra su afirmación al comparar estos poemitas con muchas de las estrofas de "La Suave Patria", que por sí solos podrían formar Hai-kais.

Analizaré desde otros ángulos, y con un punto de vista distinto, el poema "La Ascensión y la Asunción". El proceso y el método que seguiré será hasta cierto punto inverso a los citados en el párrafo anterior; -- mientras ellos toman pequeños fragmentos para hacer demostraciones parciales y generalizaciones, en mi caso tomaré un poema completo para explicarlo desde todos los ángulos posibles y a partir de éstos resultados, decir en qué consiste el sistema poético velardeano, dónde radica la literariedad en ese poema específico, cómo se da el predominio de la función poética. Desde luego que el estudio tendrá que auxiliarse de todos

los aspectos externos al texto que se consideren necesarios, pues no se trata sólo de la explicación de un texto, sino del desentrañamiento de todo un sistema que es producto sin duda, de toda clase de estímulos.

NOTAS

1. González, César, Función de la teoría... México, UNAM, 1982, p.70
2. Ibidem
3. Jakobson, Román; Roland Barthes, Abraham Moles, et. al., El lenguaje..., Buenos Aires, Adolfo Alonso Editor, 1971, p. 24.
4. Barthes, Roland, Crítica y Verdad, Buenos Aires, S.XXI, 1972, pp.57-58.
5. González, César, Op. cit., pp.11-12
6. Todorov, Tzvetan, Poética, Buenos Aires, Losada, 1975, pp. 122-126. Quizá es necesario hacer la aclaración que anteriormente se entendía por poética, la colección de reglas o preceptos relativos a la poesía. El sentido que aquí damos al término no es, como antes, - equivalente a preceptiva, sino a ciencia literaria.
7. Reyes, Alfonso, El deslinde, México, F.C.E., p. 128
8. Idem.
9. Jakobson, Op. Cit. p.11.
10. Todorov..., Op. cit., p.18
11. Ibidem., p. 40
12. Roland Barthes y Van Dijk, citados por César González, Op.cit., -- p.33.
13. Jakobson..., Op. cit., p-24
14. González, César, Op. cit., pp. 104-109
15. Bousoño, Carlos, Teoría de la expresión poética, T. I., Madrid, Gre dos, 1976, p.17
16. Reyes, Alfonso..., Op. cit., p.33
17. Idem.
18. Todorov..., Op. cit., pp.106
19. Ibidem., p. 33
20. Lázaro Carreter, Fernando y Evaristo Correa Calderón, Cómo se comenta un texto literario, pp. 15-16
21. Todorov..., Op. cit., p.20

22. Boussoño, Op. cit., p.112
23. Idem.
24. Ibidem., p.130
25. Jakobson..., Op. cit., p.21
26. González, César, "De la semiología...", Acta poética No. 2, México, UNAM, 1980, p.108
27. Todorov..., Op. cit., p. 18
28. Guiraud, Pierre, La semiología, México, F.C.E., 1982, p.105
29. Alcázar, Jorge, "La doble conformación...", Acta poética No. 2, México, UNAM, 1980, p.148
30. Jitrik, Noé, Las contradicciones del modernismo, México, El Colegio de México, 1978, pp. 21-40
31. Guiraud, Pierre, Op. cit., p.11
32. García Terrés, Jaime, Poesía y alquimia, México, Era, 1980, p.53
33. Jakobson..., Op. cit., p.40
34. Guiraud..., Op. cit. p.88
35. Ibidem, pp. 89-90
36. Al inicio se hizo la aclaración de que aquí se emplean en forma -- equivalente los términos "poética" y "ciencia literaria"
37. Jakobson..., Op. cit. p.24
38. Idem.
39. Guiraud..., Op. cit. p. 14
40. Jakobson..., Op. cit., p. 20
41. Ibidem., pp. 21-22
42. Véase Jakobson, Román, Ensayos de poética, México, F.C.E., 1977
43. Debo muchas de estas ideas a la exposición que el maestro César González hace del tema en su libro Función de la teoría en los estudios que hemos venido citando, sobre todo el contenido del subcapítulo "UNA CLASIFICACION POSIBLE"
44. González, César, "De la semiología...", Op. cit., 106
45. Reyes, Alfonso..., Op. cit. p.30

46. Un ejemplo podría ser el conocido libro Psicoanálisis del arte, donde Freud hace magníficos estudios psicoanalíticos de algunos creadores, partiendo de sus obras, como es el caso de Dostolevski. Aunque Freud tenía muy clara su finalidad al hablar de este escritor y su obra, muchos lectores ingenuos suelen referirse a este trabajo - como si se tratara de un estudio literario.
47. González, César, Función..., p.107

CAPITULO 2**U B I C A C I O N**

2.1 Modernismo

Uno de los pasos indispensables que debemos cubrir al estudiar la obra de un escritor es el estudio del contexto en que produjo su obra, pues indudablemente el ambiente literario de su época influyó en su estilo, estética, temática, etc., marcas que seguramente encontraremos en su producción, explícita o implícitamente expresadas.

La vida y la obra de Ramón López Velarde estuvieron hondamente marcadas por uno de los movimientos más trascendentales en la historia de nuestra lengua y de nuestra literatura; el modernismo. López Velarde nació en 1888, año de la publicación de Azul, libro con que se inicia de lleno dicha corriente; cuando ésta declina definitivamente, deviene la muerte del autor de "La Ascensión y la Asunción", cerrando así una etapa brillante de las letras hispanoamericanas, habiendo dejado bases sólidas para el advenimiento de las vanguardias.

Etapas.

Hablar del modernismo, nos lleva a múltiples interrogantes: ¿qué -- significa "modernismo" referido a la literatura?, ¿cuándo se inicia?, -- ¿cuándo, cómo y por qué declina?, ¿cuál es su estética?, ¿quiénes son -- sus exponentes?, ¿hay una escuela modernista en torno de la cual se mueven y unifican estos poetas?, ¿qué características lo distinguen de otros movimientos que en su época también se produjeron?

No hay modernismo sino modernismos, ha dicho una autoridad¹, el de cada poeta que cultiva la poesía entre 1880 y 1910. Pero al mismo tiempo, por razones de comodidad al estudiarlo, o por diferencias notorias en el movimiento mismo, suelen dividirlo en dos o en tres etapas. Para Pedro Henríquez Ureña "son dos los períodos de este movimiento: el primero va de 1882 a 1896; el segundo, que arranca de 1896, acaba diluyén-

dose poco a poco, después de 1920..."² Para José Emilio Pacheco el modernismo en México comprende de 1884 a 1921, es decir, de "La Duquesa Job" a la "Suave Patria".³

Octavio Paz ubica el modernismo entre 1880 y 1910.⁴ Max Henríquez Ureña señala tres etapas obedeciendo a los rasgos temáticos: durante la primera el poeta se siente desterrado en tierras americanas; en la segunda, desde París y Madrid, pierde las ilusiones de europeísmo y adquiere conciencia continental, siente que pertenece a una nacionalidad única formada por todos nuestros países; una tercera en que los modernistas comprenden que hay tantas diferencias como semejanzas. Así tendríamos temáticamente el exotismo en la primera etapa, la reflexión metafísica y el continentalismo en la segunda y el criollismo y coloquialismo vernacular en la tercera.

La división por etapas puede ser o no importante dependiendo de nuestros intereses al estudiarlo, pero según su métrica, vocabulario, estilo, etc., de cualquier poema escrito en lengua española puede decirse con no mucha dificultad si se escribió antes o después del modernismo, según afirmación de Pedro Henríquez Ureña.⁵

Según las tres divisiones anteriores, en la primera etapa el modernismo no es un movimiento concentrado. Surgen al mismo tiempo y en distintos lugares personalidades aisladas: José Martí, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón y Rubén Darfo. Viene luego una etapa de esplendor caracterizada por el preclosismo y el exotismo cuya obra más representativa es el libro Prosas profanas, de Rubén Darfo. Los iniciadores del movimiento, con excepción de Darfo, mueren en la última década del siglo XIX, quedando éste como figura indiscutible del modernismo y participar así de una tercera etapa caracterizada por el intimismo, el pesimismo, el americanismo, la nostalgia, la muerte, tónicas de una tercera etapa de la que López Velarde es partícipe.

¿Qué es el modernismo?

De todas las épocas literarias hispanoamericanas, asegura José Emilio Pacheco, la del modernismo es la más comentada y la menos entendida.⁶ Quizá nuestra incapacidad para comprenderla parte de la ambigüedad que provoca el término mismo, por ello es indispensable precisarlo evocando las palabras tanto de los estudiosos como de los protagonistas.

El vocablo modernismo fue usado desde temprano para señalar el movimiento de renovación literaria que abarcó en su órbita a todos los pueblos americanos de habla española y cuyo advenimiento tuvo lugar en las dos últimas décadas del siglo XIX, extendiéndose posteriormente a España. Una de las mayores dificultades con que topamos para definirlo con exactitud es la ausencia de manifiestos, sin embargo, la obra poética de Darío puede considerarse como un manifiesto orgánico, tanto Prosas profanas como Azul y Cantos de vida y esperanza, así como sus prefacios correspondientes.

Al escribir sus "Palabras liminares" estaba haciendo el manifiesto que se había negado a escribir, aunque Prosas profanas, por sí mismo, es todo un manifiesto.

El vocablo "modernismo" fue usado por Darío, por primera vez, para referirse al nuevo espíritu que animaba a aquel "pequeño pero triunfante y soberbio grupo de poetas y escritores de América Española".⁷

En 1890 emplea nuevamente el vocablo para referirse a la tendencia seguida por un núcleo de escritores y poetas, en un artículo titulado -- "Fotografado", publicado en El Perú ilustrado el 8 de noviembre de 1890. En el mismo sentido que los anteriores casos, Darío emplea el término -- "modernismo" en el prólogo del libro Historia de tres años del gobierno de Sucasa, de Jesús Hernández Somoza, en 1893.

La palabra, hasta entonces no registrada en los diccionarios, ganó, no obstante, una significación distinta a la que Darfo le asignara, debido en parte a los detractores del movimiento quienes aplicaronle el adjetivo de "decadente", importado de Francia y lanzando como un dístico -- contra los aficionados a la nueva literatura; al publicar Darfo en 1890 el artículo "Fotografado", se empleó ya el término "modernista", pero en el mismo tono de desprecio. De este modo, por ser ésta la acepción más -- corriente, el Diccionario de la Real Academia Española, en su edición de 1899, la incorporó definitivamente como la "Afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura". Definido así, el término era inadecuado para aplicarlo a un movimiento que buscaba con frecuencia motivos de inspiración en las cosas antiguas.

Es importante señalar que, aunque Darfo use el término para referirse a ese brillante grupo de poetas hispanoamericanos, siempre, desde -- 1888, le daba el sentido de modernidad, calidad de moderno.

Ahora bien, ¿cómo y por qué surge el modernismo? Su punto de arranque fue el rechazo de las formas que representaban el viejo retoricismo que prevalecía en la literatura de aquel momento, detestaban la frase hecha, el cliché de la forma y de la idea, volvieron la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión. Su tendencia fue renovadora y en ese afán de renovación se empeñaron en una búsqueda incesante -- de lo extraño a condición de que fuera nuevo y nuevo a condición de que fuera único. Búsqueda religiosa de la belleza, para ellos el arte es pasión y así el modernismo representa una nueva sensibilidad, una renovación del idearium poético, un cambio radical en nuestras letras. Actualmente es lugar común decir que el modernismo fue un movimiento de reacción contra el romanticismo y contra las limitaciones y el criterio estrecho del retoricismo; sin embargo, el modernismo no iba contra el romanticismo en su esencia misma, sino contra sus excesos, contra la repe-

ción de lugares comunes, de la vulgaridad de la forma, el desaliño de la expresión y la abundancia de imágenes manidas y troquedadas.⁸ Del romanticismo rescatan su amor a la libertad y la emoción profunda; así, de cada movimiento reciente o antiguo rescatan lo que se acomoda a sus propósitos artísticos; esta idea queda plenamente confirmada si recordamos las afirmaciones de tres figuras sobresalientes: José Santos Chocano, quien aseguraba que "En el arte caben todas las escuelas como en un rayo de luz todos los colores".⁹ Darío, con su afirmación de que "El modernismo es el anarquismo en el arte", y Rodó cuando se autodefine modernista, movimiento que responde a un sentido superior y que es en el arte una de las formas personales de "nuestro anárquico idealismo contemporáneo".¹¹

Darío Herrera, al comentar un libro de Gómez Carrillo nos da un breve pero jugoso panorama del modernismo, del cual afirma que es el resultado de esa conjunción adorable entre la concisión, la gracia, el colorido, los giros brillantes y las rarezas artísticas y exóticas de la moderna literatura francesa, con la música sonora de la poesía española; el modernismo es resultado del verso y la prosa castellanos, pasados por el fino tamiz del buen verso y la buena prosa francesa.¹²

En efecto, todas estas afirmaciones, tanto de estudiosos como de poetas que participaron en el modernismo, señalan uno u otro aspecto del movimiento, pero, insistimos, no hay mejor recurso para enterarnos del idearium poético del modernismo que acudiendo a la obra de su figura central, Rubén Darío, quien en "Palabras liminares" pone en alto el valor del ritmo, la libertad, la originalidad, la armonía, la musicalidad en el verso, y en otro prefacio, su rechazo a la chatura intelectual, a la mulatez mental. Con estas ideas sabemos algunos de los puntos centrales del movimiento que nos ocupa.

Modernismo y sociedad.

Toda manifestación artística emerge de una sociedad que la produce. El artista y su obra son el resultado de un trabajo personal, de una sensibilidad particular, única, irrepetible, pero también son un producto social en esa interacción e intercambio constante entre la sociedad y el individuo y viceversa. Los afanes libertarios habían animado y nutrido a nuestros poetas de principios del siglo XIX. Muchos de los brillantes poetas del período de anarquía en México fueron también apasionados políticos, defensores de una u otra facción. Las figuras del poeta y del orador se confunden, así la poesía se hace grandilocuente. Sin embargo, igual que los románticos en Europa, trae el desengaño de la fracasada revolución de 1848, en nuestros países muchos de ellos renunciaron a tratar de influir en sus contemporáneos y optan por el encierro, por la vuelta individual.

A la independencia siguió la anarquía y a ésta un período de organización. A partir de entonces los países empiezan a cosechar los frutos de la estabilidad y para 1890 algunos eran prósperos aunque esa prosperidad sólo llegó a las clases dominantes, salvo los casos excepcionales de Uruguay y Argentina, donde los frutos llegaron a todas las esferas sociales.

La prosperidad tuvo un efecto muy perceptible en la vida intelectual; llega la industria, con ella la división de trabajo y la producción en serie; los hombres de profesiones intelectuales se ciñen a la tarea que han elegido y abandonan la política, dejando este campo a quienes -- eran políticos.¹³ como la literatura no era en realidad una profesión sino una vocación los escritores se convierten en periodistas, en maestros o en ambas cosas.

El mundo hispanoamericano empieza a transformarse y con él su lite-

ratura; el modernismo corresponde a las sociedades transformadas por las recién llegadas revoluciones industrial, científica y tecnológica. No podía darse un movimiento así en el ámbito latinoamericano hasta que -- existiera una base mínima de modernidad en los procesos socioeconómicos, con una burguesía en ascenso y grandes aldeas que empiezan a convertirse en grandes ciudades.

Aún con los avances anteriormente mencionados, las diferencias entre Latinoamérica y Europa eran todavía enormes; los modernistas querían una América contemporánea de París y de Londres. El progreso técnico suprimió parcialmente la distancia entre ambos continentes, pero esa cercanía hizo más sensible nuestra lejanía histórica. Ir a Londres o a París no sólo era visitar otro continente sino saltar a otro siglo, por lo que el modernismo, más que una evasión de la realidad era una fuga de la actualidad local, del anacronismo.¹⁴ Todo parecía indicar que el gran despegue industrial y económico llevaría a nuestros países a correr parejas con la avanzada Europa y la pujante Norteamérica. Así lo creyeron nuestros poetas quienes con su intensa actividad, su nobleza de pensamiento, su visión de hombres progresistas en su propio campo lograron -- "cubrir en cuarenta años el camino que la literatura europea recorrió en un siglo: fue al mismo tiempo romanticismo, parnasianismo y simbolismo"¹⁵ poniéndose a la altura de los grandes creadores europeos. Sólo en las letras Hispanoamérica llegó a ser realmente moderna (según el modelo imaginado) y gracias al modernismo aún lo sigue siendo.

Por otro lado, al poeta modernista no le fascinaba la máquina, símbolo de modernidad, del mundo moderno, sino la creación del art nouveau; la modernidad no es para ellos la industria sino el lujo, la creación de objetos irrepetibles, únicos; son como una rebeldía a la producción en serie de la industria que los había segregado y a la vez sometido a la misma producción industrial, sujetos a la medida, al cálculo, al cuadratín, al espacio reducido reservado con cálculos geométricos para ellos -

dentro de un diario o una revista. De ahí la búsqueda de la pureza artística, de la literatura pura, como la llama Pedro Henríquez Ureña.¹⁶

A diferencia de los románticos, apasionados defensores de las causas sociales, los modernistas no hicieron nada por tratar de resolver la cuestión social. Fueron conscientes de la existencia de la pobreza, de la injusticia y la ignorancia y la explotación de que eran víctimas las clases populares, sin embargo, poco o nada hicieron por poner remedio a tan denigrante situación; y es que, dice Octavio Paz, para ellos el arte es una pasión en el sentido religioso de la palabra, que como todas las pasiones, exige un sacrificio, es decir, no fue una escuela de abstención política, sino de pureza artística.¹⁷

Antecedentes e influencias.

Uno de los rasgos más sobresalientes de los modernistas es la búsqueda apasionada de la originalidad, su horror a la imitación los convier- te en buscadores incesantes de fuentes dónde nutrirse, dónde abreviar para saciar su sed de renovación, de novedad. Por ello hablar de antecedentes e influencias del modernismo es introducirse en un vastísimo, interminable mundo en el que desfilan desde las culturas milenarias del Lejano Oriente, pasando por el mundo bíblico, el clásico de Grecia y Roma, - los mitos y personajes nórdicos, la Edad Media, el Renacimiento, la Francia de los Luíses, el romanticismo, el mundo precolombino, etc.

En este vasto mosaico de influencias sobresale el mundo francés : - Baudelaire, Leconte de Lisle, Verlaine, Mallarme, Gautier, proporcionaron a los modernistas la perfección de la forma del parnasianismo y la emoción profunda, la musicalidad y la sensibilidad de los simbolistas. - Los primeros modernistas pasaron del culto de los románticos franceses - al de los parnasianos; después, a las maneras parnasianas, ricas en visión, se agregan los simbolistas, ricas en musicalidad. El interés especial por los colores en la obra de Gutiérrez Nájera ("Musa blanca", "De

blanco", "Crónica color de rosa", etc.) acusa una marcada influencia de Gautier. El galicismo mental de que Valera acusó a Darío se había mostrado ya en Gutiérrez Nájera, no obstante su temperamento romántico. De esta manera Gutiérrez Nájera se convierte en uno de los precursores del movimiento, su influencia en la literatura de América es múltiple: "...modernistas y no modernistas lo imitaron. Escribir a la manera de Gutiérrez Nájera fue casi una moda!"¹⁸ Además, al lado de Martí es el gran innovador de la prosa castellana.

Al beber en fuentes francesas parnasianas los modernistas adquirieron de Gautier el anhelo de la perfección formal y la tendencia a producir sensaciones y efectos de deslumbramiento mediante palabras que dan brillo y color a la frase, por sugerir joyas, esmaltes, gemas, pedrería y todo lo que hiera la vista con la sensación de luz. Fue el efecto de los colores el que más sedujo a los modernistas y es en Gutiérrez Nájera donde primero aparece, aunque quizá lo importante es que aquí los modernistas, igual que la poesía francesa de aquel momento buscan con el color provocar otras sensaciones o a la inversa, el sonido tiene un color o hay colores graves, agudos, tersos, etc.

Pero al hablar de influencias francesas en el modernismo, no se debe limitar sólo a simbolismo y parnasianismo, pues son sólo las huellas más características. En él están presentes todas las tendencias literarias del siglo XIX francés: parnasianismo, simbolismo, realismo, naturalismo, impresionismo e incluso el romanticismo cuyos excesos combatía; los modernistas no repudiaron el influjo de los grandes románticos en cuanto tenía de emoción lírica y sonoridad verbal, prueba de ello son las traducciones que hicieron de algunas obras de Víctor Hugo y de Musset, o los poemas que en su honor publicaron poetas como Darío, G. Nájera, Díaz Mirón, Martí y Casal.

La influencia parnasiana indujo a los modernistas a la evocación --

constante de la antigua Grecia, así lo atestiguan composiciones como "El coloquio de los Centauros", "Palimpsesto" y "Dafne" de Rubén Darío. La poesía de Gutiérrez Nájera es también pictórica, llena de reminiscencias griegas y latinas. La época de los Luises, sobre todo del siglo XVIII es frecuente en el modernismo, gracias al influjo de Verlaine. En el prefacio a Cantos de Vida y Esperanza, Darío se declaraba ser muy siglo dieciocho y muy antiguo.

Otra gran influencia en la poesía modernista fue la obra de los norteamericanos Poe y Whitman. De Poe aprendieron el inusitado y abundante empleo de la onomatopeya; de Whitman conocieron la maestría en el uso del verso libre, aunque algo similar tomaron también del portugués Eugenio de Castro, cuya influencia fue determinante para el inicio del metrolibrismo en los poetas de América Española.

Poesía pura, perfección formal, metrolibrismo, abundancia rítmica, transformación métrica y otras importantes aportaciones hicieron los modernistas en el terreno del verso. No menos importantes resultan sus innovaciones en el terreno de la prosa. Son Darío, Gutiérrez Nájera y Martí grandes cultivadores de la prosa poética, dando a sus cuentos y crónicas la musicalidad que hasta entonces nuestra prosa no había tenido. Parte de esta virtud en muchos escritores hispanoamericanos se debió a la lección aprendida en las páginas de Gabriele D'Annunzio.

La abundancia en el cultivo de metros hasta entonces desusados en poesía española provocó el espanto y la indignación de los académicos -- apegados a los preceptos tradicionales. Sin embargo, aunque no con la abundancia del modernismo, ya se habían dado en poesía en lengua castellana muestras de rompimiento con los moldes tradicionales, ejemplos de ello son las novedosas versificaciones de Rosalía de Castro con versos de dieciséis sílabas o caprichosas combinaciones para crear poemas de medida irregular. Lo mismo ocurre con Gertrudis Gómez de Avellaneda quien

inicia en América la revolución métrica que culminaría en el modernismo.

Merece especial atención la obra de José Martí, innovador de la prosa, creador de la prosa artística. Todos los grandes prosistas posteriores al movimiento modernista le son tributarios. Creador de una prosa clarísima sin demérito de la expresividad, de una prosa barroca que consiste no en la complicación sino en el adorno de la frase, en la imagen sintética y novedosa. Elevó el periodismo a nivel artístico. Escuchemos el comentario autorizado que Pedro Henríquez Ureña hace del cubano :

"Martí hizo suyo un estilo enteramente nuevo en el idioma. No sigue un molde rítmico particular, sino que constantemente lo cambia; por lo que hace al vocabulario, rehúye las palabras pedantes, excepto cuando son estrictamente necesarias, con lo que pierden toda pedantería... su sintaxis abunda en construcciones inesperadas pero de buena cepa...; combina palabras -y significados- en muchas formas familiares. El efecto es un entrejuego de variación continua de luz y color... su poder de invención en el terreno del estilo y fuera de él, fue inagotable".

Y agrega más adelante :

"No tuvo intención Martí de iniciar una renovación literaria... pero el año de 1882, en que se publicó Ismaelillo suele tomarse como fecha inicial de una nueva tendencia en nuestra poesía conocida más tarde bajo el incoloro título de modernismo".¹⁰

Martí, Gutiérrez Nájera, Rubén Darfo, sin olvidar a José Enrique Rodó, fueron, en el modernismo, quienes cultivaron una prosa fina que influiría en los grandes prosistas posteriores al modernismo.

¿Hay en la prosa de López Velarde la brillante huella de estos cuatro estilistas, sobre todo del cubano? Recordemos que la prosa del zaca

tecano no ha sido suficientemente estudiada, y según autorizadas opiniones, como la de Allen Phillips, ésta es tan importante como su obra en verso, de estilo único, novedoso y sencillo a la vez que elegante.

Importancia y aportaciones.

La importancia de todo movimiento artístico debe medirse por las aportaciones que trae consigo, las innovaciones que introduce, y las huellas que deja en los movimientos que le suceden, es decir, por su trascendencia. En este sentido no importa el juicio definitivo que del modernismo se haga o merezca, pues su influencia ha sido duradera y penetrante, como la de Garcilaso, Lope, Góngora, Calderón y Bécquer; según Octavio Paz el modernismo aún no termina, "...la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas a este gran comienzo".²⁰

Para Octavio Paz ni los franceses ni los países de habla española tuvieron un auténtico romanticismo. Los poetas de habla española, con algunas excepciones, se dedicaron a repetir fórmulas expresivas y modelos de los románticos franceses, sobre todo de Novalis y Víctor Hugo, únicos románticos verdaderos que dio Francia. De ahí que nuestro llamado romanticismo "resultó aún más desconcertante si se recuerda que para los poetas alemanes e ingleses, fue España la tierra de elección del espíritu romántico".²¹ Por ello, continúa, el auténtico romanticismo en Francia se produjo gracias al simbolismo con Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé. El genuino romanticismo en lengua española se lo debemos a los modernistas.

Por otro lado, con el modernismo la literatura hispanoamericana no sólo se mostró independiente de la española, sino que fue un hispanoamericano, Rubén Darío, quien llevó el mensaje del nuevo movimiento a la península. No podía ser de otro modo; este renacimiento que llevará al -

castellano a una renovación, soltura y transformación de su literatura, - tenía que darse en América, puesto que "España, -dice Henríquez Ureña- es tá amurallada de tradición".²²

Al hablar de las aportaciones que el modernismo dio a nuestra literatura hay dos elementos sobresalientes que dan importancia al movimiento: por una parte, cuatro o cinco poetas que reanudan la tradición hispánica, rota al finalizar el siglo XVII; por la otra, al abrir puertas y - ventanas reanimó el idioma. La poesía española tenía los músculos endurecidos a fuerza de solemnidad y patetismo; con el modernismo el idioma se echó a andar.

Hablar acuciosamente de las aportaciones del modernismo nos llevaría todo un tratado, pues éste fue también una reforma verbal, una sintaxis, una prosodia, un vocabulario. Los poetas enriquecieron el idioma con acarreo del francés y del inglés; rescataron arcaísmos e introdujeron multitud de neologismos, fueron los primeros en emplear el lenguaje de la conversación, sobre todo en la última etapa. A pesar de los afanes preciosistas del primer modernismo, dieron al verso español una flexibilidad y una familiaridad que jamás fue vulgar y que había de prestarse - admirablemente a las dos tendencias de la poesía contemporánea: amor -- por la imagen insólita y prosaísmo poético.

Los modernistas reanudan la versificación irregular, tan antigua como el idioma. El elemento novedoso fue la invención de metros; la originalidad consistió en la resurrección del ritmo acentual. Pusieron en -- circulación todos los metros conocidos, se ensayaron otros nuevos y algunos viejos se remozaron con cambios de acentuación y cesura. La variedad de las formas estróficas se hizo infinita, hasta desembocar en el -- versolibrismo.

La riqueza de ritmos del modernismo es única en la historia de nue

tra lengua y su reforma preparó la adopción del poema en prosa. Rompió la división rígida de los hemistiquios del alejandrino, gracias al encabalgamiento; puso en boga medidas consideradas arrítmicas como el eneasílabo y los cambios de acentuación; inventó versos largos hasta de veinte o más sílabas; mezcló distintas medidas pero con una misma base silábica (terciaria o cuaternaria).

Dieron al ritmo la preponderancia de elemento central del poema. El ritmo es para ellos fuente de creación poética y llave del universo que a su vez es un sistema de correspondencias. Todo es ritmo, todo está cifrado, cada forma natural dice algo y por ello ser poeta es ser agente de transmisión del ritmo.

El mundo está habitado por el espíritu, es fuente de inspiración -- poética y arquetipo de todo transcurrir. "La poesía española -- dice Octavio Paz -- nunca había visto en la naturaleza la morada del espíritu, ni en el ritmo la vía de acceso, no a la salvación, sino a la reconciliación entre el hombre y el cosmos".²³

Primer modernismo.

Hemos dado en este capítulo, aunque con otras intenciones, algunas características del modernismo. Nuestro propósito nos obliga, no obstante, a dedicar unos párrafos más a fin de mencionar con precisión algunas que no se han mencionado aún.

Hemos hablado también de las diferentes etapas en que distintos estudiosos han dividido el movimiento. Por razones que a nuestro trabajo se ajustan optaremos por tomar aquella que suele dividirlo en dos: una primera, caracterizada por el culto preciosista de la forma que provoca un refinamiento artificioso, y una segunda en que se cumple un proceso inverso, un lirismo personal que alcanza manifestaciones intensas ante -

el eterno misterio de la vida y de la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano; captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus esperanzas. En ambos casos, no obstante, el modernismo conserva su característica principal: trabajar el lenguaje con arte.

En párrafos anteriores hablamos de las aportaciones más sobresalientes en el terreno de la métrica. Pero en el modernismo, además, encontró eco el exotismo, que salva la distancia en el espacio como la evocación de épocas pretéritas la salvaron en el tiempo. La manifestación más acabada del exotismo fue la de buscar motivos de inspiración en el extremo Oriente: China y Japón. Ese gusto por lo oriental había tenido un apasionado protagonista en Gautier. La inclinación por las cosas orientales tuvo terreno fértil en el modernismo, siendo Julián del Casal el primero en introducirlos; años después Tablada hará de ellos el eje de su poesía. Otros poetas que cultivaron temas orientales con bastante fortuna fueron Efrén Rebolledo, Leopoldo Lugones y Guillermo Valencia.

Por influencia del parnaso francés el arte modernista tornóse impersonal, rechazando reminiscencias que delataron alguna relación entre la obra y la vida personal de su autor. Amantes del cosmopolitismo, sus temas apuntaban a todos los países y todos los tiempos como campos en qué cosechar, con un olvido casi general de los temas nativos, otrora esenciales en nuestras letras. Prosas profanas es un banquete de lujo y color que procede de todos los puntos cardinales, con Versalles como centro. En el estilo, los modernistas modificaron la sintaxis; suprimieron el hipérbaton, excepto aquellas formas que eran comunes en el habla cotidiana, combatieron el desaliño de la expresión y fueron impecables en la gramática.

En el terreno de la ficción se inclinaron marcadamente por la narración breve, concebida y desarrollada poéticamente. De este género fueron

los escritos de Martí para los niños que leían La edad de oro, los relatos de Casal, Gutiérrez Nájera y Darío.

Además del cisne, figura central en la estética modernista, aparecen con insistencia otros símbolos que evocan refinamiento y elegancia: el camafeo, la flor de lis, el pavo real, el armiño, figuras a que Darío recurre con profusión en Prosas profanas.

Aunque es algo que quizá pueda ser juzgado como extraliterario, - creo importante señalar un hecho que contribuyó a la circulación de - ideas, así como al intercambio y conocimiento de los escritores entre sí: a partir de 1890 la intensa actividad literaria fue apoyada por una proliferación de publicaciones periódicas en torno de grupos y cenáculos - que mucho contribuyeron al esplendor modernista. Organos importantes -- fueron la Revista Moderna, Revista Azul y el Mercurio Americano. Gracias a las revistas el movimiento dejó de ser difuso, adquirieron conciencia de sus semejanzas y se nutrieron entre sí gracias al intercambio constante.

Hemos insistido mucho en el cuidado de la forma, en el trabajo de artífices que ponían en el bruido de su lenguaje para darle un carácter - artístico, expresión depurada como rasgo sobresaliente del modernismo; - hemos hablado del ansia de novedad como impulso inicial, pero toda renovación de la forma conlleva generalmente la búsqueda de una expresión - adecuada para una nueva sensibilidad. A propósitos tan ambiciosos se hacía necesaria una visión estética nueva. Darío enaltecía la tendencia a pintar el color de un sonido, el perfume de un astro; el tono sensual de la frase, el brillo de las palabras, esos malabarismos en la transmutación de los sentidos y amalgama de sensaciones para materializar anhelos e inquietudes de la vida interior; fue lo que irritó y hechizó en aquel momento.

Cuando Darfo dice "Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo," busca una hermosura que está más allá de la belleza, algo que las palabras pueden evocar pero no decir. La aspiración al infinito, gran anhelo romántico, está en ese verso; está ahí la aspiración a la belleza ideal, indefinible, que sólo puede ser sugerida, idea ésta del simbolismo.

Para Noé Jitrik, estudioso del modernismo, los elementos centrales de su estética con acento y sonoridad, logrados a través de un trabajo de artífice para producir así gran variedad acentual, acudiendo constantemente a unidades sonoras como la aliteración y desde luego, se refiere al modernismo de la etapa de prosas profanas.²⁴

Octavio Paz es más sintético y con un solo plumazo resume la estética modernista: "El modernismo se inicia como una estética del ritmo y termina en una visión del universo".²⁵

Segundo Modernismo.

Gracias a su formación de seminarista López Velarde se empapa, desde temprano, de lecturas religiosas. La Biblia y el Catecismo lo acompañarán durante toda su vida y marcarán toda su obra desde La Sangre Devota hasta su libro póstumo, El Son del Corazón. Al pasar al seminario de Aguascalientes y después hacer su carrera de abogado en el Instituto Científico-Literario de San Luis Potosí, penetró en lecturas del mundo clásico griego y latino, así como del Siglo de Oro Español. Esta época es la del esplendor modernista. Revistas y diarios de la capital y de provincia circulaban con publicaciones de los más encumbrados modernistas. Así conoció las creaciones de Gutiérrez Nájera, de Díaz Mirón, Darfo, Casal y Martí. Era la época en que el romanticismo continuaba aún despierto en América y España. Algunos poetas como Díaz Mirón escribieron en un tono romántico aunque después se entregaron de lleno a la fiebre modernista. La influencia de Bécquer sigue conmoviendo a los espíri

tus, y así López Velarde bogará en medio de esta resaca, bañado por olas modernistas, románticas y al llegar a la capital, se verá marcadamente influenciado por el simbolismo de Baudelaire y el desengaño, la tristeza otoñal y la angustia del Darfo de Cantos de Vida y Esperanza, rasgos que marcan la última etapa modernista.

Después del esplendor de la Revista Azul, de la Revista Moderna y de El Mercurio Americano, de la admiración que produjera el deslumbrante colorido de Prosas profanas, viene una etapa de rechazo al adorno por el adorno mismo, del preciosismo literario, del juguete elegante, optando por un hondo subjetivismo lírico. Algunas conquistas del primer modernismo permanecen hasta su declive en 1920 y aún después, por ello los posmodernistas no rechazan la variedad de metros, el ritmo, la acentuación, pero desaparecen las escenas galantes, optimistas y luminosas entre marquesas y abates del salón parisiense. En el mismo Darfo brota el tema otoñal de la melancolía, el dolor de vivir, la tristeza; la poesía olvida el adorno y se vuelve sencilla y natural en la expresión, pero profundamente espiritual. Aparecen la muerte, la soledad y la nostalgia.

