



# EL ARTE DE LA QUEJA

La prosa literaria de Ramón López Velarde



ALBERTO PAREDES

UNAM • FFyL



EL ARTE  
DE LA QUEJA



ALBERTO PAREDES

# EL ARTE DE LA QUEJA

La prosa literaria de Ramón López Velarde

Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

# EKATÓ

Primera edición: 1991

Segunda edición: 2024

DR © Universidad Nacional Autónoma de México  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,  
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-8845-9

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización  
escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

*And what is a novel if not a conviction of our fellowmen's existence strong enough to take upon itself a form of imagined life clearer than reality and whose accumulated verisimilitude of selected episodes puts to shame the pride of documentary history.*

CONRAD

*L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a jamais vécu.*

FLAUBERT



## RECONOCIMIENTOS

El lector tiene en sus manos la segunda edición de *El arte de la queja*, ampliamente revisada y corregida por mí mismo; aproveché la ocasión para desarrollar ángulos nuevos e introducir una serie de pasajes, todo lo cual corresponde al espíritu de esta obra. La intención ha sido respetar su identidad, auxiliándola a que llegue a un mejor estado. Originalmente fue el primer título que la editorial Aldus dedicara al ensayo (“Las horas situadas”), y una versión previa fue el texto con el que obtuve el doctorado en letras por la UNAM, mi “alma mater” como se decía tradicionalmente. Este libro está fuertemente inspirado por Roland Barthes y su escuela, menos por la ortodoxia de un cierto estructuralismo a la francesa que por su ímpetu intelectual, una avidez de leer signos y símbolos para encontrar en ellos un código no sólo semiológico sino de pasiones. Pues son las pasiones quienes alimentan las obras maestras, como la de López Velarde, y es a la transmutación de lo pasional en lo estético a lo que debemos dedicar nuestro esfuerzo de comprensión. Mucho más que en la versión previa, estas páginas se aventuran, acaso con gula, por ciertas nociones de la física moderna, tomadas como símiles y metáforas que estimulan a la par la imaginación y la observación.

Convencido de la voluntad hospitalaria de este libro, dije entonces que es una casa; una casa que pueda ser hogar y clínica de reposo para la intensa sensibilidad de López Velarde, y una casa que debe mucho al apoyo entusiasta de algunos maestros y amigos. Entonces como ahora agradezco, en orden alfabético, a Mauricio Achar (t), Manuel de Ezcurdia (t), Sergio Fernández (t), la familia Guerrero Olmedo, José Emilio Pacheco (t), Ricardo Pozas Horcasitas y Aurora Loyo, Severino Salazar (t) y Tomás Segovia (t). Ellos alentaron la escritura y toleraron mis efusiones monomaniacas. Fueron la leña en la caldera.

Debido a una grave omisión en la formación tipográfica original se dejó fuera el principal reconocimiento. Gabriel Zaid acompañó la escritura original de esta obra. Recuerdo la primera de una serie de conversaciones telefónicas sostenidas de Coyoacán a Polanco, cuando me permitió extenderme sobre la idea que acariciaba: “Don Gabriel, quiero embarcarme en un libro sobre López Velarde, con suerte no será ‘un libro más’ pues está cebado en una presa doble: en primer lugar, la convicción de que López Velarde es un arte de la queja, y en segundo, para que la idea funcione, lo mejor será basarme principalmente en sus dos libros de prosa literaria”. Al colgar el auricular ya contaba con un inmejorable interlocutor y lector previo. Gracias, maestro Gabriel, por la anotación sistemática y minuciosa de tantas cuartillas como le fui enviando, capítulo a capítulo.

Agradezco a mi casa universitaria, la Facultad de Filosofía y Letras, que dentro del marco de su centenario acoja esta nueva edición en la colección Ekató, en particular a los doctores Mary Frances Rodríguez y Federico Saracho, directora y coordinador editorial respectivamente.

AP.

## PRÓLOGO: UNA NOVELA DE ESCRITOR

Saber quejarse es un arte. Y López Velarde lo dominó con maestría.

Hay un arte de la queja. “Y tal ficción no será canónica; pero es el esfuerzo de un ingente amor.” Creo que *El minuterero* y *Don de febrero* y *otras crónicas*, las dos colecciones de su prosa literaria, se revelan como un espacio franco, generoso y obsesivo para que un sujeto literario detallara frente al papel sus *quejas*: carencias, conflictos básicos que estructuran la persona e impulsan la escritura, insatisfacciones y castraciones del deseo, etcétera. Veo los dos libros de la prosa velardiana bajo la metáfora, que él usó, de una plaza pública dispuesta a escenificar las mutilaciones que dan origen a este escritor tantálico: un hombre y una obra definidos por lo que la realidad y el deseo siempre le hurtaron. Existe el tipo de artista occidental que medra por la ausencia amorosa y por la imposible conciliación social. Para alguien así, el arte y la queja se alimentan y transustancian permanentemente. En Ramón López Velarde cada nueva prosa de dos o tres cuartillas es el retorno maniaco a los lugares donde su corazón agoniza; retomo parafrásticamente su poética de la prosa: *¡Qué adorable manía decir mi pobreza y desamparo!*

Este es el blanco que levanto imaginariamente ante el lector y del cual los siguientes ensayos son cinco ejercicios de cetrería para ceñir a un hombre en su médula doliente. El estudio que aquí propongo participa, con reservas críticas, de la noción de literatura como suceso estético proveniente de las pulsiones íntimas del sujeto. Asediaré una “persona” a través de su espacio de queja. No el hombre histórico y anecdótico sino el ser que legítimamente encontramos en sus palabras, que es sus palabras. Yo lo llamo, a partir de estas líneas prologales y frente al Ramón Modesto López Velarde Berumen, con una sigla que será su santo y seña literaria: RLV. Así como Alonso Quijano pierde

identidad civil (o al menos eso pide su deseo) pues de lo contrario no se hubiera engendrado hijo de sus obras, así yo bautizo a a mi caballero y a la fineza de sus aventuras por las plazas de la queja, y lo nombro RLV. Nombre que, como aquel de Don Quijote, perderá en las últimas páginas en las que lo asistamos a bien morir, cuando la obra esté hecha. Pues ya el nombre y el artificio del aventurero regresan al polvo biográfico. “Verdaderamente se muere, y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno; bien podemos entrar para que haga su testamento.”

Pero cuando el testamento es una literatura y la aventura el acto de escribir, la pervivencia del nombre ficticio queda salvada: no es hijo de sus obras, *es su obra*. Nos movemos en el terreno demarcado por S.T. Coleridge como *biographia literaria*. Pretendo que este ejercicio analítico sea un paseo por las estaciones probables del viacrucis velardiano, por los nudos nunca resueltos que ordenan la vida e impulsan el oficio de las letras, repartido éste entre la sublimación de la poesía y la queja de la prosa. RLV tiene dos modalidades de existencia:

1) *El suceso del poema* como resultado de extremar y purificar alquímicamente el maremágnum vivido, con el deseo perdido y la plaza vuelta laberinto.

2) *La actitud de la prosa*. Una disposición donde se intensifica el grado, hasta volverse dominante, de que operen dos posibilidades del texto: analizar y exponer. En la prosa se reconoce una actitud más que de construir el poema contra la corriente, de enfrentar y desmenuzar los conflictos esenciales del sujeto. Dado que la prosa también tiene exigencias de formalización literaria, la identifiqué como un *arte de la queja*. La prosa exhibe las sangrías, mutilaciones y traiciones de ese espacio colectivo llamado México, y de ese espacio individual de *zozobra* llamado RLV. O podemos expresarlo en los términos que William Carlos Williams publicara en Dijon a los dos años de la muerte de RLV:

*O mejor: la prosa tiene que ver con un hecho de emoción, la poesía tiene que ver con la emoción dinamizada vuelta forma separada. Esta es la fuerza de la imaginación. Prosa: aseveración*

*de hechos que conciernen emociones, estados intelectuales, datos de todo tipo — exposiciones técnicas, jerga de todo tipo— ficción y demás*

*poesía: nueva forma tratada como una realidad en sí misma. La forma de la prosa está en la exactitud de su asunto— cómo exponer mejor las multiformes fases de su material*

*la forma de la poesía está relacionada con los movimientos de la imaginación revelados en palabras — o lo que sea— la articulación es completa*

[...]

*No hay otra forma para la prosa que la que depende de la claridad. Si la prosa no está precisamente ajustada a la exposición de hechos no existe — su forma no es más que eso. Penetrar en todas partes con esclarecimiento—*

Naturalmente, mi lectura no desestima apoyarse en la obra en verso y en el resto de los textos en prosa (periodismo político, cuento, crítica literaria, cartas). Cualquier lectura que pretenda hallar una identidad, construir su protagonista, debe saquear todas las arcas a su disposición. Al delinear este trabajo desde la llamada prosa literaria hago dos señalamientos de matiz, no de exclusión: primero, que *El minuterero* y *Don de febrero...* (MIN y DON, respectivamente) son el centro y el resto de la obra los afluentes; en segundo lugar, la poesía en verso no será atendida por sus peculiaridades rítmicas, acústicas, de versificación y demás recursos propios del arte del verso. El lector no debe llamarse a engaño: tomo generosamente citas y apoyaturas en esta parte de la obra velardiana, no para estudiarla intrínsecamente, sino para seguir documentando y construyendo mi personaje; atiendo al vigor expresivo de los poemas desde la misma óptica que me permite catar lo literario de la prosa, no más. Si se logra el objetivo, habrá justificación del uso de la obra en verso.

Todo lo cual indica que voy en pos de “otro” RLV del usualmente atendido. Aquel ser hecho con las palabras de una prosa vuelta espacio textual de los mecanismos, pulsiones y conflictos de una identidad. Y

sus palabras (su “discurso”) tienen una validez cualitativamente diversa al “material psicoanalítico”: es literatura. ¿En qué estriba lo literario? ¿Cuándo una queja se convierte en arte? No responderé en breve: los siguientes cinco ensayos son mi respuesta posible. Porque siempre las respuestas de un crítico frente a la obra que ama son una posibilidad y un signo. No una solución concluyente sino lo que uno buenamente aporta al diálogo o banquete a que nos hemos convidado.

Pues sólo me importa crear un lenguaje analítico capaz de aprehender otro lenguaje, o mejor dicho y para contradecir lo anterior: un lenguaje que suscite la apertura del otro, que lo exponga como una matriz... plena, sugerente, cálida...

Arriesguemos un símil a partir de la astrofísica moderna (ya clásica, conforme avanzó el siglo XX). ¿Hay algo antes del *gran estallido* (en inglés *big bang*)?; es más, ¿vale la pena plantearnos la cuestión? RLV es el cosmos individual resultante del trayecto de Ramón Modesto, pero no una resultante final sino desde su nacimiento, e incluso antes; un todo, quizás nunca delimitable por los esfuerzos de biógrafos y estudiosos, se fue conformando día a día; el producto es un ser, un sujeto, generador de su literatura y núcleo de la identidad del hombre; a este cogollo lo denomino RLV. ¿Hay algo previo a un individuo que su identidad?, ¿algo previo a un artista que su obra y el meollo que la gesta? ¿Vale la pena plantearse el problema? Acaso será una curiosidad virtual e irresoluble.

En los años veinte del siglo pasado fueron apareciendo las propuestas del astrónomo y físico belga, el padre Georges Lemaître (1894-1966). Es la década de la desaparición mortal de López Velarde Berumen. En síntesis, Lemaître participa de la convicción que el universo no ha sido eterno desde el *sinfin* original de los tiempos sino que tuvo un inicio. El tiempo y la expansión sólo pudieron “empezar” acto seguido y como consecuencia de la desintegración de una suerte de *átomo primigenio* que súbitamente sufrió una explosión radiactiva inicial. El gran estallido. La expansión tempo-espacial que llamamos universo. Los astrofísicos posteriores a Lemaître afinan su teoría modificando la imagen de un inmenso estallido por la de un complejo fenómeno de expansión continua. La diferencia es que un estallido acontece inserto

en un espacio-tiempos que le son previos y lo enmarcan; el origen del universo habrá sido más bien una expansión de sí a partir de sí mismo, desencadenando sucesivas reacciones — fusiones y fisiones— nucleares y atómicas. Para RLV propongo una teoría afin: sin escatimar la importancia seguramente esencial de los factores externos, adentrémonos en él como una gestación de sí mismo; el transcurso de sus treinta-tres años de vida mortal evidencia una dinámica propia, bola de nieve de sí mismo; potente expansión a un grado exponencial que se incrementa y enriquece, haciéndolo cada vez más escritor y purificando de manera letal su queja. RLV como su propio cosmos en expansión. Resulta de sí mismo (por supuesto que alimentándose incesantemente por toda suerte de conflictos públicos, cotidianos e íntimos, fisionándolos para que se incorporen a su logos).

Siguiendo la línea de Lemaître, en 1932 diría el norteamericano Donald H. Menzel algo como “nada puede pasar donde no hay sitio para que ocurra”. Tal cual. El acontecimiento incluye algo difícil de concebir en la escala humana usual: que sea “el sistema mismo de coordenadas quien se expanda”, como rezan los manuales científicos. Las motivaciones externas a la biografía y psicología de RLV juegan su papel, oportuno y preciso. Mas el motor esencial es una intensidad intrínseca sin la cual no se pueden explicar ni el carácter ni la fuerza expresiva de su obra. Ni tampoco su súbito declive o colapsamiento. A la inmensa concentración de energía que antecede y provoca el gran estallido inicial, mi idea de RLV responde con una concentración psicológica y emocional, en principio de orden negativo, que desde su primera infancia habrá tenido tal intensidad y capacidad de condensación que es la base de un proceso traumático. El inicio del estallido es una crisis, ciertamente sus primeras letras resultan de un placer estético de lengua — literatura—, el instante inicial es la protohistoria en marcha de RLV; una virtualidad para nosotros: nuestro sujeto en el minuto, en el segundo, cero de su gestación identitaria. El “espacio” (y “tiempo”) donde eso sucede también se llama, pues le es consustancial, RLV. Ser una expansión de sí y en sí, generar su propio sistema de coordenadas dinámicas y expansivas: un cosmos. Identifiquémoslo bajo la sigla RLV.

Y — como dicen los físicos— no es de la competencia de esta teoría el estado ni las condiciones previas. Revisadas y afinadas, siguen siendo válidas las hipótesis pioneras del padre Lemaître: supongamos algo como un *átomo primario*, infinitesimal e inmensamente concentrado. Estado, tiempo y espacio cero desde el cual nuestro todo es posible.

Por todo lo cual, este libro intenta comprender el desarrollo intrínseco, sin privilegiar la información de archivo sobre el señor y escritor Ramón Modesto López Velarde Berumen. RLV es un fenómeno de suficiente autonomía de modo que no es injustificado asediar ese *nomos* o lógica interna. Permitámosle ser sujeto de su vida, su obra y de su muerte. Todo lo otro es previo a RLV como agente de sí mismo, de su íntimo gran estallido cuya fertilidad y vigencia no han cesado y que, por el contrario, se expanden, deslumbrándonos, con el paso de las décadas.

Retengamos, además, una noción de Lemaître y Menzel; con fascinación y perplejidad estudiamos algo que se origina como desintegración. RLV como modelo apunta exactamente en este sentido. A nuestro sujeto lo constituye su desintegración. La suya es una historia de nupcias no consumadas, de anhelos que no cobraron cuerpo ni presencia. Las diferentes líneas psicoanalíticas proponen sus interpretaciones sobre los sujetos desintegrados. En nuestro caso, tal fenómeno es el que provee, en lógica sobrehumana, la identidad de la persona y la obra. Seguramente el que la gestación del yo consista en una desintegración será un factor esencial en la velocidad interna del sujeto. A los treintaitrés ciclos de tan vigorosa, demandante, existencia humano-estética, RLV se colapsó, principalmente por causa de sí mismo.

Precisión necesaria. No interesa aquí una reconstrucción psicoanalítica ni ideológica (las cuales no desdeño) sino estética; estética y no estetizante ni ornamental. Es decir, el logos generador de un sujeto en tanto escritor, profundamente escritor, y la lógica de su obra, que nos importa y admiramos estrictamente en tanto literatura. RLV como modelo. Es por ello que en esta segunda edición, aun más que en la primera, se abre el espectro de asociaciones, afinidades y paralelismos; no puedo dejar de ver al protagonista de esta indagación como algo

amplio, potencialmente expansivo, cuyos límites desafían los intentos de demarcación, una galaxia o nebulosa de símbolos.

El tema obsesivo que posee esta obra es una frustración y una carencia. El signo de eros muestra su salvaje rostro tanático. Pero el hombre — el enamorado, el hijo de una familia desmembrada y quien nunca procreó la suya propia, el errático partícipe de la revueltísima cosa pública— es un escritor, un poeta de melancólica estirpe. El despojo es la riqueza y él lo supo desde siempre, desde el origen de sí mismo.

¡Qué adorable manía de decir  
en mi pobreza y en mi desamparo:  
soy más rico, muy más, que un gran visir:  
el corazón que amé se ha vuelto faro!

En un libro mío anterior (*Abismo de papel*) asenté, casi intuitivamente, una verdad definitiva en mi oficio. Pregunto ahí *¿Pues no es el crítico mucho más un narrador del suceso literario que su juez imperturbable?* Uno narra lo que pasa en la obra original. Por mi parte yo necesito una máscara, creer en una persona aunque me la invente yo mismo: RL.V. Y el crítico como narrador me lleva a pedirles, a ustedes lectores, la venia de que lean esta obra de análisis como lo que yo creo que es: *una novela de escritor*.

Mucho ha avanzado la novela en nuestro tiempo como para que le exijamos por fuerza sucesos espectaculares en las plazas públicas, con piratas, monjas y guardias de dragones. Hay un despliegue de posibilidades del tipo de novela que tengo en mente: el centro no tiene porqué ser un suceso externo, puede no haber muchos personajes ni escenarios ni enredos. Lo *novelesco* decimonónico se desliza a lo *novelístico* previsto ya por los mejores antecesores, como Cervantes. Cantidad, sí, pero hechizada — según saludó al género Lezama Lima.

Novelas hay donde el lector no exige una sucesión cronológica lineal, sino que procuran la construcción de una identidad y en pos de tal artificio se interioriza el relato; el mundo se despuebla de comparsas, se desoyen calendarios y relojes. Conrad lo dijo con exactitud en la frase

que antepongo como epígrafe. El suceso de mi novela es el personaje. Y mi personaje es escritor. Vamos en pos de *aquello que lo hace ser lo que es*. RLV es Ramón López Velarde visto desde dentro y *en situación de escritura*. Es el hombre que vivió su vida pública, afectuosa e íntima en tanto autor de su obra. Incluso, como es inevitable en la ficción narrativa, le atribuyo conciencia y deliberación: vivió exactamente esos acontecimientos y los asimiló de esas maneras *para escribir su obra*. La vida podrá ser informe e involuntaria, los artistas occidentales requieren el diseño y la forma.

Retrato y no relato. Aquí tampoco habrá desfile de marquesas a las cinco de la tarde. Es la senda de la novela lírica y de la novela de ideas. Novelizar el interior de episodios o facetas conceptuales cuya *ficción* es una maquinaria narrativa de índole analítico-expositiva para comprender un personaje. Monsieur Teste y Monsieur Cœur alimentan por igual a mi RLV. Novela: una lógica propia lograda con recursos verbales particulares y que demanda la extensión descriptiva. *Relato es ver cómo se las arregla alguien en una situación dada*, dijo Pavese. Y aquí: todas las situaciones, la gran situación del oficio de vivir, para que alguien se las arregle para ser el escritor o la escritura RLV.