Este cambio se puede notar ya en Los Crepúsculos del Jardín (1905) de Leopoldo Lugones y después en Los Extasis de la Montaña, de Herrera y Reissig, para encontrar su expresión más acabada en López Velarde con quien se dan la mano la complicación y la novedad de imágenes con una cariñosa ternura por las cosas comunes y cotidianas e incorporando a la lírica la emoción de la vida provinciana. Estos poetas decidieron sacudir se los elementos decorativos, adoptando una selección del lenguaje realmente empleado por el hombre y llevado el estilo a una simplificación que sorprendió a los lectores.

La actitud impersonal que había tendido a suprimir o reprimir el sentir del poeta se vio atacada desde otro ángulo por una nueva especie de romanticismo. González Martínez fue el último modernista y el primer

posmodernista al iniciar una poesía refinada que tendió a una mayor transparencia lírica y rechazó el empeño preciosista. Predomina en él, - a partir de Silenter, una actitud meditativa y honda frente a la vida. - Su poesía será, a partir de entonces, un trasunto de su biografía espiritual mezclada con panteísmo. Su nuevo mensaje está sintetizado en el soneto "Tuércele el cuello al cisne" (1910) en el que muestra su inquietud por encontrar el alma de las cosas. Rechazaba así la belleza superficial del cisne, prefiriendo al búho como símbolo de sapiencia y gufa de la nueva estética. La poesía para González Martínez era ya sobre todo - contemplación, emoción recordada.

Esta etapa del movimiento es también como un acto de contrición, un examen de conciencia que desemboca en la religiosidad cristiana. Para entonces Amado Nervo se había ya convertido en una suerte de predicador -- laico del amor y de la oración cristiana con un toque de misticismo budista. Uno de los ejes de la poesía de López Velarde es el tema religioso, reflejado tanto en su verso como en su prosa; no hay poema en López Velarde en que no esté reflejado el tema de la religión cristiana.

El pesimismo se había ya manifestado con bastante antelación en -- Asunción Silva, poeta suicida, impregnado de la angustia de vivir, de la inquietud del más allá. El terror de la muerte, este terror de ser, asco de sí mismo, aparecen también en Cantos de Vida y Esperanza. Ese diálogo con la muerte, con el más allá, con esa "nostalgia de la muerte", - esa dependencia religiosa cristalizarán en forma inusitada y sublime en poemas como "La Ascensión y la Asunción".

A este grupo de escritores corresponde el rescate de temas americanos. No es que éstos hayan desaparecido del ámbito modernista pero el grupo de Buenos Aires y después el grupo de la Revista Azul y la Revista Moderna estaban muy ocupados con el preciosismo del Parnaso, con el cisne y su deslumbrante exotismo. A este regreso a temas vernáculos suele llamársele también "criollismo" o "americanismo".

Este regreso se debió quizá en parte, a la frase que escribió Rodó a propósito de su estudio realizado respecto al libro Prosas profanas, en el que concluye: "¡No es el poeta de América!"

Desde su juventud Darío cultivó temas americanos, pero después de Prosas profanas éstos se hicieron más frecuentes. Surge el anhelo por captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales, sus esperanzas, a eso tendió el modernismo en su etapa final. Desaparece la abundancia de sátiros, faunos, efebos, mármol, princesas, duques, marquesas y abates, para abrir paso al indio americano, al maravilloso espectáculo de la naturaleza del Nuevo Mundo, las expresiones cotidianas de los hombres y mujeres de nuestros pueblos, la quietud aldeana, los motivos rurales. Lunario Sentimental y Poemas Solares de Lugones, así como La Sangre Devota, de López Velarde, son representativos de este rasgo americanista. Cuando en 1910 González Martí torcía el cuello al cisne, iniciaba la hora crepuscular del modernismo y el cisne, moribundo, entonaba su canto postrero. Con "La Suave Patria" López Velarde ascendía hasta la cumbre esos temas y daba paso a -- las vanguardias, desapareciendo después, acompañado por figuras de yeso, ángeles femeninos en vaivenes de ascenso y descenso, cumpliéndose así su anhelado vuelo en "La Ascensión y la Asunción".

2.2. Vida y obra

En poesía el hecho creador termina necesariamente en un hecho lingüístico. El hecho espiritual, abstracto, insalvable, que existe en los laberintos internos del poeta, se objetiva por medio de la palabra después de un largo proceso decantatorio en el que intervienen factores como la capacidad innata del individuo para transformar en algo concreto (la obra de arte), lo que antes eran sensaciones especiales o estados del alma. Pero también, en la producción poética que aspire a la perennidad interviene necesariamente la forma, en que el artista tenga en relación con la palabra. Conocimientos lingüísticos, retóricos, preceptivos, literarios, filológicos, mezclados con elementos vitales, serán indispensables para tejer esas sensaciones y convertirlas en una atrayente textura cuyo material utilizado fue, insisto, la palabra. Esa textura será el resultado de un largo proceso de selección y combinación; de una constante preparación para poder decir o evocar con palabras lo que esos estados especiales o esa necesidad de expresarse exige a su naturaleza muchas veces insatisfecha y difícil de complacer, porque el poeta, el verdadero poeta, es siempre el crítico de sí mismo.

¿Por qué escribe un escritor? Es una pregunta que tendemos a plantearnos con mayor o menor curiosidad. Las respuestas podrían ser múltiples, pero el poeta no escribe por exceso de vitalidad, ni por saber unir unas palabras a otras, tampoco por ganar un premio; el auténtico escritor escribe cuando no hay otro remedio que hacerlo porque su naturaleza misma se lo exige. López Velarde ama por condición inevitable, no puede dejar de amar, él mismo nos dice que tiene una "infinita sed de amar"; ¿no es éste acaso el mismo fenómeno que se experimenta al escribir?

En la creación poética, además de contar con la colaboración de la palabra como instrumento indispensable para concretizar la obra en un hecho lingüístico y de esa necesidad imperante de expresar con ella estados,

y sensaciones especiales, está como un manantial inagotable la vivencia, el mundo real, alternando con el mundo imaginario. El espectáculo cotidiano, al mezclarse con la vida interior del poeta se convierte, gracias a su capacidad de observación del mundo exterior y de su yo interno en un puente entre el mundo y los demás hombres. La obra de arte puede ser esencialmente imaginaria, pero ello no excluye la posibilidad de que a veces el poeta estructura en sus versos algo o mucho de su vida. De ahí que cuando se intente el estudio de la obra de algún escritor, sea indispensable, en mayor o menor grado (dependiendo de los propósitos específicos del estudio), la revisión del aspecto biográfico. La obra de Ramón López Velarde es una exploración seria y sostenida de su propio espíritu y de sus mayores conflictos. Sería difícil encontrar en sus versos algo que no refleje aspectos de su naturaleza, de su formación, de su vida sentimental, familiar o religiosa; todos sus anhelos, desilusiones, presagios, convicciones, ideas estéticas, vivencias infantiles, rupturas internas, etc., están destiladas en su poesía; no en vano él mismo calificó su verso como "sincerista". Es por ello que decidimos incluir en nuestro trabajo un pequeño esbozo biográfico.²⁶

López Velarde, dice Octavio Paz, es un poeta escaso, limitado, pero concentrado y complejo;²⁷ es decir, limitado por la brevedad de su obra, pero afortunado por un conjunto de poemas que este ensayista califica de perfectos.

En efecto, López Velarde escribió poco. En vida publicó sólo dos libros de versos, La Sangre Devota (1916) y Zozobra (1919). El Son del Corazón, su tercer libro de poesía fue publicado póstumamente. Para algunos la muerte prematura le impidió escribir lo mejor de su obra, para otros, Zozobra representa el cenit de su creación artística y entre los poemas que nos dejó hay algunos de tan alta perfección y belleza que resulta vano lamentarse por aquellos que la muerte le impidió escribir, -- plenso que hacer conjeturas acerca de lo que pudo o no haber escrito es

como bogar en el vacío. Ahí tenemos su obra a quien debemos dedicar nuestro esfuerzo de estudiarla y difundirla según el juicio que de ella nos formemos.

Hurgar en su vida personal es condición indispensable para la mejor comprensión de su obra. Ramón López Velarde Berumen nació en Jerez, Zatecas, el 15 de junio de 1888. Sus padres fueron don Guadalupe López Velarde y doña Trinidad Berumen. El día 21 del mismo mes la cabeza del futuro poeta recibía la unción del aceite y la frescura del agua bautismal, de manos de un tío sacerdote en la iglesia parroquial de Jerez.

Pasó sus primeros años en aquel mundo sosegado de provincia, en -- aquel ambiente de costumbres guardadas con respeto, donde hombres y mujeres siguen reverentes las tradiciones familiares; donde las mujeres observan abnegadas y sumisas las costumbres heredadas; de gran recato en el vestir; respetuosas con el esposo lo mismo que lo fueron con sus padres.

La Virgen de la Soledad es una fuerza centrípeta en torno de la cual gira la vida jerezana; y es que los jerezanos son devotos. Al toque del rosario las iglesias se ven invadidas. Entre aquellos devotos indudablemente acudiría el matrimonio compuesto por doña Trinidad Berumen y el licenciado Don Guadalupe López Velarde, acompañados de sus hijos, entre ellos Ramón, el mayor. Al llamado de aquellas campanas acudiría también Josefa de los Ríos, mujer inmortalizada por el poeta con el nombre de "Fuensanta", inspiradora de tantos versos platónicos mezclados con el fuego de Eros.

Las misas, campanadas, rosarios, fiestas cuaresmales, procesiones, sermones, citas bíblicas... marcaron la mente y la sensibilidad del poeta, impregnándolo para siempre de olor a incienso, a sacristía, templando sus oídos con salmos y jaculatorias cuyo tono y matices se reflejarían en toda su obra.

La vida sentimental de nuestro poeta empieza a manifestarse intensa desde sus primeros años. Es Eloisa Villalobos, "la hija del enjuto médico del lugar" quien le descubre las primeras sorpresas femeninas, según lo afirma en su prosa "En mis días de cachorro", cuando nos dice que su "primera adivinación de la mujer la hizo en Elisa Villamil, la hija del enjuto médico del lugar..." con quien departía sus primeros juegos infantiles.

Por los mismos años visitaba frecuentemente la casa del tío Salvador Berumen, donde encontramos a Josefa de los Ríos, la mujer de los grandes ojos tristes cuyo ideal lo acompañará toda su vida como un modelo femenino y al mismo tiempo como amor fallido e imposible, pues ella le excedía con ocho años.

Estudió sus primeras letras en una escuela primaria que su padre -- fundara en Jerez, de donde a fines de 1900 pasó al Seminario Conciliar de Zacatecas cuando la escuela se tuvo que cerrar por ciertas exigencias gubernamentales que cada vez se hacían más difíciles de cumplir. Es entonces cuando empieza a alejarse esporádicamente del terruño; poco a poco sus idas a Jerez serán sólo en época de vacaciones.

En 1901 y 1902 cursó los primeros años de Humanidades en los que obtuvo mención honorífica gracias a sus magníficas notas y a su dedicación y buena conducta.

Posteriormente la familia se traslada a Aguascalientes. Allí estudió en el seminario, de 1902 a 1905. A mediados de este año ingresa al Instituto de Ciencias de Aguascalientes, donde permaneció hasta 1907. Las notas que obtuvo en ese período fueron magníficas, salvo en literatura -- donde fue reprobado en 1905.

Es en esta época cuando recibe uno de los golpes más duros de su vi

da. El 12 de noviembre de 1908 muere su padre, dejando huérfanos a ocho hijos y a una esposa desamparada. Dos tíos maternos, don Sinesio y don Salvador se hicieron cargo de la educación y crianza de aquellos infortunados jóvenes como si fueran sus propios hijos.

En este mismo año de 1908 ingresa a la Escuela de Leyes del Instituto Científico Literario de San Luis Potosí, donde estudia la carrera de abogado, misma que termina el año de 1911. También en sus estudios superiores fue un estudiante ejemplar, pues quedó exento de presentar examen profesional por haber cumplido con las prácticas necesarias en los juzgados Civil, Penal y H. Tribunal de Justicia del Estado, requisitos marcados en los planes de estudios.

Durante su permanencia en San Luis Potosí conoció a Susanita Jiménez²⁸ (1908-1911), con la que tuvo relaciones amorosas cerca de dos años; relaciones que terminaron poco antes de que Ramón se recibiera de abogado y que al parecer no dejaron honda huella en el espíritu del poeta.

En esta misma ciudad conoce también a María Nevares, la de los "ojos inusitados de sulfato de cobre". Se cree que este noviazgo dejó poca huella en el poeta, sin embargo, la fuerza emocional de algunos de sus poemas como "No me condenes", y alguna misiva tan breve como intensa que Ramón le enviara en 1914, nos inclinan a pensar lo contrario; por otro lado, insiste tanto en los ojos de María Nevares, que posiblemente fue ese atributo físico lo que causó el embeleso del poeta de Zozobra durante mucho tiempo. Para Luis Noyola Vázquez éste fue el segundo y más humano - de los amores de López Velarde; según Elena Molina Ortega su otra biografía, simplemente careció de importancia.

Después de obtener el título de abogado empieza a desempeñar el cargo de juez, en el pueblo de El Venado, San Luis Potosí. Es por ese tiempo cuando empiezan con mayor frecuencia sus incursiones a la Capital de

la República, abandonando poco a poco su cargo de juez en aquel pueblo - potosino. Durante sus años de estancia en San Luis Potosí y posteriormente en El Venado, envía sus colaboraciones a diversos diarios como El Debate de Aguascalientes, El Regional de Guadalajara, además de publicar para otros diarios y revistas de menor importancia.

En 1912 encontramos a López Velarde en la ciudad de México donde empieza a publicar para La Nación. En 1913 regresa a San Luis Potosí donde colabora con varios artículos para El Eco de San Luis, bajo el pseudónimo de Tristán. Después de breve estancia en tierras potosinas, regresa a México en 1914, y en 1916 ocupa algunos cargos burocráticos; luego desempeña las cátedras de literatura en la Escuela de Altos Estudios y - en la preparatoria, cargos que cumple hasta su muerte.

Muchos de los poemas de La sangre devota ven la luz en algunas de estas publicaciones periódicas. De ahí que cuando llegue a la capital - trae consigo buena parte, si no es que toda La sangre devota lista para su publicación. Arribaba a la capital un poeta radicalmente distinto a los usuales, de partitura íntima y decorosa, a quien algunos escritores como González Peña, entre sus primeros panegiristas, daban la bienvenida después de que ve la luz su primer libro de versos:

"¡Bienvenido sea! Llámase Ramón López Velarde. Al primer impulso, en el primer libro, se planta a la vanguardia de nuestra lírica. Su libro La sangre devota es el relicario que -- guarda el alma provinciana".

Y más adelante describe al jerezano :

"Es un muchacho moreno, fuerte de músculos, sonriente, de ojos ingenuos y vivos. Mas no os fiéis de su apariencia: tras de esa bohemia y cordialidad provinciana se esconde uno de los es píritus más inquietos y complejos de los presentes tiempos".²⁹

Por su parte Jesús Villalpando lo describe de "Paso indolente y abandonado, como si favor les hiciera a sus piernas para que sustentaran su recia estatura de niño precozmente desarrollado: bigote impúber; frente limpia y amplia - de joven sin malicia; cejas como nacidas de un poderoso arranque de olas; ojos serenos nadando en aguas ingenuas de muchacha boba de pueblo, y eso que es todo él, adonde se asoma su alma con todas sus bienaventuranzas y muchos pecados capitales, lo hace con el misterio de la comisura de los labios, -- con ese gesto indecifrabable de la Joconda, de León XII, de la portada que dibujó para su libro, el psicólogo Saturnino Herrán. Lo oí hablar, y entonces me pareció distinguir clara y distinta... su voz de cura de provincia, platicando a sus feligreses en la misa de nueve de un domingo cuaresmal acerca del milagro de los cinco panes..."³⁰

Sus poemas y prosas siguen apareciendo en publicaciones periódicas como El Nacional Bisemanal, en la revista Vida Moderna, así como en la revista Pegaso.

Por el año de 1914, en la capital, conoce a Margarita Quijano, dama de altas prendas intelectuales, según se deduce de algunos de sus versos y prosas. Era el polo opuesto de la que creyó su amor único y postrero. Será la inspiradora de muchos de los versos de Zozobra y calará hondo en el corazón del poeta. Es esta mujer quien le dará la revelación de la vida única, de la inquietud indivisible, del anhelo del hombre de barro y del alma inmortal. Se cree que tal vez prefirieron el refinado masoquismo, que una burda desilusión. Se asegura, por otro lado, que no se atrevieron a violentar cuestiones familiares de una dama aristocrática con un matrimonio desigual, socialmente hablando.

Cuando se rompió el estabón que unía aquel amor al que prefirieron-

renunciar y sufrir en silencio en lugar de enfrentar los riesgos que trae consigo el matrimonio y los avatares de una vida en común entre dos seres en el fondo tan místicos, López Velarde regresa al arrimo de su primer amor, -su leit motiv-; Fuensanta, transfigurada, se alza de la tumba para hacerle compañía. Regresa a sus temas provinciales pero ahora con hondo refinamiento, perfeccionado su estilo, experto en el manejo de sus instrumentos lingüísticos y en el modelado de sus versos. Claro que nunca renuncia definitivamente a Fuensanta; en muchas de sus piezas poéticas de Zozobra hay una mezcla de las dos figuras femeninas, pero es la enigmática dama de negro la protagonista de su segundo libro de versos.

Después de la renuncia voluntaria, de la muerte de Fuensanta, de la publicación de Zozobra, el regreso a su leit motiv, se repite la temática inicial, pero ahora acompañada de una sucesión de presagios; estaba cerca su muerte, la presiente, casi podríamos decir que la busca y en esos anhelos expresados mediante el vuelo poético se hace acompañar de ángeles femeninos a fin de conseguir, como Cristo, la Ascensión que lo salvará del sufrimiento terreno subiendo al lado de la Virgen, sublimación de la mujer al mundo divino por milagro de la Asunción. Ángel caído que desea asirse a la mujer, su otra religión, y poder transfigurar en vuelo la caída que constantemente había sufrido por efecto de su desobediencia a los mandamientos, de su alma escindida, de haber pasado por el lado del pecado y haber sido en muchos casos sacrilego, como el Baudelaire blasfemo, en aras del arte.

El son del corazón, libro publicado póstumamente, es una extensa partitura cargada de premoniciones, símbolos que nos remiten al ritmo cardíaco, al ritmo sideral, símbolos de suspensión: candiles, péndulos, anclas, sensación de vacío. Como todos los grandes poetas fue un visionario de su propia muerte, acaecida el 19 de junio de 1921, cuatro días después de haber cumplido la cristiana edad de treinta y tres años.

2.3 Estética

López Velarde no expresó como otros poetas lo han hecho una doctrina estética bien articulada, amplia y en forma explícita. Sus concepciones estéticas hay que buscarlas en toda su obra y en pequeños trozos, breves pero significativos y profundos. Hay en él una consciente actividad teórica que lo acompaña en su creación. A partir de Zozobra, tanto en verso como en prosa, se advierte que en sus escritos opera el principio básico que todo verdadero poeta pone en práctica: selección y combinación. Podríamos inundar de ejemplos estas cuartillas para apoyar lo anterior, pero reservamos este punto para el análisis del poema "La Ascensión y la Asunción", donde nuestra afirmación quedará ampliamente demostrada. Baste con citar aquí "El Retorno Maléfico", uno de los poemas de Zozobra, donde se nota esa cuidadosa y deliberada selección de vocablos cuya combinación produce gran plasticidad gracias a los alardes técnicos: adjetivos de acentuación esdrújula que dan vida a este y otros poemas: "púdicos medallones", "párpados narcóticos", "gota categórica", "sueño crónico", "vaca rumiante y faraónica", por otra parte el juego de voces pares: "goteando su gota categórica", "zumba y zumba", "las golondrinas nuevas renovando con sus noveles picos", "recientes recientes", "-...ubérrima ubre, amor amoroso...humildes como humildes coles...de las parejas pares". Todo ello aparte de las consonancias y la audacia en el manejo de los endecasílabos y heptasílabos.

López Velarde logra una atrayente fusión del lenguaje cotidiano, del prosaísmo (no el lenguaje folklórico sino el de la conversación) con el lenguaje poético. Cuando más intenso se vuelve, cuando logra sus mejores poemas es cuando conoce el secreto de la fusión entre lenguaje prosaico y la imagen poética. El secreto no consiste en la separación entre poesía y vida cotidiana sino en su mezcla. ¿Será posible lograr tan maravillosa fusión sin ese proceso riguroso de selección y combinación advertido por Jakobson en sus análisis y explicado ya antes, de otra mane-

ra, por grandes poetas como Edgar Allan Poe en su "Filosofía de la composición"³¹

A través de su prosa podemos encontrar en López Velarde, aunque pocas veces vertidas explícitamente, citas claves de lo que sería su estética.

En él parecen repetirse las ideas esenciales de González Martínez cuando éste decide ennoblecer al búho y degollar al cisne: "Huye de toda forma y de todo lenguaje/ que no vayan acordes con el ritmo latente/ de la vida profunda..." Al examinar las opiniones que vierte López Velarde en "La derrota de la palabra", texto donde esboza parte de su estética, nos damos cuenta que coincide con lo que González Martínez propone en su soneto de 1910. En esa conferencia³² asegura que en la poesía debemos - decir las palabras de lo cotidiano, las que todos decimos, porque son -- las palabras nunca dichas por la poesía; expresa también su preocupación por desterrar los vestigios de cosas extrañas a sus sustancias, además de abogar por el pulido de los versos y el rigor en el cincelado de cada palabra porque en su "alma convulsa hay una urgencia de danza religiosa y voluptuosa de rito asiático", y después agrega que "...la danza te no abatirá sobre mis labios su desnudez ni su frenesí mientras me oiga mascar una sílaba ociosa".³³

Hay una búsqueda desesperada por lograr la fusión entre palabra y - emoción; en la prosa antes citada se nota un rechazo por el culto a la - teoría porque ésta frena el flujo emocional en que se basa el acierto ar - tístico. A menudo exalta la emoción pura, no corrompida por el pensa - miento. Teme que la intrusión del intelecto estropee la inmediata con - templación de los propios sentimientos. Pero esa emoción, ese sentimiento, esa pasión, estaban estrechamente relacionados al juego con la pala - bra. Hay una pasión en el modelado de las palabras, como si acariciara a una mujer, y su gozo era sin límites cuando encontraba la expresión --

perfecta de su miraje, de ahí que afirme: "...yo anhelo expulsar de mí - cualesquiera palabra, cualquier sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos".³⁴

Por otra parte rechaza la frase gastada, el cliché de la idea, la expresión troquelada que tanto soba quien no es capaz de pensar ni de sentir, sino de repetir lo de otros: "La igualdad de las ideas, uniformes como soldados rasos me produce el mismo malestar que me causaría ver un rostro idéntico en todas las mujeres".³⁵

Pero no sólo critica la falta de ideas, o lo que diría Rubén Darío, la "chatura intelectual", sino la carencia de vida interior, por ello es natural que se simule tenerla, mareando con discursos teatrales. Lamentablemente, continúa López Velarde, en el arte literario contemporáneo, el espíritu no gobierna a la palabra, sino al contrario, la palabra sojuzga al espíritu. "Y si la palabra es la mujer del literato yo os aseguro que a casi todos nuestros literatos golpean sus mujeres...nuestros literatos-aderezan párrafos y estrofas como guisotes".³⁶

Casi al finalizar su conferencia nos da parte de la clave de su creación: "De mi parte, confieso que para recibir el mensaje lacónico de mi propia alma, me reconcentro con la intensidad con que en el abismo de la noche sentimos el latido infatigable de nuestras sienas y estamos escuchando el roce melódico de nuestra almohada".³⁷

Emoción, palabra, alma, espíritu, vida interior, de ahí surgen los conceptos estéticos de López Velarde. En el prólogo a la segunda edición de La Sangre Devota declara que es enemigo de explicar sus procedimientos creativos, pero repetidas veces insiste en la emoción como fuente indispensable de toda creación, como lo postula González Martínez en su soberbio soneto.

Para López Velarde la suprema obligación del poeta es provocar sensaciones, su actitud es esencialmente lírica, de ahí que dé tanta importancia a los sentidos. Muchas de las imágenes insólitas que nos entrega provienen de los sentidos, sobre todo del oído, la vista y el olfato. Cree en la inspiración, sí, pero sabe también que "el alma es despótica y nos otorga su dádiva cuando le place; los sentidos (en cambio), humildes y vivaces como las ardillas nos sostienen con una perseverancia sinó nima de la vida. Toca al artista aprovechar la fidelidad de estos sagrados animales en la esquizivez del tiempo..."³⁸

López Velarde ve, observa alucinado un mundo que penetra rítmico y mágico a través de sus sentidos, de ahí que el mundo que nos presenta, muchas veces es aquél cuya extrañeza reside no en sus formas sino en la atmósfera que los baña. Es el mundo de todos los días bajo otra luz. Para él, el mundo es mágico y si a esa visión del mundo agregamos el particular modo como sus sentidos se lo apropian y nos lo da transformado, -- caemos en la cuenta de que su modo particular, único de verlo, es mágico, y la magia, la hechicería, el sacerdocio de la interpretación distinta -- del universo corresponde sólo al poeta, heredero del brujo ancestral, -- del druida respetado por la tribu nórdica.

En Zozobra hay abundancia de sinestesias referidas al olfato, y es que para entonces ya había aprendido la lección de Baudelaire, su pariente espiritual, quien le sirve para descifrar la complejidad de su espíritu. En Las Flores del Mal nuestro poeta aprende la lección de la rima y el olfato y aprende bien, pues la aplica mezclándola con otras sensaciones provenientes de otros sentidos, dando así a su poesía gran delicadeza y novedad.

Pocos, como López Velarde, han reproducido tan fielmente y en tan breves y escasos versos la vida finisecular o de principios del siglo XX, en nuestro país; a veces con matices miniaturesscos, de juguetería o ironizando el figurín de la época.

Gracias a la agudeza de su olfato, de su oído y de su mirada, penetra en aspectos inusitados de la realidad que describe poéticamente; esa realidad de todos los días que vemos con mirada desatenta y que espera unos ojos que la salven, que la rescaten del olvido, de la muerte irremediable, de la Indiferencia. Aún las cosas más humildes y cotidianas se ofrecen al poeta que es capaz de percibir las cualidades esenciales. López Velarde supo poetizar lo minúsculo, lo nimio, lo cotidiano.

Aunque en varias de sus prosas insiste en la preferencia por la emoción y rechaza los afanes intelectualizantes cuyo riesgo mayor es la obstrucción de los sentimientos más auténticos, hay en muchos de sus poemas una feliz fusión entre pensamiento y sentimiento. Desde luego, es importante aclarar que todo parte de su intimismo, de su afán personalísimo y único de ver el mundo y de explicarlo; incluso ese portentoso gajo épico llamado "La Suave Patria", poema nacionalista por antonomasia, no surge enteramente del exterior, sino de una mezcla en la que interactúan detalles típicamente nacionales con su particular modo de sentir, es la Patria vista de dentro hacia fuera y no al revés como comúnmente se da este género de poesía. "La Suave Patria" es una sinfonía de elementos visuales, auditivos, olfativos, táctiles y gustativos. El oído del poeta se agudiza en algunos versos regalándonos una portentosa variedad del ritmo y quehaceres nacionales:

...permite que te envuelva
 en la más honda música te selva
 con que me modelaste por entero
 al golpe cadencioso de las hachas,
 entre gritos y risas de muchachas
 y pájaros de oficio carpintero.

Viene luego el deslumbramiento visual:

...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.

Serfa engorroso abundar aquí en las múltiples combinaciones prove-
nientes del concurso de los sentidos y la maestría con que los aprove-
cha, sobre todo en su última etapa, donde es "La Suave Patria" una urdim-
bre atrayente de sensaciones gustativas con sabor a ajonjolí, táctiles,
acercándose al percal y al abalorio; o inunda la atmósfera patria del -
"santo olor de la panadería". De ahí que podamos decir, de acuerdo con
las afirmaciones que hace Allen Phillips en 1962, que "...el llamado na-
cionalismo de López Velarde no es una postura literaria sino una condi-
ción de su espíritu y su mexicanidad esencial (que) supera los meros tó-
picos vernáculos..."

Así vemos que su nacionalismo no va de fuera hacia dentro, sino que
al asomarse a su propia alma descubre nuevos valores de la patria, que -
con predominio de la emoción y la agudeza de sus sentidos, someto, sin -
embargo, al buen juicio de su pensamiento.

Gran parte de la estética velardeana, sobre todo en su última fase,
surge de lo que Villaurrutia llama el "Dualismo funesto"⁴⁰. Al iniciar --
con insistencia la exploración de su propio espíritu, empieza a tomarse
el pulso, a escuchar su ritmo interior, y llega hasta las profundidades
de su alma, en cuyo transcurso encuentra tentaciones mundanas que encien-
den su brasa erótica invitándolo a saciar sus ímpetus carnales y en la -
otra acera, figuras místicas, ascetas que recuérdanle el sacrificio, las
llagas de Cristo y la abstinencia carnal. Mahoma atiza entusiasta la -
fragua incandescente acelerando su ritmo juvenil, invitándolo al placen-
tero hedonismo mientras Cristo le recuerda el flagelo de la penitencia,-
el ayuno y la renuncia. Se juntan la ciudad de México, jardín de flores
de pecado, y el olor a sacristía del que quedó impregnado en sus involvi-
dables años de seminario y cuya cera de velas de altar aún goteaba por -

su sotana de acólito.

Es entonces que conoce la dualidad de su espíritu, aprende a separar se de sí mismo, a verse sin complejidad, e inicia ese luminoso monólogo, desdoblamiento del yo que habla en el yo que escucha; espectador de un acto donde él mismo es el protagonista. La conciencia de su escisión in tensifica la desdicha por sus fracasados anhelos amorosos. El verse en la máquina de las torturas eleva la intensidad de sus desgracias internas. Pero contradictoriamente, cuando aprende a separarse de sí mismo, a desdoblarse, a "gozar" masoquistamente con su propio sufrimiento, al cargar consigo mismo como quien carga su propio cadáver, para extasiarse contemplando y oliendo su propia carroña, es cuando nos entrega lo mejor de su poesía, "conciencia de su fatalidad y conciencia de su propia conciencia.

De ahí brotan la ironía y el pesimismo, la violencia de la sangre y el artificio pérfido del adjetivo," según palabras de Octavio Paz.⁴¹

No es gratuito que el poeta mismo incluya en sus conceptos estéticos la afirmación de que "quien sea incapaz de tomarse el pulso a sí mismo, no pasará de borrajear prosas de pámplina y versos de cáscara".⁴² La cita anterior bien podría servirnos para subrayar tanto el carácter int mista de la obra del zacatecano, como su sentido crítico de la escritura, ambos elementos, característicos de la entonces naciente poesía moderna en lengua española, como acertadamente lo señala Octavio Paz.⁴³

En efecto, su conciencia crítica es un elemento que siempre se debe sumar a su estética. Todo escritor genuino busca en el acto de escribir un tipo de realización amorosa, inconcebible para los demás seres. Pulir cada verso, rechazar la "sílabas ociosas", el adjetivo pedestre, el "guiso te literario", era una de las mayores preocupaciones de nuestro poeta. - Ya algunos ensayistas han señalado el sentido crítico que la obra de López Velarde lleva en sí misma.⁴⁴ El auténtico poeta siente que del cin-

celado de sus versos pende toda su existencia; en cada verso, en cada sonido, en cada adjetivo, imagen o figura le va la vida; pule cuidadosamente pero no como artífice, sino como enamorado, cada palabra porque en cada palabra se juega su identidad. López Velarde cuida el adjetivo, la imagen, la expresión, porque cuida su alma.

Un sistema.

Escribir no es sólo llenar el papel con signos sacados del diccionario o de la vida cotidiana, sino seleccionarlos y combinarlos para transmitir la idea exacta y la emoción precisa, pero novedosamente expresados, no en aras de la novedad misma, sino de la traducción de sus propias sensaciones; por ello el poeta verdadero escapa siempre de lo convencional, reconcentrándose en sí mismo para extraer notas personales de su riqueza íntima.

López Velarde odiaba el lugar común, la expresión borrosa y gastada, lísa y convencional, sin otro valor que el que le asigna la costumbre, quiere no recurrir a la palabra en tanto ésta no fuere sagrada. Da la impresión en ocasiones de la búsqueda de una expresión única, de su uso exclusivo; pero la literatura es palabra y la palabra pertenece a la lengua y por tanto a una convención; aun cuando el escritor quisiera una comunicación metaliteraria y eliminar las palabras o crear, quizá su proprio sistema poético, su propio código, abundante de palabras nuevas o carente de ellas. De ahí que al traducir en palabras su propia naturaleza interior, el poeta genera, si no una lengua nueva, sí su propio sistema de expresión y comunicación, muy fuera de la convención y del lugar común. Lo anterior es un rasgo de todos y cada uno de los grandes modernistas y posmodernistas, resultado de su búsqueda incesante de originalidad, fiebre que alcanzó al jerezano, en quien se observa la realidad expresada mediante la alegoría. Hay en este concurso un escritor escindido en dos personalidades: el yo personal y el yo escritor; el escritor que emplea la alegoría, la metáfora para nombrar las cosas con un nombre que

no les corresponde y el yo personal que necesita nombrar las cosas por su nombre, ya que cotidianamente, a pesar suyo, está rodeado del mundo de la convención.

El triunfo de López Velarde consistió, en parte, si no en la creación de una lengua propia para la objetivación de su intimidad, sí de un sistema personal dentro de esa lengua que utilizó como materia prima. Su lengua no es popular ni fácil, sino eminentemente literaria y elaborada, novedosa y audaz. Pero estas particularidades de expresión corresponden, más a un afán de exactitud que al deseo de deslumbrar o asombrar al lector. Tenía algo que decirnos y quería que las palabras fueran espejo de ese contenido anímico, y para lograrlo tuvo que inventar su propio sistema de adjetivaciones atrevidas, ritmo desconocido, invención de neologismos, congelamiento del instante cotidiano, poetización de lo nimio, mezcla atrayente entre el lenguaje considerado poético con el lenguaje de la conversación.

En su poesía y su prosa podemos comprobar, como lo observa acertadamente Allen Phillips,⁴⁵ una suerte de barroquismo en cuanto al estilo; disfruta con las palabras, como que deseaba medirse con ellas y con todas sus posibilidades de significado. Especialmente en la prosa se entretiene con la lengua; goza la frase; se siente atraído apasionadamente por la materia lingüística que tiene entre las manos. Estiliza y sutiliza; ornamenta y complica; retuerce y aprieta su expresión. Muchas de sus frases nos dan la impresión de la tortura del idioma. Lucha con la palabra hasta convertirla en sierva sumisa para producir esa alquimia verbal que tanto deslumbra en muchas de sus prosas.

Poeta de minorías.

En la parte más lograda de su obra López Velarde es un poeta de minorías, sin que esto quiera decir que haya renunciado a la participación de sus sentidos y a su intimismo como centros motores de su poesía, para

entregarse al afán intelectualizante. La riqueza de esa parte de su obra está en la complejidad espiritual, íntima y sensual ya desarrollada ampliamente por su experiencia vital y poética. Sin embargo, a pesar de las incógnitas que nos presenta en muchas de sus ecuaciones verbales de su obra última, hay un hilo conductor que nos lleva de la mano por los laberintos de su expresión, pues aunque es un poeta poderosamente imaginativo, intimista y creador de su propio sistema, nunca nos deja a oscuras o desamparados, jamás rompe los eslabones que unen su poesía con la realidad; lo "difícil" estaría en el manejo abundante de imágenes novedosas, símbolos de profunda significación; alegorías y figuras deslumbrantes y cegadoras para aquellos espíritus opacos que han pedido siempre una moderación de luz ante los rutilantes choques sobre retinas acostumbradas a la penumbra rutinaria.