El relato del crítico deviene novela. No le pedimos a ésta el apego a la historia documentada. Su fuerza yace en sus manos libres. Su utilidad en su auto-consecución. Lo que a la novela tradicional (y de novelista) es la “historia documentada” — el referente extra-verbal—, a nosotros en la novela de crítico literario, es el referente extra-discursivo; ver la obra como un Tótem, la tradición exegética como el Canon, la documentación biográfica y sociohistórica como un Árbitro. La novela de un crítico no se debate entre la falsedad y la veracidad sino que se somete a una prueba de verosimilitud. Situación análoga a la del novelista profesional que sabe que, haga ficción o *non fiction*, su texto ha de tener lógica interna, pues es desde la consolidación de su propio sistema simbólico que podrá decir algo al mundo exterior compartido. *Verosimilitud es analogía*: un logos recíproco al modelo, impulsando la escritura y sobre el que nos manifestamos creando algo nuevo.

*Novela de escritor*: no la convicción (polemizable) de la ciencia literaria y su ideal objetivista... sino la convicción conradiana de la interpretación analítica: asedios incesantes para reverbalizar una obra que atrae a los lectores. Desarrollo de una serie de postulados que uno ofrece a los amantes de la obra original para reanimar el banquete. Por ello me prohíbo de antemano la ilusión del texto perfecto: cada ensayo de este libro es un planteamiento que busca su autonomía, asume su grado ineludible de error pues desarrollar una hipótesis es un riesgo y no una seguridad; la posible minuciosidad del tono no implica dogmatización sobre los puntos tratados sino que es una efusión. La estructura a partir de cinco episodios está orientada para que cada uno se interrumpa en su última cuartilla; más que acabar o perfeccionarse, la argumentación se suspende, cada uno empieza en un punto neutro o arbitrario — en relación al supuesto discurso global—, y todo hace que el círculo no se cierre. Cinco episodios que no cierran sus junturas, enamorados de lo abierto tanto como de lo obsesivo.

A las cinco rondas, de pronto se interrumpe el relato a sí mismo: habrá en ese punto los suficientes rasgos y rastros desperdigados por la tela para, al cerrar el pliego, reconocer un personaje: *el escritor RLV siendo él mismo y su obra*. Una manera, como otras que podrían llegar, de darnos una idea de lo que alguien es como identidad mental. Monsieur Teste y Monsieur Cœur. *Novela de escritor*. La resultante analítica podrá ser disfrutada como un *estudio* de pintor retratista: el caballete mostrará al final del drama o confrontación de ideas al sujeto en su historia de *escritor en tanto escritor*. Esto es lo que relatará mi ejercicio, en caso de consumarse. Un hombre cuya historia es él mismo: su creación de símbolos. Por ello, mi estudio pide ser leído como novela.

Y tal ficción no será canónica; pero es el esfuerzo de un ingente amor.

AP



## EL ARTE DE LA QUEJA

Juguemos, pues, a que las palabras asedian las palabras; que persigan, atrapen y eleven a la vista de todos el ciervo herido en el que creo: un hombre, este RLV, que acontece en el mundo como literatura, que lo transita como quien es resultado de su propia poiesis; él es espacio, obra y hombre de sí mismo: existe en la medida que el mundo le secuestra sus dones y él transmuta la violenta ausencia en verbo. Por mi parte, una lectura de conjunto a su prosa literaria, la revisión de un texto particular, el azar que hojea conjurando sus sorpresas fingiendo distracción... en fin sea cual sea la actitud de lector — de cazador de palabras— que adquiriera para espíarlo, no puedo más que encarar de lleno las dos ideas que primero me asaltaron cuando decidí estudiar *El minuterero*. Ideas o intuiciones que aceptan su carácter apriorístico y que miran el lugar común como el abismo donde pueden ir a dar si desafinan. Sean pues y salvémoslas:

1. La poesía es el resultado de un proceso de sublimación.
2. La prosa es el espacio de la queja.

### I

*El minuterero* es el único libro de prosa que Ramón López Velarde conformó en su identidad final, antes de morir a los 33 años. Ello no nos autoriza a suponer una evaluación de calidad que lo privilegia de las otras prosas (crónicas, notas sobre cultura, editoriales, páginas líricas) que también redactó dentro de su habitual y desde siempre perceptible estilo. Nos indica, estrictamente, la idea acabada de un *libro de autor*. A él dedico mi atención en este ensayo, y él pondrá en movimiento los dos postulados. (No obstante, subrayo una vez más que *Don de*

*febrero* y la poesía en verso de RLV serán atraídos en beneficio de las convicciones de este ensayo.)

El libro reúne 28 textos breves, en apariencia de muy diverso tenor. Aparecen viñetas literarias (“Dalila”, “El bailarín”), reflexiones sobre asuntos públicos de orden político o religioso (“Novedad de la patria”, “Nochebuena”, “La conquista”), meditaciones introspectivas (“Mi pecado”, “En el solar”), figuraciones alegóricas sobre la intimidad del autor (“La necesidad de Zinganol”, “José de Arimatea”) y sorprendentes textos líricos como el célebre “Obra maestra” que abre el volumen con toda gravedad. Inevitable será decir que la unidad no se pierde, que efectivamente hay un principio de selección que convoca a los textos, que hay una sola actitud de escritura a lo largo del volumen... Para validar estos lugares comunes, voy a mis aprioris.

Para RLV, creo yo, la prosa es un espacio abierto. Abierto frente a lo *cerrado* de la poesía. Entonces, será el espacio abierto por excelencia en la vida de este hombre: abierto al mundo y sus penurias, a aquello de lo que el zacatecano se sentía y asumía mutilado. La identidad global del joven Ramón Modesto aparece en la suma de sus carencias: como hombre, como enamorado, como poeta, como mexicano, como católico. La prosa acepta lo que la poesía (esos cuatro libros decantadísimos: sus *Primeras poesías*, *La sangre devota*, *Zozobra* y *El son del corazón*) digiere en un exigente acto continuo de purificación. Noto que el autor tiene estas dos plumas, con ambas ejerce la poiesis en sus años activos de escritor. Y no hay nada más que prosa y poesía; queja y sublimación. La tercera vía no existe.

MIN (abreviaré de esta forma el título del libro que nos ocupa) nos entrega un cálido observador lejano. Es la distancia de la tristeza. Una tristeza aceptada como el núcleo de la persona, con ella ve al mundo y con ella lo vive.

La flota azul de fantasmas que navegan entre la vigilia y el sueño, esta mañana, en el despertar de mi cerebro, tuvo por fondo los álamos y los fresnos de mi tierra. ¡Álamos en que tiembla una plata asustadiza y fresnos en que reside un ancho vigor!

¿Tan lejos están de mí la Plaza de Armas, el jardín Brilanti y la Alameda, que me parecen oasis de un planeta en que viví ochocientos años ha?

(*Obras*, 236)

Tal *tristeza* también informa a los poemas. Aquí la vemos actuando, y de dónde emerge. En la prosa observamos el instante fundamental de la realidad incidiendo en la sensibilidad del hombre (hablo, claro, del “hombre” que es el sujeto de su obra, hablo de una biografía literaria). Una actitud vital que encamina la visión poética del mundo que así va naciendo y opera de vuelta sobre la realidad compartida y la señala. Todas las prosas de RLV, más allá de MIN, son señalamientos explícitos de las carencias. De hecho, el autor conduce a sus lectores a través de la red de carencias que el mexicano vive en ese tiempo. Políticas, sexuales, religiosas, sociales, filosóficas, amorosas.

En la prosa, pues, está el proceso: el gerundio del poeta mirando, notando y anotando lo que vive: la mujer distante, el artista solitario (a ejemplificar con Saturnino Herrán), la patria silenciosa, atávicamente saqueada mucho más allá del saqueo merced al suceso o accidente histórico. En la poesía en verso sucede algo distinto, aun si permanecen a la vista las mismas heridas y muñones; ella es la culminación visible del trabajo interior: la obra, el fruto madurado de su idea del mundo; la poética actuando sobre la realidad y sobre la escritura. Es interesante que RLV haya decidido abrir MIN con el texto más fuerte: un puente entre su prosa y su poesía. No todos los textos del breve libro son poemas en prosa. Este, “Obra maestra”, sí lo es. Tránsito de la actitud prosa al suceso poema. Pórtico adecuado. Versa sobre la respuesta tomada frente al fenómeno de existir en el mundo. Texto clave y fundador dentro de la obra, a él se remiten por fuerza todas las glosas del escritor.

## II

### *La patria: una resignación activa*

Los temas son sus quejas. El itinerario no será, pues, complicado. La patria. No la Nación, no el Estado, no el pueblo. La poesía recoge el resultado de su experiencia de lo mexicano; no sólo aludo a “La suave Patria”, que esperemos ya para siempre exonerada de todas las lecturas patrioteras; su “experiencia de lo mexicano” es la cosecha de ser íntimamente hijo de un rincón perdido de una patria inexistente.

La certeza de que lo que se comparte es la ausencia de la original fuerza colectiva aparece desde el primer momento, marcado por “El piano de Genoveva”, hasta el remate de *El son del corazón* con aquellas “Vacaciones” del vacío y la desolación como consecuencia de la provincia existencial que se ha cultivado. La provincia velardiana es una figura de sentido, una fuente de significado y significantes; RLV va forjándose un espacio representacional adecuado al yo íntimo y a la “patria” compartida: resulta morbosos, desgastante, poético, consecuente, vivir en el desierto zacatecano.

¿Qué le hace un país así sin verdadero proyecto de nación a la sensibilidad de sus nativos, de sus poetas? “...no soy más que una bestia deshabitada que cruza por un pueblo ficticio” ... “He hecho un descubrimiento: ya no sé comer”. El escritor López Velarde (relacionado al López Velarde maderista, al observador social y editorialista político — 1909-1913—, al contendiente a diputado suplente por el Partido Católico Nacional — 1912—) es una de las miradas agudas que el país tuvo en esas épocas difíciles de revolución de estructuras sociales y políticas y de una exigida definición de proyecto nacional. Los descubrimientos de este observador dan, tristemente, carta de ciudadanía a una “estado de las cosas” miserable. El poeta — este prosista apasionado— mantiene viva la misión de Casandra: proferir las amenazas y carencias de un país, a sabiendas de que su elocuencia va a dar el vacío de una colectividad incierta y desarticulada. Tanto en términos macropolíticos como en el sedimento diario, RLV observó las carencias y contradiccio-

nes que más pesaban sobre el país. No existe — constatan simultáneamente el poeta, el cronista y el editorialista— un verdadero proyecto social por parte de ninguno de los grupos o facciones contendientes. Nadie *presenta* (es decir, “representa”) las necesidades económicas y, digamos, socio-anímicas de los amplios grupos mexicanos — con una diversidad y dispersión no exentas de problematicidad—. Se naufraga en mares de apatía e identidad perdida, de progresivo alejamiento respecto a los poderosos del nuevo régimen burgués.

La agudeza de RLV llega a más: muy pronto, antes que muchos profesionales, observadores y francotiradores de la cosa política, descubre que tal estado de cosas es — y seguirá siendo— parte medular de lo que habrá de llamarse México en el nuevo siglo. En gran medida, esa es la novedad de una patria que él revela desde su prosa dolida: “A la nacionalidad volvemos por amor... y pobreza.” “Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla.” Eso es nuestra patria interior, único acervo: “nos han revelado una patria, no histórica ni política, sino íntima”. El legado de oquedades con el que hemos de aprender a vivir y convivir como con nuestros huesos raquíuticos. (Prácticamente innecesario advertir que la novedad velardiana sigue siendo lastimosa noticia en los periódicos que compramos y en las panaceas sexenales que vemos pasar y por las que votamos o no según nuestro humor o palpito.)

Más adelante haremos un aparte dedicado a una de las funciones que cumple la religión (el catolicismo), según la visión velardiana. Llama la atención su perspicacia sobre el sentido de la cultura popular; en su tiempo, anterior a instituciones como el INI, el INAH y la Dirección General de Culturas Populares, RLV enarboló el guadalupanismo frente a “las Biblias en inglés”. Lo popular mexicano, secularmente arraigado, mil veces mejor que “la novedad de lo yanqui”, podemos parafrasearlo. A la letra, es célebre su ira contra las modas provenientes del “país de evangelio y tocinería” ... “nos ayankamos a gran prisa, bajo la acción de lo feo.” (“La fealdad conquistadora”) En consecuencia, fustigó una ridiculez moderna, los braceros agringados:

En las presentes circunstancias que hacen sufrir a Aguascalientes [donde él residía] una metamorfosis en su vida pacífica de ciudad colonial y un cambio casi radical en sus costumbres levíticas, no es del todo inoportuno hablar de esos *pollos* que después de permanecer en los Estados Unidos retornan a la patria hinchados de soberbia, insoportables de majaderos y despreciando nuestra manera de ser social, nuestras ideas y hasta nuestra indumentaria, porque aprendieron a mascullar el idioma de Shakespeare y a hacer prodigios en las argollas y en la barra fija.

(Obras, "Los asesinos de Barillas..." 1990: 336)

En el discurso acrítico se pretende que RLV canta lleno de cívico candor, tal ingenuo vate zacatecano, a "La suave Patria." Nada más lejos de la realidad. Creo que, conjuntando sus facetas de escritor-poeta, militante político en su hora y observador de lo nacional, pertenece al amplio modelo de una "derecha liberal crítica" que no radicaliza su postura y que fundamenta su praxis en tanto observador que se resigna activamente a una compleja maraña que, bien mirada, rebasa todas las fuerzas en pugna. La derecha progresista que se opone activamente al viejo régimen porfirista, que apoya desde su nacimiento al maderismo y se le incorpora, que se aterra ante la *fiera* Zapata y el populacho que lo sigue, que una vez acontecido el cisma de 1910 se afianza en un sitial reformista desde el que se fustigan las desviaciones de las ovejas negras (gobernantes, diputados, miembros del gabinete) del nuevo equipo — conflictivo, inestable y rastacuero. Por ahí podemos incurrir en la lectura del apretado conjunto de viñetas en prosa y en verso que consignan lo que significa ser de Zacatecas; de México. Por aquí iría una lectura del poema célebre como una de las lecciones de microhistoria consciente y de resignación activa con que cuenta el mexicano.

Conforme nos acercamos al siglo del fallecimiento del poeta, corroboro la pertinencia de su actitud ante la cosa pública nacional. Encarna un *modelo de perspectiva* que bien podría emularse y volverse a ejercer por destacados observadores críticos. El tiempo ha avanzado, para mal,

en una serie de sentidos anunciados por el pronóstico o diagnóstico de RLV. En particular, la degradación del Estado y el fracaso de un sistema federal basado en verdaderos poderes autónomos (que la alternancia partidista no ha conseguido), la creciente fragilidad del tejido social vulnerado por innúmeras formas de corrupción, la desintegración de una verdadera unidad conformadora de nación, todo ello forma el *futuro maléfico* — nuestro presente— que amenaza al país. Incluso más, al leer las crónicas políticas de RLV hemos de reparar que el suyo fue tiempo de caciques; de asesinatos y ajustes de cuentas en la cumbre del poder, ahora las reglas del juego social se han vuelto abstractas, en cierta forma kálfianas: estamos ante instituciones que son entelequias, figuras vaciadas de fisonomía específica. El deterioro es una inercia no sabemos si institucional o al menos colectiva, empezando por el Estado y los grandes interlocutores privados (bancas, empresas, consorcios). En tal panorama el modelo de perspectiva velardiano bien puede inspirar a los mejores sociólogos y reporteros de investigación.

### *La vejez y la muerte: a mí la pureza de la esterilidad*

¿Por qué la escritura de RLV es un doloroso mapa de heridas? ¿Una especie de sudario o manto sagrado inscrito por los males del mundo, por el mundo como excitante cauda de males? Su ironía, su levedad — con todo— de tono de escritura lo eximen de lo patético y, por supuesto, del melodrama.<sup>1</sup>

El tiempo es otra herida y yo soy la herida... a RLV le duele el imperio de Cronos porque carcome los edificios y las referencias queridas del pasado vivido, porque lo envejece a él y porque se atreve a ultrajar

<sup>1</sup> Sin embargo, en 1971 todavía no lo entiende así una película como el *Vals sin fin* de Rubén Broido, ni, a la fecha, los festivales de recitadores o La Hora Nacional radiofónica. Medito que la melodramatización, el engolamiento y la “cursificación” no sólo son un mal gusto estético sino que cumplen una función ideológica: aminorar la acidez y radicalidad de la perspicacia velardiana. El carácter brutalmente crítico de toda la obra (prosa y poesía) se domestica gracias al ardid del inveterado sentimentalismo a la mexicana.

la figura de la mujer, marca su belleza, la humilla. Punto culminante del talón del Tiempo (en MIN): “Meditación en la Alameda”, “Caro data vermibus” y “Lo soez.”

El tópico del tiempo destructor a través de las tres vías que RLV consigna, mencionadas en el párrafo anterior, es harto conocido. Impresiona en él la visceralidad, el carácter carnal no metafórico del famoso desgaste de los años. Escritura es incisión. Juego doble de inscripciones: la erosión inscribe su mensaje imposible de olvidar y la escritura que es grafía y verbalización de tal carcoma se vuelve una segunda inscripción. Es terriblemente impresionante que el texto que entre todos elige el autor para dejar grabada su declaración aquella de “nada puedo entender ni sentir sino a través de la mujer” y “a las mismas cuestiones abstractas me llegué con temperamento erótico”, sea un texto capital sobre el paso de Atila del tiempo. Un erotismo feminiforme para ligarse al mundo (¿cordón umbilical o cópula sexual imaginaria como *Weltanschauung* o vals sin fin por el planeta?)...y un temple arrasador para seguir mirando a la mujer hasta descubrir la calavera:

¿Existe algún ser más heroico que la mujer en el momento de resistir a la luz? Y viceversa, ¿hay alguna especie zoológica que envejezca tan trágicamente como la hembra humana? El gesto, convertido en mueca, me ultraja, no ya en mis raíces de poeta sino en mi propia dignidad moral.

(*Obras*, 275)

Suponemos que el texto del que provienen las líneas anteriores, “Lo soez”, data de 1921. Ese año es el borde de su muerte, la cual, por intempestiva y arrasadora, por esperada/inesperada, hoy leemos como adecuada al vals de la vida del poeta. ...y *la Muerte su garabato*: en la suspensión lógica del carácter ilegible del garabato, RLV traza ficcionalmente el signo del garabato (lo ilegible) de la muerte; lo leemos... lo leemos intensamente con nuestra propia vida, o con la del propio RLV en la filiación romántica. Por ser garabato o carcoma inscrito como signo en la carne de la mujer — tatuada vivamente—, la lectura mira.

Cuerpo, Muerte y Signo de la vista, la lectura mira con Voluptuosa Melancolía, *pues soy un harem y un hospital colocados juntos de un ensueño*:

El gusano roe virginidades y experiencias. Unos ingenuos blasfeman, otros se destrozan con el cilicio. El maniqueo proclama la eternidad del mal. El teólogo ortodoxo pone en silogismos la omnipotencia y la bondad infinita del Increado. 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. Y tal ficción no será canónica; pero es el esfuerzo de un ingente amor.

(*Ibid.*)

“Hemos sido suicidas y seguiremos siéndolo”, dice RLV, por el mero hecho de aceptar fatalmente ser criaturas del tiempo y del mundo de acá abajo. Si la prosa es el espacio de la queja y si frente al tópico de la patria se llega a una aceptación activa, bien habrá una respuesta — una palabra-actitud— que exorcice y domestique la inconformidad visceral ante la muerte, muerte de la carne, del deseo y de la belleza. Respuesta delirante y exacerbada, necesariamente fuera de toda órbita... ¿cómo esperar a sabiendas la muerte? Cada fecha es una flecha y nuestra vida un rosario de sangrías como huella insuperable de todos los días que nos alcanzan. Cruel Zenón que siempre da en el blanco con los días que deliberadamente no nos matan, produciendo un San Sebastián infinito. Sísifo cada vez más viejo cargando por la misma cuesta su roca inútil, Tántalo por siempre muriéndose de hambre frente a los sensuales manjares del mundo que están ahí...

Nosotros, pobres Anquises y míseras Ledas, nos gastamos sin remedio, por más que la divinidad nos penetre. Confundimos el lecho con el sepulcro y sabemos, por una pávida experiencia, que la aceleración de aquél puede llevarnos, del vértigo de la vida, al Orco.

Nuestra última flecha será milagrosa, porque seremos tan veloces que alcanzaremos a dispararla y a recibirla, desempeñando, en un solo acto, el flechador y la víctima.

(Obras, 241)

*La mujer: por siempre tósigo y cauterio*

*La mujer es una entidad de composición compleja e indescifrable; es emblema privilegiado de la belleza, del amor y de la bondad. Esta misma naturaleza la hace, más allá de su siempre hipotética e imprevisible voluntad y de los afanes del caballero seductor, inaccesible. Algo así puede ser la fórmula del ser que por excelencia ocupa las noches solitarias y la poesía de este hombre de provincia y desierto. Todo con ecos muy reconocibles de diversas tradiciones culturales de Occidente y que abarcan el orfismo, Platón, el trovar clus, el neoplatonismo italiano renacentista tan imantado por la figura o cifra de la entelequia femenina, el romanticismo inglés y alemán que recuperan todo esto. Ciertamente es que en nuestros días sigue vigente este conglomerado de instancias, notas y actitudes dentro del significante femenino. RLV es, como ya se advierte, uno de los momentos señalados en la historia, evolución y variantes modal-existenciales de esta idea genérica (cultural, histórica, social, religiosa) de la mujer.*

La idea que RLV aclimata para sí del ente femenino garantiza como un *a priori trágico* la condena tantálica. Si de algo es herida (ausencia inscrita) su obra plena, su biografía, lo es de la mujer. Su pluma es un punzón que va tatuando en su propia carne viva la historia de una ausencia. Esa es la novela que subyace a su tránsito vital y verbal. Los repliegues de su piel voluntariamente herida y hendida son los tajos del políptico que, según la leyenda, alcanzó a rotular la gitana que leyó su vida en su mano “¡Amas mucho a las mujeres pero las temes! ¡Tienes miedo también de convertirte en un padre! ¡Esta línea me dice que morirás de asfixia!” Josefa de los Ríos no existe: la pariente política del adolescente Ramón no será la mujer con quien se case; de hecho,

buscará ser un pretendiente que jamás, jamás llegue al altar. La musa hogareña y en pantuflas nos hubiera privado de la obra velardiana. Desde muy pronto en su vida, algo en el poeta toma una decisión y gracias a ello, como corolario del no desposamiento o como verdadero objetivo planteado, forja a Fuensanta, modelo femenino célebre en la cultura del mexicano. (Creo que, contundentemente, Fuensanta y Santa — dentro y más allá del *locus classicus* de cada una, su texto-matriz— son las dos estrellas que se enseñorean del cielo erótico-femenino-materno-donjuanesco del mexicano.)

La idea velardiana se basa en la fórmula lógica de la paradoja. No es que, estrictamente, el poeta busque un ideal o que haga una idealización rotunda. Más bien busca — efectivamente busca— alguien que sea suma de virtudes y cualidades de suyo existentes y accesibles. Bondad, ternura, erotismo y erotización, belleza, juventud, sensibilidad... todo lo que deja ver su zigzagueante poesía es posible, es real. Pero él desea alguien que encarne majestuosamente la gran suma y lo ame a él. Modelada en su mente, esa mujer-idea siempre está un paso más adelante; como las viandas ante los ojos y las manos de Tántalo. Acaso sea Pepa de los Ríos... para saberlo es menester iniciar francamente la relación de pareja, la convivencia más allá del tan literario momento del enamoramiento... y Josefa parece quererlo bien y tolerarlo con paciencia... la posibilidad es cercana pero nunca se cumple. Él es consciente de esto, al menos desde sus 25 años. Dice en “El Secreto” (DON...) “ni la misma mujer, maravilla de estética y abismo de dulzura, puede ejercer sobre nosotros la fascinación de sus irresistibles encantos” de una manera plena y permanente. Este y no otro es el secreto que informa su intimidad, humor interior que asegura la zozobra, el vals sin fin puntuado por el hastío y por febriles arranques que no lo sacan de su punto muerto.

Las otras historias que RLV enhebró con otras muchachas también mostrarán la huella de lo trunco o de lo infinitamente aplazado o de lo derivado a formas no amatorias de la amistad. Todas ellas, y no sólo Josefa de los Ríos, provocaron el entusiasmo del enamoramiento y de

la fidelidad mantenida de la escritura; con todas ellas encontró la forma de no realizar la pareja.<sup>2</sup> No lo pasemos por alto: todas esas lugareñas, esas novias y corresponsales epistolares obedecen a la misma configuración final: *enamorada*: mujer admirada o “idealizada”; motor que lo impulsa a escribir; personaje o presencia reconocible en tal o cual texto pero, en un juego de toma y daca, de te escondo pero no del todo, el personaje enmascarado por nombres poéticos o recursos similares exhibe la malicia con la que ese muchacho de Zacatecas manipulaba su imagen de ingenuidad y el semiocultamiento de sus afanes: “no recojo mi sangre, ni siquiera la lavo”.

Así, Eloísa Villalobos propicia y aparece en una de las *Primeras poesías* para pasearse ante los ojos de los futuros lectores como la aparentemente anónima y despersonalizada entelequia de “Una viajera” que la literatura velardiana fija con nitidez como “la hija del enjuto médico del lugar”. Podemos aventurar que él sabía que nunca borró las trazas que nos permitirían remontar el camino hasta dar con su “hermosa paisana / que tiene un largo nombre de remota novela”. El poema publicado en *Pluma y Lápiz* de Guadalajara (12 de febrero de 1912), extiende su lazada a la prosa “De mis días de cachorro” que publica cuatro años después en la ciudad de México (*El Nacional Bisemanal*, 22 de enero de 1916), dejando caer por ahí la pista “ingenuamente” trucada o mal evocada del nombre: “Elisa Villamil” y la confesión definitiva de que, claro, “Tuve la debilidad de querer convertir lo efímero en permanente”. Para que el paso sea más sencillo y las huellas semiborradas sean en realidad pistas para el lector ocioso, RLV le dedica a la misma muchacha uno de sus “Renglones líricos” que en 1913 publicara en *El Eco de San Luis*. Acaso ahora sí se evidencie que en RLV no hay deseo de ocultamiento sino de discreción. El texto trata el mismo tema, a

<sup>2</sup> El documento de su itinerario amoroso al que podemos acudir es, por ahora, el cuerpo de las notas de la edición que José Luis Martínez preparó de las *Obras* en 1971 para el Fondo de Cultura Económica; un documento con muchas cosas por precisar pero cuyo lineamiento general suficiente (acaso la precisión biográfica arroje con esperada claridad y frialdad la conducta íntima de RLV).

la manera de los estudios que un pintor hace de un mismo motivo; significativamente, el motivo ejecutado sobre la piel y la sonrisa de la señorita Eloísa Villalobos es el de la distancia irremediable que se crea entre dos personas que han sido amigos de primera infancia (“en la misma banca de la misma escuela”) y que ahora se hablan dolorosamente “de usted” pues han viajado al país triste y ceremonioso de los adultos. Los paralelos con el estudio en verso del mismo asunto son francos, estamos en el taller de composición del artista. El poema se llama “Una viajera” y la prosa “La viajera”; la modulación del fraseo para delinear al padre de la muchacha varía para ajustarse a las exigencias rítmicas de cada caso, pero se reconoce la identidad: en la prosa la frase es “Tu padre, el médico achacoso y enjuto de nuestro pueblo”...

El anterior es un ejemplo extenso de la manera velardiana de lidiar con la figura femenina. Otro tanto sucede con Margarita Quijano, mujer del “Día 13” de RLV y protagonista de *Zozobra*, cultivándolo, llenándolo gozosamente de zozobra con la lejana belleza del luto que lo ata a “la llamarada de tu falda lúgubre”. Por su lado, ya ha surgido públicamente María Magdalena Nevares Cázares, la novia potosina motivo de otra impresionante zozobra, que es la consignada inmediatamente después del “Día 13”; María Magdalena es la mujer a quien pide aquel intenso “No me condenes” con todo y la obsesiva, deslumbrante evocación de los “Ojos inusitados de sulfato de cobre.” Y, claro, la “sobrinita” Margarita González con la que en realidad no había parentesco alguno pero ante quien decide (de común acuerdo, según se colige de la correspondencia) tener esa distancia para escribir el poema “Si soltera agonizas...” de *El son del corazón...*

Ante la luz de tu alma y de tu tez  
fui tan maravillosamente casto  
cual si me embalsamara la vejez.  
Y no tuve otro arte  
que el de quererte para aconsejarte.

José Luis Martínez cita a Pedro de Alba para acabar de definir el juego establecido entre ellos:

...Ramón cultivaba el trato con una amiga nuestra a la que solía invitar al cine Santa María todos los domingos. La trataba con un tono de hermano mayor y le decía “mi sobrinita”. Esa muchacha le dio tema para los versos “Si soltera agonizas...”; fue un capítulo de limpia amistad que tampoco tuvo el efecto de flechazo y terminó en un trato cándido y sencillo.

(*Obras*, 818)

La misma mezcla de leve ocultamiento y discreción que no va por el lado del hermetismo, un hecho vital que se vuelve texto por el procedimiento de escribirse sobre sí mismo. Es el modelo de Josefa de los Ríos dispuesta a permitir que su enamorado y joven pariente político extraiga de ella la figura de Fuensanta. Dicho de otro modo, RLV es un pintor de retratos femeninos que seduce a ciertas mujeres no para volverlas sus amantes ni su esposa sino su modelo. Su modelo, en singular, pues el *modus operandi* de nuestro artista es una parsimonia que va de una en una. (Picasso, genio lúbrico hasta la senilidad, no veía porqué conformarse con una sola función, amante o modelo, como si Cézanne tuviera derecho de comerse en succulentos mordiscos la manzana o pera que acaba de inmortalizar con sus pinceles.)

La perfecta lógica del señor — poeta y abogado— Ramón López Velarde con su conducta amorosa permite la mención completa del nombre una vez que la muerte de Josefa sella las bodas de ausencia definitiva; “Una sola novedad — reza el breve prólogo a la segunda edición de *La sangre devota*— : en el primer poema, el nombre de la mujer que dictó casi todas las páginas.”

Acaso se puede continuar la interpretación que del asunto mujer hace José Emilio Pacheco en su *Antología del modernismo*: “Sólo el harem — pluralidad en que cada mujer sigue siendo única— puede conciliar en su imaginación la pasión casta — hacia Fuensanta y hacia Margarita— ...”. El harem, propongo, es la literatura. Tal es el sitio

atópico no-carnal, no-realizado, donde todos los amores, amoríos, amistades y pasiones o enamoramientos siguen vivos, pues es lo imaginario ofreciendo sus beneficios. Es ahí donde el amor vive sin amenaza de desencanto o traición; es ahí donde la belleza de la mujer vuelve eterno el instante de su culminación. Si una mujer, cualquiera de las que enlista nuestra indiscreta búsqueda, es conquistada, si es verdaderamente poseída, tenida entre las manos como Pigmalión a la idea perfecta (ideal) de mujer, de estatua... saltan, intolerables, las evidencias de las virtudes que ella (quien sea) no tiene y que él reconoce en Fuensanta (ya sujeto de su poesía), o dispersas en el pueblo de mujeres que ha conocido en Jerez, en San Luis, en los domingos de la Alameda capitalina.

Claramente muestra el *proceso* de la obra velardiana — es decir, el suceso de su escritura— la fidelidad literaria que la vida del poeta decidió guardar al sujeto femenino, a las mujeres. *Fidelidad* que opera en la base del principio lineal sucesivo; imagino muy poco probable, un verdadero *scoop* de tabloide, que los minuciosos investigadores velardianos pudieran algún día ofrecer evidencias de dos modelos-enamoradas simultáneas. RLV es ejemplo culminante del tipo de artista cuyas relaciones se tornan literarias apenas las inicia: pronto vienen las cartas, los poemas que castamente las arrojan, las diversas formas con que las letras les dan vida aludiéndolas y eludiéndolas, acercándolas y alejándolas: alejándolas en la carne vivida y en la vía matrimonial, y acercándolas en la figura permanente y en la carne imaginada o imaginaria.

La mujer como firme punta del cordón umbilical que lo ata al mundo y lo mantiene comunicado, alimentándole, además, su capacidad de generar imágenes. Ese cordón, esa unión como uno de los lazos reales que vinculan a RLV con todo lo que le significa mundo exterior. (Otros lazos: la vocación de patria, la pugna política, el medio cultural...) Ahí la fidelidad y la permanencia; cuando todo haya sucedido, el fallecimiento del autor legará una obra y parafernalia que por fin toleren la conjunción de existencias valsando un vals sin fin por el planeta... El vals y la cópula sexual imaginarios, en la órbita invulnerable donde no puede

haber distancia y quien está vedado no eres tú sino el gusano soez de la carcoma; orbe de lo imaginario, de las imágenes sexualizadas... harem y utopía. Hospedaje, hospicio, hospital...

Porque, además, las mujeres reales no dejan de manifestar de continuo dos perfidias que las desacraliza: quieren casarse y envejecen. Dalila —pérfida, maquiavélica— yace en el vientre de todas las que va conociendo y que se solazan grotescamente en su propia carne marchita. Todo parece estar instrumentado para la distancia y la agresión... ¿en ello consiste trágicamente el eterno femenino, su calidad de anhelo para el varón?

Con tal modelo de Afrodita inaccesible, de vampiresa invicta, tósigo y cauterio, RLV vaga por galerías pesadillescas. Para su vida literaria —que conformará la obra— elige la figuración ya esbozada y para la vida diaria encuentra un artificio, un mal menor: la renuncia a la mujer y la creación de un nuevo modelo femenino que le permita consolarse y curar las llagas: una hermana, una buena samaritana con un mucho de Sunamita. Una vez aceptado que “Mi pecado” —el que cuenta— es el haber actuado de burlador y, donjuanescamente, rehuir el matrimonio, y, en consonancia con que el mayor escándalo de la armonía del universo sea el desmoronamiento de la belleza femenina (punto límite y abismal en el pensamiento del autor), tiene libertad para fantasear con el cauterio (sanar quemando la piel), de la sobrinita, de la prima...

A una prima, tipo de bondad, rogó lacónicamente [su Saturnino Herrán]: “Abrazame, acaríciame”, y su ruego era obedecido como en las catacumbas. Una bella dama, constelada de virtudes, le preguntó: “¿qué quieres?” Helado y pueril respondió desde su agonía: “Que te acuestes conmigo”. Ella, sin un titubeo, se metió en la cama.

(Obras, 254)

Aprovechándose del *alter ego* o *punching bag* grotesco que es Próspero Garduño, asienta una escena que condena el conflicto:

“Quedaré sepultado y todas las mujeres de mi pueblo se sentirán un poco viudas. Me echarán de menos los niños que en el ‘jardín chico’ se sentaban en la misma banca que yo, frente al Teatro Hinojosa. Eso será todo. Vale más la vida estéril que prolongar la corrupción más allá de nosotros. Que, como decía Thales, no quede línea nuestra. ¿Para qué abastecer el Cementerio? Viviré esta hora de melodía, de calma y de luz, por mí y por mi descendencia. Así la viviré con una intensidad incisiva, con la intensidad del que quiere vivir él solo la vida de su raza.”

Sonaban las doce. Próspero Garduño engréido con sus conclusiones estériles, regresaba a su casa; pero en la calle de Las Flores lo hizo vacilar una tapia en que se desbordaban fecundamente el verdor y las rosas de una huerta. Y en el atrio del santuario, la rama de las tres naranjas, verdes aún, asomaba su réplica fecunda. Y era también fecunda la réplica de algarabía de las niñas que salían de la escuela. Y en la plaza era fecunda la réplica de algunas madres jóvenes, que llevando a sus retoños en cochecillos se defendían del sol de junio con claras sombrillas en que jugaba la copia oscura de los ramajes.<sup>3</sup> Y Próspero Garduño sintió que su pensamiento era doloroso junto a aquellas madres jóvenes que llevaban sombrillas.

(*Obras*, 252 y s.)

### *La religión: heteronomía y guadalupanismo*

Dos o tres vertientes básicas aportará la instancia religiosa a RLV: Un modelo de erotismo y erotización provisto por el código ritual católico;

<sup>3</sup> No deja de incomodarme este “copia” que leemos en todas las ediciones. El sentido con ‘copia’ será que la sombra de los árboles ondula y vibra en la pantalla de las sombrillas –lo que es casi proustiano; ¿no será viable atribuir una errata por “copa”? Con lo que la imagen sería que las sombrillas de las jóvenes madres eran rozadas por la copa o fronda de los árboles. Esta misma cita reaparece en el segmento de este libro dedicado a la intimidad de RLV.

una breve serie de planteamientos éticos y morales, provistos por pasajes clave de la Biblia; una cierta idea de divinidad y de absoluto, y una relación crítica de toma y daca con el catolicismo popular mexicano.

A más de un siglo de su nacimiento, para todos es notoria la fascinación de RLV por los aspectos formal, sexual y ornamental de la religión e Iglesia católicas, al grado que en su mitología personal, forman una triada, una pirámide de magnífico poder simbolizante. Pues hay que decirlo cuantas veces sea necesario: estamos ante uno de los artistas mexicanos más talentosos para crear su propia trama de símbolos e íconos; la evolución de su obra es una Obra que gana en riqueza expresiva básicamente por dos razones: su creciente talento estrictamente literario (sin duda el discípulo más aventajado del modernismo y post-modernismo en todo el ámbito hispánico) y su capacidad de construirse un orbe de símbolos (una Lengua) desde los primeros golpes intuitivos hasta la magnificencia de los años finales.

La religión, cualquiera que sea, sirve para eso: para brindar la materia prima, el carbón privilegiado, para su propio y peculiar diamante de símbolos.

Su obra entera es una vasta prueba de las anteriores afirmaciones. Sacristán fallido y nostálgico de su oficio no realizado (“Yo, en realidad, me considero un sacristán fallido”), y seminarista aguijoneado por malos pensamientos — y con rima, Baudelaire y olfato—, sacerdote heterodoxo, réprobo impenitente, gozador de sus buenos remordimientos... el joven Ramón gustaba de adjudicarse atributos y figuraciones como los anteriores, desde su conducta social hasta su escritura siempre *confesional*. Fue un *s.nob* de provincia, un pretendido dandy... católico. Pues veámoslo con calma, ¿puede un dandy nacer en Tepetongo?<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Cfr. Mi artículo hecho al alimón con Severino Salazar titulado, precisamente, “¿Puede un dandy nacer en Tepetongo?”, recogido en Alberto Paredes, *Pro Severino*, Juan Pablos-Instituto zacatecano de cultura, 2011 y en los *Ensayos y artículos reunidos de Severino Salazar*, Juan Pablos-INBA, 2013. (Originalmente: *La Jornada Libros*, núm. 178, II-VI-88, pp. 5-6.