Arte y sociedad.

Como casi todos los modernistas y posmodernistas, López Velarde fue apático políticamente hablando. Salvo su entusiasta y breve participación en San Luis Potosí, donde conoció a Madero e incluso se ha llegado a asegurar que colaboró en la redacción del "Plan de San Luis", poco o casi nada se le vuelve a ver mezclado en política.

Al triunfo del maderismo tuvo, como político, un débil destello, -- cuando participó como diputado suplente en las elecciones por el Partido Católico. Fue derrotado por el licenciado Aquiles Elorduy; el hecho fue comentado por López Velarde ante sus compañeros con cierta ironía y displicencia.

Poco se puede sacar de su poesía respecto a sus convicciones políticas. En su obra se nota que no es un hombre de partidos, aunque de cualquier manera haya participado. Sus opiniones al respecto están diseminadas en su obra en prosa. Pero debe quedar claro que no hacía política a través de sus escritos, sino periodismo político.

Podemos deducir algunas ideas claramente esbozadas en sus textos en prosa: López Velarde odiaba a Zapata y para él Madero era la solución. Creía en la conveniencia del derrocamiento de Porfirio Díaz, pero con las mismas estructuras para el país. Considera que la dictadura es nociva, por lo viciado y anquilosado, pero no le inquietó jamás la condición del trabajador, del campesino muerto de hambre, o la ignorancia de la población.

Sus artículos políticos publicados en La Nación son de análisis y crítica. En ellos analiza la situación del país y comenta los sucesos que están ocurriendo. Su actitud es de crítica aun hacia aquellos que considera sus preferidos; no se crea por ejemplo que sus preferencias -- por el maderismo no le permitían señalar las fallas del coahuilense. Véase si se duda de lo anterior, el artículo "Madero".⁴⁶

No es, pues, un poeta social, en el sentido más trillado del término, porque no confundía el arte con la prédica ni el poema con la arenga. En su prosa "Novedad de la Patria" afirma que "...la patria no es una realidad histórica o política sino íntima".⁴⁷

Pero no sólo rechaza la poesía salpicada de elementos socializantes, sino cualquier verso impregnado de afanes éticos o moralizantes. En su artículo "La magia de Neruo", afirma: "La hermosura fuera de la ética: tal es el Ideal".⁴⁸ La presencia de máximas de mayor o menor crédito le parecía extranjería en estética. En la "Oración fúnebre" a Saturnino Herrán dice que "Artísticamente la lucha de los credos se funde en el rostro de la conciencia cabal, en la que la frente es de Buda, los ojos de Cristo y la boca de Mahoma".⁴⁹

Paradójicamente, no obstante ser un poeta que cultiva un arte sin implicaciones sociales, revela quizá con mayor intensidad, en deslumbrantes destellos y sin proponérselo, las condiciones privativas de la época:

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 que os ganáis
 el pan con las agujas a la luz del quinqué;

O podríamos citar este fragmento de "La suave patria", como ejemplo de un épico quejido nacional que brotaba de la indignación y dolor de to dos los mexicanos y que aún nos sigue lastimando:

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

Y más adelante :

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

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

¿No es acaso un visionario de nuestra actual desgracia petrolera, - cuya abundancia ha sido causa principal de nuestra miseria o por lo menos una de las más importantes? El poeta nos advierte que a nuestra Patria "...el Niño Dios (le) escribió un establo y los veneros del petróleo el diablo". No es un poeta social, pero cuánta verdad hay en su palabra. No es un defensor de clases ni denunciador de injusticias, pero cuán poderosa es su palabra como reveladora del México de entonces.

"La Ascensión y la Asunción" es un poema representativo de la esté-

tica velardeana en su etapa más lograda; es también un poema en el que se agrupan todos los rasgos estilísticos, temáticos, estéticos, además de reflejarse en él, con viveza, la personalidad de nuestro poeta, así como su sistema creativo.

Poema perteneciente a El son del corazón, su tercer libro de versos, que es en sí, toda una partitura con motivos de canto y danza. No hay sino revisar, para comprobar lo anterior, la abundancia de términos de connotación musical. Aquí es evidente el predominio del oído, sobre todo en poemas como "El Son del Corazón", "La Ascensión y la Asunción" y otros. Hay como un deseo de morir entre compases musicales, no como a los acordes de un requiem sin solemnidad, sino suavemente rítmico. Es un anhelo de muerte muy distinto del que anhelaba en "Humildemente", poema terminal de Zozobra.

Es en su libro póstumo donde se manifiestan prólijamente los vuelos, como una tendencia a resolver la caída luzbética. Se siente un ser suspendido; sus vuelos, no obstante, son interrumpidos por demonios estrafalarios que lo devuelven al lodo. Así, su existencia en la última etapa de su vida está presidida por esos ascensos y descensos. Y de esa suspensión, de ese oscilar permanente sólo pudieron salvarlo ángeles femeninos, acompañándolo en su aventura cósmica.

Su muerte estaba cercana y esas suspensiones con que jugaba se hacían cada vez más frecuentes. Hay cierta repetición de augurios, de presentimientos funestos con los que anunciaba su muerte. Quizá ese afán de vuelo, de proyección sideral se relacione directamente con sus anhelos de salvación, y por qué no decirlo, con su espíritu necrófilo, a pesar de su horror por la descomposición de la carne, por la vejez o por la muerte, ya que al lado de esos fatales presentimientos también manifiesta sus fobias:

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

Ni me des enfermedad larga
 en mi carne, que fue carga
 de la nave de los hechizos,
 del dolor el aposento...

y más adelante en el mismo poema:

No tengo miedo de morir,
 porque probé de todo un poco...
 (Sen, "Gavota")

Nótese cómo continúa hablando en primera persona y en pasado, en contraste con el presente que emplea en "La Ascensión y la Asunción", donde abandona dicho tiempo para fundirse en un presente único, en un eterno - presente, como envolviéndose en la magia de una poética muerte, sin tiempo, en una muerte prometedora de una libertad absoluta que le permita recorrer como las almas de los muertos egipcios, Cielo, tierra, mundo inferior, visitar los campos de los Bienaventurados, burlarse de los demo- nios y conversar con los dioses.

Pocos poetas han predicho su propia muerte con tanta intensidad, y menos aún han alimentado su estética bebiéndose los heces de su propia - carroña. Pero todos esos rasgos necrófilos en López Velarde se presen- tansiempre mezclados con matices eróticos, bañados a su vez con el len- guaje cristiano. Amor, erotismo, provincia, muerte, temas velardeanos - descansando siempre en la columna central que sustenta todo su edificio poético: la mujer, díganlo si no las estrofas siguientes de "En mi pecho feliz":

No he buscado poder ni metal,
 mas viví en una marcha nupcial,
 me parece que por amar tanto
 voy bebiendo una copa de espanto.

En mi pecho feliz no hubo cosa
 de cristal, terracota o madera
 que abrazada por mí no tuviera
 movimientos humanos de esposa.
 (Son., "En mi pecho feliz")

Emulo de Baudelaire, discípulo de Mallarmé, poeta moderno, inquietante y a veces desconcertante. Sobre todo en su etapa de madurez, parece aplicar al pie de la letra el principio de Mallarmé: no nombrar -- las cosas directamente para no quitar al poema parte de su belleza.

Para conocer la poesía de López Velarde hay que explorar en los inmensos y profundos plélagos de los erotismos escéticos, caos sentimentales, penitencias carnales, cilicios espirituales y desentrañar las regiones escondidas de su poesía. Es posible que sólo así podamos acercarnos a la trama Inconsútil de lo inefable y misterioso.

NOTAS

1. Pacheco, José Emilio, Antología del modernismo, Tomo primero, México, UNAM, 1978, p. XI.
2. Henríquez Ureña, Pedro, Las corrientes literarias..., México, F.C.E. 1978, p. 172
3. Pacheco, José Emilio, Op. cit., p. LI
4. Paz, Octavio, Cuadrivio, "El caracol y la sirena", México, Joaquín Mortiz, 1980, p. 13
5. Henríquez Ureña, Pedro, Op. Cit. p. 173
6. Pacheco., Op. cit., p. XIII.
7. Darío, Rubén, Citado por Octavio Paz, Op. cit., p. 18
8. Henríquez Ureña, Max, Breve historia del modernismo, México, F.C.E. 1978, p. 13.
9. Santos Chocano, José, Citado por Max Henríquez Ureña, Op. cit., -- p. 34
10. Darío, Rubén, citado por José Emilio Pacheco, Op. cit., p.XIII
11. Rodó, José Enrique, citado por Max Henríquez Ureña, Op. cit., p.168
12. Herrera, Darío, citado por Max Henríquez Ureña, Op. cit., p. 160
13. Hay dos casos excepcionales: Guillermo Valencia, varias veces candidato a la Presidencia de Colombia, y José Martí, quien dedicó toda su vida y gran parte de su obra a impulsar la independencia de Cuba.
14. Paz, Octavio, Op. cit., p. 14
15. Pacheco, José Emilio, Op. cit., p. 20
16. Henríquez, Ureña, Pedro, Op. cit., capítulo VII.
17. Paz, Octavio, Op. cit., pp.20-21
18. Henríquez Ureña, Max, Op. cit. p. 77
19. Henríquez Ureña, Pedro, Op. cit., p. 168-169
20. Paz, Octavio, Op. cit., p. 12
21. Ibidem, pp. 14-15
22. Henríquez Ureña, Pedro, Op. cit., p. 169
23. Paz, Octavio, Op. cit., pp. 27-28
24. Jitrik, Noé, Las contradicciones..., México, El Colegio de México, 1978, pp. 1-19

25. Paz, Octavio, Op. cit., p. 29;
26. Las fuentes centrales de que se nutre esta parte, dedicada a la vida y la obra de Ramón López Velarde, son esencialmente dos: López Velarde, Estudio biográfico, de Elena Molina Ortega, y Las fuentes de Fuensanta; de Luis Noyola Vázquez. Ambos aparecen en la bibliografía.
27. Paz, Octavio, Op. cit., "El camino de la pasión", p. 80
28. Como estímulos afectivos femeninos en la vida de López Velarde hubo dos con el mismo nombre de Susanita Jiménez. La primera vivía en Jerez y era al lado de Eloísa Villalobos, compañera de juegos infantiles del futuro poeta; conoció a la otra durante su estancia en San Luis Potosí mujer con la que tuvo relaciones amorosas cerca de dos años.
29. González Peña, Carlos, revista Vida Moderna, México 1916.
30. Villalpando, Jesús, revista Vida Moderna, México, 1916.
31. Poe, Edgar, "Filosofía de la composición, publicado en El poeta y su trabajo, que incluye otros cuatro trabajos acerca del tema. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985.
32. Esta conferencia fue pronunciada en la Universidad Popular el domingo 16 de 1916. La revista Vida Moderna la publicó el 12 de abril siguiente. Posteriormente ha sido incorporada a sus obras en prosa.
33. López Velarde, Ramón, Obras, "La derrota de la palabra", México, -- F.C.E., 1979, p. 399
34. Ibidem., p. 403
35. Ibidem., p. 399
36. Ibidem., p. 400
37. Ibidem., p. 403
38. López Velarde, Ramón, Op. cit. "Oración fúnebre", p. 261
39. Phillips, Allan W., Ramón López Velarde: el poeta y el prosista, México, INBA, 1962, p. 118
40. Villaurrutia, Xavier; Introducción a El león y la virgen, México, - UNAM, 1983, P. 11-13

41. Paz, Octavio, Op. cit., "El camino de la pasión", p. 76
42. López Velarde, Ramón, Op. cit., "La corona y el cetro de Lugones", p. 479.
43. Paz, Octavio, Op. cit., "El camino... ", p. 91
44. Tanto Octavio Paz como Sergio Fernández y Allen Phillips, tres estudiosos importantes de la obra de López Velarde, tratan el tema en forma abundante y certera, en los libros que de ellos hemos venido citando y que aparecen en la Bibliografía.
45. Phillips, Allen..., Op. cit. p. 254
46. López Velarde, Ramón, Op. cit., "Madero", p. 525
47. López Velarde, Ramón, Op. cit., "Novedad de la Patria", p. 322
48. López Velarde, Op. cit., "La magia de Nervo", p. 503
49. López Velarde, Op. cit., "Oración fúnebre", p. 261

CAPITULO 3

EN TORNO A "LA ASCENSION Y LA ASUNCION"

3.1 El poema (presentación).

El poema "La Ascensión y la Asunción" pertenece al libro El son del corazón, aparecido en la ciudad de México, el año de 1932, editado por los Talleres Tipográficos de Alfredo del Bosque. En este volumen se reúnen los poemas de López Velarde posteriores a Zozobra.¹

- | | | |
|-----|----|--|
| I | 1 | Vive conmigo no sé qué mujer |
| | 2 | Invisible y perfecta, que me encumbra |
| | 3 | en cada anochecer y amanecer. |
| | 4 | Sobre caricaturas y parodias, |
| II | 5 | enlazado mi cuerpo con el suyo, |
| | 6 | suben al cielo como dos custodias... |
| | 7 | Dogma recíproco del corazón: |
| III | 8 | ¡ser, por virtud ajena y virtud propia, |
| | 9 | a un tiempo la Ascensión y la Asunción! |
| | 10 | Su corazón de niebla y teología, |
| IV | 11 | abrochado a mi rojo corazón, |
| | 12 | traslada, en una música estelar, |
| | 13 | el Sacramento de la Eucaristía. |
| | 14 | Vuela de incógnito el fantasma de yeso, |
| V | 15 | y cuando salimos del fin de la atmósfera |
| | 16 | me da medio perfil para su diálogo |
| | 17 | y un cuarto de perfil para su beso... |
| | 18 | Dios, que me ve que sin mujer no atino |
| VI | 19 | en lo pequeño ni en lo grande, díome |
| | 20 | de ángel guardían un ángel femenino. |
| | 21 | ¡Gracias, Señor, por el inmenso don |
| VII | 22 | que transfigura en vuelo la caída, |
| | 23 | juntando, en la miseria de la vida |
| | 24 | a un tiempo la Ascensión y la Asunción! |

Hemos afirmado que muchos de los rasgos del modernismo están presentes en la poesía de López Velarde; la riqueza acentual, la variedad rítmica, y tomados del segundo modernismo, la emoción profunda y algunos pasos firmes hacia el versolibrismo. Es también uno de los inicia-

dores de la poesía moderna en lengua española, según lo atestigua algunas composiciones en las que practicó el verso libre, ensayando con algunos elementos que posteriormente López Estrada denominaría como "métrica nueva".²

La imbricación de todos los elementos que participan en la textura del poema es uno de los factores que intervienen en el logro de la belleza. Estos constituyen, podríamos decir, parte de la literariedad. Estudiar cómo conviven es nuestra tarea, a fin de demostrar que "La Ascensión y la Asunción" es un sistema único, irrepetible, donde expresión y contenido son inseparables; pretendemos estudiar por separado sus partes constitutivas, sus puntos de unión, para terminar con la obligada síntesis que todo análisis exige.

3.1.1 Título

Uno de los temas centrales de López Velarde es el religioso cristiano. El mundo bíblico, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, le sirven de motivos constantes para su creación. Ejemplo claro es nuestro poema, desde el título mismo. Los sustantivos propios que lo conforman indican dos principios dogmáticos, revelaciones, milagros, dentro de esa tradición. Después del Vía Crucis, del Calvario, de la crucifixión, y de todo el sacrificio soportado por Jesús, viene la resurrección y en una postrera reunión con sus discípulos, al pronunciar ante ellos sus últimas sentencias, y de la venida del Espíritu Santo, se produce la Ascensión, ante cuyo milagro ellos quedan maravillados; viene luego la Asunción, acto en el que la Virgen es elevada por Dios en su propia inmaculada carne desde la tierra hasta el cielo.

3.1.2 Lirismo

Como todo lo que escribió López Velarde, este poema es esencialmen-

te lírico, fácilmente comprobable si observamos que está escrito en primera persona, aunque compartiéndola en singular y en plural para lograr así un juego fluctuante que resulta ser la fórmula de toda la poesía velleardeana: tú-yo-nosotros.

3.1.3 El poema en general

En la primera estrofa nos anuncia su convivencia con una mujer de cualidades extraordinarias (invisible y perfecta), gracias a la cual logra ascensos constantes en estados de penumbra (anochecer y amanecer).

En la estrofa II explica la manera como se dan esas subidas hacia el cielo, con los cuerpos enlazados religiosamente (como dos custodias).

Viene la tercera estrofa en la que nos habla de una reciprocidad amorosa irrefutable (dogma recíproco) entre ella y él, gracias a lo cual logra la dualidad y síntesis divinas a la vez: Ascensión (de él) y Asunción (de ella).

El primer cuarteto contiene la reafirmación de las cualidades divinas de ella, incorpóreas (de niebla y teología), que se unen a él, elemento terreno (rojo corazón), para transfigurar esa unión (comunidad-Eucaristía) en una música estelar.

En la V estrofa se reafirma la unión de contrarios mediante la antinomia "fantasma de yeso" (palpable-impalpable) y continúa el tema del vuelo hasta salir de la atmósfera, entre manifestaciones amorosas recíprocas (diálogo y beso).

La penúltima estrofa explica las razones de esa relación. Dios se compadece del poeta ante todos sus intentos fallidos por hacer algo valioso, debido a la carencia de compañía femenina y generosamente le confie-

re una dádiva, de la que el poeta tuvo necesidad durante toda su vida: la mujer. Pero no una mujer común, sino un "ángel femenino" que le sirviera de "ángel guardián".

A diferencia de las seis estrofas anteriores, en que se habla implícita o explícitamente en primera y tercera personas, según explicaremos, en la séptima inicia con un vocativo ("¡Gracias, Señor...") de agradecimiento por la dádiva anterior, debido a la cual logra ("en cada anocheecer y amanecer") en medio de esta vida de sufrimiento y miseria, los -- máximos dones de orden cristiano en forma simultánea: "la Ascensión y la Asunción".

3.1.4 Temas

En el poema López Velarde no sólo canta, sino que cuenta un anhelo, una ilusión; hay un desarrollo argumental, una pequeña historia con dos protagonistas (ella y él-ellos), impregnada de matices amorosos, metafísicos, y expresada en términos religiosos en los que se combinan sentimientos de erotismo, idealización y divinización de la mujer, salvación de su alma que aún habita un cuerpo terreno, para terminar así en una mezcla ideal entre lo divino y lo terrenal.

El texto, igual que otros de su tercer libro de versos, contiene los temas centrales (excepto quizá la provincia) y más representativos de López Velarde. El amor entre él y la mujer idealizada, transfigurada en "ángel femenino" o en "fantasma de yeso"; la religión, si tomamos en cuenta que el asunto central y las palabras del título mismo son de rai-gambre cristiana; la mujer como centro; como leit motiv de toda su estética; el dualismo funesto que siempre lo acompañó y que así se ve reflejado en el sentido de que, como ser material está expuesto a las tentaciones mundanas y como espíritu místico vive frenado por el ejemplo estoico de ayuno, abstinencia y sacrificio que su cristianismo le exige. La

muerte, otro de sus ejes, sobresale en nuestro texto; el poeta se evade a otros planos, su atadura terrena está pronta a romperse; dos fuerzas - místicas lo sostienen y vigilan, transfigurada su naturaleza deleznable y proclive; ambas se funden ("corazón de niebla y teología") y López Velarde, en penumbras de sueño, consuma nupcias ideales y perfectas. Hay aquí una de tantas premoniciones de su propia muerte, que tanto abundan en El son del corazón.

3.2 Métrica

"La Ascensión y la Asunción" está en gran parte dentro de la métrica tradicional, salvo algunas licencias que en su momento iremos señalando.

El poema cuenta con siete estrofas claramente divididas con espacios mayores que los utilizados para separar los versos. Inicia con tres tercetos, continúan dos cuartetos, viene luego un terceto y cierra con un -- cuarteto. Cuatro tercetos y tres cuartetos para sumar un total de veinticuatro versos.

Explicar la disposición estrófica del poema carecería de importancia si no se explicase la relación entre significado y significante, unidad en la que participa esta distribución en estrecha correspondencia entre forma y contenido. La variación de estrofas nos permite afirmar, -- desde ahora, un sentido fluctuante del poema que nos ocupa (tercetos-cuartetos-terceto-cuarteto), al carecer de una perfecta regularidad estrófica, misma que ligaremos posteriormente con los movimientos oscilatorios de ascenso-descenso, vuelo-caída, salvación-condenación...

3.2.1 Metro

La medida de los versos, en cambio, es perfectamente regular, si -- consideramos la disminución o aumento del número de sílabas en cada uno, según se trata de oxítonas (agudas) o proparoxítonas (esdrújulas) en las palabras terminales, obteniendo así veinticuatro versos endecasílabos.

Según lo anterior, si intentamos un primer acercamiento para explicar la distribución estrófica y métrica, tendríamos un primer esquema :

I	II	III	IV	V	VI	VII
1a. 10+	4a. 11	7a. 10+	10a. 11	14a. 12-	18a. 11	21a. 10+
2a. 11	5a. 11	8a. 11	11a. 10+	15a. 12-	19a. 11	22a. 11
3a. 10+	6a. 11	9a. 10+	12a. 10+	16a. 12-	20a. 11	23a. 11
			13a. 11	17a. 11		24a. 10+

El cuadro anterior poco podrá revelarnos si no penetramos más a fondo para observar las relaciones entre las estrofas, paso que lograremos, en primer lugar, al advertir la igualdad entre las siguientes: I-II-III-VI (tercetos) y IV-V-VII (cuartetos); en segundo lugar tenemos ciertas correspondencias sutiles, pero claramente detectables, en las medidas de los versos dentro de las mismas estrofas, si tomamos en cuenta ese aumento o disminución silábica de que hemos hablado:

I	II	III	IV	V	VI	VII
1a. 10+	4a. 11	7a. 10+	10a. 11	14a. 12-	18a. 11	21a. 10+
2a. 11	5a. 11	8a. 11	11a. 10+	15a. 12-	19a. 11	22a. 11
3a. 10+	6a. 11	9a. 10+	12a. 10+	16a. 12-	20a. 11	23a. 11
			13a. 11	17a. 11		24a. 10+
				libre		

Los versos de la primera y tercera estrofas son endecasílabos con oxítonas en los versos extremos, y paroxítonas (aunque blancos) su verso central; son paroxítonas las palabras finales de los versos de las estrofas II y VI. Observamos en las estrofas IV y VII una correspondencia invertida que consiste en la presentación de oxítonas en los versos centrales de la IV y paroxítonas en los extremos; en tanto que en la VII hay oxítonas en los extremos y paroxítonas en los centrales. De esta manera advertimos una clara correspondencia de enlazamiento métrico: I-III -- (tercetos), II-VI (tercetos), IV-VII (cuartetos). La estrofa V queda libre; como ya indicamos es la estrofa predominante porque en ella se dan particularidades especiales tanto en la medida (como se puede observar en el cuadro), como en la rima, el ritmo, el sentido e incluso en la posición retórica del poema. Baste señalar aquí que es la única cuyos versos centrales terminan con proparoxítonas (atmósfera-diálogo), además

de presentar doce sílabas en el primer verso como consecuencia de la inclusión de una esdrújula interior (incógnito), rimante con el tercero.

3.2.2 Rima

Una de las funciones de la rima es dotar al poema de musicalidad; por homofonías periódicas éste adquiere sonidos agradables, muy relacionados con lo que se dice. Esa periodicidad adquiere relevancia para la poesía tradicional y da unidad, simetría y perfección al poema.

En "La Ascensión y la Asunción" está presente la rima consonante, conviviendo con el verso blanco. No hay periodicidad perfecta de las rimas, ni correspondencias unitarias como, por ejemplo, en la poesía tradicional tan exigente en este campo. Se vislumbra aquí la práctica de ciertas licencias que nos permiten adivinar la preferencia por una poesía moderna que rechaza los moldes que limitan el sentimiento y la emoción sujetándolo a medidas y reglas estrictas; algunas de esas licencias, presentes en el poema, son el empleo del verso blanco y una distribución de la rima en apariencia anárquica :

AØA bØb CØC dCØd eØe fØf CggC

En los versos con rimas masculinas u oxítonas éstas son simbolizadas con mayúsculas (aquellas en que riman palabras agudas); los versos con rimas femeninas o paroxítonas (las que riman con palabras graves), - con minúsculas; los versos blancos (sin rima) con el signo Ø.

La variabilidad de las estrofas (cuartetos y tercetos) que marcan un sentido fluctuante a partir de la distribución antes comentada, se repite también en la distribución de la rima, aunque ésta descansa sobre la consonancia de muchos de sus versos: mujer-amanecer (v.-1-3); paro-

días-custodias (vv.4-6); corazón-Asunción-corazón-don-Asunción (vv.7-9-11-21-24); teología-Eucaristía (vv.10-13); yeso-beso (vv.14-17); atino--femenino (18-20) caída-vida (vv.22-23); quedan sueltos los versos 2, 5, 8, 12, 15, 16 y 19.

Todas las estrofas se presentan con rima abrazada, dejando libres - los versos centrales, en contraste con la rima consonante de los extremos; única excepción es la séptima estrofa donde los versos centrales - del cuarteto tienen rima consonante.

Si observamos la distribución de la rima en las primeras cuatro estrofas, descubriremos nuevamente el valvén o fluctuación que hemos venido señalando, pues las rimas en la primera estrofa son consonantes masculinas (oxítonas); en la segunda, consonantes femeninas (paroxítonas); en la tercera, consonantes masculinas (oxítonas) y consonantes femeninas -- (paroxítonas) en la cuarta; cada estrofa con sus versos centrales sueltos:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
M	Ø	M	f	Ø	f	M	Ø	M	f	M	Ø	f
masculina			femenina			masculina			femenina			
I			II			III			IV			

Todos los versos sueltos, con excepción del 5 muestran un contraste de acentuación respecto de los versos extremos; si éstos terminan con - oxítonas, los centrales lo hacen con paroxítonas y viceversa, lo cual imprime al poema el balanceo fluctuante de subida y bajada, ida y regreso, pues si leemos estas estrofas conforme a las más estrictas reglas de la prosodia, en las paroxítonas se presenta la sensación de subida, dada la pronunciación, mientras en las oxítonas, la curvatura tiende a producir un tono descendente debido a su fuerza acentual sobre la última sílaba.

La estrofa V, con la rima femenina en sus extremos, nos presenta el

punto culminante del poema, gracias a sus versos centrales aparentemente sueltos. La sensación de vuelo hacia el infinito, uno de los temas de esta estrofa se refuerza por las tres palabras esdrújulas que sólo en ella aparecen (incógnito, atmósfera, diálogo). En contraste con los versos finales de todo el poema, el 15 y el 16 terminan con proparoxítonas produciendo la sensación de salto, plenamente compaginado con el sentido de la estrofa que, incluso inicia con el verbo "vuela". Por otra parte, los sonidos esdrújulos evocan una rima especial provocada, si no por una terminación similar, sí por la identidad acentual; algo parecido ocurre con la cuarta estrofa cuyas terminaciones centrales son agudas.

La estrofa VI, también abrazada con verso suelto al centro, se corresponde con la II, pues todos sus versos terminan con paroxítonas, dando así otro elemento de simetría entre ambas. Ya veremos que en estas estrofas el desarrollo general del poema se encuentra en un punto intermedio, sólo que en la segunda es de ascenso y de descenso en la VI.

La única estrofa que carece de versos sueltos es la VII. Tiene rima abrazada con consonantes oxítonas en los extremos y consonantes paroxítonas en los centrales. Asistimos aquí al cierre del poema con un descenso de tono y una conclusión claramente relacionable si tomamos en cuenta que la estrofa inicia con el vocativo "¡Gracias, Señor..!", y que además es la única abrazada con una disposición perfectamente rimada - (CggC).

La descripción anterior nos demuestra, por una parte, el riguroso proceso de selección y combinación que López Velarde ponía en la creación de sus poemas, para lograr una apretada correspondencia entre sonido y sentido; por otra, la manera genial de incorporar a sus propósitos estéticos los hallazgos del modernismo, en cuanto a las nuevas combinaciones, sobre todo en el uso del verso; y además el dominio que a estas alturas había logrado en el manejo de sus instrumentos retóricos pa-

ra compaginar así de manera indisoluble sonido y sentido dentro del discurso poético.

3.2.3 Ritmo

Noé Jitrik, en un interesante estudio acerca del modernismo³ en general y de un fragmento de "Era un aire suave" en particular, dentro de la poética de Rubén Darío, demuestra cómo en este movimiento la variedad rítmica, la sonoridad y la riqueza acentual, son algunos de sus rasgos más sobresalientes, convirtiéndose así en centros de la estética modernista. Pero esa variedad y riqueza rítmicas no descansan sobre apoyos acentuales regulares; Darío mismo practica el verso libre ("Heraldos", por ejemplo) o somete a la lengua española a las duras pruebas del hexámetro griego ("Salutación del optimista"), dando al poema un ritmo desacomodado en nuestra lengua. Ocurre algo parecido en López Velarde, no en vano fue criticado en ocasiones por la "carencia de ritmo" en sus poemas; mas no era en realidad una carencia de ritmo, sino un ritmo desconocido que, como todo lo nuevo empieza por producir rechazos iniciales.

El elemento esencial de la poesía es el ritmo, "agradable combinación y sucesión de cláusulas y pausas en el lenguaje".⁴ El ritmo se manifiesta en todo el cosmos, desde la partícula biológica más diminuta hasta las inmensidades siderales, por tanto, es un elemento inherente al ser humano como ente biológico, que se distingue por sus movimientos, -- pulsaciones, palpitaciones cardíacas, etc. El ritmo ocurre entonces en toda actividad humana⁵ y muchos de los productos culturales, entre ellos la poesía, estarán impregnados de esa palpitación.

Tradicionalmente, el ritmo en poesía española había descansado sobre la versificación silábica, cultivada desde la Edad Media, y se apoyaba en el número fijo de sílabas y en la distribución regulada de los --

acentos en el verso. No hay equivalencia en cuanto a la poesía griega y latina en cuanto a la medición a partir de sílabas largas o breves; sin embargo, no por eso deja de ser importante la combinación acentual en nuestra poesía, ya que contribuye a la consecución del ritmo y la musicalidad del poema.

En "La Ascensión y la Asunción" no hay en apariencia regularidad rítmica; esto se debe a que su distribución acentual es irregular entre unos versos y otros, sin embargo, si observamos detenidamente el siguiente esquema, podremos explicarnos cómo se genera el ritmo en nuestro poema:

sílabas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	APOYOS ACENTUALES
I	1	-		-	-				-			4 acentos prosódicos
	2		-			-				-		3 acentos "
	3			-			-			-		3 acentos "
II	4	-				-				-		3 acentos "
	5		-				-				-	3 acentos "
	6	-		-				-		-		4 acentos "
III	7	-		-						-		3 acentos "
	8	-		-		-				-		4 acentos "
	9		-			-					-	3 acentos "
IV	10			-						-		3 acentos "
	11			-		-				-		3 acentos "
	12		-			-				-		3 acentos "
V	13			-							-	2 acentos "
	14	-		-				-		-		4 acentos "
	15	-		-		-				-		4 acentos "
VI	16		-			-				-		3 acentos "
	17		-			-				-		3 acentos "
	18			-				-		-		3 acentos "
VII	19			-				-		-		3 acentos "
	20	-		-		-				-		4 acentos "
	21	-		-				-		-		4 acentos "
VIII	22			-		-				-		3 acentos "
	23		-			-				-		3 acentos "
	24		-			-				-		3 acentos "

9 6 4 13 0 16 1 5 0 24 0

Los apoyos acentuales, como se muestra en el esquema descansan en distintas sílabas, según el verso de que se trate, es decir, no hay regularidad acentual de un verso con respecto a otro. Sin embargo, podemos encontrar algunos rasgos que nos ayudarán a determinar cómo se produce el ritmo en el poema. Por ejemplo, hay ausencia de acentos en las síla-

bas 5, 7, 9 y 11 de todos los versos; las sílabas sobre las que recae un mayor número de acentos son la 4, 6 y 10; 13 sobre la cuarta, 16 sobre la sexta y 24 sobre la décima.

Los versos más ricos acentualmente son : 1-8-14-16 (nuevamente dos de ellos pertenecen a la estrofa predominante).

Como consecuencia de los puntos anteriores habrá que agregar que la estrofa V es la más rica en acentos (15 en total) mientras las demás varían de trece hacia abajo. Podría decirse que es un cuarteto frente a la abundancia de tercetos en el poema; sólo que hay tres cuartetos en to tal y ninguno tiene semejante número de acentos como éste.

El ritmo, en el arte musical, está buscado desde el pentagrama. El compositor lo inventa, marca tiempos, vacíos... Para el ritmo musical son tan importantes los sonidos como los vacíos de sonido, pues ambos -- contribuyen a establecer las regularidades rítmicas. El tiempo se llena con huecos (silencios) y sonidos distribuidos en caprichosas simetrías para producir esa sensación rítmica, a veces con cambios constantes dentro de una composición. Los mismos efectos de ruptura rítmica se producen en la música cuando no hay correspondencia entre llenos y vacíos, -- salvo si a propósito se quiere provocar ese cambio. Algo así ocurre en "La Ascensión y la Asunción", donde los vacíos adquieren relevancia, -- pues en torno de ellos se agrupan las sílabas con mayor cantidad de apoyos acentuales. Estos vacíos, como lo revela nuestro esquema, se producen sobre las sílabas quinta, séptima, novena y undécima. En este sentido el ritmo de "La Ascensión y la Asunción" descansa sobre las sílabas -- cuarta, sexta, décima y ausencia total (vacío) en las sílabas quinta, séptima, novena y undécima. Como puede verse, en este caso tan importantes son los acentos como los "no-acentos" dentro del poema. Obsérvese al -- respecto el cuadro siguiente :

	1	2	3	4 lleno	5 vacío	6 lleno	7 vacío	8	9 vacío	10 lleno	11 vacío
I	1	—	—	·	—	·	—	—	—	·	—
	2	—	—	—	—	·	—	—	—	·	—
	3	—	—	—	—	·	—	—	—	·	—
II	4	—	—	—	—	·	—	—	—	·	—
	5	—	—	—	—	·	—	—	—	·	—
	6	—	—	—	·	—	—	—	—	·	—
III	7	—	—	·	—	·	—	—	—	·	—
	8	—	—	·	—	·	—	—	—	·	—
	9	—	—	—	—	·	—	—	—	·	—
IV	10	—	—	·	—	·	—	—	—	·	—
	11	—	—	—	—	·	—	—	—	·	—
	12	—	—	—	—	·	—	—	—	·	—
	13	—	—	—	·	—	—	—	—	·	—
V	14	—	—	·	—	·	—	—	—	·	—
	15	—	—	·	—	·	—	—	—	·	—
	16	—	—	—	—	·	—	—	—	·	—
	17	—	—	—	—	·	—	—	—	·	—
VI	18	—	—	·	—	·	—	—	—	·	—
	19	—	—	·	—	·	—	—	—	·	—
	20	—	—	—	—	·	—	—	—	·	—
VII	21	—	—	·	—	·	—	—	—	·	—
	22	—	—	·	—	·	—	—	—	·	—
	23	—	—	—	—	·	—	—	—	·	—
	24	—	—	—	—	·	—	—	—	·	—

13

16

24

Nuevamente nos vemos obligados a afirmar la relación de este elemento formal (ritmo) con el significado del poema. Los apoyos acentuales y los vacíos o huecos, tan cercanos unos de otros, demuestran nuevamente el sentido constante de vuelo y caída, de ida y regreso, de ascenso y descenso, tan socorrido en los últimos poemas de López Velarde, y sobre todo en "La Ascensión y la Asunción".