No sólo en México sino en el panorama de las culturas y civilizaciones modernas de Occidente, RLV es, naturalmente bajo la impronta de Baudelaire, uno de los poetas laicos con mayor acopio intrínseco del *corpus* católico. Su vida y obra están deliberadamente proyectadas sobre tal código y nosotros no las podemos contemplar sino como una peculiar articulación biográfica de jugar al catolicismo con la propia piel. Es su cuerpo quien atrae sobre sí al *corpus* católico. Su cuerpo espiritual y su cuerpo amoroso, su cuerpo — que es conducta, situación rotunda y actitud tomada— : su cuerpo de mexicano y de poeta, su cuerpo como encarnación de participar y observar el mundo exterior y la debacle política de aquellos años incomprensibles. Una vida cifrada desde el texto matriz del catolicismo y del catolicismo a la mexicana. Constatemos que lo que llamo RLV se inventó un modelo personal desde el que se impulsará su trayectoria, y que marcará al propio sujeto-objeto de tal operación modeladora como lo *inconcluso*, como lo irrealizable por más que permanentemente cercano y visible.

Hay en este poeta una agudísima capacidad de captar y aprovechar lo sensual del ritualismo católico. Un acarrear el agua a su molino del eterno femenino: todo lo sensual que extrae de la Iglesia es o se transforma en atributo erótico de la mujer. Perfumes, casullas, ritos, parábolas de bondad o crueldad con el prójimo, el sufrimiento y el Sufrimiento — la Pasión— de Cristo, la complicada liturgia, las celebraciones mayores tal la Natividad y Semana Santa... todo es una abigarrada arca bizantina que ofrece prendas, señuelos y tesoros a su incesante venatoria amorosa. Definitivamente, el catolicismo le importa en la medida que es un afluente destacado del gran río erótico de la vida. Sorprendentemente, el primerísimo párrafo de la compilación póstuma que es DON, versando sobre “el Nazareno crucificado”, exhibe a quien quiera leerla una máxima capital velardiana: “el dolor, alma de la vida” (“Sangre y verdad”). Este es uno de los más íntimos tesoros que el catolicismo mexicano pudo ofrecerle y que RLV no desaprovechó. Cinco años después, en la prosa “La duda”, de 1912, empujará un poco más: “es indispensable creer en la médula gozosa del dolor”. RLV está advirtiendo la deliciosa alquimia de aclimatar “a lo humano” (a

lo profano, a su vida sentimental) la irresistible sensualidad de *noli me tangere*.

Pero RLV no se salta a la torera el código ético de la religión que saquea. No puede, no podría. No es necesario. Si hay una erótica, también hay una ética católica. Aunque claro... de nuevo hará un abierto uso personal, una heteronomía de la ley. Aquí tampoco acata el código preexistente sino que lo rearticula al interior de su deseo, de sus pulsiones y de sus convicciones personales y literarias. De esta forma nada lo distrae de su propia senda tenaz y produce un modelo ético en función complementaria de la base erótica.

El catolicismo aporta elementos para ampliar y madurar su conflicto de la búsqueda femenina (para ampliar y madurar: no para resolver): parábolas y ejemplos célebres realizados como textos de gran intensidad y estéticamente estructurados. Mencionemos los tópicos favoritos de nuestro venturoso sacristán fallido, aquellos que lo enloquecen y que ponen a delirar todo el sistema erótico-poético de su vida: la paradoja ética, de brutales consecuencias en la vida del feligrés; el reino inaccesible; la ascesis del dolor como acto voluntario, heroico y silencioso (que acaso produce frutos en otra estación, en otro ciclo); el deber filantrópico de mitigar el sufrimiento y la sed del otro — de quien sea —; la renuncia activa, o sea la auténtica resignación cristiana frente a los males de este mundo y ante la lejanía de los bienes que curarían o librarían de todo mal; el sacramento de la confesión con su eventual absolución de los pecados acompañada de una penitencia que al castigar redime; privilegiar el sacramento de la confesión por encima de los demás, incluyendo la comunión o bodas místicas con el objeto sagrado del deseo (que sería Tántalo al fin sentándose a la mesa del Banquete para participar del cuerpo y la sangre del Hijo). Esta rápida enumeración de los lugares del texto bíblico que RLV conquista indica la heteronomía que efectúa con gozosa deliberación. Tenemos, pues, a nuestro sacristán — como él quería — de entre los escritores católicos mexicanos — si sacristán es el custodio de los ornatos, atributos y símbolos de la Iglesia, incluso de su ritual... Pues, en efecto, los sucesos capitales de su vida y literatura incorporan por principio elementos de

catolicismo y acuden a la integración básica; intervienen en el diálogo — repercusión y respuesta— que el sujeto establece con el mundo y la carne, con la sociedad, consigo mismo y con el eros.

Y de continuo se ejecuta una manipulación franca y osada de la instancia religiosa. Los elementos de ornato, atributos rituales y simbología sacra son moldeados — se me antoja— artesanalmente, como quien se fabrica con impunidad su propio retablo *naïf*, tan caro al catolicismo a la mexicana. Pienso que esta imagen es atinada: RLV configura como un juguetero religioso — retablo, exvoto, relicario— los hechos de su existencia. Hay en todos sus textos el ludismo barroco de que el establecimiento de la propia simbología fetichista sea uno de los hechos en sí de la escritura, al grado de ser uno de sus objetivos medulares. Su lengua de símbolos, su colección de cajitas relicarios. Lo cual sucede en el marco de la impunidad: uno podrá — y deberá— confesar sus faltas; de hecho esta obra está al servicio de la cruel exhibición de las “ofensas”, lista de “pecados” y “flores punitivas”...Sí, RLV se instala voluptuoso en el confesionario literario, en el hedonista recuento de los desfiguros de su corazón tan ameritado, pero como buen católico de rosario y Viernes Santo, jamás se le ocurrió que debía confesar el altarcito elaborado en casa, en la privacidad: este poeta-cristiano (pero nunca poeta cristiano) se considera libre de ayuntar las piezas litúrgicas y profanas en la manera que su creatividad le dicte. Tal como el mejor barroco popular de nuestro continente: insólitos e irrepetibles encuentros de imágenes en la construcción del ex voto personal, el cual viene siendo la radical concreción de la vida interior del sujeto, su matriz textual, herético autorretrato del corazón agónico. La capilla de su credo custodia una sola historia, no la de un santo, virgen o beato sino la del feligrés que a lo largo de sus años buriló magníficos poemas y prosas que, dispuestos uno al lado del otro hasta completar la serie, podemos visualizar como un relato parcelado y sucesivo en láminas falsamente *naïf*: poemas y prosas son ex votos que juntos forman su novela interior.

En efecto, como el mejor obseso, RLV no tiene ojos más que para sí y cuando mira al exterior encuentra — según su gusto— que el mundo

no es otra cosa que una máquina de espejos que le hace mirar de nueva cuenta y con la novedad del reflejo su interior; un interior alegorizado o figurado merced a una religión que no deja de aludir a su propia llaga... Así, al bagaje erótico y suntuario que aporta la liturgia católica, se une indisolublemente la ética de vivir sacrificialmente según un Reino o Mujer que no es de nuestro mundo... y esta lejanía (siempre a la vista) del bien amoroso garantiza, ya se sabe, la dimensión erótica. (El gran astro del modernismo calza muy bien dentro de esta configuración: Rubén Darío. ¿Cuánto le aprendió RLV el *modito*, la genialidad de crearse su propio eterno femenino sagrado, fértil por inaccesible, como piedra basal de su obra?)

La “Semana Mayor” (remito al texto así titulado, MIN), por ejemplo, deja a RLV frente a su única obsesión. Matilde se llama aquí la mujer y sirve para aparecer en el recuerdo de una Semana Santa ya ida para siempre y en la cual él (morbosamente culpable) no la desposó, y se queda “En la Semana Mayor de tu destierro...” Pero ese tú queda vacío, es un pronombre en lugar de ninguna mujer; ella no escucha la confidencia/confesión, somos nosotros quienes nos ocupamos en leer el evangelio apócrifo del zacatecano. Donde otro profesional de la ausencia de la Mujer, marcado como poeta por ese acontecimiento, se queja irredento... y *enojando con importuno llanto al mundo todo*, RLV hace que su amante se resigne cristianamente: “Viernes Santo [...]: Me basta sentirme la última oveja en la penumbra de un Gólgota que ensalman las señoritas de voz de arcángel.” Evidentemente repararemos en los dos logros obtenidos: el papel que se adjudica en su propia dramaturgia (¿cómo no admirarle el convertirse en la última oveja del Gólgota?) y ¡qué cadencia de prosa! ¡Qué galas — no oropel— para la lengua en que opera su imaginaria!

Tres textos ofrecen sus puntos para que hilemos la actitud frente al catolicismo popular mexicano. El natural elegante y exquisito del poeta y abogado zacatecano — afamado en ambos menesteres sociales— no es afín al siempre excesivo fanatismo de sus paisanos. Son barrocos o retorcidos o heterodoxos de muy diversas maneras. El espacio abierto de su prosa no puede dejar de consignar esa discrepancia. No olvidemos

que breve y todo, MIN es un libro que, en su naturaleza múltiple, sirve a diversos amos: uno de ellos es la crónica entendida como ejercicio literario de un observador de la cosa pública, de “nuestra dolorosa nacionalidad”. MIN no sólo atiende las zozobras del corazón — de su corazón— sino de los desaguisados de la plaza pública, los verbaliza: cuerpo que es conciencia de palabras.

En este tenor, los dos párrafos de “El cofrade de San Miguel” dan cuenta de esta ruptura o desencuentro. A su noción decididamente refinada y ascética de un Cristo casi inmaculado aun en la agonía, “un Mesías lúcido, sin más sangre que el goterón del costado, el goterón fugitivo, granate de un utópico amor”, el pópulo le sorraja el burdo, barroco por grotesco e irrefrenado, espectáculo de un Cristo chorreante... ¿a dónde podemos llegar con tal pueblo? — se duele este caballero entre líneas...

en el embrollo anímico del *Cofrade*, era preciso un Redentor víctima de todo, hasta de lo soez. El pincel, implacablemente verídico, afrenta a una cruz y la coloca en los hombros del modelo atáxico. Desilusión y quietud es el devoto, en cuya cabeza vendada la piedad no se ramifica en exigencias estéticas.

(*Obras*, 235)

Sé que no estoy sólo en estas reflexiones, la gran prosista (cuentista y ensayista) Inés Arredondo (1928-1989) coincidía en postular dos estéticas gestadas desde el morbo a la mexicana: la del singular goterón fugitivo de RLV y ella misma, Inés Arredondo, opuesta a la de “unos cuantos piquetitos” de sangre (1935) — chorros incontinentes— de Frida Kahlo y el *gore* de un Jodorowski en *Santa sangre*; cada quien su estética del dolor.

También resalta su indiferencia y lejanía por una de las figuras básicas de la tradición religiosa mexicana, en donde confluyen — por si fuera poco— catolicismo y figura femenina: la Virgen de Guadalupe. Como que “la morena del Tepeyac” pertenece demasiado al código fogoso y fanático de un pueblo al que si RLV pertenecía, era por diferencia

y oposición. Sólo la enorme discrepancia de sensibilidades le negó el acceso a la figura femenina más importante de la cultura nacional. Se comparte a macha martillo la idea de una mujer (o una mujer-idea) que existe y nos corresponde porque no está, que está sin estar: su ausencia —la de la Guadalupana, la de Fuensanta— es lo que está de cuerpo entero con su querido impenitente (hijo, huérfano, réprobo y sacristán al mismo tiempo). Pero son muy otros los estilos de trovar y custodiar a la Dama. Esto, claro, es una punta muy distinta a la anterior en sus vínculos conflictivos con el catolicismo. Por un lado va, en su obra, la actitud de engullir y re-codificar la parafernalia de esta religión y, por otro, sus reflexiones y frialdad relativas al Guadalupanismo. No hay una relación directa, ni mucho menos mecanizada; son dos afloramientos autónomos de la matriz simbolizante que es el escritor.

Fariseos y espíritus blandengues, no católicos: eso es el pueblo, la nación mexicana. Pérdida de lo sagrado y un remanente de lo burdo-fanático y, aun, de la apatía. Dice su “Nochebuena”:

Nuestras genuflexiones llevan la marca de lo utilitario, y encendemos las más selectas luces con el desprestigiado estilo del pobrete que, en el momento reglamentario, sube al altar a prender los cirios.

(*Obras*, 268)

¿A dónde se llega?, o aún más: ¿es posible iniciar cualquier marcha o cualquier proyecto colectivo cuando el cronista sólo puede reportar la pérdida de la Creencia (en la religión católica, en la idea viva de patria, en el vínculo amoroso, en lo que sea)?

Madame de Sévigné, refiriéndose a los célebres predicadores de su tiempo, que enaltecían la Semana Mayor, decía: “Yo he honrado siempre las bellas Pasiones”. Dudo que repitamos con verdad la frase, hablando de Pasiones o de pasiones.

(*Obras*, 267)

*And yet, and yet...* ¿desesperaciones aparentes y consuelos secretos? Retornemos al texto “La conquista” visto en nuestro apartado sobre la patria. El observador social ha de enfriar su ira, mesurar su indignada condena y reconocer que es un hecho que siempre se puede estar mucho peor — que ese dogma fatalista (u optimista) no falla. La abulia y la apatía, por lo pronto, pueden aumentar. Persuadidos estamos “de que la médula de la patria es guadalupana”. Pues, “Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla.” Y lo primero que se observa es su médula o coaligante católico... así y como se da: fanatizado y superficializante, más hijo de la superstición que de la reverencia hacia lo sagrado, cada vez más apático y con riesgo de debilitarse o borrar su sentido. Debemos conservar nuestro catolicismo a la mexicana, no podemos permitirnos el error de perder uno de los dos o tres huesos de nuestro temblequeante esqueleto. La “arista casi única” de nuestra dolorosa nacionalidad es la religiosa, México, por fortuna, es guadalupano:

Si por las Biblias en inglés dejara de serlo, la afinidad para la conquista se hallaría a punto. Las afinidades en un culto pedestre ahogarían la última flor de nuestro denuedo, desatando sobre el país, que fuera aventurero y dogmático, una tempestad de arena.

Nuestra sociedad, enferma de prosa, adolece del vicio consiguiente: lo comodino. Tal es, quizá, su vicio principal, explicación de casi todas sus desdichas. Complementarias de esa prosa comodina, las campanas callejeras de los Ejércitos de Salvación convergen al prurito de ir a los cielos con pasaje ínfimo, a la módica tarifa del mal gusto.

(*Obras*, 272 y s.)

Quiero hacer una coda final a este inciso. Es patente que la mirada de RLV sobre su entorno es plural y compleja. No hay un dictamen sobre el asunto religioso o sobre el pueblo mexicano o sobre el guadalupanismo. Ellas, de por sí, son entidades entreveradas; ni la realidad ni su análisis las pueden disociar. RLV trató de mirar, y lo hizo con una nitidez pocas

veces repetida; se arriesgó a sugerir desde el esguince de su escritura una senda provechosa entre los caminos cerrados o de prostitución segura.<sup>5</sup>

Al pueblo lo que es del pueblo en este tapiz de todos de cinco pedazos. Su Dama del Tepeyac, que mucho peor estaría el rebaño sin ella. RLV es capaz de poner igual énfasis y agudeza para anotar lo soez del fanatismo populachero y sus peligros, que su carácter de necesidad social positiva; igual lucidez visceral para consignar la distancia insalvable que a él lo separa. Nunca la misma forma de concebir a la Mujer ni a la patria ni al catolicismo, a sabiendas — y saber esto es doloroso, es un secreto heroico— de que se trata del mismo tipo de enamoramiento, del mismo país y de la misma religión. Por ello, si en términos colectivos hay, tiene que haber y está a la vista, una luz entre nudos y enredos, también la habrá, aunque otra, para el culto individualista. Un Faro habrá — secreto y majestuoso— en algún alejado recodo del camino que toma la procesión fanática, pero que ilumina la marcha — la construye— y se yergue para todos.

No tenemos delicias sino menesteres. Felizmente, no todos los espíritus hanse tornado rutinarios. ¿En qué latitud morará el anacrónico vigía? El mar lo sabe. Nosotros contentémonos con la seguridad de que alguien vela. Alguien suple a las turbas aritméticas. Alguien interesa las válvulas de su corazón en los destinos que penden de Belén. En alguna quiebra hay algún pastor atento a la embajada angélica que trae paz a la tierra.

(Obras, 268)

<sup>5</sup> Recordemos, para alimentar la imagen, la pluralidad en que se abre el término *esguince*: es el *movimiento ágil del cuerpo con que se evita la acometida de algo, un golpe o una caída*. Es un *giro hábil o ingenioso en la conversación*. Es *gesto o movimiento del cuerpo con que se muestra disgusto o desdén*. Y entonces, como sabemos: *torcedura de un miembro, que produce distensión de una articulación*. Es la *distensión de la articulación*. Y por tal ardid el cuerpo (pues de cuerpos hablamos) evita la fractura. Todo esto lo tenemos a mano gracias a María Moliner, y, por su lado, Joan Corominas viaja de la patología médica a la filología para remontarse a la utópica presencia del latín vulgar: \*Exequintiare: *partir en cinco pedazos*.

## *La intimidad: el despojo de mi naufragio*

La queja más difícil de ceñir en el extenso recuento de carencias de RLV es su propia intimidad. De los asuntos patria, amor, mujer, vejez, decrepitud, religiosidad y religión podemos ubicar no sin mucha dificultad el disgusto, la distancia velardiana. (*Esguince*: la distancia que no acaba de ser fractura.) ¿Pero de qué se inconforma cuando su prosa lo hace mirarse a sí mismo?, ¿de qué es cuerpo prosaico? Preguntarse esto no es una *petición de principio* artera, consiste en sugerir tácitamente que al examinarse prosigue su arte de la queja. Es un hecho que RLV se decepciona enérgicamente de sí mismo cuando las palabras lo inquietan.

El retrato que obtiene de sí incluye un primer perfil anímico: adusto, lejano, melancólico; un hombre culto, elegante y silencioso que mira cómo todo padece un proceso continuo de desgaste y empobrecimiento moral y existencial. Así vemos que el zacatecano mira los asuntos del mundo en que vive *velis nolis*. *Somos aquello que le falta a nuestra vida...* y algo más, claro: la *actitud* con que vivimos la mutilación que no cesa. Mapa de carencias y enérgica ascesis que sublima mediante la renuncia adelantándose al hecho de ser arrebatado del bien deseado, y, en segundo lugar, mediante la operación de hacer poesía (con carne, mundo y diablo, con Tentaciones y Deseos, con cuerpo y alma, con obra y vida): la “Obra maestra” de la renuncia al mundo, fruto de la esterilidad o antiseptia radical cuando entra en contacto con el sucio muñón de la realidad. “Hundido en el mar del trato humano, te afanabas porque tu fibra sentimental no se gastase en él...” le dice en su “diatriba” a Zinganol — *alter ego*, espejo esperpéntico y cruel caricatura, Mr. Hyde del abogado y poeta Ramón Modesto López Velarde Berumen. (¿Y cuántos de sus amigos, de sus contertulios y parientes, sospechaban siquiera todo lo que se cifraba en el pliego castigado que era el ánima de este sujeto?)

Lo primero, pues, que es la intimidad del poeta es la resta incesante, demoniaca, de las experiencias fallidas sobre los asuntos ya desglosados. Vivir como un saqueo continuo: tristeza, amargor e inconformidad. Inconformidad aun consigo mismo por no querer ser otra cosa

que el espacio abierto del saqueo. Por momentos quisiera ser más romo y conformarse con el entorno fariseo que sus vecinos viven sin mayor alarma; buenos burgueses o pueblo fanatizado y manipulable, hombres y mujeres, disciplinadas hormigas del vasto aparato social tan maltrecho y deficiente... y con todo funcional. RLV sabe que su conflicto — paladeado como pecado— es no funcionar en el cuerpo colectivo; ser una torcedura, un esguince notorio. Vive su desajuste como mexicano, como novio, como católico, como ciudadano común y corriente.

Desde este nudo no resuelto, MIN reporta simultáneamente y de un modo confundido, el remordimiento de ser distinto (paria, hijo pródigo, poeta antisocial, donjuán velado que goza el hecho de no tomar por asalto los balcones de las señoritas mexicanas de “falda bajada hasta el huesito”) y el rabioso ensañamiento de seguir siéndolo y así propugnar por una forma de vida que se empeña en su propia lucidez. MIN confiesa abiertamente los espacios que RLV busca y crea para continuar viviendo en su identidad. Identidad contradictoria desde la raíz, por anticipado insatisfecha y anhelante. Mas el espacio para *estar ahí*, a disposición de la existencia (y *existir* puede ser, etimológicamente, *estar sentado afuera*), a disposición del mundo, no puede ser un claustro impermeable al exterior. *Todo espacio es una plaza, un comercio con lo de afuera*. Los territorios de contacto e intercambio de RLV se delimitan por el anhelo sostenido del pasado: aquel lugar, aquella época de la primera adolescencia — probablemente— en que el enlace se distendió. La conciencia se vuelve memoria dolida del imposible reencuentro; a cambio se obtiene el saldo angustiado del retorno malféfico: el tiempo pasado es un lugar abolido, aunque la misma plaza de la infancia permanezca en Jerez y las devotas generaciones posteriores se hayan empeñado en acercar su fisonomía a los tiempos en que RLV transitaba cotidianamente. *Hoy* es saber que el daño está hecho; aceptarlo; *escribir con esto a cuentas*. No escribir nada que no lleve esta inscripción, íntima rúbrica del corazón y la plaza.

La escritura tantálica hace su obra maestra (*no intentar ningún ejercicio de la pluma que no sea una obra maestra, diría otra tumba, otra escritura sin sosiego en 1944*): su esfuerzo contracorriente que

empieza todos los días es la firma que pasa de texto a texto. “Mi primer soneto” se análoga a “mi primera lágrima”, miembros equivalentes de la misma ecuación literaria. Tristeza y ascesis, renuncia y naufragio como hechos positivos; derelictos son trofeos. Los poemas son el resultado, la prosa permite observar al hombre deviniendo continuamente poeta (es decir, sujeto de su obra y de su vida, por encima de ser víctima ora inconsciente o autolastimera), hacer de las lágrimas poemas que son lágrimas:

Quando yo versificaba y gemía infantilmente bajo aquellas frondas, todavía no sospechaba que había de escribir la confesión que más o menos reza así: “Mi vida es una sorda batalla entre el criterio pesimista y la gracia de Eva. Una batalla silenciosa y sin cuartel entre las unidades del ejército femenino y las conclusiones de esterilidad. De una parte, la tesis reseca. De otra, las cabelleras vertiginosas, dignas de que nos ahorcásemos en ellas en esos momentos en que la intensidad de la vida coincide con la intensidad de la muerte; los pechos que avanzan y retroceden, retroceden y avanzan como las olas inexorables de una playa metódica; las bocas de frágil apariencia y cruel designio: las rodillas que se estrechan en una premeditación estratégica; los pies que se cruzan y que torturan, como torturaría a un marino con urgencia de desembarcar, el cabo trigüeño o rosado de un continente prohibido.”

No, yo no sospechaba llegar a decir tal cosa. Mi tristeza, aunque tumultuaria, era simple como la conciencia de las vírgenes que comulgan al alba y después de comulgar rezan dos horas, y después de rezar dos horas, al volver a su casa, beben agua por un laudable escrúpulo. Mi primer soneto no miró venir el cortejo vívido de los goces materiales, ni mi primera lágrima vio dibujarse en lontananza la confortante silueta de Epicuro. ¿Qué pensarían álamos y fresnos si descubriesen, en el rostro de su habitual visitante de aquella época, las huellas del placer?

Hoy mi tristeza no es tumulto, sino profundidad. No tormenta cuyos riesgos puedan eludirse, sino despojo inviolable y permanente del naufragio.

(*Obras*, 236)

Qué magnífica cadencia de prosa, que elegancia de imaginería y sintaxis definitivamente por encima de ciertas tentaciones de oropel de los últimos modernistas. Obsérvese la habilidad con que articula la imaginería de naufragio con el tema femenino y el desgaste del tiempo. Con RLV se cierra en gran gala la prosa modernista que es poética justamente por saber aliar lirismo y eficacia expresiva; no otro es el enunciar de poeta. Cuando se obtiene no puede no impregnarse el texto de un tono sentencioso. Sentencias, como conclusiones morales, pues las frases de fin de periodo deben ser las lápidas inscritas con puño firme: qué glorioso fracaso declararse *despojo inviolable y permanente del naufragio*. Esta joya citada es uno de los brillantes de más peso y más rico en facetas de toda la producción del autor. “Fresnos y álamos” es la nítida exhibición de los asuntos vitales armoniosamente trabados mediante su “elaboración” literaria; el suceso estético y su proceso de sublimación no empiezan en las palabras que se sueltan al papel sino en la cadena de gestos marcados, uno a uno, por esa identidad. El texto es de publicación póstuma. El punto de apoyo es el retorno a la tierra nativa; está tratado en forma visual, plástica, y propicia algo por completo sutil y refinado: la elegancia cromática se acompaña de algo más que RLV mirándose a sí mismo cuando regresa a la Plaza de Armas de su tierra; es, en cambio, la conciencia desdoblándose sobre sí y arrojando toda su luz hacia la persona interior. La conciencia velardiana recoge su imagen del espejo que es ella misma en la voluta anterior de su vida. Y lo que ese espejo destaca son los temas de la persona trabados por la palabra. Hay, pues, un sujeto viviéndose como conciencia, como espejo verbal de la propia intimidad. Su obra maestra es esta sutileza. La figura que aparece es nítida y al tiempo críptica; transparentemente cifrada sobre sí misma, sobre su brillo. Nos deja mirándola.

El texto anterior efectivamente existe. La obra “adolescente” se titula “Clara Nevares”, apareció en *El Nacional Bisemanal*, el 22 de diciembre de 1915 (es decir, 6 años antes, compilado en DON) y es uno de los ejercicios más exitosos de aquella época de búsqueda de armonizar el fuego lírico que impulsa sus metáforas con la desencantada reflexión subjetiva que jala el freno. El resultado es, como en el RLV maduro, un dilema tenso, no resuelto entre desear la cópula y el romance y rehuir las obligaciones del matrimonio y las cuotas de rutina. La salida, entonces como ahora, es una premonición del agrio desenlace que prefigura, además, el tono de Onetti (*El pozo* es siete años posterior a la muerte de López Velarde): otro se casará con ella y “hará desapacibles madrigales y feas prosas” y él cosechará los dones inciertos del poema: dones que, como un péndulo riguroso, en algún momento lo mitigarán de su no desposamiento con ella y en otro servirán de cruel recordatorio de la vida no consumada. En “Clara Nevares” el autor desarrolla adecuadamente su doble tono lírico de las prosas: parrafadas metafóricas para crear al hechizante personaje femenino y parrafadas analítico-confesionales donde atrapa y exhibe su yo. La encrucijada de Fausto, según la retoma RLV, queda ya concretada y no sólo “prefigurada” en la “Clara Nevares” de 1915. Su prosa sabe ya que se ha rubricado el pacto: reprimir el primer impulso vital, diferir el deseo a cambio de la poesía; desangrar lentamente el corazón para que con esa tinta como cuerpo surja *la verdadera obra maestra del hijo que no he tenido*. La tinta no ha de correr a chorretadas lacrimosas ni de *filme gore* sino como los granates de solitarios goterones en su íntima cristificación.

Quiero subrayar, en el texto de 1921, la rancia oposición entre la proliferante vida de la cabellera femenina y la estéril, reseca tesis velardiana. Querer vivir así. Fincar la vida en ello. Y la otra nota: el paso de un estilo a otro: de un primer poeta — joven— aglutinante y filigranesco a otro más parco y solemne. Hay la rareza de que el estadio desde el que opera el segundo, desde el que revisa no sólo su vieja Plaza de Armas sino su viejo estilo de las viejas cuitas, no intente en ningún momento anular a su hermano anterior. En el segundo texto ambos estilos son excelentes: es el exceso de dominar dos estilos: uno en el

primer naufragio y otro en el inicio de la resaca crepuscular. El segundo poeta no parodia ni destruye al primero; prodigio de la doble madurez, pues la segunda sabe llamar — citar— a la primera al interior de su propio discurso, dejándola tomar todo su aliento con esos pechos, los pechos que avanzan y retroceden, retroceden y avanzan como las olas inexorables de una playa metódica, con toda la suntuosidad adjetival parando en la eufonía del esdrújulo.

Cuando miramos a RLV regresando a sus fresnos y álamos para citarse a sí mismo en la plaza de su prosa, corroboramos la unión entre “lo vivido” y “lo dicho”; *un hombre en la empresa de vivir diciéndose a sí mismo*. La serenidad del segundo estilo proclama la obra maestra. *Pues sólo hay obras maestras*.

Otro espejo en el cuenco de las palabras se forma por Zinganol y Próspero Garduño, díptico deslumbrante. Autocaricaturas bestiales. Retrato más que irónico, cruel, burlesco y deformado del hombre que está dentro. Frente a ambos esperpentos y *punching bags* hay un encarnizado (auto)reclamo por la elección erótica. Aquí, la evidencia hasta el colmo de que su demiurgo todo lo entiende, todo le interesa y todo lo vive desde el yo erótico y erotizable. Orientación erótica en el mundo y búsqueda de Mujer como tarea esencial; no hay otra liga con el mundo exterior ni importa de otra forma la identidad. ¿La escritura?, de cabo a rabo y por donde se le mire, un espacio: el espacio para que eso que se vive alcance, según el ejemplo de la bola de nieve en su vértigo, su dimensión final, expandiéndose y apretándose a la vez. La experiencia contradictoria del Eros es la culpa y la justificación de existir. Así se puede decir del pelele Zinganol: “Una de las excepciones de su pesimismo era el amor”. Pero también es el nudo que no permite que la vida fluya: Próspero Garduño (el otro maniquí angustiadamente cómico) es culpable de esterilidad por no casarse con ninguna de las mujeres que transitan y transitan por la reiterada, obsesiva más que utópica, Plaza de Armas. “Vale más la vida estéril que prolongar la corrupción más allá de nosotros”, hace decir el demiurgo al gólem solterón... para después condenarlo (y dejarnos preguntando en silencio hasta dónde quiere abarcar con la condena): su Eros como una

enajenación del gran flujo común, aun si la efusión colectiva sea un mero aguachirle:

Sonaban las doce. Próspero Garduño, engréido con sus conclusiones estériles, regresaba a su casa; pero en la calle de Las Flores lo hizo vacilar una tapia en que se desbordan fecundamente el verdor y las rosas de una huerta. Y en el atrio del santuario, la rama de las tres naranjas, verdes aún, asomaba su réplica fecunda. Y era también fecunda la réplica de algarabía de las niñas que salían de la escuela. Y en la plaza era fecunda la réplica de algunas madres jóvenes, que llevando a sus retoños en cochecillos se defendían del sol de junio con claras sombrillas en que jugaba la copia [¿o “copa”?] oscura de los ramajes. Y Próspero Garduño sintió que su pensamiento era doloroso junto a aquellas madres jóvenes que llevaban sombrillas.

(*Obras*, 253)

La erótica de RLV es la matriz de una metafísica y de una ética efectivas. Patético y arrogante, el autor se define en su paradoja: “Soy un poco más fuerte que mi creencia y mi incredulidad y por tener ambas el semblante del cero, puedo así declararlo conservándome humilde”. Eros inconsumable que produce una angustia silenciosa y solitaria, depurada por el acto positivo de la renuncia a los roles sociales que lo enfrentan sin ninguna mediación a su callejón nocturno. La otra arista de su actitud-respuesta es el imaginario provocando las figuras y escenas que lo dicen — mucho más de lo que engañaran por el consuelo idílico y acético.

Las figuras de Tántalo y Sísifo — análogas entre sí— que insisto en usar para estar en la cercanía de RLV quedan corroboradas e impulsadas: “Zinganol estaba abrazado al amor como al pico de una montaña”. La doble escritura de RLV (poesía, prosa) no es sino constancia descarada y respuesta sostenida al Eros perdido en el laberinto del mundo (de un mundo) cuya consigna es carcomer los cuerpos y erosionar las actitudes. Escribir es un acto de la existencia: “merecen las letras considerarse como una filosofía en acción”.

### III

La ruta de quejas que MIN permite seguir conduce, conforme nos acercamos a la intimidad como espacio de carencias e inconformaciones, a la respuesta que RLV enfrenta al panorama de su vida. Libro complejo en los diversos niveles que se sedimentan, que se yuxtaponen horizontalmente, MIN deja leer más sobre el poeta de lo que lo hace la poesía. Ésta podrá no deponer el tono confesional, la actitud dolida y la constancia del Eros extraviado, pero por encima de todo su razón de ser es construir con esos materiales la obra maestra. Tal es el sentido (“metafísico”) del ejercicio del poema.

MIN es un recorrido moroso por las plazas del mundo en que RLV se extravía. Acoge crónicas que son críticas y análisis de todos los asuntos que le significan un desencuentro profundo. Constancia, análisis y juicio evaluativo: primera capa ya de por sí múltiple de un libro complejo. La siguiente es la incisión personal; RLV como individuo afectado por los fenómenos colectivos, y desde aquí el libro desplegándose, proliferando como bitácora de naufragios y zozobras. Mas a todo ello — lo sabemos— habrá de imponerse el sujeto humano desde su primera tristeza jerezana, y se ha de imponer en tanto poeta: el *alter ego* de Zinganol haciendo poesía en el pico de la misma montaña, el pequeño demiurgo de Próspero Garduño engendrando la *otra vida* en el escritorio nocturno del soltero. Este es el tercer nivel.

Un poema intimista del *Son del corazón* desarrolla una fantasía de franco aliento romántico hispánico: “Si soltera agonizas...” Es la escena en que muchos años después, frente al balcón de señorita quedada o solterona, ella (*ella*) no concilia el sueño, insatisfecha y vacía sin saber claramente de qué; entonces la voz masculina del que fuera hace tanto tiempo su pretendiente le dice que reciba el “ventarrón / color de tinta abriendo tu balcón”. Pero la alcoba solitaria del antiguo galán experimenta su propia alquimia de fertilidad. La *agonía* — esta vez como lucha— de la dolida y gloriosa escritura. Fue para estas escenas paralelas, incomunicadas, de alcobas en sombras, que él propició encaminándola a ser la “amiga que te vas”.

Tres niveles y los tres aparecen en su identidad al tiempo que están entrelazados en la superficie horizontal del texto. Esto es lo que sucede en la deliberación minuciosa de MIN, el único libro de prosa provocado por el autor como hecho total. El zigzag temático, que tanto ha desconcertado a quienes han querido comprender su unidad, es la pluralidad ceñida de unos cuantos asuntos que son sus cuitas. Un cofrecito que resguarda las puntas de flecha y el cilicio de este Sebastián silente. Ayudémonos, sin abusar, de un símil musical: un cuarteto de cuerdas, del tiempo post-beethoveniano, en el que los temas sonoros tienen identidad propia mas su composición no es lineal sino que se les entrelaza, combina, sobrepone, alterna en una sintaxis por la que el conjunto de los materiales adquiere densidad y reverberación impensadas. Un diamante azul de temas y ecos en incesante diálogo interior.

El libro, entonces, produce desde su identidad querida textos que bien podemos observar como muestras extraídas de cada una de las diversas capas del tejido, y otros que serán ejemplo proverbial de la resultante. “Novedad de la patria” y “La conquista” son reflexiones sobre lo social y lo religioso; “La última flecha” sobre la carcoma del tiempo; “Mi pecado”, “Semana Mayor”, “Lo soez”, “Eva”, entre otros y sin ser asunto exclusivo, abordan el sujeto femenino; “Fresnos y álamos”, “La necesidad de Zinganol”, “La flor punitiva”, “Metafísica”, “Meditación en la Alameda” son por diversas vías la mirada introspectiva, el desnudo de las palabras; la “Oración fúnebre” a Herrán, “Urueta”, “Dalila” (sobre la cantante Gabriela Bezansoni), “El bailarín” van retratando intermitentemente el tipo de artista que imanta a RLV.

Cada texto, por supuesto, da cabida a su tema y expresa la posición del autor. Creo que no se ha mencionado la pertinencia intrínseca de un modelo bíblico de escritura en relación con estas prosas: la *parábola*. No se forzarán mucho las cosas si intentamos acercar ese patrón de escritura a nuestro libro. No son lo mismo, estrictamente, pero en ambos casos hay, como “desenlace” un *mensaje-actitud* que viene al cabo de un breve ejemplo relacionado al asunto en cuestión; ejemplo que es un caso privilegiado que representa en su complejidad el conflicto base. Se establece, pues, una relación compleja: por un lado, de lo concreto a

lo general, del caso a la ley, y que se finca en el *educar divirtiendo* con una pequeña historia amena; junto, hay un segundo tipo de relación: la analogía estrictamente representacional donde *esto es a aquello* (y que, dada la temática y la complejidad ética, se rebasa el enlace biunívoco). El autor es un *moralista* en el buen sentido. Sabe que lo suyo es contar con brevedad, pero sin anular el detalle. A lo largo de la viñeta se desliza la exégesis; conforme el relato avanza, ésta cobra presencia hasta acabar ocupando el espacio entero de las últimas líneas: la moraleja. El asunto queda mencionado, se le ha ejemplificado críticamente, el autor asume claramente su posición y todo es parte integral del mismo proceso verbal: la escritura como reflexión y poiesis; especulación ética, riesgo metafísico y búsqueda literaria. Eso es, creo, lo que tienen en común ambos modelos de escritura. Por supuesto que en RLV varios de los textos armonizan a tal grado su diversidad que emergen como impecables poemas en prosa necesariamente nativos de este libro: “Obra maestra”, claro, y “El bailarín”, “Eva” y “Fresnos y álamos”, para mencionar los más insignes.

#### IV

La *respuesta* última de RLV es directa y escueta, toda su vida y todos los textos la muestran con franqueza. Elegir el arte y una poética como orientación moral, política y existencial. Una voluntad: dejar que *ella* se vaya, hacer que parta a su alcoba estéril para él (*él*) erguirse con el vigor condensado en negros humores, el “ventarrón color de tinta”.

La decisión brutal de enajenarse de los ciclos fértiles — productivos o reproductivos—, la traición y el rechazo a los modos, modelos y conductas de la colectividad real, todo tiene una sola justificación: lo conducente frente a los procesos re-productores de la *esterilidad de hecho* del mundo exterior es hacerse a un lado. *Doloroso* es el calificativo recurrente cuando se miran los conflictos (aunque luego la vida toda le merecerá un solo adjetivo: *el de formidable*). “Eso”, se duele, no es ni puede ser catolicismo sino su empobrecimiento; “eso”: no es el amor ni la erotización sino el calculado duelo de seductores mezquinos

contra Dalilas domésticas a la caza de su víctima, y lo que surge de su ayuntamiento, cuando se casan, son nuevas criaturas degradadas; no creemos en realidad que una patria pueda sustentarse en dos o tres ideologemas tan burdos, vulgares y huecos... el que todo eso funcione como la realidad, como el pan común es... *soez* — el otro marbete que brota de sus labios.