Una aclaración: las designaciones "vacío" y "lleno" no indican necesariamente vacíos totales, ni llenos totales (salvo en el caso de la décima sílaba) sino abundancia, escasez o carencia de acentos, según el caso.

3.3 Los niveles de análisis lingüístico.

3.3.1 Nivel fónico-fonológico

El primer efecto de sonido especial (aliteración) que se produce en el poema se logra por medio de los versos rimados cuya distribución y correspondencia quedaron ya ampliamente descritos. Sin embargo, es necesario agregar aquí que todas las palabras rimantes (única excepción es la pareja atino-femenino de la sexta estrofa) cumplen funciones sustantivas; mujer-amanecer, parodias-custodias, corazón-Asunción, teología-Eucaristía, yeso-beso, don Asunción, caída-vida; las palabras de todas estas parejas, no obstante, designan cosas muy distintas, como es natural, pero tienen la función sustantiva como denominador común.

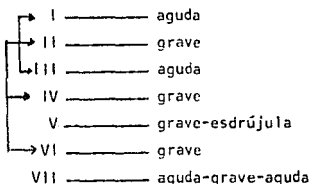
A lo anterior habrá que añadir otros elementos aliterantes que refuerzan el sonido que producen las rimas de la I-III y VII estrofas: mujer (v.1), anochecer y amanecer (v.3), corazón (.v.7), Ascensión y Asunción (v.9), don (v.21), Ascensión y Asunción (v.24). Todas las rimas anteriores son agudas, pero además, la última pareja de cada serie está al final de cada estrofa, produciendo así una agradable rima en eco. Ocurre algo parecido, aunque con distinta colocación, con la estrofa predominante (v), donde las palabras "incógnito" (v.14), "atmósfera" (v.15) y diálogo (v.16), por su sonido esdrújulo, generan una sensación aliterante; - es más, aunque "atmósfera" y "diálogo" no riman, por el sonido dan la impresión de una rima especial, producida más sobre el ritmo que sobre los fonemas.

El sentido fluctuante, pendular, oscilante, de vuelo y caída, reflejado en el poema, se ve reforzado por la utilización alternada de sus rimas; o bien, cuando hay verso suelto, por el empleo de principio a fin de palabras finales agudas o graves, salvo la estrofa predominante donde se combinan graves (extremas) y esdrújulas (centrales) :

	1.	mujer	aguda		sustantivo
I	2.	encumbre	grave	↙	verbo
	3.	amanecer	aguda	↘	sustantivo
	4.	parodias	grave		sustantivo
II	5.	suyo	grave		pronombre
	6.	custodias	grave		sustantivo
	7.	corazón	aguda	↙	sustantivo
III	8.	propia	grave	↘	adjetivo
	9.	Asunción	aguda		sustantivo
	10.	teología	grave	↙	sustantivo
IV	11.	corazón	aguda	↘	sustantivo
	12.	estelar	aguda		adjetivo
	13.	Eucaristía	grave	↙	sustantivo
	14.	yeso	grave	↙	sustantivo
V	15.	atmósfera	esdrújula	↘	sustantivo
	16.	diálogo	esdrújula		sustantivo
	17.	beso	grave	↙	sustantivo
	18.	atino	grave		verbo
	19.	dione	grave		verbo
VI	20.	femenino	grave		adjetivo
	21.	don	aguda	↙	sustantivo
	22.	caída	grave	↘	sustantivo
VII	23.	vida	grave		sustantivo
	24.	Asunción	aguda	↙	sustantivo

Sistema binario y por tanto oscilatorio es nuestro poema. Salvo en la sexta estrofa, donde observamos un descenso, una especie de momento relajante, todas las demás palabras rimantes son sustantivos. En las tres primeras estrofas las palabras finales de los versos sueltos son verbo, pronombre y adjetivo, respectivamente; el tercer verso de la cuarta estrofa (central como los anteriores) termina con un adjetivo; caso único es nuevamente la quinta estrofa donde todas las palabras terminales son sustantivas. El momento de serenidad que da la sexta estrofa está acompañado de dos verbos: "atino" (v.18) y "diome"(v.19); más un adjetivo: "femenino" (v.20), en sus terminaciones versales; el poeta prepara el final rompiendo con la unidad mantenida en las estrofas antecedentes, encabalgando con los verbos los versos siguientes para emprender luego un perfecto cierre de poema en la estrofa final, donde además de terminar cada verso con sustantivos termina con una rima abrazada de magnífica hechura que le sirve de sello y síntesis, pues en ella funde, en consonantes perfectas, dos rimas masculinas en los extremos y dos femeninas en el centro, elementos con que jugó durante todo el poema siempre - en parejas: 1-3, 4-6, 7-9, 11-13, 14-17, 15-16, 18-20, 21-24, 22-23.

Si calificásemos a estas estrofas según las palabras finales que predominan en ellas, sobre todo las rimantes, tendríamos la sensación de ida y regreso que en otros niveles también se ha manifestado:



Relacionado con lo anterior, señalaremos posteriormente otros efec-

tos de movimiento rítmico, de vuelo y caída, basándonos en una serie de elementos binarios sobre los que descansa también el sistema sintáctico del poema.

3.3.2 Nivel morfosintáctico

¿De qué manera contribuye la sintaxis al logro de la belleza en un poema? Como uno de los elementos formales, creemos que es el punto en el cual el poeta organiza, distribuye, combina signos, guiado por sus lecturas, conocimientos lingüísticos, gramaticales y sobre todo, por su intuición, inclinación y cualidad naturales para seleccionar y combinar palabras de tal manera que parezcan novedosas, insólitas, sorprendidas; esta cualidad es el filón más preñado con que cuenta el poeta.

Antes de exponer las virtudes retóricas de que está provisto el poema en el nivel morfosintáctico, y que contribuyen al logro de la belleza, presentamos un análisis riguroso en este nivel, como primer paso, a fin de exponer después las metataxas⁶ en él presentes.

Con excepción de la estrofa III, que está formada por una oración simple, todas las demás forman oraciones compuestas, ya sea por coordinación, por subordinación o mezcladas.

En nuestro análisis sintáctico emplearemos la siguiente nomenclatura :

- Encerraremos en corchetes cada unidad oracional de que está constituida cada estrofa.
- Daremos el nombre de oración uno (1) a la oración principal, oración dos (2) a la que está a continuación de ella, sea ésta coordinada o subordinada a la principal.
- Marcaremos esta división tal como se encuentra en la estrofa, pero dividiendo con paréntesis las subordinadas o coordinadas, mismas -

La estrofa II es una oración compuesta por subordinación, donde la oración 2 está intercalada en la 1.

(1)
[Sobre caricaturas y parodias,

OP.

(2)
(enlazado mi cuerpo con el suyo,)

O.SUB.ADV.

(1)
suben al cielo como dos custodias...]

OP.

(Sobre caricaturas y parodias, (enlazado mi cuerpo con el suyo), suben al cielo como dos custodias)

P

P

S

P

ST.

P

Sobre caricaturas y parodias, enlazado mi cuerpo con el suyo suben al cielo como dos custodias

CC.

NV.

S.

CC.

NV.

CC.

CC.

Sobre caricaturas y parodias mi cuerpo con el suyo al cielo como dos custodias

E.

T

MD.

H.

CC.

MD.

N.

E.

T

caricaturas y parodias

N.

EC.

N

con el suyo.

E.

T.

dos custodias

MD.

H

el suyo

MD.

H.

La única estrofa del poema compuesta por una sola oración simple es la III, cuyo análisis presentamos a continuación:

[Dogma recíproco del corazón:

iser, por virtud ajena y virtud propia,

a un tiempo la Ascensión y la Asunción!]

que marcaremos con OP (oración principal), OC (oración coordinada), OSA (oración subordinada adverbial), OS.ADJ. (oración subordinada adjetiva), etc.

- Por último, pondremos la estrofa sin división versal, linealmente, a fin de tener una perspectiva amplia de la misma y ahí haremos el análisis morfosintáctico completo.
- Una aclaración: por razones estrictamente necesarias, al analizar linealmente las estrofas juntaremos los caracteres a fin de contar con el espacio suficiente.

(1)	(2)
(Vive conmigo	no sé qué mujer
OP.	O-SUB-SUST.

Invisible y perfecta (que me encumbra

(3)
en cada anochecer y amanecer.)
O-SUB-ADJ.

(1)	(2)	(3)
(Vive conmigo (no sé qué mujer invisible y perfecta, (que me encumbra en cada anochecer y amanecer.		

S.T.	P	S.T.	P	E.SUB.	P
SUJETO					

(Vive conmigo (no sé qué mujer invisible y perfecta	(me encumbra en cada anochecer y amanecer
NV. CC. CC. NV. CD.	CI. NV. CC. E.C. CC.

qué mujer invisible y perfecta
HD. N. HD. E.C. MD.

en cada anochecer
E T

cada anochecer
HD. N.

[Dogma recíproco del corazón; Iser, por virtud ajena y virtud propia, a un tiempo la Ascensión y la Asunción]

S

P

Dogma recíproco del corazón: Iser, por virtud ajena y virtud propia, a un tiempo la Ascensión y la Asunción

NS. HD. HI. NV. CC. CC. CD.PVO.

del corazón

por virtud ajena y virtud propia a un tiempo la Ascensión y la Asunción

E. T. E. T. E. T. HD. N. EC.MD. N

virtud ajena y virtud propia un tiempo

NV. HD. EC. N. MD. MD. N.

117

Como en el caso de la estrofa I, la cuarta está formada por una oración compuesta por subordinación, - donde la oración principal (1) está repartida en los extremos (inicio y final) y la subordinada (2), aparece en medio.

(1)
 [(Su corazón de niebla y teología
 OP.
 (2)
 (abrochado a mi rojo corazón,)
 O.SUB.ADJ. (1)
 traslada, en una música estelar,
 OP.
 el sacramento de la Eucaristía]
 OP.

Véase el siguiente análisis :

(Su corazón de niebla y teología, (abrochado a mi rojo corazón), trasladada, en una música estelar, el Sacramento de la Eucaristía)

S.

S.T.

P

P.

Su corazón de niebla y teología, (abrochado a mi rojo corazón), trasladada, en una música estelar, el Sacramento de la Eucaristía

MD. N. MI. NV. CC. NV. CD.

de niebla y teología

E. T.

a mi rojo corazón

E. T.

en una música estelar, el Sacramento de la Eucaristía

MI. MD. N. MI.

niebla y teología

N. EC. N.

mi rojo corazón

MD. MD. N.

en una música estelar

E. T.

de la Eucaristía

E. T.

una música estelar

MD. N. MD.

la Eucaristía

MD. N.

La V estrofa contiene una oración compuesta de tres oraciones. Dos de ellas son simples, coordinadas a través de la conjunción "y" ("Vuela de incógnito el fantasma de yeso... y... me da medio perfil para su diálogo y un cuarto de perfil para su beso"). De esta manera, la oración dos (2), ("Cuando salimos del fin de la atmósfera...") se vuelve subordinada a la oración 3, por medio del relativo "cuando" que sirve como enlace.

(1)
(Vuela de incógnito el fantasma de yeso.)

O. Simple. Coord. con la 3

(2)
 y (cuando salimos del fin de la atmósfera
O.sub. Adv. Subord. a la 3

(3)
(me da medio perfil para su diálogo

O. Subordinante de la 2 y

y un cuarto de perfil para su beso...)

Coordinada con la 1

(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)

P					S			EC.			ES. ST.			P			ST.			P																
<u>(Vuela de incógnito el fantasma de yeso</u>					<u>salimos del fin de la atmósfera</u>					<u>me da medio perfil para su diálogo y un cuarto de perfil para su beso)</u>																										
NV.					CC.					HD.			N.			HI.			NV.			CC.			CI.NV.			CD.			EC.			CD.		
<u>de incógnito</u>					<u>de yeso</u>					<u>del fin de la atmósfera</u>															<u>medio perfil para su diálogo</u>					<u>un cuarto de perfil para su beso</u>						
E.					T.					E.			T.			MD.			N.			HI.			MD.			N.			HI.					
<u>fin de la atmósfera</u>					<u>para su diálogo</u>															<u>de perfil para su beso</u>																
N.					HI.					E.			T.			E.			T.			E.			T.											
<u>de la atmósfera</u>					<u>su diálogo</u>															<u>perfil para su beso</u>																
E.					T.					MD.			N.			N.			HI.																	
<u>la atmósfera</u>					<u>para su beso</u>																															
					E"															T.																

La estrofa VI es quizás la de mayor complejidad sintáctica. Es una oración compuesta por subordinación. La oración principal (1) está repartida en los extremos (principio y final), como en el caso de la II y la IV, sólo que en este caso hay dos subordinadas intercaladas, una adjetiva y una adverbial; ambas enlazadas por medio del relativo "que" a la oración de la cual dependen. Sólo que en el caso de la adjetiva, aparte de funcionar como nexa lo hace también como sujeto de la oración, mientras en la adverbial actúa sólo como relacionante.

(1)	(2)	(3)
Dios	(que me ve	(que sin mujer no atino
OP. O. Sub. Adv.		
en lo pequeño ni en lo grande) diome		
O. Sub. Adv.		
de ⁽¹⁾ ángel guardián un ángel femenino).		
OP.		

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

S. S. P. ES,ST.

P.

P.

(Dios (que me ve (sin mujer no atino en lo pequeño ni en lo grande) díome de ángel guardián un ángel femenino)

NH. NN. CI.NV.

CC. CC. NV.

CC.

NV.

CD.

sin mujer

en lo pequeño ni en lo grande

díome de ángel guardián un ángel femenino

E. T.

E. T. EC. E T

N. CI. MI MD N. MD.

lo pequeño

lo grande

de ángel guardián

MD. N

MD. N

E. T.

ángel guardián

N. MD.

Por último, tenemos la séptima estrofa que es también una oración compuesta por subordinación. Lo sobresaliente en este caso es el manejo de la elipsis en la oración principal, donde el verbo copulativo se sustituye -- por la coma ("¡Gracias, Señor...") por "¡Gracias (te doy) Señor..."); otro rasgo sobresaliente en esta estrofa -- (aunque ya se ha dado en algunas anteriores) es el empleo de la elipsis al manejar el verboide (juntando), donde se omite el verbo principal. También en este caso el relativo "que" funciona como enlace subordinante y como sujeto, simultáneamente.

(1)

(¡Gracias, Señor, por el inmenso don

OP.

(que transfigurá en vuelo la caída,

O.SUB.ADJ. (depende de la (1)

(3)

(juntando, en la miseria de la vida,
 O. SUB. ADV. (depende de la (2))

a un tiempo la Ascensión y la Asunción!

(i 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)

ST. P. S. P. ST. P.
 E.SUB.

i Gracias Señor, por el inmenso don transfigura en vuelo la caída, juntando, en la miseria de la vida, a un tiempo la Ascensión y la Asunción!
 CD. CI. CC. (causa) NV. CD. NV. CC. CC. CD.

por el inmenso don en vuelo la caída en la miseria de la vida a un tiempo la Ascensión y la Asunción
 E. T. HI. MD. N. E. T. E. T. PD. N. EC.HD. N.

el inmenso don en vuelo la miseria de la vida un tiempo
 HD. MD. N. E. T. HD. N. HI. HD. N.

de la vida
 E. T.

la vida
 HD. N.

3.3.2.1 Elementos retóricos (metataxas)

Si hay acaso poemas de difícil comprensión en la obra de López Velarde, las dificultades no son de orden sintáctico, sino semántico, simbólico; las relaciones que establece entre los objetos del mundo son en muchos casos sorprendentemente caprichosas, llenas de ingenio, por ello no son nuevas y a veces nos asombran.

No ocurre lo mismo en la sintaxis, donde la organización de los signos que emplea es generalmente sencilla, clara, acorde con un hilo conductor en el desarrollo del tema. De los poetas barrocos aprende el sentido lúdico, el gusto por acariciar las palabras, la pasión por el adjetivo inusitado, así tuviese qué inventarlo; pero no es, como Góngora, un innovador de la sintaxis, ni un fanático del hipérbaton o del quiasmo. No es que sus textos carezcan de recursos propios del nivel morfosintáctico; los tiene y de buen talante, pero no es en este nivel donde radican sus novedades ni lo que le interesa renovar, sino, como lo dice Carlos Monsiváis "Lo radicalmente valioso en López Velarde es su lucha con el lenguaje, -- una lucha hasta el amanecer, librado para arrancar los secretos y el enigma de las palabras, para recuperar el sentido de lo insólito y otorgarle así, a nuestro opaco idioma cotidiano, un valor y una certidumbre que provienen de la sorpresa y la ambigüedad, de redescubrir todos los secretos de la expresión."⁷

Las desviaciones que con mayor frecuencia utiliza López Velarde en el plano morfosintáctico para darle belleza a sus textos, están presentes muchas de ellas en "La Ascensión y la Asunción", como veremos en las líneas que siguen.

El esquema métrico del poema nos dice que es un texto que consta de siete estrofas; tres tercetos, dos cuartetos, un terceto y finaliza con un cuarteto. Todos los versos son endecasílabos y están combinadas las -

terminaciones oxítonas, paroxítonas y proparoxítonas.

Hay una clara distinción sintáctica de cada estrofa respecto de las otras, gracias al punto y aparte que hay al final de cada una.

Como se vio en el análisis sintáctico, cada estrofa (excepto la tercera) es una oración compuesta, sintácticamente independiente de la estrofa que le sucede y la que le antecede.

De los datos anteriores se deduce ya una virtud dentro del plano de la sintaxis, pues adoptar, inventar, en fin, elegir ciertas palabras y - "preferir cierto orden de las mismas con el objeto de completar un número de sílabas",⁸ es ya una virtud poética, resultado del trabajo realizado - sobre los dos ejes al organizar sus significantes no sólo de acuerdo a -- sus significados sino conforme a ciertas medidas, sonidos, relación con - otros signos y ubicación precisa dentro del todo para lograr así la impre- sión de que no es otro lugar dentro del espacio en blanco el que a ese -- signo corresponde, sino ése y sólo ése donde está ubicado, y que cambiar de lugar o suprimir uno solo de sus elementos sería desmoronar la estruc- tura, provocar el derrumbamiento del andamiaje que lo sostiene, por tanto, la belleza se vería vulnerada, puesto que en poesía el esquema métrico es uno de los puntos que contribuyen al logro estético del texto.

E S T R O F A I

Ahora bien, la contribución para el logro de la belleza dentro del plano morfosintáctico va más allá de la consecución de versos con idéntica medida. Uno de los recursos más antiguos, usados en la obra poética, es el paralelismo entre medida silábica y forma sintáctica.

En nuestro poema, dadas las inquietudes propias del movimiento pos- modernista, hay frecuentemente una ruptura de ese paralelismo, a través -

del encabalgamiento, que niega parcialmente el verso y significa un retorno a la prosa.⁹

La primera estrofa contiene dos encabalgamientos; el primero se produce entre los versos 1 y 2 (encabalgante y encabalgado, respectivamente), pues los adjetivos "invisible" y "perfecta" modifican al sustantivo "mujer", que está al final del verso anterior.

El siguiente encabalgamiento se encuentra en los versos 2 y 3; el -- verbo de la tercera oración de la estrofa aparece al final del verso 2 "encumbra..." y su complemento "en cada anochecer y amanecer", en el siguiente (v.3)

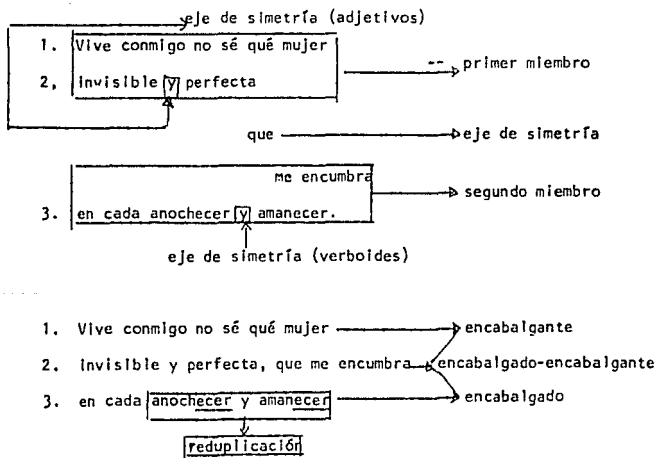
La estrofa 1 es una oración compuesta por subordinación, pero hay -- dos bloques sintácticos claramente distinguibles gracias a la cesura marcada por la única coma de la estrofa y que la divide en dos partes iguales. Tenemos aquí un caso de bimetración, cuya pausa, que funciona como eje de simetría, es la coma, colocada exactamente a mitad de la estrofa.

La primera parte está compuesta por la oración 1 ("Vive conmigo"), su subordinante de la oración 2 ("no sé qué mujer invisible y perfecta"); la -- segunda está formada por la subordinada adjetiva que depende de la 2. Así, el eje de simetría se distingue por dos cosas: La coma, ubicada exactamente a mitad de la estrofa y el relativo "que", al inicio de la subordinada adjetiva (segunda parte), sirviendo como elemento vinculator entre -- la oración dos y la tres.

Si somos rigurosos, advertiremos en esta estrofa otros dos casos de simetría: los adjetivos "invisible y perfecta", modificadores de "mujer"; se encuentran al final del primer miembro y a mitad del verso 2; los ver-

boides "anochecer y amanecer" están ubicados al final del segundo miembro, pero en el verso 3, provocando al mismo tiempo un contraste de ubicación, pues mientras la pareja de adjetivos se encuentra al principio del segundo verso, la pareja verboidal está al final del tercero. Así, los copulativos "y" funcionan como ejes de simetría, pero dentro de los complementos verbales.

Al mismo tiempo, en la pareja verboidal del segundo miembro, encontramos como remate de estrofa un efecto de clara reduplicación, conseguido a través de la paronomasia, efecto buscado deliberadamente y que contribuye a producir una rima en eco en el verso 3, y a su vez refuerza la musicalidad de la estrofa con su rica consonante y oxítona, cuyo sonido - se ve reforzado por sus terminaciones en erre vibrante.



E S T R O F A II

La preposición con que inicia es la primera novedad que encontramos en esta segunda estrofa que es una oración compuesta por subordinación. El manejo del hipérbaton es evidente al iniciar la estrofa con una preposición, que es enlace subordinante de un complemento circunstancial que pertenece a una oración repartida al principio y al final de la estrofa, donde se encuentra el núcleo verbal acompañado por dos circunstanciales: "al cielo" y "como dos custodias".

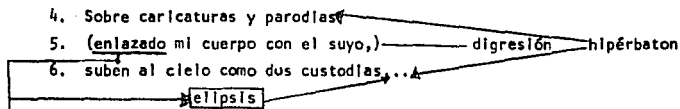
A lo anterior hay que agregar, además, la condición elíptica, y de digresión, presentes en el verso 5 ("enlazado mi cuerpo con el suyo"). La elipsis aparece en este verso que es la oración 2 que es una subordinada adverbial. El núcleo verbal de la principal es "suben" mientras que la oración subordinada tiene como núcleo el verbo de "enlazado"; como no tiene auxiliar o verbo conjugado, éste es elíptico: "Sobre caricaturas y parodias/ (está, anda...) enlazado mi cuerpo con el suyo..."

Al mismo tiempo esta subordinada adverbial es una digresión, rasgo sintáctico que con frecuencia aparece en la obra de López Velarde, y que en este caso refuerza y hace notoria la eficacia del hipérbaton, empleada con tal sencillez que lejos de complicar el acceso al sentido, éste aparece con claridad; tampoco es búsqueda del adorno por el adorno mismo, pues está cargada de contenido.

4. Sobre caricaturas y parodias,
5. (enlazado mi cuerpo con el suyo) → digresión
6. suben al cielo como dos custodias...

López Velarde constantemente emplea los puntos suspensivos como una forma peculiar de la elipsis. Por lo menos en una tercera parte de su poesía encontramos este recurso tipográfico y sintáctico, cuyos significados comentaremos oportunamente. En el verso 6 de nuestro poema encontrar-

mos los puntos suspensivos, que para nosotros es uno de los efectos elípticos de mayor fuerza y riqueza de significados.



ESTROFA III

El poeta se vale del verso central de la segunda estrofa para incrustar una digresión que es al mismo tiempo una oración subordinada. En el verso central de la tercera estrofa hay otra digresión ("...por virtud ajena y virtud propia"); sólo que ésta no es una oración sino que está compuesta por dos complementos verbales unidos por el copulativo "y".

Esta es la única estrofa del poema formada por una oración simple; de evidente sencillez sintáctica, igual que las anteriores, pero más aún si observamos su disposición progresivamente ordenada: SUJETO-VERBO-COMPLEMENTOS.

La observación cuidadosa de esta estrofa arroja ciertas evidentes similitudes con la I, en cuanto al manejo de la reduplicación. Ambas contienen rima consonante entre su primero y tercer versos, sus palabras rítmicas son también oxítonas, aparece igualmente la rima en eco a través de las fórmulas paronomásticas al final de su último verso. A lo anterior hay que agregar, además, que en la estrofa tercera encontramos otro caso de reduplicación por repetición de expresiones en su mismo sintagma:

"Ser, por virtud ajena y virtud propia",

Nuevamente, igual que en las estrofas I y II, encontramos la manifes

tación de conceptos duales, expresados por medio de enlaces, ya coordinantes, ya subordinantes, pero que expresan un juego de parejas a través de adjetivos, sustantivos o sintagmas; estos conceptos pueden ser sinónimos, o antónimos, pero su disposición sintáctica en parejas es evidente:

Estrofa I	Invisible y perfecta _____ verso 2
	anohecer y amanecer _____ verso 3
Estrofa II	caricaturas y parodias _____ verso 4
	mi cuerpo con el suyo (su cuerpo) _____ verso 5
Estrofa III	virtud ajena y virtud propia _____ verso 8
	la Ascensión y la Asunción _____ verso 9

7. Dogma recíproco del corazón:

8. Iser, por virtud ajena y virtud propia, → digresión

9. a un tiempo la Ascensión y la Asunción → reduplicación

ESTROFA IV

La estrofa IV es una oración compuesta por subordinación; la oración principal está repartida al principio y al final de la estrofa, mientras la subordinada adjetiva se encuentra en el segundo verso ("abrochado a mi rojo corazón"). El núcleo verbal de la subordinante es "traslada"; la subordinada carece de verbo conjugado como núcleo verbal; en su lugar aparece "abrochado", que funciona como adjetivo de "corazón" (de la subordinante) y a la vez como núcleo verbal de la subordinada. Un verbo de frecuentemente necesita un verbo principal (conjugado) con gramemas de número, tiempo y persona para adquirir sentido completo y coherente; sin embargo, en este caso el verbo principal está omitido, produciéndose así -- otro caso de elipsis: (está) "abrochado". Algo parecido a lo que ocurrió en la estrofa II.

Por otra parte, en esta cuarta estrofa aparece nuevamente la digresión en el verso 11: "abrochado a mi rojo corazón". Es decir, que este verso constituye una doble desviación dentro del nivel morfosintáctico; por una parte la elipsis, comentada en el párrafo anterior, por otra, la digresión claramente marcada a través de las comas, pues como podrá notarse, el texto adquiere sentido si lo leemos aun sin la explicativa que -- constituye la digresión: "Su corazón de niebla y teología/.../ traslada en una música estelar el Sacramento de la Eucaristía". Sin embargo, como en los casos anteriores, esta desviación está empleada de tal manera que su presencia en el texto, tanto en el plano del significante como en el del significado, es indispensable, dada su dependencia con la oración -- principal.

La cadencia y musicalidad del poema se refuerzan en los versos 10 y 11, con el caso de epanadiplosis que ahí se encuentra: la palabra "corazón" apareció en el verso 7, haciendo rima consonante aguda con "Ascensión y Asunción", entre los cuales se presenta además la rima en eco lograda por efecto paronomástico. En el verso 10 aparece nuevamente "corazón" (al principio de la estrofa) funcionando como núcleo nominal de la oración principal; la misma palabra aparece en el verso 11, pero al final de la subordinada. Así, mientras en el primer caso funciona como núcleo nominal, en el segundo lo hace como núcleo de un complemento.

De nueva cuenta encontramos la presencia de los elementos duales -- mencionados al analizar las estrofas anteriores :

- | | | |
|-----|--|---|
| 10. | Su <u>corazón</u> de <u>niebla</u> y <u>teología</u> | → parejas (dualismo) |
| 11. | abrochado a <u>mi rojo corazón</u> | |
| 10. | Su <u>corazón</u> de niebla y teología. | → epanadiplosis
digresión
elipsis (omisión del verbo conjugado) |
| 11. | abrochado a mi rojo <u>corazón</u> . | |
| 12. | traslada, en una música estelar, | |
| 13. | el Sacramento de la Eucaristía. | |

ESTROFA V

Hemos dado a la quinta estrofa el nombre de predominante, porque sobresale con respecto a las otras en todos los planos. En el morfosintáctico, por ejemplo, las metáforas que contiene son más numerosas que en las anteriormente comentadas.

El primer punto sobresaliente es que la estrofa, compuesta por cuatro versos (14-15-16-17) contiene (si analizamos rigurosamente sus estructuras profundas) cuatro oraciones simples, una por cada verso; esto si tomamos en cuenta que el verso 17 contiene un verbo elíptico después del copulativo "y": "y (me da) medio perfil para su beso..." En este sentido sería pues la estrofa más rica de todo el poema.

Hay además dos casos de bimetración logrados mediante el efecto de la simetría. Los versos 14 y 15 son dos oraciones simples unidas por el copulativo "y" que funciona como eje de simetría, pues no sólo está incrustado entre las oraciones sino al inicio del verso 15.

Ahora bien, entre el verso 15 y 16 no existe pausa, cesura o enlace alguno sino que ambos verbos se unen a través del encabalgamiento. En este caso la metatáxis no vincula elementos de distinta función sintáctica, sino la oración dos (verso 15, encabalgante), a la oración tres (verso 16, encabalgado).

El verso encabalgado (16), que constituye una tercera oración, se une al verso 17 mediante el copulativo "y", colocado al inicio del verso y que funciona como eje de simetría entre otro caso de bimetración constituido por los dos últimos versos de la estrofa.

El verso 17 contiene una elipsis, que por sus características podríamos decir que también es un zeugma; después de la conjunción que está al inicio del verso, se hace innecesario repetir el verbo escrito en el ver-

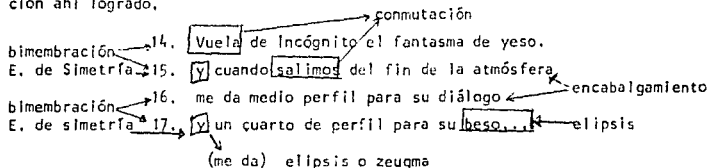
so y la oración anteriores; ambas oraciones (vv. 16-17) son coordinadas y el mismo verbo, y hasta el pronominal, omitido también, les pertenecen.

16. "me da medio perfil para su diálogo
y (me da) un cuarto de perfil para su beso..."

Surge nuevamente el signo tipográfico para generar la elipsis; como en la estrofa II, los puntos suspensivos y todas sus posibles connotaciones que nuestra cultura les atribuye, como la supresión de signos, el silencio altamente significativos.

La estrofa inicia con un verbo conjugado en tercera persona, singular: "vuela" (v.14); en el verso siguiente la forma verbal cambia al plural y primera persona "salimos" (v.15); y por último la forma verbal de la siguiente oración aparece en tercera persona, pero unida a un pronominal de primera persona ("me da"). Ese juego fluctuante, de vaivén, de movimiento pendular que contiene el poema, expresado sintácticamente con el manejo binario, adquiere aquí relevancia gracias a la connotación. En el verso 14 "Vuela" está en tercera persona (ella); viene un giro en el verso 15; ya no es ella quien vuela sino "nosotros"; "...cuando salimos del fin de la atmósfera...". El análisis riguroso del sentido nos llevaría a la conclusión de que en el verso 14 el "fantasma de yeso" no es sólo ella, sino ambos, fundidos ya en un solo ser, de ahí que en el verso 15 se vuelva colectivo el verbo "vuela".

Si el poema no se lee cuidadosamente en esta parte, el cambio brusco de las conjunciones puede provocar confusión, debido al efecto de conmutación ahí logrado.



ESTROFA VI

El encabalgamiento, efecto al que López Velarde recurre con tanta -- frecuencia, aparece dos veces en la estrofa VI. Primero, al pasar del -- verso 18 al 19 :

"... no atino (v.18)
en lo pequeño ni en lo grande,..." (v.19) ;

segundo, entre los versos 19 y 20 :

"...díome (v.19)
de ángel guardián..." (v.20)

La estrofa es una oración compuesta por subordinación. El sujeto de la principal está al inicio del verso 18 (principio de estrofa); y el núcleo del predicado, al final del verso 19, mientras en el verso 20 se encuentran sus complementos. La oración dos, subordinada adjetiva de la -- principal ("que me ve"), y la tres, subordinada a la dos, se encuentran -- repartidas entre los versos 18 y 19. Así, la oración principal se reserva el principio del verso 18 ("Dios...") y el final del 19 ("díome..."); de esta manera los encabalgamientos adquieren mayor relevancia, ya que el verbo "atino" sirve de enlace para encabalgarse los versos 18 y 19, versos donde, desde la primera hasta la segunda coma de la estrofa se encuentran las dos subordinadas. Por ello a partir de la segunda coma la oración -- principal se continúa desde su núcleo verbal ("díome") hasta el final de la estrofa. Así, en esta estrofa estamos ante un verdadero prodigio sintáctico dentro de la poesía, pues sin perder claridad y sencillez se realizan inusitadas combinaciones, como a continuación demostraremos:

- a) La oración principal, a través del sujeto "Dios", su núcleo verbal -- ("díome") y sus complementos (v.20), está presente en los tres versos que componen la estrofa.
- b) Los dos signos encabalgantes: "atino" y "díome" son núcleos verbales en los que está inmersa la persona del poeta: "atino" (yo), "díome" (a mí).

- c) El sujeto de la oración principal (Dios), está en el primer verso; el verbo de la misma está en el segundo ("diome"), y sus complementos - en el verso último de la estrofa ("de ángel guardián...").
- d) Aunque se refiere al plano del significado, considero importante señalar aquí que las palabras que aluden o designan personajes (Dios, mujer, poeta), se refieren a las tres figuras centrales del poema.
- e) La estrofa cuenta con dos relativos "que", cuatro preposiciones y la conjunción copulativa "y", aunque son los dos relativos los que cobran relevancia, dada su función enlazadora de los protagonistas del poema: (Dios que me ve que sin mujer...)
- | | | | | | | | | | | |
|------|-------|---|------|-----|----|----|-----|-----|-------|-----|
| Dios | poeta | y | Dios | que | me | ve | que | sin | mujer | ... |
|------|-------|---|------|-----|----|----|-----|-----|-------|-----|
- f) Por otra parte, así como las palabras finales de los versos encabezantes son verbos ("atino", "diome"), el inicio de los versos encabalgados está marcado por preposiciones que enlazan los verbos con - sus respectivos complementos.

De este modo en la estrofa se presentan dos bloques sintácticos: la oración principal y las subordinadas, estrechamente ligadas por medio de los relativos; por tanto, las comas de la estrofa constituyen una cesura que funciona como eje de simetría, vinculador de la principal con las subordinadas.

A su vez, estas comas encierran a las dos subordinadas que constituyen una suerte de digresión, tan usada en la obra velardeana, a través de paréntesis en sus primeros poemas y de las explicativas en su obra de madurez.

Al mismo tiempo tenemos dos artificios sintácticos más en el poema. La reduplicación, aparecida en estrofas anteriores, surge aquí en los versos 19 y 20 :

"... en lo pequeño ni en lo grande", (v.19)

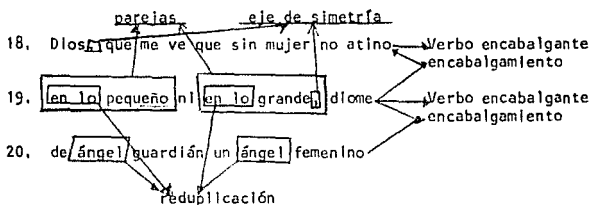
aquí hay repetición de expresiones en un mismo sintagma. En el verso 20 encontramos la reduplicación de una misma expresión :

"... de ángel guardián un ángel femenino". (v.20)

Al mismo tiempo estas expresiones constituyen otras dos parejas reforzadoras de la simetría bilateral, bimetración o sistema dual que se ha señalado:

"en lo pequeño ni en lo grande..." (v.19)

"de ángel guardián un ángel femenino" (v.20)



ESTROFA VII

Lo primero que salta a la vista sintácticamente hablando en la séptima estrofa, es la bien lograda elipsis por medio del vocativo en el verso 21: "¡Gracias, Señor...". En el vocativo hay la omisión de un verbo y un pronombre: "¡Gracias (te doy), Señor...". Así la sintaxis contribuye al énfasis de la función apelativa (orientada hacia el receptor, en este caso un receptor divino), y con ello dar al poema rasgos místicos, encantatorios, subjetivos. Pero este sentido de apelación está acompañado además por el énfasis que se logra mediante los signos de admiración.

Así pues, la elipsis consigue el énfasis al omitir verbo y pronombre, yuxtaponiendo al inicio del verbo un complemento directo ("Gracias") y un indirecto ("señor").

Como la mayoría de las estrofas es ésta una oración compuesta por subordinación. El núcleo verbal de la oración principal es elíptico; "transfigura" es el verbo de la adjetiva, subordinada a la principal, y a la -- vez subordinante de una tercera cuyo núcleo verbal es "juntando"; como és te es un verboide, advertimos aquí otro caso de elipsis, aunque el mismo verbo "transfigura" de la oración dos puede fungir como verbo principal.

El último encabalgamiento del poema (vv. 21-22) resulta significativo. En este caso no sólo hay ligazón de los versos, sino que el encabalgamiento vincula las oraciones principal y subordinada adjetiva, donde la primera cubre todo el verso 21 terminando con el núcleo del circunstancial de causa "don". Este último sustantivo es el núcleo del sujeto de la oración adjetiva, pues es el antecedente del relativo "que", que sirve de -- nexa entre una y otra oración y entre uno y otro verso.

IGracias, Señor, por el inmenso don _____ encabalgante (o.principal)
que transfigura en vuelo la caída, _____ encabalgado (o.sub.adj.)

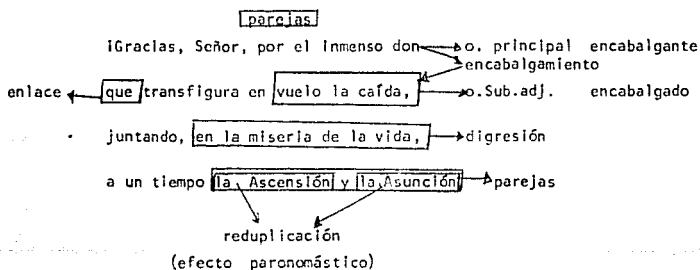
El agradecimiento a la divinidad por el otorgamiento del don transfigurador lleva una importante aclaración lograda con la delicada digresión del verso 23 ("... en la miseria de la vida,").

Ya vimos que ésta es la única estrofa donde todos los versos están rimados. En los cuatro hay rimas consonantes con una distribución abraza da, sólo que en los extremos hay oxítonas y paroxítonas en los centrales. Como fin de poema, asociado a lo anterior, hay en la estrofa algunos efectos de reduplicación logrado por ciertas fórmulas paronomásticas, como se verá en el esquema que abajo se presenta.

Primero, la palabra rimante del verso 21 (don), tiene una asonancia con la palabra central del verso (Señor), consiguiéndose una concordancia actual. Por otro lado, la palabra rimante del verso 22 es grave -- (caída), en correspondencia con las otras dos palabras centrales del ver-

so (transfigura y vuelo). Lo mismo ocurre en el verso 23, donde las palabras principales, incluyendo la rímate, son graves (Juntando, miseria, vida). Esta reduplicación se esclarece con mayor fuerza en el último verso, pues a pesar de que "tiempo" es grave, la reduplicación que produce la paronomasia "Ascensión y la Asunción", es evidente. Así comprobaremos que el efecto de las rimas masculinas o femeninas dentro de cada uno de estos cuatro versos corresponde también en predominio de palabras agudas o graves, según se trate, contribuyendo con estas metataxas al logro de la musicalidad en el texto.

Finalmente, en esta última estrofa se encuentra también el paralelismo entre secuencias sintácticas, pues los dualismos se manifiesta a través de esa bimetración o simetría bilateral. En este caso las parejas son "la Ascensión y la Asunción" (v.24) y "en vuelo la caída"; en este último caso, más que un eje de simetría hay un elemento subordinante enlazador que es la preposición "en", "en vuelo la caída".



3.3.3 Nivel semántico y sus aspectos retóricos (metasememas)

El poema es un microcosmos, un modelo reducido del universo. En él, el poeta utiliza el lenguaje en dos niveles: en un sentido general (convencional) o denotativo y el connotativo. La connotación se produce cuando el poeta transforma, rompe con la ley de isosemia o coherencia semántica para generar la polisemia o ambigüedad referencial. Esto se logra mediante la asociación de palabras, basándose en semejanzas que advierte o imagina entre los objetos pertenecientes a distintos aspectos de la realidad. En este sentido el artista de la palabra crea expresiones nuevas, nombra objetos o situaciones con palabras que no les corresponden, haciendo emerger, gracias a las relaciones impuestas por intuición, nuevos códigos, expresiones novedosas, insólitas, desconocidas hasta entonces.

Estas modificaciones que el escritor efectúa al producir el lenguaje literario, respecto de la lengua convencional, hacen surgir en el lector la novedad, la sorpresa,¹⁰ ingredientes que contribuyen a dar al texto su matiz poético.

Hemos afirmado que en "La Ascensión y la Asunción" están presentes todos los rasgos del sistema poético de López Velarde. Aquí se encuentra el poeta romántico, modernista y moderno. Aquí radican los temas de toda su obra; mujer, amor, erotismo, muerte, religión, hermetismo de su última etapa, estética del corazón y sus latidos, su alma escindida por el dualismo funesto, responsable de sus cilicios espirituales, pero al que debemos también los mejores versos del jerezano; aquí encontramos reflejado el concepto romántico, medieval que tenía del amor e identificamos las dos instancias amorosas que llenaron su vida (mejor sería decir, que la vaciaron) y que fueron temas permanentes de la mayoría de sus poemas; aquí encontramos expresada su promiscuidad, su sacrilegio, conviviendo con sus místicas inclinaciones genuinamente cristianas.

En El Son del Corazón se advierten tres preocupaciones: retorno a - su primer amor (Fuensanta), que involucra además la confusión con Margarita Quijano y el intento por estructurar un estilo diferente. Ese retorno se hace patente en "La Ascensión y la Asunción" más que en cualquier otro poema, excepto quizá, "El sueño de los guantes negros".

En la mayoría de los poemas de este último libro, hay un predominio abrumador del tiempo pasado, es como una revisión de su vida, como un acto de contrición, incluso una suerte de despedida. Excepción sobresaliente es "La Ascensión y la Asunción", cuyos verbos en presente (excepto dig me, que carece de relevancia para el caso) indican un estado permanente - en que el poeta se sitúa.

La evocación constante de la muerte en dicho libro, se presenta en - nuestro poema sugerido por varios indicios, aunque transgrediendo el orden común cuando al evocarla se vale del elemento femenino y religioso.

El título es aclarativo del poema. Ascenso y descenso, vuelo y caída, diálogo y beso, cielo y tierra, ella-yo, Dios-nosotros, Dios-mundo. - El texto se torna entendible si tomamos en cuenta que los sustantivos del título indican dogmas conocidos dentro de la tradición cristiana, unidos además-con el copulativo "y", indicador, desde el inicio, del sistemas bi nario contenido de principio a fin.

El poema no nos comunica un contenido anímico real sino imaginario.- Sin embargo, en alto grado, es resultado de vivencias, ya reales o soñadas; recordemos que la obra de López Velarde es una clara expresión de su vida personal. Cada uno de sus poemas es trasunto de alguna vivencia. En su poesía se refleja claramente su espíritu como un rostro en un espejo,- hecho que se deduce del estudio de su vida y de la atenta lectura de su - poesía. Cuando habla en primera persona, que es en la mayoría de sus ver sos, hay un rompimiento de los conceptos que Bousoño¹¹ llama "autor" con

comillas y autor real; aunque la fórmula siga siendo válida, en nuestro caso tiende a debilitarse, ya que López Velarde tuvo además el candor y valentía suficientes para calificar su verso como "sincerista". Por ello, en nuestros comentarios, cuando nos refiramos al narrador lo designaremos como "el poeta", con comillas o sin ellas. En esta parte nos interesa in tentar una explicación del sentido del texto sin tomar en cuenta estos ri gurosos deslindes del maestro español.

Como lo hicimos en el nivel morfosintáctico, analizaremos en orden progresivo estrofa por estrofa; primero, en las operaciones efectuadas so bre la semántica (metasemas) y después sobre aquellas efectuadas sobre la lógica (metalogismos), ya que ambas inciden sobre el plano del conten ido.

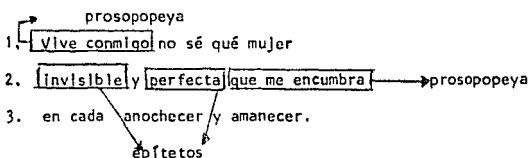
E S T R O F A I

Los adjetivos "invisible y perfecta" (v.2) no son, en sentido estricto, cualidades de la mujer en general. Pero el poeta, al emplearlos para calificar, para darle a ésta cualidades especiales, únicas, se vale del empleo de estos epítetos¹² en sentido metafórico, puesto que no es la mujer en el sentido comúnmente entendido, general, a la que se refiere, sino podríamos decir, al concepto de orden medieval, la mujer como salvadora, como ente divino.

En la misma segunda estrofa encontramos una prosopopeya finísima y sutilmente manejada. Como sabemos, esta se produce en virtud de que "lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima", se funda en la "omisión de semas humano y presente".¹³ Si se refiere a seres no humanos comportándose como seres humanos, entonces en "que me encumbra/ en cada anochecer y amanecer" (vv.2-3) hay prosopopeya, puesto que a un ser metafísico, terrenal, como se nos ha presentado en el sintagma anterior, se le atribuye un comportamiento que sólo corresponde a los seres humanos, es decir, una mujer invisible y perfecta (un ángel, como se verá más adelante) que descien

de condolida y amorosa a salvar el alma de su adorador, el poeta, un ser luzbéllico, un ángel a punto de desplomarse y de cuya caída, es precisamente salvado por esa mujer invisible y perfecta que ha descendido para (como un ser humano) consolar, rescatar al hombre de la caída definitiva.

Como la prosopopeya es una metáfora prolongada, se presenta desde el inicio hasta el final de la estrofa. Sin embargo, es en "que me encumbra" y en "vive conmigo" donde claramente y con mayor fuerza adquiere valor -- prosopopéyico en virtud de su humanización, gracias a los semas verbales.



ESTROFA I I

El verso 4 contiene un explosivo elemento metafórico. Al designar - el mundo que queda abajo (sociedad, humanidad) como "caricaturas y parodias", está empleando una metáfora, pues nombra con signos que denotativa^u mente equivalen a otra cosa. Así, "caricaturas y parodias" designa un -- mundo grotesco, extravagante, risible, rídiculo, que queda allí abajo, -- mientras él acompañado del ser invisible y perfecto se aleja rumbo a la - eternidad, al infinito. La analogía, la semejanza, y por lo tanto el ele^u mento metafórico, se da cuando los conceptos sociedad, humanidad, gente, etc., son suplantados por los términos "caricaturas" (figuras grotescas) y parodias (burlas).

Si en la primera estrofa hay prosopopeya al indicar el comportamien^u to humano de un ser divino, en el verso 5 la sigue habiendo, pues su - cuerpo celeste se enlaza al de él (terrestre); así ella, que no es ya un

ser humano (aunque lo haya sido), se personifica, actúa como tal puesto- que en este verso la encontramos ("enlazado") unida a otro cuerpo y por - lo tanto realizando actividades humanas (amorosas): "Enlazado mi cuerpo - con el suyo" (v.5)

En este mismo verso 5 encontramos un caso de sinécdoque, figura basa da en la relación que media entre un todo y sus partes. La que aquí en- contramos es particularizante (va de lo general a lo particular). Cuando el poeta dice "enlazado mi cuerpo con el suyo", no se refiere sólo a sus cuerpos, sino que éstos son tomados como pretextos para producir la ima- gen; lo que en realidad le interesa recalcar es la unión del todo con el todo, no sólo la parte con la parte; quizá sobre decir que el todo está - constituido por los cuerpos de ambos así como por sus espíritus, sus sen- sibilidades, sus amores, sus devociones, etc.

Por último, en esta misma segunda estrofa se presenta un caso claro de comparación en el verso 6 : "suben al cielo como dos custodias". Hay aquí una comparación por similitud, que es la que pone en contacto a los adjetivos por su parecido. Al decir "suben al cielo como dos custodias - (v.6) está dando a los cuerpos rasgos sagrados: los cuerpos suben, se ele van igual que la custodia asciende durante actos solemnes del culto cató- lico, la Consagración, por ejemplo.

4. Sobre caricaturas y parodias, → metáfora
5. enlazado mi cuerpo con el suyo, → prosopopeya
6. suben al cielo como dos custodias... → comparación
- ↓
sinécdoque particularizante.

ESTROFA III

Nuevamente vemos aparecer la sinécdoque particularizante en el verso 7. La palabra "corazón" aquí no sólo significa palpitación, órgano, ritmo cardíaco; el corazón es en López Velarde toda una estética que involucra la situación amorosa, divina, terrena; en su obra, y en este poema, - el corazón se vuelve protagonista, centro del universo. Todo en esta estrofa está subordinado al corazón (elemento particular). Son los corazones (de ella y de él: dogma recíproco) los que se unen. Son ellos los que actúan, los que efectúan acciones recíprocas, los móviles. Así el corazón está tomado como la parte para involucrar al todo; ese todo tanto de él como de ella. A través del corazón, se realiza en la estrofa la si multaneidad del milagro; gracias a ella y gracias a él y por virtud de am los corazones se realiza el ascenso (él) y la Asunción (de ella). El corazón (la parte) se vuelve catalizador y elemento unificador de contrarios; se realiza la fusión entre lo divino y lo humano, un amor eterno y perfecto; gracias al corazón hay un anhelo cumplido, la realización de un amor ideal; el corazón es también activador y gracias a él se da la salva ción del ángel caído (Ascensión) y la unión absoluta.

7. Dogma recíproco del corazón : → sinécdoque particularizante

8. ¡Ser, por virtud ajena y virtud propia,
9. a un tiempo la Ascensión y la Asunción!

ESTROFA IV

Si la metáfora consiste en expresar una idea o nombrar una cosa con el nombre de otra con la cual guarda alguna analogía o semejanza, entonces tenemos una metáfora en "su corazón de niebla y teología" (v.10). La metáfora resulta de una comparación implícita que al establecer los términos de una analogía crea un tercer significado, que resulta de la interacción de esos mismos términos, merced a los semas que ponen en común. Te

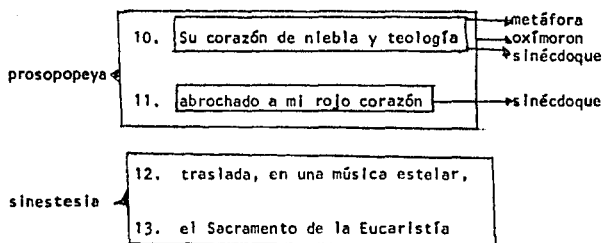
nemos, por tanto, una metáfora in presentia en el verso 10 puesto que los términos que aquí entran en relación aparecen explícitos. La forma gramatical que establece aquí las relaciones de equivalencia es la preposición "de", enlace entre "corazón" y su modificador indirecto "niebla y teología". En el mundo de la realidad, de lo verosímil no puede haber un "corazón de niebla y teología", por ello esta expresión pertenece al dominio de la retórica y cae en el grupo de las metasememas llamados metáforas. En efecto, en el mundo real esto no es posible, pero por el contexto anterior y el desarrollo argumental los términos niebla y teología se tornan plenamente entendibles, justificados y aplicables al tipo de mujer que el poeta ha venido describiendo.

En este mismo verso (v.10) está presente un claro caso de oxímoron, - pues el término "corazón" (órgano, nervio, carne, materia) se opone a niebla y teología, alude a algo intangible, metafísico. Al contraponerse el sentido de ambos términos, que además están contiguamente colocados, constituyen la contradicción produciéndose así el oxímoron.

Nuevamente, y con los mismos matices que en las estrofas I y II, aparece la prosopopeya entre los versos 10 y 11. La palabra que nombra el objeto, la figura irracional es "corazón"; un corazón que no sólo se comporta como ser humano, sino que rebasa dichos límites adquiriendo, su comportamiento, dimensiones divinas, pues tiene la virtud de trasladar la Eucaristía en música estelar. Un corazón que, como los seres divinos, puede trocar, metamorfosear, y más aún en este caso: trasladar un dogma (el Sacramento de la Eucaristía) en música de los astros. Aquí el corazón de ella (de niebla y teología) es divino, impalpable, pero se humaniza al abrocharse al "rojo corazón", al corazón de carne del poeta.

Muy relacionados con los metasememas anteriores, también encontramos dos ejemplos claros de sinécdoque: "Su corazón de niebla y teología/, - abrochado a mi rojo corazón" (vv.10-11). La sinécdoque es particularizan

te (del todo a la parte). Cuando el poeta habla del "corazón" ("su corazón...") de ella, en realidad nos habla de toda la mujer y todas las connotaciones que el concepto lleva consigo, según nos la ha descrito. Es lo mismo que cuando habla del suyo ("mi rojo corazón") en que se refiere a todo su propio ser. En ambos casos está tomando el corazón como símbolo del amor, de la relación amorosa, de la entrega, único órgano capaz de hacer sentir (a todo nuestro cuerpo), partiendo de él, los espasmos amorosos y extenderse así a todo nuestro ser.



ESTROFA V

Vuelve a aparecer el oxímoron en la estrofa V. Hay un contraste, una oposición de términos según el plano denotativo. Esa oposición se da aquí entre el núcleo del sujeto ("fantasma") y su modificador indirecto ("Yeso"). El diccionario define el término fantasma como "visión quimérica, aparición, espectro, sombra...". En el lenguaje común lo entendemos también como algo nebuloso, impalpable, figura fantástica, aparición, ser in material. Así, al decir "fantasma de yeso" el poeta está creando el oxímoron al hacer convivir, conciliándolos, estos antónimos, pues vistos de notativamente "yeso" y "fantasma" serían términos irreconciliables puesto que uno nos remite a lo material y otro nos sugiere una figura abstracta, intangible.

Como en estrofas antecedentes, en la quinta se emplea la prosopopeya; nuevamente a un ser terrenal "fantasma de yeso" se le atribuyen cualidades y actitudes propias de los seres humanos, que en este caso tienen que ver con el comportamiento amoroso, indicado por las palabras "diálogo" y "beso" (v. 17) :

"me da (ella, la invisible y perfecta, la custodia, la que asciende, la del corazón de niebla y teología, el fantasma de yeso) medio perfil para su diálogo/ y un cuarto de perfil para su beso..."

El fantasma se personifica, se humaniza; accede al diálogo y a la relación amorosa, generándose la prosopopeya, puesto que es un ser no humano sino celeste, que en este caso se comporta como los humanos.

Por último encontramos aquí una sinécdoque genialmente manejada, -- otro caso particularizante, cuando el poeta dice :

"me da medio perfil para su diálogo
y un cuarto de perfil para su beso..." (v.16-17)

Es decir, se toma como pretexto los verbos, conceptos activos amorosos ("diálogo" y "beso") y sólo dos visiones, dos ángeles, dos perspectivas del ser amado ("medio perfil", "un cuarto de perfil"), pero en realidad se está refiriendo a la consumación amorosa total, absoluta. Recordemos que ésta es la estrofa predominante; aquí se encuentra el clímax, la realización definitiva del ideal amoroso, la culminación y terminación de la vivencia que se cuenta. Aquí los semas que indican ascenso y -- unión han llegado a su punto más álgido: "vive conmigo", "enlazado", -- "abrochado", "diálogo"; "encumbra", "suben", "vuela", "beso". Ambas trayectorias consumadas con el verso "salimos".

Así, "medio perfil para su diálogo/ y un cuarto de perfil para su beso..." indican el abrazo en que los cuerpos enlazados dialogan amorosamente jugando con los perfiles de sus rostros entre manifestaciones amorosas de diálogo y beso. La sinécdoque puede ser tan verosímil como es-

trictamente retórica, puesto que por una parte indica la entrega del todo a través de sus partes (perfiles de los rostros) y por la otra, nos demuestra la figura expresiva que a estas alturas había logrado nuestro poeta - para, valiéndose de un tropo, indicar una situación completamente posible entre los humanos, y que él trasladó [imaginarmente a su relación ideal, o se valió de ella para poetizar alguna vivencia imaginada o soñada.

14. Vuela de incógnito el fantasma de yeso, → oxímoron

15. y cuando salimos del fin de la atmósfera

16. me da medio perfil para su diálogo → prosopopeya

17. y un cuarto de perfil para su beso. → sinécdoque

ESTROFA VI

Hay una clara oposición de semas, un contraste absoluto entre ellos en el verso 20. En este caso la oposición se presenta en la expresión -- "ángel femenino". El ángel es según la tradición católica un ser asexual, una criatura celeste, bienaventurada, carente en absoluto de masculinidad o de feminidad. Cuando López Velarde escribe "ángel femenino" está oponiendo claramente el significado de dos semas contiguamente colocados, en este caso sustantivo (ángel) y adjetivo (femenino).

Aunque en los comentarios hablaremos de esto con mayor amplitud, no creo inoportuno decir, desde ahora, que es aquí y en esta expresión, con este tropo (oxímoron), donde el poeta deja entrever sus inclinaciones promiscuas y sacrílegas, en el sentido más noble de las expresiones.

Al redactar estas líneas, las últimas de esta estrofa, me inquieta - la duda que ha punzado mi cerebro durante toda esta parte del trabajo : - ¿la prosopopeya se produce sólo ante seres irracionales o inanimados a -- ¿quienes se atribuye comportamientos propios de los seres humanos?, o como

dice una definición que para nuestro trabajo hemos tomado y que se refiere no sólo a seres inanimados e irracionales, sino a todo ser no humano que se comporta como tal. Los casos de prosopopeya que aquí hemos manejado encajan en esta segunda acepción.¹⁴

El último caso de prosopopeya o personificación que hay en el poema se encuentra en la VI estrofa y sigue una línea similar a los anteriores. Dios (ser divino) se condele de las desdichas de una de sus criaturas -- (el poeta); compasivo y ante los desatinos que éste comete por falta de una mujer, se vuelve su cómplice, otorgándole un ser celestial, un ángel, pero femenino. De esta manera, Dios, ser todopoderoso y divino se humaniza, se condele, se vuelve cómplice, comportamiento en el que consiste la humanización y por tanto la personificación.

18. Dios, que me ve que sin mujer no atino
 19. en lo pequeño ni en lo grande, díome
 20. de ángel guardián un ángel femenino → oxímoron
- ↓
 prosopopeya

ESTROFA VII

La última estrofa contiene un solo metasesema: un caso claro de antonomasia se presenta con la palabra "Señor". Este vocablo, empleado en esta forma, es sinónimo de grandeza, de majestad, de divinidad; con la palabra "Señor" se indica por antonomasia que nos referimos a Dios.

Sólo resta agregar aquí la importancia del sentido de la estrofa, ya que por una parte en ella se señala desmesura del don otorgado por alguien también inmenso, Dios; por la otra, la idea de salvación y la unión de contrarios al transfigurar "en vuelo la caída" y al realizar ambos mila--

gros (Ascensión y Asunción) a la vez.

21. ¡Gracias, **Señor** por el inmenso don antonomasia
22. que transfigura en vuelo la caída
23. juntando, en la miseria de la vida
24. a un tiempo la Ascensión y la Asunción!

3.3.4 Metalogismos

No queremos iniciar las particularidades de cada caso de metalogismo sin antes señalar que todo el poema, de principio a fin, es un doble fenómeno hiperbólico y alegórico. Es una metáfora continuada, un conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades donde hay un sentido aparente o literal y otro más profundo (alegoría). Pero también hay una clara intención de trascender lo verosímil, de llegar hasta lo increíble, exagerando la evidencia, aumentando, en este caso, su significado.

Pongamos como ejemplo la primera estrofa, sólo en el plano alegórico; ahí todas las palabras están trasladadas. Hay la sustitución de un algo verdadero (la mujer, Fuensanta), por otro algo que la evoca. En virtud de una comparación tácita, aquí se presentan completos un sentido literal y otro intelectual.

Ser invisible, perfecto, virgen, divinidad, encubramiento, estado de penumbra, idealización (sentido intelectual y emotivo). Ser invisible (el recuerdo, el amor por algo ido) y perfecta: lo que para él fue siempre Fuensanta, depositaria de todas las cualidades que para él debería reunir la mujer.

"Me encumbra": lo arroba, ocupa sus pensamientos, ideas, anhelos y su recuerdo, siempre presente, lo embelesa y lo eleva con el pensamiento y la emoción a planos irreales que sin embargo forman parte de la realidad del poeta, puesto que los vive.

En "cada anoche y amanecer": como ser hipocondríaco, heredero de la tradición romántica, el amor, la mujer y la inspiración, van de la mano de la noche, de la penumbra, el lugar tenue, el claroscuro. La mujer ocupa sus pensamientos, es leit motiv de su creación, y a partir de 1917 se

espiritualiza, se vuelve intangible, "de niebla y teología". Por otra parte, la tradición romántica (su herencia) nos demuestra que son los ambientes de penumbra los que más estimulan la nostalgia del hipocondríaco.

Otro punto que nos interesa señalar es que dentro de un metalogismo puede haber dos o más metasemas o puede no haberlos. Por ello en algunos casos pareceré que estamos repitiendo los ejemplos del nivel semántico pero con otros nombres. Pero si se observa con cuidado podrá notarse que se trata de distintos matices y que la confusión puede ocurrir debido precisamente a la urdimbre, a la perfecta y apretada imbricación entre -- unos y otros elementos.

Ahora bien, los metalogismos también se efectúan sobre el plano del contenido, sólo que son operaciones que se efectúan no sobre la palabra como los metasemas, no producen alteraciones en el léxico. En los metasemas hay una alteración del código, mientras en el metalogismo se da una alteración del contexto extralingüístico. La diferencia esencial entre el metalogismo y el metasema, según Helena Beristáin, radica en -- que "... el metasema ofrece siempre una contradicción lógicamente inaceptable pero asumible, mientras el metalogismo impone siempre una falsificación patente para descubrir la cual, es necesario acudir a la realidad y confrontar los signos con su referente, pues se trata de un "lenguaje figurado, falso, desprovisto de sinceridad" en el que se evita llamar a la cosa de que se habla por su nombre, aunque lo tenga".¹⁵

Puesto que metasema y metalogismo se efectúan sobre el plano del contenido, ambos aparecen frecuentemente relacionados y a menudo confundidos. Así, encontramos en el nivel que nos ocupa aparentes repeticiones, pero si somos cuidadosos observaremos la diferencia entre ambos, gracias a un criterio lógico que nos permitirá establecer la distinción entre la realidad y el absurdo, criterio del que se vale la retórica para distinguir ambas metáforas.

ESTROFA I

El primer metalogismo que encontramos en esta estrofa es "Vive conmigo no sé qué mujer". El emisor se muestra vacilante y perplejo ante aquello de que habla o de lo que se propone hablar. Mediante la negación "no sé qué mujer" finge ignorancia, no sabe cómo medir o interpretar a ese ser de quien nos habla, origen de su perplejidad, introduciendo en este verso la dubitación.

La dubitación al mismo tiempo es un tipo de reticencia, pues con ella se da a entender el sentido de lo que no se dice y a veces mucho más de lo que se cañla. Si la reticencia se usa para hacer sospechar una cosa sin decirlo expresamente, entonces a través de la dubitación "no sé qué mujer" se está empleando también un tipo de reticencia. ¿No es acaso una forma de decir que vive con un espíritu, una Virgen, un ángel, etc., si acudimos al contexto general del poema?

Al emplear los adjetivos "Invisible y perfecta"(v.2) para calificar a la mujer, se está subrayando una cualidad que le es atribuida por el poeta y por tanto tiene no solamente rasgos subjetivos sino una clara intención de trascender lo verosímil, es decir, de remontarse hasta el plano de lo increíble, rasgos éstos tan propios de la hipérbole.

Al presentar unidas y conciliadas dos ideas al parecer contradictorias, el poeta se está valiendo de una paradoja en los verboides "anocheecer" y "amanecer" (v.3), donde el elemento vinculador será el concepto de penumbra, claroscuro.

Hay en esta misma expresión "anocheecer y amanecer" (v.3) un contraste. Ambos verboides llevan en sí conceptos contrarios desde el punto de vista del tiempo, pero la idea de penumbra convierte esos contrarios en sinónimos conceptuales. Así, el contraste subsiste en el terreno estricto-

tamente léxico, pero desaparece en la profundidad del sentido al unirse - los contrarios.

Al lado de la dubitación encontramos en el primer verso una suerte - de sutil exclamación manejada a través de la negación "no sé qué mujer" - (v.1). Los monosílabos enfáticos (verbo y relativo) dan viveza, pasión y profundidad tanto al pensamiento como a la forma misma de expresarlo. Al mismo tiempo refuerzan el carácter subjetivo y misterioso que dan los ad- jetivos "Invisible y perfecta" del verso 2.

En las dos parejas que por acumulación coordinante se dan en los ver- sos dos y tres, está el metalogismo llamado congeries, que puede ser de - antónimos o de sinónimos; esta última (o también de significados distin- tos) es el sinatrofismo, que es el que en nuestro caso se presenta en las expresiones "invisible y perfecta" y "en cada anochecer y amanecer".

- | | | |
|--------------------------|----------------------|---|
| 1. Vive conmigo | no sé qué mujer | → dubitación
→ reticencia
→ exclamación |
| 2. Invisible y perfecta, | que me encumbra | → hipérbole
→ congeries |
| 3. en cada | anochecer y amanecer | → paradoja
→ contraste |

ESTROFA II

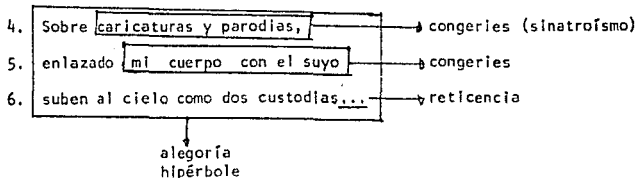
Igual que la primera estrofa, la II es toda una alegoría. Hay aquí un sentido de desprendimiento terrenal a partir del efecto espiritual. La alegoría se da porque ese desprendimiento de un mundo de parodia y de caricatura se genera en el plano de las ideas y de la sensibilidad, lo mismo que ese enlazamiento de cuerpos que ascienden. Hay, por tanto, un sen- tido literal, y otro trasisticio, profundo, cuya trasmutación de los cuer- pos a símbolos religiosos (custodias) enfatiza la alegoría.

En el verso 4 aparece otro caso de sinatrofismo por acumulación de -- elementos con significados diferentes pero correlativos: "Sobre caricaturas y parodias"; un caso similar de acumulación pero esta vez por congeries, es decir, de términos sinónimos, está presente en el verso 5: "enlazado mi cuerpo con el suyo" (su cuerpo).

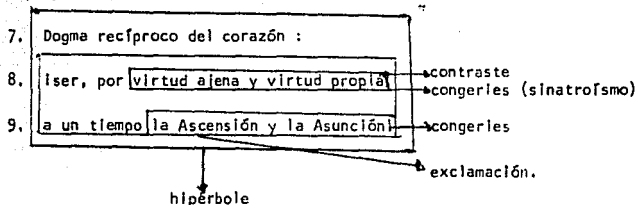
Ante la reticencia la imaginación va mucho más allá que la palabra;- con un silencio oportuno y grandioso convierte un objeto o situación en - infinita e incommensurable. En este caso los puntos suspensivos sustituyen aquello que se omite, lo dejan sobreentendido y a la vez impreciso. - Se produce aquí un efecto hiperbólico de énfasis o exageración al omitir aquello que por su grandeza es difícil de expresar y de este modo se dice más con el silencio que con las palabras. Todo lo anterior está empleado al final de la estrofa a través de los puntos suspensivos: "suben al cielo como dos custodias..."

La misma audacia y la exageración consisten en el intento por trascender lo verosímil, por remontarse hasta lo increíble, a partir del aumento de significado, al manejar las ideas de vuelo y enlazamiento: vuelo: "Sobre caricaturas y parodias" (v.4) ; enlazamiento; "enlazado mi cuerpo con el suyo". (v.5).

Unión de cuerpo (él) con un cuerpo-espíritu (ella), además de la subida al cielo: "suben al cielo como dos custodias". (v.6),



propia y ajena.



ESTROFA IV

Nuevamente aparece la congeries (acumulación) por sinatrofismo, es decir, de términos diferentes pero correlativos. Esto se encuentra en la expresión "Su corazón de niebla y teología" (v.10). Al mismo tiempo encontramos en esta expresión dos epítetos agregadores de significado cuando los términos "niebla y teología" se juntan al sustantivo no para determinar sino para caracterizarlo; la agregación se hace a través del adnominal o modificador indirecto del sustantivo "corazón".

En el mismo verso, reforzado por el verbo del verso 12 ("traslada")-se está empleando la alusión, pues en la estrofa no se nombra a la mujer directamente sino a través de ciertas partículas como el adjetivo posesivo: "Su corazón de niebla y teología" (v.10). Posteriormente, en el verbo conjugado en tercera persona "traslada" (ella). Aquí se hace notar la relación entre lo que se dice y algo (en este caso alguien) que se supone conocido.

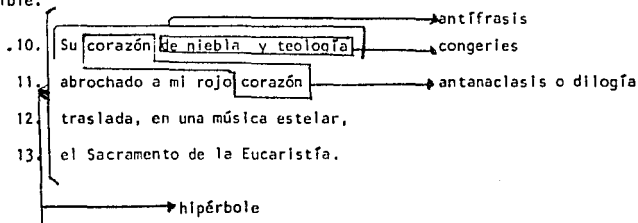
Ahora bien, entre los versos 10 y 11 hay un caso de antanaclasis. La palabra "corazón" está presente en el verso 10, con distinta significación que en el verso 11 :

"Su corazón de niebla y teología,
abrochado a mi rojo corazón".