Frente al panorama moral de los hechos surge la *utópica*, la creación posible de un espacio abierto que sea congruente, homogéneo y verdaderamente fértil. *Hay que crear el mundo en su nuevo imaginario*. Esa es la “Novedad de la Patria” que él se adelanta a procrear mientras la va profetizando, con la esperanza que yace al fondo de su convicción de Sísifo de colocar la piedra fundacional del primer poema en la punta de la montaña. El país futuro, la nación íntima a la que se vuelve por amor... y por pobreza (*pobreza voluntaria* de las “riquezas” del mundo de acá abajo). Pero la conciencia no depuesta de que es *una tierra necesariamente futura* obliga a aceptar, a decir, que es un proyecto de nación y una nación que por ahora sólo se empieza a fundar en sus ideas y en su imaginario: es una *utópica*: un espacio futuro-inexistente, un modelo que aceptamos con el deseo y no con la verificación. El Evangelio es el libro del deseo fundando el porvenir, inmolándose como presente. El cuerpo de hoy, pero como será mañana. Esplendor no en la hierba sino en las palabras.

Visto de otra forma, pues son dos decisiones concomitantes que sólo la mirada no atemporal de la razón logra partir, el arte *suced*e cuando RLV vuelve la vista a la patria real y no a la anhelada: la decisión de ser productivo en otro terreno, de ser miembro fértil de otra nación: el arte. Quien exige la esterilidad es la patria vieja (en sus espacios social, amoroso, familiar, religioso y mexicano). Como el mulo de Lezama Lima, la creación de este poeta, de este hijo del país, es su paso en el abismo, poner una cruz sobre el vacío con su carne, al fondo intocado del precipicio por el que todo se nos desbarranca día a día. Exigirse cruzar esa tierra definitivamente inhóspita y dejar sembrado, mediante su paso doloroso, el árbol de la creación del poema... engendrado por el abismo y por el acto de cruzarlo.

“El bailarín [el artista en nuestra lectura ampliada] comienza en sí mismo y concluye en sí mismo, con la autonomía de una moneda o de un dado. Su alma es paralela de su cuerpo...” *“El bailarín está endiosado en su propia infecundidad...”* Endiosamiento prometeico de quien acepta de por vida tener el remordimiento (“Mi pecado”) de enajenarse conscientemente de los ciclos colectivos y crear en un terreno extrañado de la patria común (con su erotismo, su poética, su idea de Nación y de catolicismo).

Contradictoria relación suspendida de esterilidad y fertilidad. Con la única musa y puerto de abasto y arribo que es la angustia solitaria. La poesía como un canto en el vacío propiciándose una *utópica*, un imaginario irrealizable. La poesía como una (lezamiana) *resistencia* al movimiento, pues el movimiento es erosión. *Resistirse* al mundo, al tiempo, a la vejez, al matrimonio. Acto bestial por angélico de vaciarse de mundo; *ser poeta es ser puro*. Resistente a la corrosión, estéril al mundo, metálico. Gabriela Bezanson es ejemplo, con su canto, de la armonía que no nos pertenece; armonía en verdad pitagórica que se logra al excluir los chirridos del mundo. No el kaskiano canto de Josefina que sin deponer logra consagrar lo que todos los ratones hacemos naturalmente todos los días, sino lo que se canta en las remotas esferas que están más allá de los malos olores de este mundo.

El arte es una operación sagrada, ubicada en lo alto de la Tierra, donde el cosmos es arquetipo de sí mismo... “*Todo es arcano; arcana también la facultad estética de desencarnar las cuestiones más encarnizadas.*” Sólo el *desencarnamiento* nos exonera del gusano de lo soez que roe las entrañas (cf. “Caro data vermibus”) del Burgués, del Filósofo y de la Mujer; sólo al margen angustiado del mundo vivo (es decir: en enloquecida descomposición sin fin) puede el canto, la danza, el poema alcanzar su armonía posible. El poema es el canto que gira solitario sobre sí mismo, sublimando el carbón, haciéndose diamante; se modela a sí mismo su imagen, su semejanza, con la pureza en el espacio vaciado del cosmos. No hay himeneo con el mundo sino castidad contra-natura. La vida como la agonía sin fin del soltero del mundo.

Ahí la rabia, la bestial y certera ironía de RLV contra todo lo degenerado, contra todas las manifestaciones del Tiempo. Ya nadie honra la Pasión ni las pasiones. Nadie — salvo el artista— es sumiso y altivo como aquel Dandolo Dux de Venecia, “El Perro”, dos veces traído a las páginas de MIN con igual admiración, que es capaz de rogar al Papa de rodillas porque levante la excomunión impuesta a Venecia... ya nadie es sumiso y altivo para abogar con toda energía por su dolorosa nacionalidad.

Sólo lo bello (ser su oficiante) reivindica la Soledad y se impone a la corrupción. *La poesía es el despojo hecho a lo que de todo nos despoja.* “Las larvas somos incapaces de vivir en serio, porque pertenecemos al melodrama. Y mi ditirambo, ¡oh bailarín!, es el fervor de un lego que no sabe bailar.” *¿Existe otra cosa en López Velarde que la más feroz y encarnizada ascesis?*

Hoy mi tristeza no es tumulto, sino profundidad. No tormenta cuyos riesgos pueden eludirse, sino despojo inviolable y permanente del naufragio.

(*Obras*, 236)

## V

RLV es la historia de una descolocación. Por supuesto que para acontecer se requiere que el desajuste provenga en buena medida del exterior. RLV alimenta su poesía con las diversas debacles y contradicciones que conoció un cierto país en el cambio de siglo; mismas que nosotros estamos capacitados para contemplar como reajustes sociales conducidos por la clase burguesa y que abrieron con violencia la zanja que conduce al moderno México. Por ejemplo: la exigencia de una nueva noción de presidente (que a la postre será igual de omnipotente pero constitucionalmente derogable cada cuatro y luego cada seis años); una nueva manera de entender y practicar la explotación del campo y del campesino; de “dialogar” con la inversión extranjera; una redefinición del contacto campo-ciudad, que entre otras es la pugna económica entre

agricultura y arranque industrial; nueva toma de posiciones entre el grupo capitalista y el Estado... En fin, todos los puntos delicados que condujeron a la crisis armada, política y económica con que México ingresó al siglo XX. Todo lo cual coincidió dramáticamente con otra serie, igual de aguda, de conflictos: el modelo nacional porfirista se quiebra en el momento en que RLV va transitando por la adolescencia y juventud; su natural melancólico se alimenta por el hecho de que cuando él se percata ya ha abandonado el territorio nativo.

Para él, tomar conciencia es sinónimo de ir aceptando que Jerez más que un lugar es una condición de vida, una noción de mundo y de familia que pertenecen al pasado. La conciencia mira al pasado que todavía tiembla de vida (ahora tiene 12 años y vive en la capital del estado; ahora cumple 14 y lo trasladan, con todo y familia errante, a Aguascalientes...). Ya nunca más se detendrá en un solo sitio... Intermitentemente, como señalando el viejo Norte, sus textos insistirán en que el espacio de referencia sea y siga siendo Jerez. Cada retorno por breves días asegura el shock del desarraigo y del desconocimiento: el pueblo porfiriano no existe más, no para él. A ello se añadirá su noción irrealizable de la mujer y de la cópula amorosa. Todo adquiere el tinte del sordo jaloneo entre el ideal de permanencia (una configuración estática) y la conciencia de que vivir es experimentar desarraigos y dislocamientos. Cierta concepción del tiempo se hace fundamental en la construcción de este individuo: la implacable flecha de Zenón avanza hacia el precipicio de la muerte, el gran garabato de lo ilegible. Al poeta corresponde el secreto heroísmo de un padecimiento consciente. Y de actuar como si él provocara esa ley, "desempeñando, en un solo acto, el flechador y la víctima".

Es el objetivo de improvisarse una poética con los ineludibles traumatismos de la historia colectiva y de la trayectoria y pulsiones personales. Así, la serie traumática de usurpaciones, invasiones, traiciones y sinsentidos que seguramente fue para su generación la historia social se alía al hecho de que tener sensibilidad poética signifique contemplar el carácter irrealizable del deseo y de los anhelos. Los espacios queridos son propiedad del pasado; la Mujer es encarnación del deterioro que el

tiempo impone a la belleza (el *gusano de lo soez*) y del descubrimiento que el amor consiste en la no consumación de los amantes, sobre todo no bajo los modelos que el entorno ofrece. La poesía es aquello que surge de este acto reflexivo, su simbolización; no se le opone, lo verbaliza magníficamente.

Así, como otro modo de ponerse en jaque, el autor permite que las palabras apunten a lo que su deseo y angustia, vueltos campo imaginario, miran como situación idílica: el artista impulsándose con tal fuerza de su propia poiesis que logra saltar por encima del tiempo y suspenderse ahí, inefable. Es el tiempo embriagador y mínimo de la experiencia estética: “El bailarín” inmóvil en su vuelo.

Hay un pacto que se rotula con el arte-Mefisto: es decir, un arte demoníaco como atopía de la naturaleza, artificio autodeterminado, volición al margen de natura. El sexo, desde aquí, obtiene su erotización en tanto transgresión de toda posibilidad normativa. Atrozmente, hay un solo Canon, donde los diversos imperativos morales, biológicos y sociales se concatenan: la Familia. El sexo, al pasar por ella, queda sancionado por la legitimidad y fidelidad inherente a la moral católica, por el curso “natural” asignado a la cópula (ahí donde “natural” es una imagen ideológica), por la productividad cívica encaminada a mantener a sus huestes como fábrica obediente de sí mismos.

Frente a todo esto el sujeto RLV se plantea como espacio de encuentro de los principales conflictos en que esa sociedad se atoraba. (Y se asfixiaba: la esclerosis ideológica no permitía que la imaginación tanteara otras vías.) RLV es el nudo ciego — el candado exasperado en su propio cierre— de los conflictos primarios de una comunidad, los ata como expresiones simbólicas. Hablo de conflictos *primarios* en dos sentidos: 1) son irreductibles. Provengan del área que provengan (dilemas de participación política; de ubicación dentro de una idea de Nación y dentro de una sociedad en crisis; dilemas de conducta sexual e ideales amorosos; dilemas con la propia intimidad y con la noción de pérdida), son problemas que no podemos insertar en otro conflicto, por más que todo acontecimiento humano pueda remitirse a estructuraciones más amplias. Estos conflictos *son*; son ellos quienes

definen al sujeto, sería injusto que el intérprete los redujera o transfiriera: estaría hablando de otro sujeto. 2) Por su parte, el individuo los vive como angustias básicas. Son las Columnas de Hércules que resguardan (mejor: *anuncian*) las cuestiones sin solución en las que su vida diaria se insatisface, se desbarra, y donde el yo se intuye como un oscuro vacío. Vacío *edípico* acaso: el rey cae en su ceguera una vez que se ha acercado — como quería su poética temeridad— al conocimiento de su identidad profunda: trauma, crimen y peste. El sujeto se contempla como caverna oscura de sí mismo: *no soy sino los conflictos que indisolublemente se atan en mí*. ¿No es toda la prosa de RLV la tenaz y morbosa repetición de este hallazgo, de esta impenitencia? 3) Por tanto, cuando el sujeto en crisis que hurgamos es un escritor, hemos de aceptar un corolario directo: en su propia obra tales cuestiones aparecen claras y distintas, *primarias*. De hecho, el candado se cierra (o se vuelve a cerrar; segunda vuelta de la llave rigurosa ya echada a andar por la vida extraliteraria) cuando la producción estética se conforma en tanto simbolización verbal de ese nudo. La simbolización inherente al acto estético, por su lado, “reviste” — vuelve a vestir— las cuestiones primarias: les da una presencia y desarrollo ficcionales; el autor se desdobra y cada texto suyo, del género que sea, no está exento en alto grado del fenómeno de *novelización*: la ideación de una anécdota ficticia desde la cual arranca la primera frase efectiva. Ejemplifiquemos con dos arranques célebres, uno de poesía (en verso) y el otro de prosa, ambos postulan su novela: “Yo tuve, en tierra adentro, una novia muy pobre: / ojos inusitados de sulfato de cobre. / Llamábase María...” (“No me condenes...”) Y “El tigre medirá un metro. Su jaula tendrá algo más de un metro cuadrado. La fiera no se da punto de reposo. Judío errante sobre sí mismo...” (“Obra maestra”). El incipit de cada texto promete su intenso folletín en miniatura. Pero este germen novelesco velardiano es, lo sabemos, la *parábola* que vuelve a llevar, como los ochos infinitivos del tigre, al corazón; el nódulo narrativo emblematiza los elementos del conflicto básico. Mefisto se cobra así la leve engañifa que intenta el poeta: le obsequia el espejo maléfico de sus propias palabras. El autor sabe que está condenado a nunca escribir de otra cosa que del desba-

rrancamiento de su vida en el vacío que porta consigo; no otra cosa simbolizan — no para él— las palabras.

Esta obra como todas las que se logran, es consciente del proceso anterior. Asume y comunica a su autor un carácter trágico, pues una vez activado, es un conocimiento inevitable e irreversible, y trágico también por versar sobre un vacío o conflicto irresoluble. El nudo ciego de RLV es no una tragedia completa — no hay desarrollo— sino una instancia trágica, *una experiencia radical de lo irresoluble como constituyente básico del sujeto*. El sujeto del que hablo consolida su identidad: es el yo literario, verbalizador, el hombre-palabra. Nosotros lo llamamos RLV.

RLV sabe que es él quien porta y soporta en su propia espalda el carcaj con las flechas que son él mismo, sus huesos desgajados, que él las arroja (ser el arco y la flecha como quería Heráclito), que en su caso ser víctima y sujeto es lo mismo: él es la venatoria. Podemos abstraer, extraerle, las flechas y clasificarlas como quien juega morbosamente a extirpárselas del lomo herido para incorporarlas a la más civilizada y morbosa de las necropsias. Pero el minucioso diagnóstico no se apartará de la primera impresión: todas ellas son concomitantes; se aliaron para dar vida y muerte a un cierto individuo que no es sino el espacio delimitado por ellas en su ejercicio de puntería: RLV. ¿Una tautología? Sí: la del tigre solterón en su laberinto.



## EL CUERPO

El lugar de una persona es su cuerpo. El lugar de sus símbolos, aspiraciones, realidades y pulsiones. Los elementos que entrelazan al sujeto se consolidan entre sí como un intrincado tejido orgánico: ahí será, de todo el horizonte potencial, el espacio donde acontezca esa vida. En este marco se define — más allá de la “conciencia” del individuo— la idea específica de cuerpo y de yo, de *cuerpo-yo*; nudo gordiano que ya lo agobia y del que sólo la muerte lo liberará con su corte que pone fin a todos los significados...el cuerpo: idea, símbolo y realidad diaria. Cuerpo: *una maquinaria de movimientos repulsivos y gozosos* — nos recuerda Barthes. ¿Cómo no encarar ya, de una buena vez, a más de cien años de la llegada al mundo de ese cuerpo-yo que nos sigue atrayendo, la tan urgente encarnación de alguien que desde el seno de su obra ha clamado: “Mi única virtud es sentirme desollado” y “Todo me pide sangre”? Una historia de discordias (*discordis*) y distancias empieza en la piel de este sujeto, piel afuera y piel adentro; la obra nunca dejará de escribir este secreto en aras de compartirlo, de volverlo condición humana... *La vida comienza en el cuerpo* — dice el arte de vivir de Cesare Pavese.

Remitir una obra literaria a la noción “cuerpo”, sobre todo si intentamos no alejarnos demasiado del supuesto real es, por fuerza, echar mano de un discurso metafórico; decidir aquí que tal noción oriente uno de los cinco asedios es tener fe en rescatar el vínculo entre la corporalidad significativa del escritor y su producción simbólica, o al menos vislumbrar tal vínculo por tortuoso y opaco que sea; en todo caso, rechazo la deshonestidad intelectual de no asumir los riesgos inherentes al trabajo interpretativo. Aceptemos que sólo contamos con senderos metafóricos: hablar de “cuerpo”, sustantivarlo, calificarlo, atribuirle realidad, hacerlo responsable de efectos que salen de

él hacia el exterior, etc. Sabemos que “está bien” hablar de metáforas en un escritor — y que él las emplee— : la tradición dice que ellas son su alimento, su realidad atómica irreductible y emanadora del todo... tropos: *hacer girar al lenguaje*; pero el mismo consenso decide que el crítico no puede construir su discurso con tales giros: las metáforas no denotan la obra analizada, tampoco la califican (que serían las dos operaciones canónicas del oficio: “explicar” y “evaluar”); sin embargo, eso es lo que busco aquí: la energía connotativa, pues al final del sueño positivista ya no creemos en la ciencia exacta de las simbolizaciones; tratar de captar mínimamente su movimiento a lo largo de la escritura original, que lo que la cimbra a ella (¡vaya que la obra de RLV es relato exuberante de tropos para decir *me estremezco!*) no sea ignorada por el lector profesional y que incluso procure, como en las artes marciales de Oriente, hospedar esa fuerza y volverla parte de la propia energía.<sup>1</sup>

El postulado es que, si en todo escritor sucede, en RLV la obra es metáfora inequívoca de su cuerpo. Y yo no podré leer ni decir lo mío si no es echando mano de palabras, siempre metáforas *de lo que no está*: el hombre visiblemente ansioso que es RLV de cuerpo presente. Que este asedio recoja sus huellas, como lo hace la hoja de un análisis clínico con el paciente, digamos un electrocardiograma o, mejor, las finas cuchillas conceptuales que por haces milimétricos trazan el mapa llamado tomografía.

No tengo más que palabras para acercarme a las tuyas, las mías; también las de algunos críticos y teóricos a cuya inspiración o saqueo

<sup>1</sup> Recordemos también la fuerza de la edad de las palabras. Cimbra y cimbrar abren el mismo abanico de dos caras: la fuerza que construye y la que hace temblar. Cimbra: *armadura sobre la que se construye un arco o bóveda*, dice Moliner. “Por otra parte, cimbrar puede ser “apalear con vara delgada a alguna persona”, sugiere Corominas evocando a *Autoridades*. Camino de palabras que por ahora podemos interrumpir haciéndolo desembocar en la figura del *esguince* que en el ensayo anterior (“El arte de la queja”) usaba yo para domiciliar a RLV. Dice Moliner: *cimbrado: paso de danza que se hace doblando rápidamente el cuerpo por la cintura*. Todo escritor pretende volver de los desgajamientos de su cuerpo un acto estético; que el crítico no se desentienda de las tensas piruetas de la danza.

entrego estas páginas. Pues cómo no arriesgarse a decir que el cuerpo es uno de los sucesos fundamentales que produjo un arte de la queja. En su cuerpo, *signo es lo que se reconoce* (Barthes). Por mi lado, he usado en el ensayo anterior la imagen del relicario para sugerir mi idea de la relación de RLV con el catolicismo; su afinidad fetichista que lo lleva a construir su propio exvoto mental como quien es un artesano felizmente *naïf* que agolpa todo lo que le atrae del culto sin el menor titubeo. Pero el relicario imaginado también es metáfora primaria de su cuerpo; es el espacio sólido y delimitado donde se establecen las articulaciones significativas..., cada relicario, ortodoxo o profano, está exclamando “vean lo que soy”...

... una especie de espacio temporal, el recinto en que su cuerpo trabaja: se recortaba, se añadía, se enrollaba, se extendía, se descargaba: gozaba: la caja es un relicario, pero no de huesos de santos o de pollos, sino de los placeres...

(BARTHES — *Obvio...*, p. 214— está hablando del pintor francés, ferozmente visceral, amateur y moderno, que es Réquichot.)