La diferencia consiste en que el verso 10 se refiere a un corazón celestial, divino, al corazón de un espíritu; el verso 11, en cambio, es un corazón terreno, material, pasional, palpitante, en fin, con todos los rasgos humanos.

Cuando el poeta escribe la expresión "Su corazón de niebla y teología" está construyendo una antífrasis, pues el corazón es signo de vitalidad, de pasión palpitante; pero aquí el autor transgrede el orden natural atribuyéndole cualidades impalpables "de niebla y teología". La antífrasis se produce si tomamos en cuenta que dicha figura da sentido a una cosa con palabras que significan lo contrario.

Nuevamente en toda la estrofa está presente el efecto hiperbólico. Al afirmar la unión de dos elementos tan distintos, un "corazón de niebla y teología" (v.10) con un "rojo corazón", se sugiere la fusión, la unión de contrarios, de dos conceptos absolutamente distintos, reafirmando así lo que en todo el poema se maneja: la unión entre lo terreno y lo celeste adquiere así matices inverosímiles, hasta plantarse en el plano de lo increíble.



ESTROFA V

La idea de vuelo hacia el más allá de la atmósfera y la expresión "fantasma de yeso" (v.14) constituyen otra exageración de la evidencia, -

umentando, rebasando nuevamente los límites de lo verosímil y provocando así el efecto hiperbólico.

El segundo efecto metalogístico en esta estrofa es el isocolon, pues la igualdad semántica que hay en correspondencia con la igualdad sintáctica lo demuestra. Cada verso de la estrofa es una oración simple (en el verso 17 el verbo es tácito). Al mismo tiempo cada oración expresa algo distinto aunque haya relación de significados entre versos contiguos. Por otro lado, si exceptuamos los enlaces coordinantes, la construcción de cada verso consta exactamente de la misma cantidad de palabras.

Nuevamente, en forma finamente manejada aparece la alusión. El poeta continúa refiriéndose a la mujer; no la nombra pero habla claramente de ella a través de los adjetivos posesivos: "su diálogo", "su beso" y -- también a través del verbo "salimos" en el que ya indica la unión definitiva, lo mismo que con la expresión "me da".

Al empleo de la gradación en un mismo período se le llama anticlímax, efecto que encontramos en esta estrofa en dos sentidos: uno que contiene el sema amoroso y otro el de vuelo. Primero "vuela de incógnito el fantasma de yeso" habla sólo de la elevación que se inicia; el poeta lo pone además en tercera persona ("vuela"). Después viene un momento en que la gradación aumenta en dos sentidos: primero porque el verbo "salimos" ya no está en tercera persona y en singular, sino en segunda del plural, dán donos con esto la idea de unión entre ella y él (cielo-tierra) e iniciándose por una parte el enlace amoroso y por la otra el vuelo ("salimos de: fin de la atmósfera") en un segundo momento. Por otro lado el primer momento amoroso que se inició con "salimos" se refuerza en el verso 16: "me da medio perfil para su diálogo" y aumenta así la intensidad al finalizar la estrofa (v.17) precisamente con la palabra "beso" ("y un cuarto de perfil para su beso...").

ESTROFA VI

Otro caso de acumulación coordinante está presente en esta estrofa; se trata de un sinatroísmo, puesto que es antonímica :

"en lo pequeño (ni) en lo grande" (v.19)

También hay una combinación de términos idénticos con otros diferentes pero que sugieren cierta correlatividad :

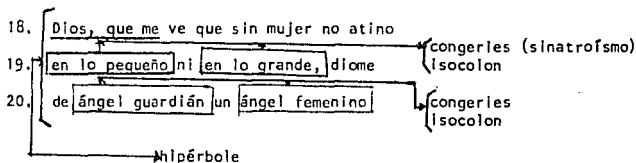
"de ángel guardián un ángel femenino" (v.20)

En los casos anteriores no sólo hay acumulación sino dos casos claros de isocólon debido al arreglo sintáctico-semántico de elementos conforme a un orden de correspondencias simétricas, donde suele haber igualdad del número de palabras, igualdad sintáctica y/o semántica. En el primer caso, "en lo pequeño ni en lo grande" (v.19) hay igualdad sintáctica coordinada por el copulativo "ni", aunque semánticamente los sintagmas se opongan (sinatroísmo); en el segundo, hay un mismo número de palabras con una relación de subordinación a partir de la preposición : "de ángel guardián un ángel femenino" (v.20)

$$\begin{array}{ccccccc} \text{guardián} & \text{un} & \text{ángel} & \text{femenino} & & & \\ \hline 3 & 1 & 2 & 3 & & & \end{array}$$

Los significados, las imágenes, la justificación y el sentido sacrílego nos inducen a afirmar la presencia de la hipérbole en la estrofa. El poeta con ese anhelo, esa fuerza amatoria, involucra a Dios mismo en su caída y así justifica semejante atrevimiento: en eso consiste el rasgo hiperbólico : otorgar un sexo a un ser asexuado por antonomasia; involu-

crar a Dios es el sacrilegio mismo al ser no sólo él quien lo aprueba, si no, condolido lo promueve al sugerir ese diálogo y esa complicidad tácita entre el poeta y Dios.



ESTROFA VII

Como una constante del poema surge también aquí la acumulación coordinante (congeries) por sinatrofismo en el verso 22, donde aparecen pares de términos antónimos.

"que transfigura en vuelo la caída" (22)

La congeries vuelve a aparecer en el verso 24 pero ahora por acumulación de sinónimos :

"a un tiempo la Ascensión y la Asunción" (v.24)

La marca de la alegoría está aquí mejor subrayada que en anteriores estrofas. Se da las gracias por un don; pero ¿cuál es ese don?, la mujer. Ella es capaz de transfigurar en vuelo la caída, es decir, de rescatar al poeta de sus desaciertos y sus desasoclegos; ese don (la Mujer) es capaz de hacer sentir al poeta en medio de esta vida miserable, vida de caricaturas y parodias, a un tiempo el doble y maravilloso milagro de la Ascensión y la Asunción, a través de la unión de ambas representaciones: poeta (Cristo) y mujer-Virgen-Fuentsanta-ángel femenino, unidos en mística elevación : como un fantasma de yeso, en donde espíritu-materia, cielo-tierra, pecado-pureza, etc., se han unido en una perfecta y "suave conjunción

de existencias" logrando la purificación y salvación total y definitiva. De esta forma el sentido literal y el emotivo, el intelectual, están claramente expresados. Más aún: fina y poéticamente logrados. El poema clara de manera verdaderamente magistral, es en esta última estrofa donde se condensan con sentido alegórico, metafórico, etc., muchos de los recursos con que el poeta ha jugado a lo largo del texto.

Al hablar del don otorgado, sabemos por el contexto, que se refiere a la mujer, al "ángel femenino", a la "mujer invisible y perfecta", a la de "corazón de niebla y teología". Es decir, a ella y a todos los atributos que el poeta le ha conferido. No la nombra directamente en esta estrofa, pero sabemos que de ella se trata, gracias al empleo claro de la alusión al manejar la palabra "don" :

"¡ Gracias, Señor, por el inmenso don..."

La antítesis aquí se presenta en distinta forma que en casos anteriores. Está precedida por un verbo, donde los términos contrapuestos es tán subordinados a éste : "vuelo" y "caída" son antónimos que constituyen su base léxica.

"que transfigura en vuelo la caída" (v.22)

Con el empleo de la exclamación a través de signos admirativos, se pondera lo grandioso, lo hondo del pensamiento y el entusiasmo que esta estrofa lleva consigo. Recordemos que es aquí al final del poema, el cierre de una pieza admirablemente dispuesta desde el punto de vista retórico, tanto en su estructura externa como interna :

"Gracias, Señor..-" (vv. 21-24)

El poeta emplea la figura llamada apóstrofe para desviar el curso de la narración. Es más, la interrumpe para dirigirla en particular a Dios mismo. Sigue hablando en presente, pero ya no es la tercera persona, sino la segunda. Así cambia de receptor (antes éste era anónimo), lo particulariza e interpela con viveza. Como es ésta una figura adecuada para -

expresar las pasiones y esa interrupción trae consigo en este caso un cambio de receptor a segunda persona, se emplea el vocativo, acompañado de los signos de admiración para hacer resaltar, por una parte, el final del poema y por la otra, la viveza y fuerza del sentido.

También encontramos aquí, al lado de la alegoría, un claro caso de dilogía, figura que "consiste en repetir una palabra disémica dándole en cada una de las dos posiciones distinto significado".¹⁷ La dilogía se funda en la polisemia y la homonimia; es decir, la unicidad de la forma se acompaña de la pluralidad de su significado. Veamos cómo se produce en esta estrofa :

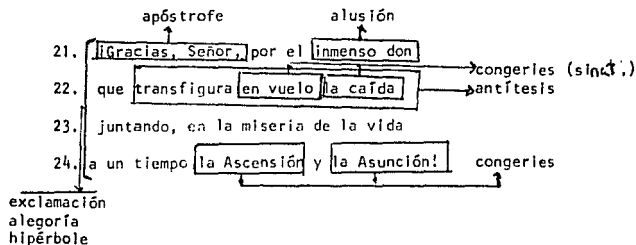
- | | | |
|-----|---|---|
| 21. | ¡Gracias, Señor, por el inmenso don | (mujer) |
| 22. | que transfigura en vuelo la caída, | (condenación-salvación) |
| 23. | juntando, en la miseria de la vida, | |
| 24. | a un tiempo la Ascensión y la Asunción! | (otorgando la salvación por efecto y bendición doble: Cristo y la Virgen) |

Al constituir una exageración de la "evidencia", para trascender lo verosímil, lo mensurable y remontarse hasta lo increíble, la estrofa es también hiperbólica, efecto que se presenta en las siguientes líneas, donde la exageración es clara :

"inmenso don..." (v.21)

"transfigura en vuelo la caída" (v.22)

"juntando.../a un tiempo la Ascensión y la Asunción"
(vv.23-24)



3.4 Signos y símbolos de "La Ascensión y la Asunción"

En "La Ascensión y la Asunción" cada signo es dependiente y enriquecedor de cada uno de los otros; todos sus temas, recursos retóricos y planos lingüísticos están imbricados. Los siguientes comentarios intentan explicar esa imbricación y para ello acudiremos a los niveles anteriormente descritos, como un auxilio para acercarnos al sentido del texto. Apoyaremos nuestras afirmaciones en otros poemas o prosas de López Velarde. Se intenta respetar en lo posible el desarrollo ordenado estrofa por estrofa, pero en ocasiones la alteración de dicho orden se torna indispensable porque el comentario así lo exige. Como temas, estilo y procedimientos retóricos se repiten con distintos matices, en algunos casos parecerán comentarios redundantes; se procurará estar a tono con ese diferente matiz que el poeta maneja.

E S T R O F A I

Desde el primer verso, "Vive conmigo no sé qué mujer", encabalgante hasta la coma del siguiente, y por tanto, extendiendo hasta ahí su sentido, "invisible y perfecta" (v.2), encontramos uno de los temas centrales del poema: la mujer. Aquí introduce la idea de una compañía extraña, invisible, incorpórea, pero cuya presencia es indiscutible, pues el poeta la siente precisamente en momentos de penumbra, propicios para las fantasmas magorías.

De principio a fin el texto insiste en esa convivencia, en esa unión, "Vive conmigo" (v.1), "enlazado mi cuerpo con el suyo" (v.5), "abrochado a mi rojo corazón" (v.11), "y cuando salimos" (v.15). Estas frases y sus versos respectivos dan la idea de convivencia y al mismo tiempo de unión entre él y ella.

¿Por qué los adjetivos "invisible y perfecta"? ¿son palabras elegi-

das sólo porque se ajustan a una medida y dar así la cantidad exacta de sílabas en el verso? Para López Velarde el adjetivo tiene tal importancia que actúa a veces como sustituto del sustantivo, y en este caso las dos palabras tienen significación honda y compleja. Los dos momentos que dominan la obra y la vida amorosa de este poeta (La sangre devota y Zozobra) están regidas por dos figuras femeninas muy distintas entre sí; la primera, Fuensanta, se torna a veces cercana pero inaccesible, algo que jamás encarna en un aquí y un ahora, aparece en muchos poemas como figura remota, en otro tiempo y en otro espacio, es lo que pudo ser y no fue, pero que lo será quizá en un tiempo apocalíptico, en el transmundo, mujer que se vuelve sombras (invisible), imagen de lejanía, la desaparecida, el ánima en pena, con la que sostiene un infinito diálogo imaginario. Fuensanta había sido más un ídolo, una figura pasiva, que una realidad; en cambio la inspiradora de Zozobra (M. Quijano), era simultáneamente un cuerpo y un espíritu. Era un cuerpo, sí, pero un cuerpo que lo hechizaba al abrirle mundos desconocidos. El poeta funde y confunde a las dos figuras (invisible y perfecta), resultando una suma amorosa e intangible, la totalidad, que es el amor a lo absoluto femenino.

En el verso 2, "que me encumbra...", encontramos la primera palabra indicadora del vuelo, otra constante temática del poeta. Esta idea se expresa por medio de acciones verbales que con frecuencia indican ascenso, verbos acompañados además por complementos de lugar, un lugar que indica precisamente altura: "Suben al cielo..." (v.16), "Vuela de incógnito..." (v.14), "y cuando salimos del fin de la atmósfera..." (v.15).

Esta idea, vinculada al elemento femenino, tiene también en nuestro poema honda significación. La mujer, como en el caso de otros poetas, sirve de contacto entre el hombre y el infinito; es ella quien lleva el principio activo ("me encumbra"), es ella quien opera sobre el hombre, que se vuelve dócil y permite ser conducido.

La mujer es en López Velarde, como en Dante, como en los románticos, medio de salvación. La idealizan, la conceptualizan, la despojan de sus - esencias características puramente humanas, tendiendo a divinizarlas ("Invisible y perfecta"), aquí vemos otra forma de expresar la idealización - de su amada :

Tú Fuensanta- me libras de los lazos del mal;
 queman mi boca exangüe de Isaías los carbones;
 por tí me dan los cielos profundas contriciones
 y el ensueño le otorga su gracia episcopal.

(PP. "Alejandrinos eclesiásticos")

Porque la mujer es ante sus ojos la Virgen misma y por tanto Invulnerable :

Yo sé que en mis catástrofes internas
 no más quedas tú en pie, señora alta,
 de frente noble y de miradas tiernas.

(PE. "A una amante seráfica")

La poesía de López Velarde es una carrera larga y sostenida de esta adoración por la mujer idealizada que encarna en Fuensanta, mujer que se convierte en arquetipo. Sin embargo, dada su naturaleza dual también le atrae lo que de mujer concreta tiene esa salvadora, por ello la presenta en una mezcla que indica claramente sus inclinaciones místicas y eróticas:

Hardo es tu cuerpo y tu virtud es tanta
 que en tus brazos beatíficos me duermo
 como sobre los brazos de una santa.

(PP. "Elogio a Fuensanta")

En el verso tres de nuestro poema, "en cada anochecer y amanecer..." se indica la atmósfera del poema, y reafirma sus anteriores aseveraciones. En todo el texto hay sugerido un estado permanente de tinieblas, expresa

do ora en forma clara, ora velada; los infinitivos "anohecer" y "amanecer" (v.3) indican el ambiente de penumbra que domina el texto. A estos infinitivos se suman otras palabras que sugieren oscuridad: "Invisible" (v.2), "Incógnito" y "fantasma" (v.14)

La presencia del elemento nocturno es de tradición romántica, tan acorde con el alma del zacatecano. Los estados de penumbra y oscuridad, en esta tradición se han asociado a la muerte, símbolo de la mujer y de la madre,¹⁸ ejes también de la temática veltardeana.

E S T R O F A I I

La segunda estrofa contiene cuatro ideas esenciales: nuevamente el ascenso en los versos cuatro y seis "Sobre caricaturas y parodias" (v.4), "Suben al cielo como dos custodias" (v.6); el abandono del mundo terreno (v.4), la unión de contrarios al centro de la estrofa (v.5) "enlazado mi cuerpo con el suyo" y el tema religioso en la última palabra del verso 6 "como dos custodias".

Resurge aquí el motivo de vuelo, "Sobre caricaturas y parodias" (v.4); el vuelo por encima de un mundo de miseria y limitaciones humanas, escape de nuestro mundo mortal.

El primer motivo o idea de enlace, de unión de contrarios ocurre en "enlazado mi cuerpo con el suyo" (v.5). Aparece la paradoja contextual, nos ha dicho que la mujer es "invisible y perfecta", ¿cómo se da la unión de estos seres tan distintos?, el suyo es concreto, pertenece a este mundo; sin embargo se produce la unión, ¿por qué?, ¿cómo? La justificación se encuentra en las estrofas subsecuentes. Baste decir por ahora que es parte de la naturaleza dual que nuestro poeta siempre llevó a cuestas.

En su tercer libro frecuentemente se refiere a la elevación, al pla-

no tel espacio, acompañado siempre (enlazado) de un auxilio divino identificado con la feminidad. Es como un afán de consumir nupcias ideales y perfectas. Pero su naturaleza es también etérea, mística, capaz de volar con su fantasía hasta perderse en el arcano. Fuensanta ya había muerto - cuando López Velarde escribió este poema, pero continuaba apesadumbrado - por semejante pérdida. Deseaba "enlazarse", ponerse en contacto con su amor platónico; por otra parte, la presencia sobre la tierra de la "dama de negro" frecuentemente lo proyecta hacia planos impensables para él. -- González Martínez describe a esta dama como una mujer que "eleva arrancán donos de la tierra para hacerse acompañar en su vuelo panteísta por el arcano".¹⁹

Esa unión, ese afán de conciliar lo irreconciliable, está expresado en este verso donde el narrador representa lo terrenal, lo material, el cuerpo "mi cuerpo" (v.5), el pecado; y el cuerpo evocado "el suyo" (v.5) representa lo espiritual, lo celestial, lo divino, la muerte, la salvación, lo Ingrávido, porque es "invisible y perfecta". Ambos unidos por el participio "enlazado" que sella la primera unión de contrarios en el poema.

En el siguiente verso introduce nuevamente la idea religiosa de ascenso: "suben al cielo como dos custodias" (v.6). Los vuelos de que hemos hablado no son al azar ni a la deriva, tampoco son simple escape terrenal para penetrar en mundos desconocidos, no es una aventura sino una trayectoria bien definida; suben precisamente al cielo, en pareja, representados analógicamente por una reveladora comparación: "como dos custodias". La custodia se emplea en ceremonias religiosas de gran solemnidad, forma parte del máspreciado instrumental que se emplea en rituales católicos; se utiliza durante la Consagración. Ahí se guarda el Santísimo Sacramento, sirve para sacralizar otros instrumentos o materiales del culto. Con esta comparación las dos figuras o "cuerpos" se sacralizan, subiendo al cielo "como dos custodias". Si viajan al cielo transfiguradas en cus-

todías, contienen en sí al Santísimo Sacramento; así, sus cuerpos y espíritus quedan por ello santificados. Es necesario recordar que López Velarde, dada su condición de ex-seminarista, demuestra un dominio absoluto en el conocimiento, empleo y simbolismo de la terminología religiosa, vocabulario que utiliza para expresar sus inquietudes, siempre con matices religiosos.

E S T R O F A I I I

La tercera estrofa es una fusión en la que operan recíprocamente dos de los dogmas más maravillosos de la cristiandad. Cada adjetivo, sustantivo o verbo, es indisoluble de los otros; todos llevan connotaciones sagradas. Veamos el verso 7, "Dogma recíproco del corazón": La palabra "Dogma" nos indica fundamento de una doctrina o religión, elevado a principio innegable. El adjetivo "recíproco" nos remite a la idea de la activa participación mutua en la que ambos sujetos dan y reciben, ambos actúan realizando una acción sobre el otro, que simultáneamente le regresa. Pero López Velarde produce aquí una transfiguración caprichosa: Ascensión y Asunción, aunque son dogmas pertenecientes a una misma religión, y persiguen fines similares (elevación hacia el cielo, trascendencia de la condición humana), se producen en momentos distintos; ambos son obra divina; - uno de la Mujer-Madre, otro de Cristo el "hijo de Dios", ambas realizaciones por efecto del Dios Padre. Cuando escribe la frase "Dogma recíproca del corazón" (v.6) está fundiendo espacial y temporalmente distintos dogmas, donde uno y otro se complementan, ambos son dependientes de la otra mitad gracias al elemento amoroso "del corazón" (v.7). Ella-El, Madre-Hijo, hombre-mujer, tierra (él)-cielo (ella); es decir, nuevamente la unión de contrarios.

Al poner al corazón como catalizador, elemento de enlace de esa acción recíproca está imprimiéndole el elemento amoroso, temporal, pasional.

Recordemos que el corazón se vuelve protagonista en la obra de López Velarde, no es gratuito que los títulos de cuatro de sus libros (La sangre devota, Zozobra, El son del Corazón, El minuterero) tengan connotaciones cardíacas.

El corazón es figura central en la estética de López Velarde. El corazón de su amada es "de niebla y teología" (v.10); las figuras del reloj, el péndulo, las articulaciones, el rojo corazón constantemente referido a la sangre "abrochado a mi rojo corazón" (v.11), figura que aquí se vuelve además punto de enlace, como se verá al comentar la estrofa IV.

La fusión se consolida a partir del verso 8: "Iser, por virtud ajena y virtud propia". El verso inicia con un verbo copulativo por excelencia: "ser", colocado precisamente después de los dos puntos, signos que unen al indicar continuidad, exigen complementación, uniendo así los sentidos de frases contiguas y sucesivas.

Tampoco es gratuito que el verbo se encuentre precisamente a mitad de estrofa, el verso central, rasgo de todo elemento enlazador de unidades extremas.

La segunda parte del mismo verso: "por virtud ajena y virtud propia" es la razón de ser del copulativo, el modo como ambos cuerpos se funden, que es por gracia de la "virtud", palabra que significa disposición del alma para las acciones, de acuerdo a la ley moral, integridad de ánimo, fuerza y valor; entre los griegos las virtudes eran prudencia, justicia - fortaleza y templanza; en la cristiandad, las tres virtudes teologales son Fe, Esperanza y Caridad. Por el contexto, la palabra adquiere aquella significación que se refiere a la disposición del alma para las acciones de acuerdo a la ley moral e integridad de ánimo. Pero además no es la virtud de un solo ser, sino de dos: "virtud ajena y virtud propia" -- (v.8); aquí se hace indispensable pasar al verso 9: "a un tiempo la Ascen-

sión y la Asunción". El principio innegable o dogma tampoco es uno sino dos, integrados en acción recíproca por efecto del símbolo amoroso (corazón). Gracias a esta acción recíproca en que ambas virtudes (Cristo identificado con el poeta=Ascensión), y b de ella (mujer invisible y perfecta, identificada con la Virgen=Asunción) se corresponden, se impulsan, se logra la elevación de los dos seres en uno. La unión de contrarios, espíritu (ella), cuerpo (él); cielo (ella), cuerpo (él); mujer, Virgen, Fuente-santa (ella), hombre, Cristo, poeta (él); además, debemos integrar aquí - el elemento tiempo, pues la acción es simultánea, "a un tiempo" (v.9) y - así se realiza el doble ascenso (Ascensión y Asunción); por último, el modo; el poeta logra el ascenso gracias a su propia virtud, pero gracias -- también a la virtud de ella, "iser, por virtud ajena y virtud propia" (v.8); lo mismo ocurre con la Asunción, ella se eleva gracias a su carácter divino, pero también por la gracia de Cristo representada por él.

La actividad recíproca, la unión de contrarios, la idea de vuelo, el claro matiz religioso, el amor, la muerte, están en relación directa con la palabra "enlazado" (v.5), reforzadas con las expresiones "suben al cielo" (v.6), y "como dos custodias" (v.6). Lo mismo ocurre si releemos la primera estrofa: "Vive conmigo" (v.1), que es donde se inicia esta idea de relación; "no sé qué mujer/Invisible y perfecta..." (vv.2-3) que nos recuerdan las cualidades divinas; "que me encumbra" (v.2), indicador de elementos de ascenso, de vuelo; "en cada anochecer y amanecer" (v.3), -- unión de contrarios por medio del elemento oscuridad.

La tercera estrofa, igual que las anteriores, contiene palabras y expresiones de connotación dual, directa o indirectamente anunciadas: "recíproco" (v.7), "virtud ajena y virtud propia" (v.8), "Ascensión y Asunción" (v.9), dos misterios de la religión católica, indicadores de trascendencia humana, de santidad, de sacralización.

E S T R O F A I V

En el verso diez, "Su corazón de niebla y teología", se repiten, en forma diferente, pero complementaria, los conceptos de los versos anteriores: el poeta confunde a la mujer con la Virgen, atribuyéndole un corazón de niebla (oscuridad-mujer-madre) y teología (corazón en el que anidan las tres virtudes: Fe, Esperanza y Caridad).

Pero hay más en este verso. El segundo amor de López Velarde, tan fallido como el primero, aunque por distintas razones, era un ser incógnito, con inclinaciones pantefstas, espíritu culto y refinado, pero tan intocable para nuestro poeta como el cuerpo de Fuensanta. Mujer siempre vestida enteramente de oscuro; lucía unos brazos marfilinos cubiertos con el contradictorio luto de unos largos guantes negros. ¿No está López Velarde evocando esa figura al atribuirle un corazón de "niebla", es decir, oscuro y enigmático? Naturalmente, Margarita Quijano aún vivía cuando se compuso este poema, es cierto, pero era un ser con el cuerpo en la tierra porque muchos seres humanos (el mismo López Velarde) viven muy a pesar suyo en este mundo de "caricaturas y parodias", que bien quisieran cambiar por otro; y este anhelo, esta "nostalgia de la muerte" sólo quedará subsanado mediante el sueño, las elevaciones espirituales, la obra de arte, el "viaje" y la huida por imaginados mundos siderales.

Fuensanta ya había muerto, pero viva o muerta fue siempre una presencia espiritualizada, intocable también. Es por eso que incluso a ella corresponde esta designación de nebulosidad; sin embargo, el adnominal que le atribuye rasgos nebulosos y teologales ("de niebla y teología") es igualmente cercano a las cualidades que López Velarde le atribuía aún en vida: la Santa, la Virgen, la Virgen de la Soledad :

Tú, que ostentas reflejos siderales
en el pecho enjoyado, grave hermana,
en tus ojos con lumbré sobrehumana,
brillan las tres virtudes teologales :

(PP. "A la traición de una hermosa")

Con la expresión 'niebla y teología' López Velarde sintetiza las dos figuras femeninas recurriendo a las cualidades esenciales de cada una, -- fundiéndolas en una sola mediante el copulativo 'y'.

El juego pendular de ambivalencias o de contrarios continúa en el -- verso siguiente : "abrochado a mi rojo corazón" (v.11); primero porque el verso 10 está connotativamente expresado en tercera persona: "Su corazón de niebla y teología" (el de ella), y el siguiente en primera "abrochado a mi rojo corazón"(yo), donde el verboide "abrochado" nos indica de nueva cuenta la idea de unión. Este participio arrastra una elipsis del verbo "estar" ("está" abrochado), y por tanto nuevamente el elemento copulativo igual que enlazado (v.5), aparece en el linde de los versos 11 y 12; tampoco es casualidad que hasta ahora todas las palabras con connotaciones verbales hayan aparecido precisamente con ubicaciones extremas dentro de sus versos respectivos : "Vive" (v.1), "encumbra" (v.2), "amanecer" (v.3) "enlazado" (v.5), "suben" (v.6), "ser" (v.8), "abrochado" (v.11); igual - que en el verso y el verbo siguientes ("traslada", v.12).

Un corazón de niebla y teología "abrochado" a un "rojo corazón". Es necesario, por su importancia, insistir nuevamente en la palabra "corazón", En López Velarde no se trata sólo de una preocupación por el cuerpo, sino de una angustia filosófica, una ruptura psíquica que expresa un alma escindida. El corazón para el ser humano es centro aglutinador de sensaciones y pensamientos. "En el esquema central del cuerpo son tres los puntos principales: cerebro, corazón y sexo".²⁰ El corazón es su centro y todo centro es símbolo de eternidad, una eternidad que Velarde buscaba al abrochar su rojo corazón, con el "corazón de niebla y teología". Al modificar con la palabra "rojo" al corazón, está imprimiéndole además de rasgo central y símbolo de eternidad, las cualidades que este color representa; actividad, intensidad, pasión, color de sangre palpitante, de fuego, de sentidos vivos y ardientes; pero también de la sangre, de la herida, la agonía y la sublimación²¹; con este adjetivo, unido a la idea de comunión

y enlace anteriormente descritos, el poeta busca su salvación su proyección hacia la eternidad; un hombre de sangre aún palpitante, de fuego pasional, de sentidos vivos y ardientes, de actividad erótica, trabajados por una inteligencia y sintetizados por el corazón, centro aglutinador de pensamientos y sensaciones; sensación e idea unidos por su centro, el corazón, la palpitación. Hasta qué punto era consciente López Velarde de esta trílogía de órganos vitales nos lo dice en la segunda estrofa de "En mi pecho feliz" :

Claroscuro de noche y de día;
 corazón y cabeza y hombría,
 los tres mundos que tiene mi ser
 a la buena y la mala mujer.

(El Son, "En mi pecho feliz")

El corazón es aquí símbolo amoroso ya que el amor es sentir una fuerza que impulsa en un sentido determinado, y ese sentido es aquí la reciprocidad, la búsqueda compartida del "corazón de niebla y teología" (divino, sublimado, santificado, celestial, etéreo) y de "rojo corazón" (terrenal, palpitante, sensitivo) para lograr así una doble sublimación por efecto recíproco. Pero esa unión electrizante, ese juego de contrarios, se efectúa gracias a las cualidades y virtudes del corazón divino "corazón de niebla y teología" que "traslada en música estelar el Sacramento de la Eucaristía" (vv.12-13).

Nos hemos movido en el terreno de las abstracciones puesto que el poema así lo exige, hemos explicado palabras que tienen como origen algún dogma o misterio. Los dogmas, los misterios, las revelaciones, llevan consigo frecuentemente las transfiguraciones. Así, el término "traslada" (v.12), cuya conjugación en tercera persona atribuye la acción a la mujer indica la facultad divina para trocar en música el Sacramento.

Aquí se cumple el anhelo de consumir nupcias ideales y perfectas, en

un estado donde los campos de la vida y de la muerte no están deslindados. La transición se verifica como un milagro. La muerte del poeta es tránsito de la tierra al cielo: "sobre caricaturas y parodias" (v.4)

La actitud de López Velarde ante la muerte era ambivalente. Era un necrófilo y la evocó frecuentemente en su último libro de versos; pero - le horrorizaba la descomposición de la carne, la irremediable putrefacción que convierte la humana materia en mísera carroña, de ahí que la muerte para él fuera una especie de salvación del alma, pero también de la que - el cuerpo debería salir ileso, como lo expresa en varios poemas :

Señor, Dios mío : no vayas
a querer desfigurar
mi pobre cuerpo pasajero
más que la espuma del mar.
(El Son. "Gavota")

Sólo mediante un milagro como el de la Ascensión podría poner a salvo su alma inmortal, pero eternizar también su cuerpo volviéndolo invulnerable al tiempo. Esta salvación sólo era posible a través de la mujer, - quien aparece en sus últimos poemas no como una presencia concreta sino - espiritualizada en toda una serie de visiones cósmicas, envueltas por el claroscuro: "anochecer y amanecer" (v.3); acompañado siempre de una música celestial: "música estelar" (v.12), música que no tiene aquí una connotación religiosa sino cósmica, emparentada con la visión pitagórica del universo, acepción que encontramos en otros textos de López Velarde como "El son del corazón", poema que es toda una partitura :

¿Oyes el diapasón del corazón?
Oye en la nota múltiple el estrépito
de los que fueron y de los que son
(El son. "El son del corazón")

Algo parecido pero más intenso ocurre en el último poema de La sangre devota :

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

(S.D. "y pensar que pudimos")

En la estrofa que nos ocupa se realiza un extraño acto eucarístico en el que ambos son devotos y ministros del culto; es ella quien representa lo celestial; es ella, por tanto, quien es capaz de trocar y de "trasladar" el Sacramento de la Eucaristía "en música estelar", en música ideal.

El Sacramento de la Eucaristía, formado aquí por ambos seres, se eleva a las alturas, se sublima trocándose en música, volando hacia lugares más allá de la atmósfera, conceptos que encontramos en la estrofa V que es la predominante.

E S T R O F A V

Estrofa en la que se encuentra el clímax de la narración es la estrofa V. Tiene más palabras que ninguna otra; contiene tres esdrújulas de valor significativo y sonoro; en ella hay tres verbos personales, uno de los cuales indica tercera persona : "Vuela " (ella, v.15); otro, primera persona pluralizada "salimos" (nosotros, v.15), y tercero, "me da" (ella, a mí, v.16). "Vuela" y "salimos" son núcleos verbales de dos oraciones unidas por el copulativo "y" (v.15); este mismo copulativo se repite en la estrofa para unir dos complementos del verbo "da" (v.16): "me da medio perfil para su diálogo/ y un cuarto de perfil para su beso" (vv.16-17). Ambos copulativos están al inicio de versos impares (vv.15-17), dejando el inicio de los pares (vv.14-15) para los verbos "Vuela" (v.14) y "da" (v.16).

El motivo de vuelo aparece en forma aún más directa que en los casos anteriores ("encumbra", "suben", "Ascensión", "Asunción"): "Vuela de incógnito el fantasma de yeso" (v.14); pero como el verbo se presenta en -- tercera persona, el lector recibe la impresión de que se habla aquí sólo de ella, de la mujer; pareciera que el "fantasma de yeso" es una suerte de mujer en forma de ángel blanco que se desliza por el espacio como una visión fantasmagórica; pero hay dos puntos que obligan a interrumpir la - lectura para dar paso a la reflexión: primero, el hecho de que a un es-- pectro ("fantasma") se le atribuyan rasgos de materialidad ("de yeso"); - segundo, el contraste que produce el cambio de número y persona en los -- verbos "Vuela", tercera persona singular (v.14), y "salimos", plural y - primera persona (v.15).

En el primer caso se trata de la culminación, del punto más alto de la unión de contrarios manejado en todo el poema, resultado de la unión - tan deseada entre el alma y el cuerpo, así como entre la mujer-espíritu y el hombre-materia. En la expresión "fantasma de yeso" aparece el oxímoro y así se reconcilian elementos contrarios. Antes fue "Su corazón de niebla y teología" (v.10), ahora es un fantasma, un espíritu, un ánima, - fundido a la materia (a él) simbolizada por el yeso: "fantasma de yeso" - no sólo indica la materialización de lo abstracto, la imagen evoca tam- - bién la síntesis la fusión entre un ser material (él) y uno etéreo que -- pertenece a otra dimensión (ella).⁷

Así la visión fantasmagórica no está compuesta sólo por ella, sino de dos seres. Por eso en el verso 11 "y cuando salimos del fin de la at- - mósfera", mediante el verbo en plural está produciendo una imagen en la - que ambos participan: "salimos". El clímax se hace evidente porque aquí el vuelo, la elevación hacia el infinito se tornan definitivos al rebasar los límites atmosféricos para iniciar la actividad amorosa indicada con los sustantivos "diálogo" y "beso" de los versos 16 y 17.