La historia de un cuerpo es, en RLV, la inscripción transpuesta de dos personas; *él* y *ella*. Pero ellos no tienen relato, no lo conquistan de sus escauceos amorosos ni de sus alejamientos (que son la misma cosa). Entre *él* y *ella* no hay novela; el suceso, tan apretado y oscurecido, no se desarrolla; tampoco hay, en esta visión, poema: el logos no cristaliza como contundente objeto alquímico transubstanciado. De suyo, los poemas en verso del autor surgen, por supuesto, gracias a una empecinada labor con la ausencia amorosa... en ellos no refulge la pareja sino, como tantas veces en Occidente desde Garcilaso y aun los trovadores (*buscadores*) del *fino amor* occitano, el drama de ausencia y su lirismo.

Hay, en cambio, un fruto del fantasmal comercio entre *él* y *ella*... una *ilusión*, para decirlo con su palabra. Una ensoñación: el imaginario de una prosa lírica que no enraíza en ningún presente narrativo o poético. La prosa subjetiva y ávida de retórica que el autor va modelando; prosa

que — en nombre del cuerpo— anhela, reflexiona, confiesa, musita, sueña, declama, grita: impulsa una situación irrealizada e irrealizable y se constriñe al terreno de las ilusiones no acontecidas. Esta prosa se habilita para describir el fenómeno de “un no acontecimiento”, el no acontecimiento primordial: que las personas reales no se encuentren; el hecho rotulado de que sus cuerpos no copulen. Y el conjunto de corolarios es morbosamente consignado y previsto. Esta prosa anota, sentencia, las desgracias de cada cual por no haberse encontrado. Tiempos verbales ambiguos e inestables: el “y pensar que pudimos” del poeta (de toda una estirpe de poetas). Punto en el que se condensan dolor y tristeza por el desencuentro y que deja claro para el lector — pues *todo esto se escribe*— el revés, la novela opaca de solterones paralelos, irredimibles, que traman *él* y *ella* con aquellas “nuestras dos lobregeces”. “Y toda tú una epístola de rasgos moribundos colmada de dramáticos adioses”: esta prosa relata una y otra vez el mismo cuadro inmóvil de una pareja de fantasmas que tuvieron cuerpo y corazón y sexo para extraviarse mejor.

### *ella*

Primero la dama, *ella* es puro misterio, ausencia e intermitencia. Sobre todo intermitencia.

Llamo *ella* a todas las marcas de identidad femenina, de sujeto mujer, sembradas a lo largo de la obra. Retazos de enunciación carentes de congruencia, en especial si esperamos, de la poesía lírica, una ilación narrativa, lógica. No hay, pues, un *personaje*, ya que hablar de personajes es suponer una novela de amor; ni siquiera episodios cabales. No hay ninguna construcción lógica — discurso— recorriendo de punta a cabo los textos; los afloramientos de *ella* a la superficie textual no son los puntos marcados de un mapa del tesoro. No. Nada de esto. Ni con el aval del preconsciente exentado de racionalidad por las ciencias de la psique.

Elijo una *ella* que no tiene más presencia ni unidad ni historia ni contradictoriedad que sus astillas; mujer costilla extraída del único

hombre, Adán apesadumbrado que es RLV en su territorio de exilios. Entonces: mujer costilla astillada que ningún taumaturgo ni traumatólogo podría restituir. Explosión de una idea femenina; tal es lo que recorre la obra, lo que la punza de cabo a rabo. Cadáver insepulto aflorando aquí y allá en las aguas textuales, *ella*.

La concibo como el sedimento que permanece al fondo del álbum amoroso que habrá sido el conjunto de relaciones galantes y amorosas y del que los biógrafos nos siguen goteando (con o sin categoría) información. Al fondo de las peripecias y avatares con, a lo sumo, una docena de mujeres “reales”, se consolida un personaje global, continuo, producido por las necesidades o la conformación psicológica de *él* y ahondado en cada vuelta de hoja del álbum de su corazón. Comparto la convicción de Octavio Paz de ver un RLV unitario a través de la diversidad, acojo su paréntesis conclusivo: “(Fue un espíritu complejo, no contradictorio.)” Pasar de Josefa de los Ríos (en el álbum) y Fuensanta (en la primera etapa de la obra; la habrá empezado a venerar a sus 14 o 15 años) a la(s) musa(s) capitalina(s) es la frontera funcional, no radical, de un periodo al otro. “Sería un error pensar que este periodo rompe con el anterior. En realidad lo prolonga, lo exacerba y lo hace más lúcido”, afirma Paz. Hay unidad en *ella* en la medida en que se trata de una consolidación imaginaria usufructuada de la realidad biográfica. “Somos cómplices de nuestras circunstancias: López Velarde sabía de antemano que aquel amor era irrealizable, aunque nunca se lo haya confesado del todo”, prosigue Paz. Ir delimitando las condiciones de existencia de *ella* es, en estas líneas, iniciar la ronda de enunciados para identificarla y asirla un poco. *Personaje*, pero no de la frontalidad del discurrir novelesco sino de la intermitencia lírica; flujo y reflujo de un esbozo de ser casi visto cuando el movimiento de las aguas biográficas abre una sima; insomne mujer sedimento procreándose en el lecho de los textos. Acoger signos será su característica matriz. Pulsiones, ideas, figuraciones, objetivos estéticos del personaje masculino conquistan su pertinencia transubjetiva al devenir signo gracias al terreno demarcado de *ella*.

...tu frente, campo de victorias; pendón sin mancha que se ostenta en lo más alto de tu cuerpo como sobre una arquitectura de gentileza; bóveda esbelta surcada por los hilillos de la red azul de las venas; tersa página en blanco que aguarda el numen de un artista selecto, para que escriba el mejor de los mardrigales; óvalo de espejo en que se contemplase mañana por mañana, la virtud prócer de una dama de abolengo, imitadora de Santa Clara de Asís; y azucena cortejada por el séquito de mariposas y por las abejas musicales que vuelan a la altura de tus hombros en los paseos por el jardín.

(*Obras*, 319)

Ya en este texto de 1912 (“Su frente” MIN) ella es espacio receptor. El cuerpo femenino proclive a recibir el arsenal figurativo sobre la mujer, un arsenal consumado, explotado y agotado por el modernismo. Las prosas tempranas, como en tantos autores, son ejercicios de estilo; entendiéndose por esto el irse avezando literariamente para acceder a un sitio satisfactorio que exprese los mismos asuntos que desde los primeros días obligaron al muchacho a velar las armas que son las letras cuando hablan de *ella*. “De mis días de cachorro” (MIN) se titulará, con ingenua ironía, una prosa cuatro años posterior; siempre la misma querrela: la literatura cordial. “Por aquellos años crecía yo como un cachorrillo sentimental, ingenuo y entusiasta.” Conforme el muchacho deviene RLV, la “no ingenuidad” que le podemos atribuir es la aguda intuición de que su conflictiva idealización femenina es materia prima de buena literatura. RLV trata — es decir, hace existir— a Fuensanta como un lugar de lo simbólico femenino y erótico.

El lenguaje es la primera área específica de indagaciones y tubeos para el hombre que escribe. El modernismo (los modernismos) es el bagaje a mano para el poeta en potencia: es el presente literario (su obra es un futuro), y las afinidades sobre lo femenino existen a cabalidad. Sin saberlo, cuando RLV va modelando su personaje femenino, se acerca a la poesía modernista como lenguaje. Para un buen lector de su tiempo, como lo es él y como desea a su público, la prosa “Su

frente” es lingüísticamente familiar; el repertorio de tropos es imaginaria típica de la época. El joven escritor se permite tratar a la poesía del momento como una lengua transparente. Se ha propuesto un texto dentro del recientemente rescatado género de la prosa lírica; el texto tiene como tema u objetivo extraverbal el elogio de un ideal femenino, su meta intraverbal es aventurarse por las aguas rizadas al máximo de la retórica modernista. Algo nuevo y personal empieza a decir este joven cuando hace de los logros modernistas un medio expresivo; las figuras y tropos empleados no sólo son reconocibles, son por completo traducibles. La transparencia trópica apunta a una nueva opacidad: la figura femenina que esta obra va engendrando. Sin saberlo, cuando el larvario RLV trata así al modernismo, cuando lo manipula como arsenal de una nueva venatoria, lo vuelve historia de la literatura y entreabre un nuevo presente.

La entrega para *La Nación* de seis semanas después (“De otros días”, MIN) insiste en investigar el mismo terreno múltiple. Idea femenina y desarrollo de estilo, todo enmarcado por el recuerdo prematuro. Se cita a Musset y se menciona explícitamente a Bécquer y Calderón... *ella* es la invitación no rechazable de viajar palabras adentro y de participar si ya no en el amor, sí en la literatura (de tema amoroso). ¿Cómo no leer todo esto, y leerlo como un propósito estilístico, en alguien que a los 24 años de edad no tiene el menor empacho en declarar la intercambiabilidad de los atributos y rasgos físicos de la damisela, pues ya se enfila en el vuelo de vampiro que llamamos literatura?

En vuestros marcos, bajo la jaula sonora y entre las rosas de seda y los claveles escarlata, nos sonrió, con sonrisa inmortal, la novia que se esfuma en la intimidad de nuestros corazones y de la que no podríamos decir si tuvo guedejas de aurora o bucles negros, ni si sus manos eran largas y finas como las de las pinturas místicas, o breves y redondas como de niño. ¡Confusa memoria, tan confusa como grata y perdurable!

(“De otros días”, *Obras*, 328)

*ella* es, pues, ante todo la idea femenina-matriz de simbolizaciones. Sería inexacto mencionarla como un sujeto primordial idealizado. Tengamos presente un hecho definitivo en esta comedia de los dos personajes. La primera conformación de *ella* se llama Fuensanta: Josefa de los Ríos deviniendo imagen de lo inasible, presencia de la ausencia. Después del capítulo Fuensanta pudo haber un corte radical, como aumentar la “idealización” de esa imagen específica al insatisfacerse de las mujeres posteriores. Sucedió otra cosa: ¡reciben el mismo tratamiento! No sólo el personaje no era Josefa de los Ríos, sino tampoco Fuensanta *per se*. Las mujeres por venir alimentan el mismo proceso. No es, estrictamente, un personaje (un concreto-imaginario) sino un desplazamiento que no cesará, una vez activado por el concurso de Josefas, Genovevas y demás tías, primas y amigas de la primera edad. *ella* es el acontecimiento de desplazarse; no la veamos como una máscara ocultando-revelando una experiencia e intuición básica del desgajamiento, *ella* es la deriva. En el rejuego de la obra hay lo suficiente como para concebirla en tanto un mismo movimiento permanente de inasibilidad. Todas las mujeres, en sus dos variantes complementarias de enamoradas “reales” y de personajes creados y bautizados por el poeta, desembocan tranquilamente en esta huida. De hecho, RLV necesita corroborar esta verdad de (su) vida y lo logra con el eterno retorno de la serie femenina, entronizando la deriva lacaniana que se nombra *ella*. Es, pues, una mecánica psíquica de eterno retorno. Cada nueva posibilidad femenina sugiere por sí misma un tiempo lineal, progresivo; un mundo abierto con su oferta liberadora (“ahora sí... tal vez”); pero el cosmos se circulariza, son los ojos del infinito que recorre y marca el tigre-solterón en su celda, la cual no es otra cosa que su identidad erótica. El tiempo lineal de las diversas mujeres se repliega y castiga sobre sí mismo: agobiante machacamiento de la mismidad, ausencia efectiva de la alteridad de modelos femeninos... *conditio sine qua non ella* no se constituiría como el espacio marcado de la constante huida... “¿Cómo será esta sed constante de veneros / femeninos, de agua que huye y que regresa?”

En todo caso, si el círculo de las reiteraciones no es perfecto, pues algo variará la trayectoria con cada nuevo cuerpo encontrado en la

ruta trazada, la innegable espiral que es el erotismo de este personaje sólo puede contener un simulacro de “hacia adelante”: la huida hacia la muerte. Esto se asemeja a la espectacular y sorprendente retirada que practican algunos ejércitos haciendo un arte de su caos: *retirarse hacia adelante*. La derrota se vuelve estampida que finge un suicidio ritualizado. A cada nuevo encuentro, *él* huye hacia adelante: se hunde más y más en su propio laberinto de amores, poemas sintomáticos y prosas revelatorias. La última odalisca (aludo al poema así titulado) le depara como triunfo de la Voluptuosa Melancolía el poder penetrar y fecundar no el cuerpo de ella, sino de “la Muerte su garabato” en una escritura capaz de verbalizar el meollo de su cuestión ilegible.

Siendo meticulosos, entre todos los textos no se reconstruye el personaje femenino, o mucho menos los personajes femeninos; el harem se disuelve en la misma pulsión que las escribe desfiguradas o incompletas. Si juntamos todos los momentos captados o retenidos por los poemas y las prosas e inclusive las menciones en la correspondencia conocida, las crónicas sueltas y el anecdotario... comprobamos que es un suntuoso abanico de ilusiones. Abanico que honraría a la Dama si fuera por el crecimiento lírico-imaginario, por el miniado de metáforas al borde de su perfil o sus iniciales... mas no es así, pues lo que se honra es una capilla vacía, un exvoto que fuera un hoyo negro atrayendo hacia su centro densísimo toda la energía masculina, un tiiovivo de romances y prendas galantes. Es la casulla incendiada de que él habla en “La última flecha” (MIN), incendiada por su propia combustión como un monje bonzo en su trabajo amoroso con el gran vacío.

Se llega así al gozo histérico de la fragmentación. Como en la mutilación (vuelta hecho sagrado) de Osiris, RLV va regando por todo el mundo conocido — su obra— la pedacería fetichista de ¿uno o varios cuerpos?, ¿qué importa ahora? Esta deificación accede a su mitologización gracias a la operación sistemática del despedazamiento. Una “sintaxis” cuya primera regla legisla el crimen pasional en nombre de que el orfebre — amoroso cómplice— recoja todo aquello, en la solterona soledad de su oficio, y lo metamorfosee en un haz de puntos deslumbrantes... a los cuales nosotros les adjudicamos sentido, unidad,

historia... una constelación contemplada desde acá abajo. Brillos sueltos en la noche sin fondo, puntos débiles de luz para ampararnos de la succión del hoyo negro. Isis, esposa-madre, reconstruye el cuerpo de Osiris, tomando especial cuidado de su columna fállica; y todo esto así restituido, contemplamos al dios fundador de tantos cultos (Dionisos y Cristo le deben inspiración y sincretismo a la luminosa ausencia/presencia de Osiris): se eleva el Can Mayor al empíreo coronado, pues ahora será para siempre Sirio la estrella más brillante que miramos desde la Tierra.

Recordemos, por nuestro lado, la primera estrofa del estremecedor poema que contiene la deslumbrante declaración aquella donde “de pronto convertirse al mundo veo / en un enamorado mausoleo...” y que continuará con la imagen de *ella* como calavera que se ata “las bridas del sombrero de pastora”. Pero el poema ha empezado con la declaración consciente de la transmutación luminosa de la pedacería de *ella*... y esto no ha sabido enfocar lo la crítica velardiana. Es el gozo histórico de la fragmentación. ¡Oh adorable maniático!

¡Qué adorable manía de decir  
en mi pobreza y en mi desamparo:  
soy más rico, muy más, que un gran Visir:  
el corazón que amé se ha vuelto faro!

(*Obras*, 202)

Por cierto que Isis, la Mujer (esposa-madre), nunca encontrará el primer objeto sexual de su varón. Pene consumándose como Falo, virtudes de la ausencia/presencia. El miembro viril faltante señala flagrantemente la primera herida: la realidad sexual de los humanos se constituye por apetecer un alimento ignorado... “Aunque sólo sea una esperanza / Porque el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe.” Y un mundo imaginario comparece gracias al pene perdido: la carencia del objeto sexual que idílicamente satisfaría al sujeto, engendra — para seguir con Cernuda— “Un mundo cuyo cielo no existe”; llamamos cultura o arte a todo lo que construimos en el aire del deseo, castillo de

imágenes surgido en la oquedad que gracias al dolor descubren todos los descendientes de Isis, Padres y Amantes de los hombres por siempre incompletos. Sirio brilla con poderío incomparable en aquel cielo inexistente o fantasioso de nuestro mundo de anhelos insatisfechos... *Allá, allá lejos; / Donde habite el olvido.*

Isis y Osiris, Cernuda, RLV: la ausencia sexual desencadena un *vals sin fin* vertiginoso. No llamemos coincidencia sino escalofriante afinidad el que ambos amantes solitarios, el andaluz y el jerezano lleguen con recta pluma que no titubea a la misma solución de paso a su encrucijada, el sueño loco de “ser una casta pequeñez”. Dice el mexicano:

Dejarías entonces en la bárbara  
novedad de mi frente  
el beso inaccesible  
a mi experiencia licenciosa y fúnebre.

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

Y prosigue el español cuando describe el lugar de su redención:

Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,  
Disuelto en niebla, ausencia,  
Ausencia leve como carne de niño.

Para volver a *ella*, asentemos que toda esta caracterización del imaginario femenino importa más, es de mayor inherencia, que la virtual reconstrucción por parte del crítico de un personaje unitario. La primera característica es la potencialidad de *ella*, no la facultad de volverse efectiva: desconstruida, *periférica* (por disgregada) y *central* (al modo del centro de la esfera pascaliana).

¿Existirá? ¡Quién sabe!  
Mi instinto la presente;  
dejad que yo la alabe  
previamente.

(*Obras*, 145)

Fuensanta, como primera concreción satisfactoria de *ella*, es un significante-significante. Ubicuo, vacío. En la conformación psíquica, Lacan propone: “un *significante* es lo que representa un sujeto para otro *significante*”. El nombre imaginario “Fuensanta” no designa a Josefa de los Ríos ni a ninguna mujer de carne y hueso; “Fuensanta” es una pequeña malicia que designa la ausencia de la Mujer ideal. Así, cuando el llamado *significante* señala deícticamente la tautología de ser una concreción de sentido, un concepto en el lugar de un ser, yo lo llamo *significante-significante*. Lo que hago al bautizar al otro femenino como *ella* es intentar mencionar este vértigo, sin permitirme olvidar que el vacío es su condición necesaria y lo que permite el desplazamiento incesante. *ella* es la palabra que está en el lugar del eterno retorno del mito femenino en esta vida/obra; el fracaso y desencuentro que sólo se interrumpe hasta el nuevo texto provocado por la espiral.

Es el acontecimiento de “La lágrima...”, poema de *Zozobra*. Lágrima o íntima aceptación por “encima / del apetito nunca satisfecho / de la cal / que demacró las conciencias livianas”... “lágrima mía, en ti me encerraría, / debajo de un deleite sepulcral, / como un vigía / en su salobre y mórbido fanal.” Tener conciencia de que *ella* es el objeto por excelencia, lo siempre ausente, es entronizar lo que muy pocos amantes tienen el temple de aceptar: la fría conciencia de que no se apetece (pues ya no se cree en él) un *objeto del deseo* sino que se vive dentro del *vals sin fin* o deriva o errancia infinita en el bosque de cuerpos y fantasías deseantes y deseosas. Finalmente, esta entidad — que yo sigo llamando *ella*— se incorpora como *fantasma*; lo que en la terminología lacaniana no pierde, por fortuna, su aura romántica, y precisa si no su identidad sí su modo de acción, *esto es ser fantasma*, que el enamorado lo diga:

La pulsión divide al sujeto y al deseo, deseo que no se sostiene sino por la relación que él desconoce, por esta división con un objeto que lo causa. Tal es la estructura del fantasma.