En esta misma estrofa se introduce con especial sutileza la mezcla - del lenguaje religioso y el erótico y la tendencia al sacrilegio. La idea se maneja ya en los versos 5 y 6 : "enlazado mi cuerpo con el suyo", y "suben al cielo como dos custodias".

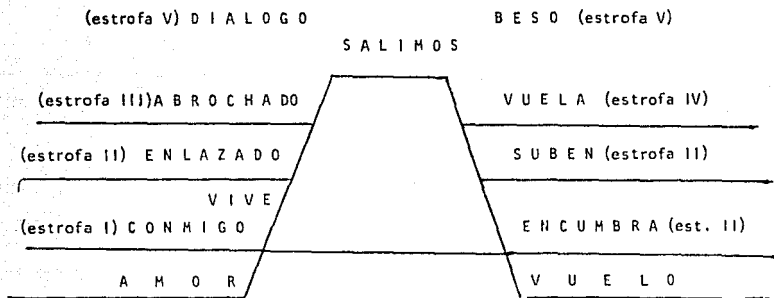
El vuelo y la unión, ideas centrales del poema tienen un desarrollo gradual cuyo punto culminante se produce en esta estrofa V. El desarrollo de la unión es claramente ascendente, siendo cada vez más intenso, hasta producir la fusión de los dos seres; en "Vive conmigo" (v.1) las palabras indican sólo cercanía, trato, convivencia; en "enlazado mi cuerpo con el suyo" (v.5), el acercamiento es mayor, ya no sólo "vive conmigo" sino que los cuerpos "suben" enlazados indicando abrazo, unión estrecha; y "abrochado a mi rojo corazón" (v.11), donde la fuerza unificadora se intensifica más que en los casos anteriores, para realizar la elevación definitiva saliendo de la atmósfera convertidos ya en "fantasma de yeso".

Aquí el efecto de gradación culmina en lo que se refiere al vuelo, - indicado a través de los verbos: "encumbra", "suben" y "vuela". En "me encumbra" (v.2) la parte activa se atribuye sólo a ella; en el verso 6, - "suben al cielo como dos custodias...", la idea de subir no es ya sólo - una elevación, espiritual como en "encumbra", cuyo efecto se atribuye sólo a ella, ni está en singular sino que se pluraliza, es ya de ambos: "suben al cielo" (v.6) y el poeta, desdoblado, se contempla fundido a la mujer ideal. Por último, en "vuela de incógnito", el "fantasma de yeso" no es él, tampoco ella, sino los dos en uno; al decir "vuela" se refiere no sólo a ella por cuya gracia se ha realizado el prodigio; por eso en el verso 15 la pluralización del verbo "salimos" indica la doble participación y así se ha efectuado una suerte de metamorfosis, de transfiguración.

Esta idea de vuelo adquiere sentido de inmensidad con la hipóbole - "salimos del fin de la atmósfera" para iniciar así el ansiado diálogo amoroso y el beso eterno en el más allá, y "trascender la condición humana -

para penetrar en niveles cósmicos superiores", según el simbolismo de las ascensiones.²²

Si observamos cuidadosamente, advertiremos un desarrollo paralelo, - un efecto de gradación cada vez más intenso con dos tendencias que persiguen un mismo sentido, gradación perceptible por el empleo de los verbos arriba señalados. El verbo "salimos" (v.15), sería el punto de convergencia y culminación amorosa, impregnado de matices eróticos y religiosos; - la otra sería la línea de vuelo, cada vez más elevado hasta rebasar la atmósfera. Obsérvese el siguiente diagrama :



La cercanía de estos versos con muchos otros de nuestro poeta no dejan de tentarnos a citar una de sus prosas en la que podemos notar el gran parentesco con muchos de ellos y la constante preocupación o admiración - por esos mundos desconocidos; nos referimos a "Mundos habitados" :

"E: fuerza que existan otras cosas y personas distintas más allá de la eclíptica..."

Y después de describir un fantástico viaje por el cosmos, el poeta imagina el regreso del viajero :

"Los argonautas volverán dueños de un amor insólito encontrado en la peregrinación por los astros. Vuelto el adolescente a cualquierera de las cinco partes del mundo, presentará a la casa familia a Novísima, cuya voz es el címbalo de la gloria, su carne como de niebla, sus ojos dos lucernas mágicas, y su alma un océano de paz siempre nueva. El padre terreno, la madre terrena y los hermanos terrenos, le oirán al argonauta, quien sabe si astral o terrenal, el celeste paegírico de la esposa celeste".²³

Por último, el horror al lugar común y a la imagen gastada se manifiesta en López Velarde, entre otras cosas, por el empleo constante de esdrújulas. En la estrofa que nos ocupa encontramos tres de estas palabras finalmente elegidas y combinadas: "Incógnito" (v.14), "atmósfera" (v.15) y "diálogo" (v.16). El poeta tiene cierta preferencia por este tipo de vocablos debido a su valor sonoro y a su elegancia. Pero en este caso, están además incorporados por su contribución al significado del poema; recordemos que en un proceso textual de carácter poético puede haber una semantización del sonido. Las tres esdrújulas contienen aquí un doble significado: el que a cada una corresponde según el diccionario, pero también el que evocan según la posición que guardan en el poema. Ubicadas en la estrofa predominante, donde se produce el clímax, contribuyen a reforzar la idea de vuelo, de salto. El sonido de "incógnito", contiguo con "vuela" no hace sino reforzar la idea de proyección hacia arriba; lo mismo "atmósfera", que actúa como complemento de "salimos" (v.15), reafirmandose así en la palabra "diálogo" (v.16) que participa además como elemento rimante con cierto valor aliterante, con la palabra "atmósfera".

El recurso tipográfico de los puntos suspensivos resurge al final de la estrofa, dando la idea de continuidad del vuelo al final de la misma, para dar entrada a la justificación de la vivencia en la estrofa VI.

ESTROFA VI

La intención narrativa del poema termina en la estrofa V. El relato finaliza con la evocación de continuidad dada por los puntos suspensivos; en las estrofas siguientes viene la justificación de que hemos hablado y un descenso de intensidad.

El vocabulario religioso se presenta en todo el poema. Pero es en la estrofa VI donde en forma declarada involucra a Dios en su relación -- amorosa convirtiéndolo en su cómplice. La mujer es medio de salvación, pero Dios es quien le otorga semejante licencia, aunque ella sea el instrumento. Es Él quien se condele de su miseria y sus desatinos: "Dios, que me ve que sin mujer no atino/ en lo pequeño ni en lo grande..." (vv. 18-19). Recordemos que López Velarde es como un Midas a quien todo lo que toca se le convierte en femenino; él mismo declara que se le ha criticado por su inclinación obstinada hacia lo femenino; pero agrega que ello es parte de su naturaleza y que sólo puede pensar y sentir a través de la mujer;²⁴ recordemos aquella estrofa de "En mi pecho feliz" :

En mi pecho feliz no hubo cosa
de cristal, terracota o madera,
que abrazada por mí no tuviera
movimientos humanos de esposa.

(El son, "En mi pecho feliz")

A todo se acerca con afán amoroso y por gracia de lo femenino. Por eso Dios, condolido de su miseria le otorga "de ángel guardián un ángel - femenino" (v.20). Aquí radica el punto más claro del sentido sacrilego - del poema. La figura del ángel es un espíritu celeste, desprovisto de sexo; el poeta lo ha identificado con la salvadora, el "fantasma de yeso" (v.14), el "corazón de niebla y teología" (v.10), la "mujer/invisible y perfecta" (vv.1-2). A este ángel lo ha transfigurado en mujer al darle - un sexo "ángel femenino" (v.20).

Pero acorde con la figura del ángel y sus anhelos de elevación, lo ha visto también de alas y por ello capaz de volar, de remontarse al cosmos en un infinito vuelo allende la atmósfera, reafirmando aquí el elemento amoroso, ya que, según Ciriot "... prestamos alas a lo que amamos, porque sabemos por instinto que, en la esfera de la felicidad, nuestros cuerpos gozarán de la facultad de atravesar el espacio..."²⁵

E S T R O F A V I I

La séptima estrofa es de síntesis y agradecimiento. En ella se advierte un claro tono descendente, manejado a través del vocativo "¡Gracias, Señor" (v.21); su atrevimiento sacrilego es sellado por esta frase de contentamiento, de reverencia, de entrega. Agradece además el don -- otorgado calificándolo de "Inmenso" (v.21), pero ya no se refiere al otorgamiento de ese "ángel femenino", pues éste fue sólo instrumento, y aunque evidentemente es medio indispensable, no se refiere sólo a la causa -- sino al efecto; el medio de salvación fue la mujer y gracias a ella tuvo el "don", el efecto.

Así deducimos la condición luzbérica del narrador (el poeta) o ángel a punto de caer, un ser en peligro de condenación que atrapado por el "ángel guardián", el "ángel femenino", vive la transfiguración al convertirse su inminente caída en vuelo salvador. Y en este ascenso maravilloso, producto de una visión, de un sueño o de una idealización de la muerte, -- que el poeta imagina, se realizan simultáneamente el milagro de la Ascensión en el poeta, emulado por Cristo, y la Asunción de ella, la totalidad femenina, identificada con la Virgen, la Madre, la Amada.

UN POEMA, UNA OBRA UN SISTEMA

Hemos dicho que el sistema poético de López Velarde, excepto la pro-

vincia, se ve claramente reflejado en este poema. Pretendemos agrupar - los temas que en él aparecen según ciertas marcas semánticas que aluden a sus temas más característicos, o a ciertos procedimientos retóricos. Para ello hemos hecho una clasificación de sememas, correspondientes a cada tema.

Estos sememas se repiten en las columnas del cuadro, ya que connotativamente los términos pueden asumir varios sentidos según el contexto. - Todo lo que se refiere al amor, erotismo y mujer aparece en una sola columna por considerarlos inseparables dentro de este sistema poético del Jerezano, con el encabezado EROS; otra columna está destinada para aquellos sememas que aluden de alguna manera a la religión; hay otra columna dedicada a los sememas con connotaciones de muerte.

Uno de los rasgos de su poesía de madurez (Zozobra y El son del co razón) tiene frecuentemente connotaciones metafísicas que indican su ansia de infinitud, expresada sobre todo a través de las imágenes de vuelo, que indican también su penetrante observación del mundo en que vive, pero sintiendo una nostalgia por el más allá; dedicamos un espacio a registrar las expresiones cargadas de esta significación de huida y otro a su manera de calificar el mundo, con los encabezados de MUNDO y VUELO. Otra constante de su sistema poético es el dualismo, manifiesto en el poema a través de un juego de términos pares, a veces sinónimos, otras contrapuestos o complementarios, y que pueden ser expresión de unión de contrarios; este sistema binario se expresa a veces con dos adjetivos, sustantivos o frases completas.

Los sememas pueden encajar, por el contexto, en varios partados, debido al rasgo polisémico de todo texto poético que escapa a las leyes de todo discurso puramente informativo. En López Velarde, además, frecuentemente un tema se convierte en "los temas", pues tenía la virtud de combinar los matices de un mismo color sin que hubiera confusión entre ellos.-

Es como si bordara con hilos blancos de diversas tonalidades, sin que por ello se confundieran los distintos tonos.

	EROS	RELIGION	MUERTE	SISTEMA BINARIO	MUNDO	VUELO
1	mujer	invisible y perfecta	mujer	invisible y perfecta		
2	invisible y perfecta			invisible y perfecta		encumbra
3			anochezer/amanecer	anochezer y amanecer		
4				caricaturas y parodias	caricaturas y parodias	
5	enlazado			mi cuerpo con el suyo		
6		custodias		como dos custodias		suben al cielo
7	corazón	dogma		recíproco		
8		virtud-virtud		virtud ajena y virtud propia		
9		Ascensión-Asunción		Ascensión y Asunción		Ascensión y Asunción
10	corazón	niebla y teología	niebla	(su corazón de), niebla y teología		
11	abrochado/rojo corazón			(mi...corazón)		
12						música estelar
13		Sacramento-Eucaristía				
14		fantasma de yeso	incógnito/fantasma	fantasma de yeso		
15				salimos (ambos)		salimos-atmósfera
16	diálogo/me da			me da medio perfil		
17	bese			(me da) un cuarto de perfil		
18	mujer	Dios	mujer			
19				lo pequeño lo grande		
20		ángel guardián/ángel femenino	ángel femenino	ángel guardián/ángel femenino		ángel-ángel
21		Señor-don		vuelo/caída		vuelo
22		tránsito				
23	juntando				miseria de la vida	
24		Ascensión/Asunción		Ascensión y Asunción		Ascensión-Asunción

NOTAS.

1. El poema ha sido tomado del libro Obras, Ramón López Velarde, publicado en 1979, por el F. de Cultura Económica.
2. López Estrada, Francisco, Métrica española del siglo XX, Madrid, Gredos, 1983.
3. Jitrik, Noé, Las contradicciones del modernismo, México, El Colegio de México, 1978.
4. Guillón Barret, Yvonne, Versificación española, México, Compañía General de Ediciones, 1976, p. 10.
5. López Estrada, Francisco, Op. cit., p. 33
6. Helena Beristáin hace una clasificación de las metáforas o desviaciones que se dan en el lenguaje poético y que contribuyen, como instrumentos retóricos, a darle belleza al texto; señala cuatro grupos, cada uno de los cuales se da en determinado nivel de la lengua: metataxas, en el nivel sintáctico; metalogismos, en el de la lógica; -metasememas, en el semántico, y metaplasmos, en el fónico fonológico, Beristáin, Helena, Guía para la lectura comentada de textos, México, UNAM, 1977.
7. Monsiváis, Carlos, Calendario de Ramón López Velarde, Abril, 1971, - p. 251.
8. Beristáin, Helena, Guía para la lectura..., p.25
9. Idem.
10. Bousoño, Carlos, Teoría...T.I., Madrid, Gredos, 1976, pp.103-109.
11. Ibidem, pp. 25-33
12. El epíteto, según Helena Beristáin, puede resultar necesario para la significación en distintos grados, puesto que agrega un significado (hormiga arriera). Sintácticamente suele "ser un complemento adnominal, un simple adjetivo o una construcción perifrástica. Beristáin, Helena, Diccionario de retórica y poética, México, Porrúa, 1985, -- p. 196
13. Ibidem, p. 407.

14. Idem.
15. Beristáin, Helena, Gufa para la lectura..., p. 37,
16. Beristáin, Helena, Diccionario ... pp. 118 y 67,
17. Beristáin, Helena, Gufa. r., p. 41.
18. Cirlot, Juan Eduardo, Diccionario de símbolos, Barcelona, Labor, 1978, p. 336,
19. Comentario del Dr. González Martínez, recogido por Carmen de la Fuente, en López Velarde. Su mundo intelectual y afectivo, México, Federación Editorial Mexicana, 1971, pp. 23-27
20. Cirlot, Juan-Eduardo, Op. cit., p. 145
21. Idem.
22. Ibidem., p. 88
23. López Velarde, Ramón, Obras, "Mundos Habitados", pp. 281-282
24. López Velarde..., Op. cit., "Lo soez", p. 275
25. Cirlot..., Op. cit., p. 465

CAPITULO 4

RASGOS DE LA OBRA DE

RAMON LOPEZ VELARDE

En la última etapa del modernismo hay una actitud intimista y reflexiva, expresión de la emoción recordada, expresión de los rasgos genuinamente americanos en todas sus manifestaciones, el habla cotidiana, -- nuestro paisaje, nuestras creencias, etc., son vistos con la mirada íntima de los poetas posmodernistas.

La poesía impersonal, la literatura pura, despojada de indicios individuales cede su lugar a una poesía en que el alma de los poetas, con todas sus marcas vitales se ve reflejada. Esta segunda etapa es también una evocación constante de la muerte; los poetas pasan de un intimismo - finisecular a una expresión que revela inclinaciones hipocondríacas. González Martínez, Nervo, López Velarde, se interrogan constantemente y de diferente manera sobre el misterio del mundo, mas sus endeble respuestas aumentan su tristeza. Hay una actitud marcadamente cristiana en sus poemas, y en algunos casos (Lugones, H. y Reissig, L. Velarde) sus temas católicos frecuentemente se desarrollan en ambientes provincianos.-- Rechazan el adorno por el adorno mismo y su expresión, que pierde colorido y luminosidad, gana en hondura espiritual. La mujer deja de ser una evocación del mundo palaciego de Versalles y se convierte en presencia concreta; Fuensanta o La Amada inmóvil fueron mujeres reales; González - Martínez se refiere a su mujer real y todos sabemos que así era, mientras que las doncellas de Darío son prototipos resucitados por la admiración que el poeta tenía por el siglo XVIII.

Así pues, el segundo modernismo, dados sus propios rasgos, es muy diferente del primero, constituyéndose en sistemas que obedecen a leyes distintas. Hemos dicho que López Velarde está inscrito dentro del segundo modernismo, y por tanto, su poesía forma parte de ese sistema y responde a esas características generales, aunque también haya logrado estructurar su propio sistema y dar a sus textos características únicas. A mostrar cómo está constituido el sistema creativo de López Velarde y tomando como base los datos sacados de nuestro análisis, está orientado el

En la última etapa del modernismo hay una actitud intimista y reflexiva, expresión de la emoción recordada, expresión de los rasgos genuinamente americanos en todas sus manifestaciones, el habla cotidiana, -- nuestro paisaje, nuestras creencias, etc., son vistos con la mirada íntima de los poetas posmodernistas.

La poesía impersonal, la literatura pura, despojada de indicios individuales cede su lugar a una poesía en que el alma de los poetas, con todas sus marcas vitales se ve reflejada. Esta segunda etapa es también una evocación constante de la muerte; los poetas pasan de un intimismo finisecular a una expresión que revela inclinaciones hipocondriacas. González Martínez, Nervo, López Velarde, se interrogan constantemente y de diferente manera sobre el misterio del mundo, mas sus endebles respuestas aumentan su tristeza. Hay una actitud marcadamente cristiana en sus poemas, y en algunos casos (Lugones, H. y Reissig, L. Velarde) sus temas católicos frecuentemente se desarrollan en ambientes provincianos.-- Rechazan el adorno por el adorno mismo y su expresión, que pierde colorido y luminosidad, gana en hondura espiritual. La mujer deja de ser una evocación del mundo palaciego de Versalles y se convierte en presencia concreta; Fuensanta o La Amada inmóvil fueron mujeres reales; González Martínez se refiere a su mujer real y todos sabemos que así era, mientras que las doncellas de Darío son prototipos resucitados por la admiración que el poeta tenía por el siglo XVIII.

Así pues, el segundo modernismo, dados sus propios rasgos, es muy diferente del primero, constituyéndose en sistemas que obedecen a leyes distintas. Hemos dicho que López Velarde está inscrito dentro del segundo modernismo, y por tanto, su poesía forma parte de ese sistema y responde a esas características generales, aunque también haya logrado estructurar su propio sistema y dar a sus textos características únicas. A mostrar cómo está constituido el sistema creativo de López Velarde y tomando como base los datos sacados de nuestro análisis, está orientado el

presente capítulo. Para ello nos apoyaremos en las opiniones de los estudiosos de Ramón López Velarde, así como de su temática, los rasgos que le son propios y textos de su propia poesía.

Cada época, cada corriente, cada tendencia, cada siglo, se distinguen por la forma como se ha escrito durante dicho período. Un lector de mediana cultura literaria difícilmente confundirá un poema barroco de un modernista, o un fragmento de La Ilíada con otro de La Araucana. Esto se debe a que dichos estilos obedecen a procedimientos creativos distintos. Los ejes diacrónico y sincrónico se manifiestan en estos hechos lingüísticos con mayor claridad que en cualquier otro, debido a los estímulos que el mundo proyecta sobre la naturaleza tanto espiritual como física del poeta. El amor, la muerte, la sensualidad, el misterio de la existencia, la belleza femenina, la guerra, Dios, el universo, etc., son temas eternos, es cierto, pero la forma de entenderlos, de explicarlos, de poetizarlos, es distinta en cada período. Cambia el vocabulario, emergen nuevos términos, y otros caen en el olvido, se modifica la sintaxis, se producen cambios morfológicos, las palabras trocan sus significado no sólo de una época a otra sino que al mismo tiempo en lugares distintos, surgen significados diferentes para un mismo vocablo; vienen los grandes transformadores que avivan la lengua, los estancamientos; las sociedades se mezclan, se invaden, se conquistan, enriqueciendo sus idiomas en ese intercambio involuntario.

Pero en ese eterno vaivén, en medio de ese devenir constante están los individuos. El Renacimiento en las letras españolas se caracteriza por su abundante manantial creativo en el terreno de la poesía, una poesía con rasgos similares en ese afán de revivir los ideales clásicos, pero ¡qué distintos son Fray Luis y Garcilaso! , ¡cuántas diferencias hay entre el sublime Indiano Ruiz de Alarcón y el enérgico y vigoroso Lope! - Aunque Sor Juana sea resultado y síntesis de ambas tendencias, sus escritos serían inconfundibles con los de Quevedo y Góngora. La prosa de Mar-

tf es muy cercana pero bien diferenciable de la del Duque Job, y el tono de Casal es tan cercano como distante del de Darfo. Así encontramos sorprendente parentesco entre Lugones, Herrera y Reissig y López Velarde, pero también como Individuos, como seres únicos e irrepetibles son generadores de sus propios procedimientos creativos y de sus propios sistemas productivos, distinguiéndose a la vez de las grandes Individualidades de su época. Si leemos Zozobra, Silenter, Lunario sentimental, Extasis de la montaña, Poemas solariegos y Cantos de vida y esperanza, veremos que la estrella que los orienta y anima es la misma, pero los caminos que transita cada poeta son de su uso personal.

Al tratar de desmontar el sistema creativo de López Velarde encontramos una repetición de temas que, vistos con ojo penetrante pueden multiplicarse como quien abre un inmenso abanico haciendo crecer las imágenes, aparecer temas no imaginados a simple vista. Nos detendremos sólo en los temas centrales del sistema velardeano: mujer, amor, erotismo, religión, muerte y provincia. Estos forman parte de un todo en el que la mujer es centro, pistón y matizadora de otros que aparecen al lado de los anteriores:

Por otra parte, tenemos sus elementos estilísticos : juegos, binarios, adjetivaciones insólitas, búsqueda de la elegancia y sonoridad a través de la esdrújula, vocabulario religioso, géneros, estrofas. Volvemos sobre esto al hablar de lo velardeano.

4.1 La(s) mujer(es).

En la vida y la obra de López Velarde la mujer es centro, es una fuerza espiritual en torno de la cual gira todo elemento. ¿Quiénes son todas esas mujeres de que hablan sus poemas? Sabemos que se trata de Josefina de los Ríos, de María Nevares, de Eloísa Villalobos, de Margarita Quijano..., pero ellas fueron sólo estímulos cercanos, como pudieron ser lo otras, si su rumbo y su circunstancia hubiesen sido distintos. En realidad esas mujeres de que habla es el Eros, en su forma más ambiciosa, es el absoluto. Como dice Sergio Fernández, para López Velarde la mujer es recipiente donde se cuece" ...una forma de promiscuidad donde la Virgen, la Patria, la provincia, la tarde, la mar, la novia, la amante, la hermana, la madre, son una misma persona .

"la mujer es el mundo, es la provincia, es la Plaza Mayor, es la tarde, es Zacatecas, es la Patria, es todo, la mujer es el mundo, el mundo es la mujer".¹

Para él, la mujer es todo y a través de ella pensará, comprenderá, expresará. Ella es para él lo pulcro, lo diáfano, lo ingrátido, lo piadoso, significa la virginidad, lo perenne, lo inalcanzable. Es la llave del mundo, la presencia que reconcilia y "...ata realidades disgregadas, como objetos, almas y cuerpos femeninos".²

Con la mujer están emparentados todos sus otros temas. En muchos de sus versos, religión y amor son una sola sustancia a fin de trascender con vocablos católicos, el dolor punzante de la lascivia.

De esta adoración femenina, de esa visión religiosa que de ella tiene, surge uno de sus primeros desajustes, se rompe el primer nudo que producirá su quiebra psíquica, tan notoria en Zozobra. La mujer para él es todo lo anterior, pero su naturaleza sibarita y proclive le recuerda que

la mujer también es sacerdotisa de las emociones carnales. La grupa bñsiesta de Zoraida infla y estremece sus huesos de "pecador vulgar". ¿Qué hace el poeta ante tan encontradas inclinaciones? Octavio Paz parece tener la respuesta :

"Amar a Fuensanta como mujer es traicionar la devoción que le - profesa; venerarla como espíritu es olvidar que también y sobre todo es cuerpo. Para que ese amor dure necesita preservar esa confusión y, simultáneamente ponerlo a salvo de su contradic- - ción".³

La confirmación de lo anterior y la reafirmación nuestra están tam- - bién en el poema "La Ascensión y la Asunción", donde al fantasma lo hace de yeso, al ángel le otorga sexo femenino, con él convive, a él se abraza, se abrocha, con él sube, asciende, vuela, sale de la atmósfera; donde él como ser luzbéllico en plena caída, es salvado por ese ángel femenino de ye so, por esa mujer invisible y perfecta.

4.2 Amor, erotismo, religión, muerte:

Inseparables de lo femenino están el amor, el erotismo, la religión y la muerte. Su "Infinita sed de amar" lo hacen buscar el amor toda su vida. Es posible que nunca lo haya encontrado, también es probable que nunca lo haya encontrado porque era del amor mismo de quien estaba enamorado, más que de una mujer, la cual quizá servíale sólo de pretexto para volcar sus inquietudes, como vía para explicarse esa sed insaciable.

Sed insaciable del amor en abstracto y del amor sensual, que su ser biológico le reclamaba. Sergio Fernández explica cómo López Velarde se sale con la suya y transgrede el orden del mundo, de la poesía, de sus propias sensaciones, inclinaciones, y rompe las barreras que las limitaciones del mundo le imponen :

"deseó, deseó tanto que su ambición... trasciende el plano de lo femenino concreto, fue más allá del ideal, también; una vez allí, frenético, enloquecido, supo que su apetito no puede ser saciado... porque no era saciable; la cópula del amor en todo su esplendor con el eterno femenino o con ninguna otra suerte de perennidad... sin embargo, lo velardeano consistió en un salirse con la suya, no en el nivel de la existencia, sino en el de la poesía, donde para decirlo a rajatabla... copuló".⁴

Con la mujer como centro, el erotismo, la religiosidad y el amor que dan fundidos. En Dante no hay nada más alto que Beatriz, excepto la Virgen. En López Velarde la amada es la Virgen misma, de este plano a aquel en el que existe erotismo-religiosidad no hay gran distancia. A cada paso el lenguaje del catolicismo expresa religiosidad, erotismo, amor. La Virgen misma, trasmutada, se convierte en objeto de deseo, inclinación promiscua y sacrílega que se manifiesta en los siguientes versos, todos ellos dirigidos a Fuensanta, comprendidos dentro de La sangre devota o de sus Primeras Poesías.

Te aspiraré con gozo temerario
como se aspira en un devocionario
un perfume de místicas violetas.

(PP., "Flor temporana")

Dormir en paz se puede sobre sus castos senos
de nieve, que beatos se hinchan como frutas
en la heredad de Cristo, celeste jardinero;

(PP. "Ella")

Porque yo sé de tu planta ser de todas la más pura,
tu planta sabe las rutas sangrientas de la Pasión,
que por ir tras Jesucristo por Calles de la Amargura
dejó el sendero de lirios de Belkis y Salomón.

Y así te Imploro Fuensanta, que en mi corazón camines
para que tus pies aromen la pecaminosa entraña,
cuyos senderos polvosos y desolados jardines
te han de devolver en rosas la más estéril cizaña.

(SD., "Para tus pies")

A tu virtud mi devoción es tanta
que te miro en altar, como la santa
Patrona que veneran los zagales,
y así es como mis versos se han tornado
endecasílabos pontificales.

(GD., "Canonización")

De esta manera se entremezclan el amor, el erotismo y la religiosidad. López Velarde afirmó que nada podía pensar ni sentir sino a través de la mujer; de su poesía deducimos también, que nada podía decir sin el vocabulario religioso; si la mujer es impulso, el vocabulario católico es su instrumento. Los símbolos religiosos están presentes en toda su obra constituyéndose en un rico acervo lingüístico de origen católico. La mujer asociada a la Virgen y ésta a Fuensanta, son cubiertos con el ropaje de un lenguaje católico que le era tan familiar. "La Ascensión y la Asunción", ¿no es todo una emocionante metáfora, una emoción recordada en que todos estos elementos están conviviendo, teniendo como centro a la mujer y expresado en vocabulario católico? El título es ya un concentrado material religioso en el que están presentes "la mujer" y "el poeta", Cristo y la Virgen, la Ascensión de Cristo y la Asunción de María, la salvación

eterna del cuerpo y del alma, y como quedó expresado en el capítulo anterior, todos los términos y el manejo de los mismos, referentes al amor y a la sensualidad. "La Ascensión y la Asunción", hemos dicho, también habla de la muerte, preocupación constante de López Velarde y tema frecuente de sus sistema creativo, sobre todo en su último libro donde parece estar despidiéndose.

Al amor, la mujer, el erotismo y la religión se suma el tema de la muerte, tratado por él a veces en forma escalofriante, sobre todo en algunos de sus poemas de su segundo libro.

La inspiradora de La sangre devota muere en 1917. La inocencia, la ingenuidad y la desigualdad de su primer libro, desaparecen en Zozobra, - donde se vuelve hermético, reconcentrado y dueño de sus instrumentos creativos. La mujer en este libro se vuelve enigmática, oscura, es una sucesión de sombras y de humos, el tema provincial se debilita, las reflexiones y juegos metafísicos se complican, el poeta está en su cenit creativo y vital. El tema de la muerte empieza a ser tratado masoquísticamente. Es ya el ser rescindido que se observa, que se sueña, que se observa observar se y se sueña sonándose. La quiebra psíquica es cada vez más honda. Ha perdido la inocencia de su primera juventud y eso le duele. El péndulo, el ancla, el trapecio y el candil le revelan el secreto de su naturaleza suspendida, de la vida oscilante y rutinaria (véase "El candil" y "La última odalisca") y así lo expresa en parte de su poesía:

estoy colgado en la infinita
agilidad del éter,
como "a un hilo escuálido de seda.
(Zoz. "La última odalisca")

¿Cómo podía en estas condiciones no aparecer el tema de la muerte? - Heredero de Baudelaire, quien le enseña que el poeta debe ser un maestro

de las percepciones, López Velarde agudiza su olfato para producir sinest sias que transfieren una imagen visual en una olfativa. Se angustia por la descomposición de la belleza y como el amor y la muerte son un nudo in divisible surgen las visiones horrrificas y macabras.

Las imágenes surgen de este ser a quien su carne y su alma le pesan como si en él se sumaran los cuerpos y las almas de los seres humanos de todas las centurias. Su temor y horror a la descomposición de la carne, consecuencia de la muerte o de la vejez lo inducen a acariciar masoquista mente esas visiones y a fundir su sed amorosa con el cadáver imaginado, - el de la amada, empapándose de sangre recién cuajada a las puertas del - cementerio.

Así, amor, muerte, erotismo, alusiones religiosas directas o evocadas, se manifiestan inseparables en los siguientes fragmentos, ambos saca dos de su segundo libro :

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.

(Zoz. "Hormigas")

Porque la tierra traga todo triste amuleto
y tus dientes de ídolo han de quedarse mondos
en la mueca erizada del hostil esqueleto,
yo los recojo aquí por su dibujo neto
y su numen patricio, para el pasmo y la gloria
de la humanidad giratoria.

(Zoz. "Tus dientes")

En forma muy suavizada pero igual que en todo el tercer libro (que es como un adiós), la muerte en "La Ascensión y la Asunción" está unida

a los otros temas. La mujer de niebla y teología, abrochada al rojo corazón del poeta, sale del fin de la atmósfera entre diálogos y besos de un cuarto de perfil. La Virgen y Fuensanta son la misma pero todo bajo la benevolencia divina que en la hora del peligro, a la hora de la muerte definitiva ("la caída") salva al poeta por medio del ángel guardián. La visión de la muerte ha cambiado en este poema y en todo su tercer libro en general, ya no es la materia descompuesta de la amada sino la amada como un ser espiritualizado.

Durante la composición de los poemas de Zozobra, la mente, el alma y los sentidos del poeta están ocupados escuchando el chisporroteo del fuego en que se incendian juntas las tentaciones carnales, sus religiosas --tendencias, sus rupturas internas, sus reflexiones, gozos y padecimientos necrófibs; deslumbrado como estaba por la "criatura solar" y "colgado en la infinita/agilidad del éter como/de un hilo escuálido de seda" parece que el tema de la provincia pasó a segundo término. No desaparece, continúa presente a través de diversos matices: la religión, la mujer y sus recuerdos infantiles; sólo aparece directa e intensamente enunciado en poemas como "El viejo pozo", "Como en la Salve", "El retorno maldéfico", "A las provincianas mártires", "Jerezanas" y "Humildemente". Sin embargo, en este libro su trato es mucho más fino, más delicado que en La sangre devota; en muchos casos no hay un directo enunciado de las cosas de su pueblo, sino evocaciones, imágenes sugeridas por el tono y el contexto :

La frente de don Blas
petrificóse junto
a la hinchada baldosa
que agrietan las raíces de los fresnos.

(Zoz. "Humildemente")

Aparece, sí, pero la provincia no es en este libro una constante como lo fue en La sangre devota o su libro póstumo. Curiosamente en "La -

Ascensión y la Asunción" es éste el único tema velardeano no tratado directamente. Por el contexto, su formación religiosa y sus tempranas inclinaciones eróticas podría aludirse que la provincia está aquí tan presente como los otros temas. Es posible que así sea, sin embargo, no es nuestro propósito hacer una profunda disertación al respecto; queremos sólo dejar sentado que este poema es uno de los pocos casos de su primero y tercer libros en donde dicho tema no aparece directa y claramente enunciado.

4.3 Lo Velardeano

El sistema productivo de López Velarde surge de su propia naturaleza. Muchos de los rasgos de su poesía coinciden con los de otros poetas del momento. Cabría preguntarse entonces, ¿qué es lo "velardeano"? ¿en qué consisten sus procedimientos creativos?, ¿cómo sintetiza su visión del mundo con el mundo real, el mundo tangible?, ¿cuál es el puente que establece (y cómo es) entre antropos y cosmos?

Creemos que parte de lo velardeano ha quedado expresado al hablar de sus temas y la forma de tratarlos. Pero es necesario insistir en otro de sus rasgos más sobresalientes: su tan mencionado dualismo funesto. Muchos estudiosos lo han señalado de muy diversas maneras, algunos de ellos en forma verdaderamente brillante. Citamos a algunos de los más penetrantes y reveladores.

Allen Phillips ve en López Velarde un católico por tradición, que peca, que se arrepiente a veces, que vive angustiado entre la doctrina católica y sus propios instintos de hombre Integral. El conflicto, para Phillips, no llega nunca a resolverse, sino que permanece en "esa lucha entre la Iglesia, su pasado piadoso y tradicional, y el mundo, su presente liberal y sensual."⁵

Al señalar este dualismo velardeano Phillips habla de un temperamento "ávido del bien, pero seducido por el mal". Agrega que es en la vacilación entre ambos polos donde se encuentra parte de su fórmula poética, reflejo siempre de su vida interior, y es que "en él ardían el incienso ante el altar católico y la Incandescente brasa de Eros".

Quizá el primer estudio que rescató a López Velarde del comentario superficial fue el ensayo publicado por Xavier Villaurrutia en 1935. Con él nos descubre con lucidez y sentido crítico la complejidad y riqueza --

del universo poético de López Velarde. Es él quien por primera vez penetra en la poesía del zacatecano hasta profundidades antes insospechadas - por la crítica. Es él quien insiste por primera vez en el dualismo funesto del zacatecano :

"Cielo y tierra, ángel y demonio, virtud y pecado, luchan y nada importa que por momentos venzan el cielo, la virtud y el ángel si lo que mantiene el drama es la duración del conflicto, - el abrazo de contrarios; el espíritu de López Velarde vivió escoltado por un ángel guardián pero también por un demonio estrá falarío",⁶

Si hay esa escisión, esa ruptura, ese dualismo en la vida de un individuo, entonces es una vida compuesta por dos vidas. El poeta así lo entendió y sintió la danza pendular de las dos existencias opuestas, como - en efecto ocurre en muchos espíritus que angustiados prefieren aniquilar una de ellas o simplemente no prestan atención a estos contrarios que dentro de sí se agitan. Por ello Villaurrutia asegura que muchos espíritus

"... se empeñan y aun logran ahogar o por lo menos desoír una - de estas dos voces, para obtener una coherencia que no es sino la mutilación de su espíritu!"

y agrega más adelante que por fortuna "López Velarde no pertenecía a esta triste familia..."⁷

En efecto, su obra de principio a fin está impregnada de estas dos vidas que en él se debatían. Ya desde La sangre devota expresa su conflicto cuando se pregunta :

"¿Será este afán perenne franciscano o polígamo?"

(La sangre devota, "La tónica tibieza")

La simultaneidad sagrada y diabólica de su vida, que se transfiere al plano de lo poético, se manifiesta en poemas como "Todo" :

Yo, varón Integral,

nutrido en el panal
 de Mahoma
 y en el que cuida
 Roma en la Mesa Central,
 (Zoz. "Todo")

¡Con qué fuerza y claridad expresa ese dualismo funesto cuando se va
 le de imágenes femeninas como en esta estrofa :

Me asfixia en una dualidad funesta,
 Ligia, la mártir de pestaña enhiesta,
 y de Zoraida la grupa bisfiesta.
 (Son. "Treinta y tres")

En la prosa "José de Arimatea", breve y reveladora, se encuentra esa afirmación de la "simultaneidad sagrada y diabólica del universo" y en otra de sus bellas prosas, publicada en 1921, nos dice :

"Mejor que en Imaginar un poder sin límites, me complazco en -
 ver, detrás de la rosa de los vientos, la magna faz de Jesús,
 afligido porque en la obra del Padre, se mezcló un demonio --
 soez".⁸

Erotismo, religiosidad, muerte, mujer, amor, en su expresión más alta y ese dualismo que lo torturaba, se encuentran sutilmente trabajados en "La Ascensión y la Asunción". El abrazo de contrarios que señalamos en el análisis, su tentación carnal y cierto tono de imploración por la protección divina que le llega mediante la fuerza amorosa de lo femenino, están ahí. Los contrarios se abrazan y se aniquilan en nuestro poema, pero no con la eliminación de uno de ellos, sino convirtiéndolos en un solo ser donde abrochados salen del fin de la atmósfera.

4.3.1 Vuelos

Con frecuencia hemos aludido a las imágenes de suspensión en la poesía de López Velarde. El hecho ha sido observado y comentado por los más sobresalientes estudiosos, muchos de los cuales lo han asociado a los motivos astronómicos y de vuelo. Este vuelo y esta suspensión son también trasunto de su espíritu, asociados a la muerte que, como dice -- Octavio Paz "...está siempre presente como fondo del eterno vaivén".⁹ -- en esas imágenes de flujo y r-flujo, de ida y venida, asociadas generalmente a la sensación de vacío y de vértigo; para Villaurrutia la figura del trapecio representa la dualidad que rige el espíritu de nuestro poeta, el signo de un alma dividida en contrarios. Pero también contiene el sentido de suspensión en el vacío, de desamparo, de repetición, de monotonía.

Como muchos poemas de Zozobra y de El son del corazón, en "La Ascensión y la Asunción" está presente el motivo de vuelo así como el tiempo presente. Ambos aspectos, muy ligados a la naturaleza de nuestro poeta, sobre todo en ciertos poemas ("El candil", "El ancla", "La última odalisca", "El sueño de los guantes negros") donde la muerte y el amor son protagonistas; Octavio Paz explica así estos tres matices de la obra de López Velarde, sobre todo del tiempo presente, como

"El instante que reconcilia las oposiciones de que está hecha la sucesión temporal (pasado y futuro) en un presente compacto; y esa plenitud es un desgarramiento: al desprenderse del antes, el ahora flota en el vacío, perpetua zozobra, inminencia de caída. La analogía entre Instante y corazón abraza también al amor: dilatación y contracción, ascenso y descenso, unión y dispersión: latido sobre el abismo... El propósito de su obra es lograr la mutación del instante en tiempo espiritual de amor volandero en fidelidad hasta la muerte".¹⁰

Los vuelos que con frecuencia aparecen relacionados con la muerte y

la comunión con la amada, son en esta última etapa de presagios y despedidas una suerte de anhelo por lograr la trascendencia humana auxiliándose del Ideal femenino fallecido en 1917. Si observamos las connotaciones - cardíacas en gran parte de su obra, no será difícil advertir en forma velada o declarada que en muchos casos sentíase un ser a punto de la asfixia, ¿La manera de librarse de la asfixia no era el escape de este mundo que se la provocaba, desembocando así en la evocación de la muerte? Porque - la asfixia verdadera, aunque la expresa en términos corporales no es física sino espiritual; no es terrena, sino trascendental. De ahí tal vez la abundancia de presagios que quizá podría ser como un llamamiento a la - anhelada muerte.

4.3.2 Presagios

Con El son del corazón se cierra el círculo de su poesía. En este libro se notan, entre otros, tres puntos principales: el retorno a Fuensanta que involucra además a la Dama de Negro, el intento de estructurar un estilo diferente y otros presagios de su propia muerte y cómo el poeta la ve, la siente, la percibe y comulga con ella a través de Fuensanta. So bresale también su desilusión ante lo falso e inútil de todo lo que se llama conocimiento y de aquellas interesantes pero prohibidas experiencias que lo convirtieron en un hombre de mundo : por ello el libro es también como una confesión, como un acto de contricción y una búsqueda de la inocencia perdida para lo cual recurre a Fuensanta y a los elementos jerezanos.

La sucesión de presagios expresados en muchos de los poemas de El son del corazón están muy emparentados en algunos de sus matices con -- "La Ascensión y la Asunción". Tal es el caso de "¡Oué adorable manía!", donde contempla en las alturas a la figura femenina que lo espera para -- darle la felicidad eterna :

soy más rico, muy más que un gran visir,
 el corazón que amé se ha vuelto faro!
 y mi alma en pena bebe un negro vino,
 y un sonoro esqueleto peregrino
 anda cual un laúd por el camino,

. . . .

por darme mi santo y seña la viajera
 se ata debajo de la calavera
 las bridas del sombrero de pastora.

(Son. "Qué adorable manfa")

Lo mismo ocurre con "El sueño de los guantes negros", donde las dos instancias femeninas se confunden entre sí y se funden al poeta, quien al asirse a ella(s) convierte el encuentro en una poética y apocalíptica trilogía y así poder alcanzar el vuelo por gracia de la resucitada :

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

Para volar a ti le dio su vuelo
 el Espíritu Santos a mi esqueleto

(Son., "El sueño de los guantes negros")

En este tercer libro parece reafirmar su fe religiosa y su fe en reconquistar la inocencia de antaño, el tono es de esperanza y de cierto optimismo tras el vuelo necrófilo. Recurre a los recuerdos infantiles y revive el tono de La sangre devota, pero con perfeccionado estilo, y así, - en "El sueño de la inocencia" hace una bella síntesis de su vida, en una breve confesión que parece mostrarle el camino de la felicidad :

Un día quise ser feliz por el candor,

otro día, buscando mariposas de sangre,
 más revestido ya con la capa de polvo
 de la santa experiencia, sé que mi corazón,
 hinchado de celestes y rojas utopías,
 guarda aún su inocencia, su venero de luz:
 el lago de las lágrimas y el río del respeto!

(El son., "El sueño de la inocencia")

4.3.3 Un sistema particular

En poesía un sistema poético individual obedece a factores tanto externos como internos, a diferencia de sus procedimientos creativos que son más bien personales. Un sistema productivo tiene qué ver con influencias de todo tipo que el poeta recibe del exterior, el cual le ofrece un lenguaje, una sociedad, un mundo natural en parte transformado por el hombre; comportamientos humanos, una cultura y todas sus variantes religiosas, técnicas, idiosincráticas, etc., Todo lo anterior determina el surgimiento de corrientes artísticas, pues los estímulos externos son similares para todos en un tiempo determinado. Pero al llegar al poeta, estos factores externos se tamizan, se decantan, sufren transformaciones a través de filtros exclusivamente individuales que pueden ser múltiples: de origen familiar, genético, fisiológico y hasta las condiciones climáticas de esos filtros y así los estímulos externos se subjetivan convirtiéndose en cosas distintas en cada poeta y hasta en cada momento de la vida del poeta.

Es así como los sistemas colectivos se distinguen de los resultados individuales que son a la vez producto de procedimientos creativos también personales. Así, el modernismo y el posmodernismo son grandes sistemas cuyos puntos de coincidencia han sido ya señalados; pero el estilo de cada modernista y posmodernista, dentro de ese sistema colectivo, es úni-

co, como único e Inconfundible es el sistema creativo personal de Ramón - López Velarde, cuyos rasgos esenciales han sido ampliamente descritos y - que serán resumidos tomando como base los resultados del análisis de "La Ascensión y la Asunción", comprobando así que la mayoría de los rasgos - propios de su sistema individual, presentes en toda su obra, se encuen- - tran en nuestro poema.

4.3.3.1 Métrica

Abundancia de metros, rimas, estrofas, subgéneros líricos, verso li- bre, así como la mezcla constante entre todas esas posibilidades se pre- sentan en López Velarde como en la mayoría de los modernistas. Sin embar- go, se puede señalar una clara preferencia por el cultivo de octosílabos, endecasílabos, así como por versos libres.

En su última etapa hay marcada inclinación por el endecasílabo; "La Ascensión y la Asunción" y "La suave patria", su poema más popular, tie- nen esta medida.

4.3.3.2 Nivel fónico-fonológico

- a) Constante manejo de contrastes en las rimas, alternando el orden oxí tonas-paroxítonas (o viceversa), con clímax frecuentemente marcados mediante proparoxítonas ("La Ascensión y la Asunción", "Qué adorable manfa", "En mi pecho feliz", "El son del corazón", etc.); estas es- drújulas pueden ser el clímax de todo el poema o estar en el verso más importante de alguna estrofa.
- b) La sonoridad, la música y el ritmo adquieren cualidades únicas, gra- cias a la abundancia de esdrújulas, que con mucha frecuencia se pre- sentan en forma de adjetivos y gracias a ello los poemas adquieren -

un extraño ritmo galopante. Sería innecesario poner ejemplos para demostrar lo anterior, pues es difícil encontrar entre su obra poética algún texto carente de esdrújulas. Creo que la mejor ejemplificación que podemos hacer en este caso es transcribir un texto de su obra considerada no poética en el que, con otras intenciones revela esta preferencia dentro de su procedimiento creativo :

UN BARON

Hay en San Luis un célebre barón
que, con su corpulencia aristocrática,
vive con placidez de vida errática,
luciendo un hiperbólico bastón;

y como lo menea sin ton ni son,
suele, con atingencia matemática,
dar de leñazos a la gente apática
que va cerca de él sin precaución.

Y, poseído de un furor diabólico,
ve a un sacristán y lizas! en la nariz
le da un trancazo con sabor de cólico.

Oye, barón: por tu esgrimir selvático,
ya junto a ti resulta un infeliz
Pepe el Tranquilo, el bravucón simpático.

(La Nación, México, 24 de Julio de 1912)

Con intenciones similares escribe los siguientes tercetos, pertenecientes a un soneto llamado "¿quién es?" :

es eminente retórico ;
conversador muy simpático;
es un gallo pitagórico

sin que en disparates calga,
y delicioso gramático
del "puédamos" y del "haiga".

(La Nación, México, 7 de octubre de 1912)

- c) Gusto por el juego de fenómenos paronomásticos y aliterantes :
- "ubérrima ubre...zumba y zumba,..goteando su gota...párpados narcóticos...renovando sus noveles...amor amoroso...parejas pares..."
- (Zoz., "El retorno maléfico")
- "diapasón del corazón...múltiple el estrépito"
- (El son., "El son del corazón")
- "dentro del más bien muerto de los mares muertos"
- (El son., "El sueño de los guantes negros")
- "en cada anochecer y amanecer... La Ascensión y la Asunción"
- (La Ascensión y la Asunción")

4.3.3.3. Nivel morfosintáctico.

- a) El encabalgamiento se presenta con tal insistencia que como en el caso de las esdrújulas consideramos valadé ejemplificarlo, pues encontramos varios casos en cada poema y raro es el que no contiene este fenómeno.

Sólo queremos recordar que éste es uno de los motivos por los que se asegura que López Velarde es precursor de la poesía moderna al romper con el metro tradicional mediante este recurso, hecho que significa un retorno al prosaísmo, la irrupción del verso libre o el inicio de la poesía conversacional. Este recurso le sirvió además para mezclar los tópicos poéticos tradicionales con los considerados no poéticos en ese momento; se vale de él para, utilizando lo cotidiano, -decir las cosas nunca dichas por la poesía.

En nuestro poema está muy presente este recurso, según quedó explicado en el plano correspondiente.

- b) Hay en toda su poesía un peculiar manejo de la elipsis a través de -

los puntos suspensivos (presentes también en nuestro poema) que más que una evasión por "decir algo" demuestran en este caso el rigor y la honradez de decirlo. Los puntos suspensivos en él indican tres cosas: prolongación del sentido que se maneja, certeza de que muchas veces se dice más con el silencio que con las palabras, y dificultad para nombrar lo innombrable, aquello que sólo se puede sugerir.

Así, la elipsis se produce en él no sólo a través de la supresión de palabras como en el caso de los verbos copulativos que son sustituidos por una coma, sino que se sustituye una idea, una imagen que se sugiere mediante los puntos suspensivos. En sus tres libros se presenta este caso por lo menos en una tercera parte de sus poemas.

- c). Su poesía es copiosa en el manejo de la simetría, que es un "paralelismo entre secuencias sintácticas."

Dada su naturaleza dual, este recurso le vino a la medida a López Velarde; con él frecuentemente se manifiestan las simetrías bilaterales o bimebraciones; sea el verso, la estrofa u otra determinada secuencia sintáctica, se dividen en dos partes estructural o sintácticamente iguales, que están con frecuencia vinculadas por una pausa o cesura, o bien por algún nexos. Recordemos esas bimebraciones de palabras o sintagmas que están en "La Ascensión y la Asunción" :

Invisible y perfecta	niebla y teología
anoecer y amanecer	en lo pequeño ni en lo grande
caricaturas y parodias	en vuelo la caída
mi cuerpo con el suyo	la Ascensión y la Asunción
virtud ajena y virtud propia	"me da medio perfil para su diálogo
la Ascensión y la Asunción	y un cuarto de perfil para su beso".
	de ángel guardián un ángel femenino

Si observamos toda su obra poética, nos toparemos con multitud de casos similares; he aquí otro grupo de ejemplos, extraídos de "El son

del corazón", poema que da título a su tercer libro de poesía :

"sus mismas quejas y sus mismas furias"

"por diosa y por querida"

"al figurín y al precio de la moda

"cortejando a las hembras y a las cosas"

"clamor pagano y nazareno"

- d) Otro punto que sobresale en el sistema poético que nos ocupa, es el empleo de la digresión. Este recurso lo usa en toda su obra, sólo - que la evolución cambia la forma de emplearlo; en La sangre devota aparece a través del paréntesis; este paréntesis es casi nulo en Zozobra y desaparece totalmente en El son del corazón; esta secuencia nos demuestra una evolución de su estilo y un perfeccionamiento en los procedimientos creativos. Pero desaparece el paréntesis, no la digresión, ya que es sustituido por frases aclarativas como en el siguiente caso :

y mis paisanas, con la falda hasta el huesito,
según se dice en la moda de la provincia,
 cruzaban por mi llanto con vuelos insensibles.
 (El son., "El sueño de la inocencia")

En muchos casos se vale de la digresión para introducir frases sencillas y cotidianas, pues si se lee cuidadosamente el poema al que pertenecen los versos anteriores se notará la diferencia de tono entre el verso de la digresión y otros sintagmas del poema. Obsérvese -- bien ese contraste entre el verso que subrayamos y el que le sigue ; mientras el subrayado es una expresión de ralgambre cotidiana; el siguiente es de impresionante manufactura poética; esa contigüidad de elementos contrastantes es uno de los puntos generadores de la novedad velardeana.

- e) En la organización sintáctica de López Velarde el adjetivo ocupa un lugar preponderante, porque mediante él organiza poéticamente sus visiones del mundo. Casi no hay poema suyo que no ostente una riqueza de adjetivación; está empleado, si no como un sustituto pleno del -- sustantivo, sí como un marcadísimo resaltado de cualidades, cuyo -- significado en ocasiones opaca la importancia del elemento modificado. Al referirse al lenguaje de López Velarde, Villaurrutia asegura que "De buena gana hubiera creado un lenguaje para su uso personal.. .. pero dar nombres nuevos a las cosas lo hubiera confinado en el - círculo de la razón perfecta, es decir, en el círculo de la locura.- Como a todo buen poeta, le quedaba el recurso de hacer pasar los nom bres por la prueba del adjetivo".¹¹

Con frecuencia, como ya hemos señalado, esos adjetivos no sólo tienen un significado novedoso, sino especial y único, ya que infinidad de ellos adquieren gran colorido y sonoridad, sobre todo a partir de sonidos esdrújulos, frecuentemente empleados como calificativos.

4.3.3.4 Nivel semántico.

- a) Su poesía es resultado de una constante introspección y en ella expresa su insaciable sed amorosa, sed de veneros femeninos, resultado, según su sentido y forma de decirlo, como un amor a lo absoluto femenino.
- b) Admiración a la mujer-objeto cuya belleza física (erotismo) lo arroba y enclende sus inclinaciones sensuales, hasta convertirse en impulso de su expresión,
- c) Evocación constante del lugar natal (provincia), que en muchos casos ve como paraíso perdido, como símbolo de la inocencia, de la ingenui

dad, de la castidad, de la limpieza de alma,

- d) Presencia del sema religioso en casi todos sus poemas, relacionado casi siempre con la mujer (en ambos sentidos : a y b) y cayendo a veces en el sacrilegio al confundir a la Virgen con mujeres reales.
- e) Presencia permanente de la muerte, francamente enunciada o sugerida a través de la metáfora In absentia, relacionada frecuentemente con la mujer, el amor y el erotismo.
- f) Insistencia en el manejo de imágenes de vuelo, suspensión en el vacío, como indicadores del anhelo de infinitud ("El candil"), la monotonía ("El péndulo"), zozobra ante la inminente caída o condenación ("La última odalisca"), o bien como posibilidad salvadora ("La Ascensión y la Asunción"); pero todas estas expresiones adquieren siempre un sentido de lo trascendental.
- g) Sensación de estar viviendo con su cuerpo y su espíritu, la vida de todos los seres, de ser la encarnación de todos los que viven "el ahora" y los que han vivido en tiempos pretéritos.
- h) Riqueza en el manejo de la oposición entre el ámbito cristiano, de disciplina espiritual y corporal, y el musulmán, de franca inclinación hedonista, de admiración y práctica de todos los placeres terrenales, teniendo como centro el que la brasa de Eros proporciona, oposición ésta que se elimina en su ser a través de la unión de contrarios, sobre todo con el manejo del oxímoron.
- i) Dos puntos más sobresalen dentro de este plano en el sistema creativo personal del zacatecano: por una parte, la búsqueda casi religiosa del adjetivo preciso, cuyo significado (dada la novedad, combinada con sorprendentes sonidos) adquiere a veces mayor importancia que

el elemento modificado; por otra, el empleo frecuente y afortunado - de la sínecdoque, asociada a cierta tendencia hiperbólica que es a menudo colocada contiguamente con lo nimio y lo cotidiano, produciendo un choque de elementos disímbolos. Véase la diferencia en el empleo de las palabras que constituyen los siguientes versos, donde el primero contiene términos de uso común y cotidiano, mientras el segundo presenta tres palabras consideradas de elevada connotación poética :

Tardes en que el teléfono pregunta
por consabidas náyades arteras

(Zoz., "Tierra mojada")

La mayoría de los rasgos aquí descritos están presentes en nuestro poema. Todos ellos forman parte del sistema poético individual, son producto de procedimientos creativos personales y se pusieron aquí con base en la frecuencia con que aparecen en toda la obra en verso de López Velarde, sin perder de vista, desde luego, que todos ellos también desempeñan algún papel importante en "La Ascensión y la Asunción".

NOTAS

1. Fernández, Sergio, Homenajes..., p. 123
2. Paz, Octavio, Cuadrivío. "El camino de la pasión", p. 79
3. Ibidem., p. 93
4. Fernández, Sergio, Op. cit., p. 171
5. Phillips, Allen, López Velarde..., pp. 153
6. Villaurrutia, Xavier, El león y la virgen..., pp. X-XI
7. Idem.
8. López Velarde, Ramón, Obras, "José de Arimatea" y "Lo soez", pp.274-275
9. Paz, Octavio, Op. cit., p.125
10. Ibidem, p. 125
11. Villaurrutia, Xavier, Op. cit., p. XX.

C O N C L U S I O N E S

Como resultado del análisis de "La Ascensión y la Asunción", las relaciones que el poema tiene con la vida y obra de su creador, los rasgos literarios de la época en que se produjo, su estética personal, sus preferencias temáticas, estilo y estímulos creativos, así como las cualidades internas del poema en sí mismo, hemos llegado a las siguientes conclusiones :

1. Se ha confirmado nuestra hipótesis inicial de que el poema "La Ascensión y la Asunción" es altamente representativo de todo el sistema poético velardeano, así como de sus procedimientos creativos, hecho que se manifiesta en sus distintos niveles.
2. El nivel fónico-fonológico, así como la disposición métrica, nos dicen que en "La Ascensión y la Asunción", como en gran parte de la poesía moderna, los textos adquieren significación no sólo por lo que denotativa o connotativamente digan las palabras que participan en el texto, sino por la disposición métrica : distribución de blancos, espacios, límites, estrofas, medidas, rimas, ritmo y demás sonidos. Así se demuestra que el aspecto externo o formal lleva consigo una gran carga de significado; este hecho fue bien conocido y practicado por Ramón López Velarde, como lo muestra la distribución de rimas, y todas las correspondencias entre elementos fónicos y métricos de "La Ascensión y la Asunción".
3. Los cuadros de que nos hemos auxiliado para explicar el poema en cada uno de sus niveles y cuyas relaciones y correspondencias internas son innegables, demuestran claramente el esmero de López Velarde por lograr la desviación e imprimir el artificio a sus textos en todas sus facetas, sin caer en la pedantería, sino al contrario, lograr que fueran altamente expresivos sin perder naturalidad y sencillez. Cuando nos acercamos a ellos caemos en la cuenta que la can

tividad de artificio es abundante, pero sin complicar su sentido sino permaneciendo fiel a esa sencillez.

4. El frío análisis lingüístico en el nivel sintáctico, carente aún de señalamientos retóricos (metáforas), nos arroja la siguiente conclusión: Desde el punto de vista sintáctico, el poema (y toda la obra poética de López Velarde) es sorprendentemente sencillo, a pesar del evidente alto grado de elaboración de las estrofas V y VI.

Pero esta sencillez sintáctica, resultado de un esmero en la elaboración, para lograrla, no implica ausencia de elementos retóricos dentro de este nivel; al contrario, la presencia de metataxas es abundante y esto debe señalarse como una de las más elevadas virtudes de la poesía de López Velarde: haber logrado la sencillez y claridad dentro del plano sintáctico, pero imprimiéndole al mismo tiempo el artificio, la sustitución, que contribuyen a dar al texto belleza y elegancia. Prueba de lo anterior es la abundancia de metataxas que quedaron señaladas en el plano correspondiente.

5. La abundancia de metáforas en cada uno de sus niveles, no obstante la claridad, sencillez y naturalidad del lenguaje, demuestran que en el poema la cantidad de artificio no lo oscurece ni constituye una barrera en la comunicación entre lector y poeta.

La comprensión y posible explicación del poema dependerá del grado intelectual de cada lector, así como de sus intereses al acercarse a él; pero gracias a la sencillez que el texto muestra en la superficie, este puede ser entendido por cualquier receptor y explicado hasta un determinado nivel. Ello nos indica que hay en el texto un hilo conductor que hace posible su entendimiento por parte de cualquier lector, ya que hay una referencia común en puntos fundamentales, aun

que ésta puede llevar a distintos caminos y destinos interpretativos, al cambiar los grados de lectura, generando así la polisemia. La presencia de ese elemento referencial hace posible coincidencias interpretativas, a pesar de diferencias entre los lectores, debido a que, el predominio de la función poética hace que estas referencias se vuelvan ambiguas.

Por la razón anterior, el lector común, al enfrentarse a la poesía de López Velarde y ante la imposibilidad de explicar los motivos sacados del poema mismo—por las cuales el texto lo emociona, se inclina a mirar al poeta como a un ser misterioso, especial, dotado de cualidades fuera del alcance del común de los humanos—lo cual en parte puede ser cierto—, pero pocas veces se detiene a pensar en la preparación intelectual, el trabajo, la búsqueda, la lucha con la materia (palabra) para moldearla y pulirla.

6. El predominio de la función poética en la obra de López Velarde y es pecíficamente en el poema elegido, se manifiesta por :
 - a) La abundancia de artificio en cada uno de los planos lingüísticos, -manejado con la clara intención de dar al texto belleza y elegancia, valiéndose incluso de otras funciones, sobre todo la referencial, la emotiva y la conminativa.
 - b) La cuidadosa estructuración y agudas correspondencias entre todos y cada uno de los elementos métricos : medidas versales, juegos alternos con estrofas distintas, combinación fluctuante entre versos blancos y rimados, manejo de contrastes entre rimas masculina-femenina-masculina, etc.
 - c) Disposición retórica (en el sentido antiguo) que da al poema un perfecto desarrollo argumental en el que se tiene un planteamiento (estrofa I), desarrollo (estrofas II, III, IV), clímax (estrofa V), des

censo (estrofa VI) y epílogo (estrofa VII). Esta dispositio da al poema un tono ascendente en que la gradación juega un papel importante en el logro de la belleza; nos conduce emotivamente en forma progresiva hasta llegar al clímax. Al acudir a la retórica clásica en la composición del poema López Velarde nos está demostrando un elemento más entre sus preocupaciones al escribir sus textos; es importante hacer este señalamiento, pues con frecuencia se olvida el papel tan importante que juega la vieja retórica en poetas que, como López Velarde, tienen una formación clásica y que evidentemente los antiguos métodos de composición se ven reflejados en sus creaciones.

- d) Todo el aspecto métrico así como muchos otros elementos dentro de -- los diferentes niveles lingüísticos, que integran la forma, llevan en sí mismos cargas significativas Indisolubles del sentido que palabras y enunciados llevan consigo; este sentido, clara e intencionalmente manejado en el poema, es de fluctuación, movimiento pendular, etc., que reflejan a su vez cuestiones personales de Ramón López Velarde así como sus visiones del mundo: naturaleza dual, condenación-salvación, ascenso-caída, ida-regreso, sensualidad-espiritualidad amorosas, etc.

Como elemento reforzador del argumento anterior, agregaremos que todo el poema descansa sobre un claro sistema binario en todos sus niveles, pero más fácilmente detectable en el sintáctico y en el métrico.

- e) "La ascensión y la Asunción" está dentro de los códigos poéticos. Es evidente que no narra un contenido real sino imaginario. Una de las funciones que estos códigos desempeñan es que significan nuestros deseos, recreando mundos y situaciones imaginarias que compensan déficit y frustraciones a que nos lleva el mundo y la sociedad existentes. Por ello este poema representa uno de los grandes anhelos de -

López Velarde, un sueño realizado, materializado a través de las palabras, es una metamorfosis que va de su realidad íntima, personal, al sueño y del sueño a la concreción verbal; el sueño es transformado en belleza a través de la materia propia de poetas: la palabra. Esta transfiguración de anhelos en realidad verbal lograda a través de imágenes, juegos binarios, tonos emotivos, intimismo, penumbra, vida, muerte, etc., transformada en palabras contribuye también al logro de la belleza y el predominio de la función poética.

7. Dentro de la producción poética general de López Velarde, este poema es como un puente, un eslabón en el que la mujer se encuentra como eje para facilitar al poeta el ascenso anhelado y satisfacer sus ansias de infinitud y trascendencia; pero también para evitar la caída luzbética, que lo desplome en la condenación eterna; gracias a ese puente (divino-femenino) se logra la transfiguración de la caída en vuelo.

Si el ángel guardián y el demonio estrafalarlo se disputaban la vigilancia del espíritu del poeta, en nuestro texto se infiere el triunfo de aquél, pero sin renunciar a su pasión vital que en todo momento fue la mujer; así, transforma la figura del ángel, quebrantando el orden católico y humano, adecuándolo a sus personales tendencias y asegurar así el viaje definitivo, acompañado hasta el final por la mujer-ángel. El poema también representa el triunfo del poeta sobre las contradicciones del mundo y sobre las propias; con él logra salir a flote, emerger, salirse con la suya. Su natural inclinación a las tentaciones que lo inducen al pecado y la carga de principios que se lo impiden constituyen el principio de su permanente flagelo. Bajo la aprobación divina y teniendo como intermediario al ángel guardián, obtiene la salvación, pero sin renunciar a su erótica inclinación.

Así, realiza una suerte de cópula caprichosa, no en el plano de lo -

concreto real, sino en el de la poesía, transgrediendo el orden de -
códigos y sistemas comunes, atándolos como símbolos que se encuentran
disgregados, o desatándolos de su lugar acostumbrado para anudarlos
de acuerdo con sus propias inclinaciones y justificar sus tendencias;
por ello une contrarios, transfigura caídas en vuelo, de simultaneidad
a Ascensión y Asunción, otorga sexo a un ángel, involucra a Dios
en sus inclinaciones "obligándole" a aprobar sus atrevimientos.

8. Un poema es hijo de un poeta, pero también de una sociedad y de una
época. Es importante conocer estos factores para entender con pro-
fundidad el poema. Pero hay poetas y poemas tan íntimos, tan perso-
nales que escapan a este esquema.

Salvo el ambiente literario de fines del siglo pasado y principios -
del actual, podemos prescindir de muchos otros factores externos pa-
ra la comprensión del poema y una explicación aceptable. Es posible
que si mostrásemos "La Ascensión y la Asunción" a lectores extranje-
ros de aceptable cultura literaria que ignoren la obra de López Ve-
llarde, se sorprendan al saber que el texto fue escrito cuando en Mé-
xico aún están frescas las manchas de sangre, cuando aún retumbaban
enardecidos los gritos de la plebe que disfrutaba de "la fiesta de
las balas", cuando en el país, en fin, los caudillos luchaban a muer-
te por arrebatar la batuta política. Lo anterior no es sino una -
conclusión más en el sentido de que este poema es un modelo muy re-
presentativo de la poesía del jerezano, pues en ella difícilmente se
vislumbran las pasiones políticas, la violencia, en fin, el alarido
humano que envolvió a México en la segunda década de nuestro siglo.

BIBLIOGRAFIA.

DIRECTA

López Velarde, Ramón, Obras, México, F.C.E., 1971

López Velarde, Ramón, El León y la Virgen (Prólogo y selección de Xavier Villaurrutia), México, UNAM, 1971.

INDIRECTA

Acta poética, México, UNAM, 1980.

Acta poética, México, UNAM, 1981

Acta poética, México, UNAM, 1982-1983.

Andueza, María, Once poemas comentados de Federico García Lorca, México.- UNAM, 1983.

Beristáin, Helena, Guía para la lectura comentada de textos, Parte 1, México, UNAM, 1977.

Bousoño, Carlos, Teoría de la Expresión poética, Tomos I y II, Madrid, - Gredos, 1976.

Buxó, José Pascual, Las figuraciones del sentido, México, F.C.E., 1984.

Castagnino, Raúl, El análisis literario, Buenos Aires, Nova, 1979.

Fernández, Sergio, Homenajes: Sor Juana Inés de la Cruz, López Velarde, - José Gorostiza, México, Sep. Setentas-Diana, 1971.

Fuente, Carmen de la, López Velarde, Su mundo intelectual y afectivo, México, Federación Editorial Mexicana, 1971.

García Terrés, Jaime, Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto -- Owen, México, Era, 1980.

Garza Cuarón, Beatriz, La connotación : problemas del significado, México, El Colegio de México, 1978.

González, César, Función de la teoría en los estudios literarios, México, UNAM, 1982.

Guiraud, Pierre, La semiología, México, F.C.E., 1982.

- Guillón Barrett, Yvonne, Versificación española, México, Compañía General de Ediciones, 1976.
- Henríquez Ureña, Max, Breve historia del modernismo, México, F.C.E., 1978.
- Henríquez Ureña, Pedro, Las corrientes literarias en América Hispánica, - México, F.C.E., 1978.
- Jakobson, Román, Ensayos de poética, México, F.C.E., 1979.
- Jakobson, Román, Roland Barthes y otros, El lenguaje y los problemas del conocimiento, Argentina, Rodolfo Alonso Editor, 1971.
- Jitrik, Noé, Las contradicciones del modernismo (Jornadas 85), México, El Colegio de México, 1978.
- Lázaro Carreter, Fernando y Evaristo García Calderón, Cómo se comenta un texto literario, Madrid, Catedra, 1978.
- López Estrada, Francisco, Métrica española del siglo XX, Madrid, Gredos, 1983.
- Molina Ortega, Elena, Ramón López Velarde, Estudio Biográfico, México, Imprenta Universitaria, 1952.
- Monsiváis, Carlos, Calendario de Ramón López Velarde, México, SEP, abril, 1971.
- Navarro Tomás, Tomás, El arte del verso, Colección Málaga, México, 1977.
- Noyola Vázquez, Luis, Las fuentes de Fuensanta; Guadalajara, México, Dpto. de Bellas Artes del Gobierno del Estado, 1975.
- Pacheco, José Emilio, Antología del modernismo, Tomo primero, México, -- UNAM, 1978.
- Paz, Octavio, Cuadrivio, México, Joaquín Mortiz, 1980.
- Phillips, Allen W., Ramón López Velarde, El poeta y el prosista, México, - INBA, 1962.
- Reyes, Alfonso, El deslinde. Apuntes para la teoría literaria, Obras completas, T.XV, México, F.C.E., 1975.
- Todorov, Tzvetan, Poética, Buenos Aires, Losada, 1975.
- Vela, Arqueles, El modernismo : su filosofía, su estética, su técnica, México, Porrúa, Colección S.C., No. 217, 1979.

COMPLEMENTARIA

Beristáin, Helena, Diccionario de retórica y poética, México, Porrúa, 1985.

Círiot, Juan-Eduardo, Diccionario de símbolos, Barcelona, Labor, 1978.

Sáinz de Robles, Federico Carlos, Diccionario de la literatura, Tomos I y II, Ed. Aguilar, Madrid, 1982.