(LACAN, citado por Gerber, 119)

RLV elige certeramente la figura de Eva para cerrar *El minuterero*. Sellar así su libro de prosas es incidir en el nudo y proferir su carácter arquetípico; “el arquetipo de tu carne” dice al gran fantasma occidental llamado Eva (Eva/*ella*). Carne como arquetipo, carne sólo cercana en la fantasmagoría del arquetipo; RLV se reconoce de la raza de “pigmeos” engendrados por esa idea de lo femenino imbuidos de “la vergüenza alícuota” de a quienes “envenenó la fruta falaz” ... el *arquetipo*, podemos concluir nosotros; la idea, realización y consagración de *ella*.

Este modelo constituido por su propia paradoja tantálica tiene una vigencia preponderante en el espectro del deseo según lo vive Occidente. La perpetua lejanía a la vista sostiene, a lo largo de los siglos, una porción muy alta de la poesía lírica y se identifica también (al menos del gótico al surrealismo, para decirlo pronto) en muchísimas obras plásticas que la tradición y los nuevos consensos generacionales siguen avalando. A todas luces, algo básico de nuestra noción personal, psíquico-biológica y cultural de erotismo cuajó ahí y gran cantidad de artistas, impulsores de culturas y mentalidades, han laborado en favor del “endurecimiento” y permanencia de tal modelo — con aquiescencia del público receptor hasta volverlo el sello íntimo y público a la vez de nuestra sexualidad y de nuestro(s) discurso(s) amoroso(s). La historia de este modelo, del cual la *ella* de RLV es uno de sus avatares en la espiral infinita que recorre, tiene un principio: la imagen mayor de este banco de metáforas de lo femenino: Eva. Diosa, Madre, Ser-para-la-Caída, Sexualidad, Pecado, Divergencia y Otredad... instauración del arquetipo de arquetipos. “Eva está viva, y cada miembro de la sociedad occidental es afectado por su historia”, afirma John A. Phillips.

Toda una cultura empieza a ser posible (¡y por cuántos siglos!) gracias a la amalgama que funde femenino-naturaleza-sexo-mal y a una compleja red de estrategias para erradicarla de la luz. De hecho,

nuestra cultura simbólica se constituye en gran medida por la guerra resultante de la exuberante red de codificaciones. Y, como siempre, lo que se expulsa por la puerta regresa por los sótanos y dobleces de la psique colectiva e individual: Eva es temida porque está en casa, agazapada en donde todos sabemos... Son los “sañudos escorpiones” de que habla RLV para identificar pesadillescamente el sexo femenino y sus amenazas que podríamos calificar de “contraculturales”. La obra de este poeta no relata sino los mecanismos de alejar a la mujer; al hacerlo repite la vieja historia. “La historia de Eva empieza con la aparición de Yahveh en lugar de la Madre de todos los Vivientes” (Phillips). De lo que nos estamos alejando es del coito y de todo lo que signifique o aluda a la unión. La poesía de RLV existe porque *ella* no hace el amor con *él*. “La civilización es una especie de *coitus interruptus*, a fin de lograr que la labor sea hecha” dice Phillips.

¿Cuál fue la relación entre la misoginia y los orígenes de la conciencia o de la civilización humana? ¿Por qué la pérdida de la inocencia sexual y la consecución del conocimiento habrían de ir de la mano con la culpa y la enajenación?

(PHILLIPS, 141)

Sea como sea, la historia, los debates y el desarrollo de esta falsa relación causal es lo que llamamos cultura occidental, y a menudo las obras estéticas expresan temáticamente el fenómeno. Cultura de las fisuras la nuestra: construimos un mundo con los afanes de un alejamiento, del alejamiento primordial: la posibilidad de que la convivencia entre los dos sexos sea un verdadero vínculo; unión y armonía. Y acaso, con delicioso sarcasmo filológico, la herida ya esté marcada por un juego de palabras en los textos originales. Si “Eva” significa “La Madre de todos los Vivientes” y en sumerio NIN TI puede ser “señora de la vida” o “señora de la costilla”, Graves y Patai sugieren en sus *Mitos hebreos* que la “creación” de Eva en el *Génesis* es o incluye o esconde... un retruécano, pues *Eva* rima y alitera con *tsela*, una de cuyas acepciones es “costilla” y la otra “tropezar”. Así pues, semiocultar la clave ideológica

en el nombre del personaje femenino (recurso tan querido por RLV) tiene la misma larga historia de tropezones, heridas y torceduras que nuestro concepto de mujer y sexualidad; retruécanos de las palabras que dicen las volutas del nudo psíquico.

Sexualidad es fertilidad, con lo que tocamos la zona medular de los terrores velardianos. Eva: Serpiente-Madre, Tierra Promiscua, Cópula, Pecado y Generación... “tu pecado sirve a maravilla para explicar el horror de la Tierra”, dice RLV en la primera línea de su “Eva” (MIN). ¿Qué es lo primero que no es *ella*? Madre y actividad sexual directa. Como Eva, *ella* es un ser conceptual formado no por una “esencia” o identidad de base sino por un conjunto de atributos entrelazados por su propio vacío. Es el vacío del horror masculino a la Tierra y a la mujer (precisemos: a su idea de Tierra y mujer). Y los atributos verbalizan, sobre todo, la zona del Tabú. Conjunto de horrores conducidos, simulando espontaneidad, para que el sujeto masculino arrincone sin exorcizar su propia naturaleza (cuerpo, sangre, sexo, muerte, fertilidad). La *varona* es pues el reverso del varón, lo que el varón decide que sea su reverso, como quien anhela que ojalá fuera otro ser (recordemos que cuando Adán acepta al nuevo ser la llama ‘*isah*, tomada del hombre, llamado ‘*is*).

Para el yo y el varón, la hembra es el sinónimo de inconsciente y del no-yo, por tanto, de las tinieblas, la nada, el vacío, el pozo sin fondo. La madre, la matriz, el pozo y el infierno son idénticos. La matriz de la hembra es el lugar de origen del que vinimos, y por ello toda hembra... amenaza al yo con el peligro de aniquilación, de pérdida de sí mismo; en otras palabras, con la muerte y la castración.

(NEUMANN, *The Great Mother*, citado por Phillips, 80 n.)

“Pocas emociones habrá más voluptuosas que la altanería del alma, que se nutre de su propio acíbar y rechaza cualquier alivio exterior” dice RLV en el póstumo “Fresnos y álamos” (MIN)... y reflexiona en su “Viernes Santo” (MIN): “...y me pregunto si ha venido el instante de consagrarme a las atrofas cristianas”. El rechazo a *ella* y a la cópula se

identifica con una afirmación del ser. El sexo succiona y desindividua- liza, borra al sujeto. Para RLV (aunque esto ya es parte de lo que páginas adelante denomino *él* y *ella*) el contacto físico, ambiguamente sexuali- zado, sólo es posible cuando el hombre no es: cuando todavía no es: la infancia de “Ser una casta pequeñez” (“Dejarías entonces en la bárba- ra / novedad de mi frente / el beso inaccesible / a mi experiencia li- cenciosa y fúnebre”), o de “La niña del retrato”; o cuando ya no es: la galería necrofílica con obras en verso como “El sueño de los guantes negros” y en prosa como “Necrópolis”, “Su entierro”, “Hoja de otoño”, “Hacia la luz” (todas en DON), y aun “Las santas mujeres” que comparten el lecho del agonizante Saturnino Herrán o los gusanos lujuriosos de “Caro data vermibus” (MIN).

Así, más que de supuestas características físicas o morales posi- tivas, ella se va constituyendo por funciones y valores posicionales. *She is made the stuff fears are made of* — podríamos parafrasear a Shakespeare. Flor de un día — de una obra— de la inextinguible cose- cha simbólica judeo-cristiana enraizada en el libro del Génesis y con troncos tan sólidos como el lamentable *Malleus Maleficarum* (“Toda brujería procede de la lujuria carnal que en las mujeres es insaciable... por lo cual, para satisfacer sus deseos, copulan incluso con demonios.” Citado por Phillips, p. 116)

Lo que se llama *ella* es, como lo que se llama Eva, un significante, un vehículo. El individuo escrito vuelve a hacer lo que la marea de su cultura y mentalidad contiene y desarrolla una y otra vez a lo largo de las variaciones regionales y temporales. Claro que en este dilema masculino una de las líneas de fuerza es el *no tocar* (sexualmente, vivencialmente)... que desemboca en la Madre. Alejar al personaje femenino, dentro de las especificaciones personales y de la cultura católico-latinoamericana de la época, es honrar, detrás de “ellas” (las enamoradas), de *ella* y la Dama, el tabú de incesto. El personaje femenino que importa a RLV, a través de sus múltiples apariciones asumiendo grados de diversidad que dan verosimilitud y riqueza literaria, nunca es madre. Madres son las otras mujeres, no la que tiene que ver con *él* y lo mortifica hechizándolo. Las palabras de este escritor jamás se

permitieron el menor fantaseo (o el mínimo realismo) de que *ella* se vinculara a la maternidad. Aun su “Eva” (MIN) es vista mucho más como un par, como un arquetipo del que se es cómplice dolorido, que un sujeto provisto de las cualidades consagradas de lo materno; llamarla “Madre de las víctimas” es la lazada para sentirse su semejante: “Mi amor te circuye con tal estilo, que cuando te sentiste desnuda, en vez de apelar al follaje de la vid, pudieras haber curvado tu brazo por encima de los milenios para pescar mi corazón.” Lazada a lo largo de los milenios para proteger del horror de la desnudez... de la confrontación con la propia herida sexual. RLV, como Eva, es la huida imposible de la desnudez; brazos, follaje, estilo, milenios, figura literaria del corazón: todo son curvaturas para esconderse. “Yo te conjuro, a fin de que vengas, desde la intemperie de la expulsión, a agasajar la inocencia de mis ojos con el arquetipo de tu carne.” Uno de los fantaseos “optimistas” notorio y recurrente en la obra (junto al “pesimista” de la necrofilia) es el retorno a la inocencia — la casta pequeñez — para poder relacionarse a la mujer (en esta escena irrealizable sí acepta la erotización de la madre); el fantaseo es posibilitado porque hay conciencia de que no es posible, de que la realidad es otro reino. Y los mejores textos, como éste, hacen que el cuento de hadas inscriba el exilio del edén que son la castidad y la pequeñez; el *gusano de lo soez* — mínima serpiente — envenena el fruto: “Puedo merecerlo [que tú, Eva, vengas a mí], por haber llevado la vergüenza alicuota que me viene de ti, con la ufanía de los pigmeos que, en la fábula de nieve, conducen al cadáver cuyas blancas encías envenenó la fruta falaz.”

Otra línea de errancia y exilio constituye, también, a *ella*. Ser independiente es una desviación, un pecado. Es la misma culpa que hay en *él*: hacerse a un lado del ciclo social-familiar. Sería injusto no decir de inmediato que la primera resonancia de *ella* como desviación es lo fascinante, *ella* es admirada por su enjundia. Se concreta como artista: estas mujeres son protagonistas de textos elogiosos. Se trata de las bailarinas Antonia Mercé a. La Argentina, Tórtola Valencia — objetos de los poemas “La estrofa que danza” y “Fábula dística”, respectivamente — y “Anna Pavlova” dando título a su poema. El orgullo levemente demo-

niaco de su independencia nutre los textos. Ahí subyace una tradición alterna que interpreta a Eva como ser positivo y no sólo malhadada pecadora: gracias a que ella dialoga con la serpiente y ambiciona la aventura de conocer, empiezan la humanidad y su historia... el exilio del edén es nuestro orgullo e identidad: la historia.

En *El paraíso perdido* llega así Milton a la misma conclusión que los rabinos, siglos antes, en la historia de Lilith [la primera mujer en el Génesis, a la que el catolicismo posterior ensombrece en favor de la mujer-costilla]: una mujer independiente sólo puede representar una perturbación fundamental de un estado de cosas divinamente ordenado. Se nos dice que Eva es igual, pero la doctrina religiosa la coloca bajo el dominio de Adán. Dudar de esta disposición es ser infiel.

(PHILLIPS, 166)

RLV goza esta perturbación. Se estremece ante sus bailarinas y doblega a ellas su fiel herejía de poeta arrobado: “y pisas mi entusiasmo con una cruel magia / como estrofa danzante que pisa una hemorragia”. Este goce de lo alterno en *ella* no depone la distancia. *él* es un tímido cómplice favorecedor de la osadía. Todo esto insufla su mejor texto sobre el tema, la prosa dedicada a la cantante de ópera Gabriela Bezansonni y que habrá escrito con estremecimiento desde el título: “Dalila” (MIN):

Su personalidad bravía nos arrebató. Por discernimiento o por instinto de su sexo, creó la Dalila emblemática en el apogeo de las contradicciones: benigna y brusca, fanatizada e ímpia, celeste y zoológica. La ciudad, que en los últimos años ha asistido a prodigios y maravillas, nunca pagará la visita de esta cantante, verdadero numen que practica el arcano de consolar a los hombres por la armonía.

(*Obras*, 229)

Pocas veces — o acaso ninguna otra— emergió desde el seno conceptual de esta obra un elogio tan franco, encendido y no problematizado de un sujeto femenino concreto como avatar momentáneo de *ella*. Es el cenit en el espejo. El par femenino esplende en su lucha. Si “las mujeres deberían estar siempre aleccionándonos” (“La escuela de Angelita”, DON), el nadir de esta lección de independencia ha sido replegado a los textos que, caballerosamente, no eligió para *El minuterero* y leemos compilados en *Don de febrero...* es la lección de modernidad; curioso que este poeta postmodernista abjurara de la urbanización y modernización de su musa. Ello late en “La dama en el campo” sin animarse del todo y se envalentona más en el horror sacrílego que le causa “La última moda”:

Ahora la he vuelto a ver, mas en vez de bañarme el corazón con el júbilo de los retornos sentimentales, se ha enfriado con la crudeza del desencanto. Fue un caso lamentable. De manos a boca, la encontré en un paseo, convertida en lo que se llama una mujer a la última moda. ¡Oh decepción! Mi novia de tantos años se ha trocado en un maniquí de sombrerón desmedido, mangas rabonas, falda con antipática estrechez de tubo de cocina, y escotaduras bochornosas. Sostuvimos las frases de rigor en los diálogos sin sustancia y le dije adiós en seguida.

No sé si ella se daría cuenta de mi cataclismo interior; pero — ¡No lo hubiera creído hace una semana!— es lo que menos me preocupa.

(*Obras*, 299)

Esta forma de disidencia es, para él, una corrupción, una figurada prostitución sexual. Ya no se siente su cómplice. “La viajera” (prosa así titulada) ha roto amarras con su hermano-enamorado; todo es palabra de lejanía:

Tú, que eres un vaso de bondad, has sido mala conmigo. [...]  
Ahora, quizá contra tu voluntad, me alejas un poco de ti al sonar

en tus labios el árido *usted*. Un alejamiento más... Así van las horas, en su fuga que arrastra los meses y los años, haciendo el vacío, en torno nuestro, secando las nobles emociones, volviendo adustas las palabras cordiales.

(*Obras*, 341)

En esta obra: la reconstrucción del modelo femenino como ser aparte, imaginado, elevado, no tocado por lo mundano: todo ello equivale a un resarcimiento de Eva y su faz “terrena”; el resarcimiento es entronizarla Inmaculada. La decencia, el no envejecimiento y la no actividad sexual son exigencias sustantivas. Recordemos que cada que *él* tiene un contacto sexual, no es con *ella* sino con otras y recibe el contagio malsano, lleno de remordimientos y repercusiones poéticas que es “La flor punitiva” (MIN). El sexo cuesta carne, corrupción e inmoralidad. “El furor de gozar gotea su plomo derretido sobre nuestra hombría; inútil y cobarde querer salvarnos de la crapulosa angustia. Al cabo, una ancianidad sin cuarentena suspirará por la mesa de operaciones.” La creación del personaje de la Virgen María, en nuestra amplia tradición, consta de características negativas. Su pureza es una falta de mundo, así como Eva era mundo por ser carne, sexo y diablo.

La virginidad no puede incluir, en ningún sentido, contacto sexual con hombres. De las cuatro características tradicionales de las diosas de la antigüedad — castidad, promiscuidad, maternidad y sed de sangre— el dogma católico sólo retiene dos.

(PHILLIPS, 220)

RLV pretende consagrar un atributo nada más, la castidad; mas de los otros tres, dos están en el reverso de su idea y él lo sabe y se desvela por ello, con ellos comulga y copula denegativamente: promiscuidad y sed de sangre; y el cuarto atributo condensa el gran terror: maternidad, su fobia elevada a mito y tabú por la sombra de las propias fertilidad y paternidad. ¡Fuera de mí, eros y thánatos! dice esta obra cada que se sabe acosada; expulsarlos es una operación sangrienta de castidad. Pues

la abstinencia de cuerpo es en él una voluntad y no una realización; gracias a ello su obra es la sensual no consumación de las nupcias con *ella*. *él*: ni casto ni vigoroso.

Prosigamos en la triste grandeza de la alternativa que nos roe las entrañas y saludemos con rendimiento al cordero y al gallo, ya que carecemos de la castidad del uno, encomiada por la Antigua y la Nueva Ley, y del rijo indefectible del otro, cuya mirada redonda, que se ribetea de una digna púrpura, vislumbra los hombros, acogedores y consoladores, de las huríes.

(“Malos réprobos y peores bienaventurados”, *Obras*, 428)

Estamos frente al cuerpo de *ella*, he ahí el centro innombrable, prohibido del universo.

Los Padres de la Iglesia aceptaron y después refinaron y promovieron la idea común de que el cuerpo femenino es un receptáculo misterioso que, al ser penetrado, se convierte en símbolo no sólo de sexualidad y parto sino también de corrupción, pecado y muerte.

(PHILLIPS, 222)

Podemos enumerar cuatro vías por las que ella puede estar al margen del gran código social y subsistir, es decir, seguir siendo *ella*; pues su existencia radica en no caer de ninguno de los dos lados que la flanquean: ni dar los siguientes pasos “naturales” (biológicos y sociales) de una mujer ni quedar aniquilada por la ascesis. Cuatro vías discernibles, avaladas por la praxis de *ella* en la obra velardiana: 1) El gran salto: la asexualización; ser la Belleza Inmaculada a salvo del gusano de los soez. 2) Volverse artista, como *él*; de hecho esto es una variante concreta de la fuga etérea del punto anterior. 3) La prostitución. Vía falsa o problemática, según la matización de uno u otro texto de RLV; pero existe: un aura de pecaminosidad para que la mujer no sea parte de las vías positivamente normadas por el cuerpo social. “El precio de

esta independencia era la prostitución obligatoria”, recuerda Phillips... “la prostitución como precio de la independencia se volvió, en cambio, la renuncia al sexo”. Es la vía de asexuarse por exceso. 4) Volverse imagen; la obra de RLV es cómplice fraterna de transmutar a la mujer al incidir en las fibras internas de su construcción estructural. La obra está para afantasmarla a *ella*. El texto “Sonámbula” (DON) concluye sus líneas con la felicidad alquímica propuesta: “y vas por la vida irguiendo la frente y cruzando sobre el foco de piedad de tu pecho las blancas manos; como una sonámbula que recorre la vía florecida y aromática de un poema ideal”.

La muerte o la muerta. Las vías mencionadas en los incisos 1 y 2 son las preferidas para los sujetos femeninos de RLV. Juntas armonizan castidad, juventud física y moral incorruptibles y, en consecuencia, devenir imagen. Revítese *in extenso* la prosa “Su entierro” (DON); justamente: enterrar la materia mortal del sujeto femenino velardiano; como los moldes y vaciados que desecha el escultor en su taller, llegado el momento, una vez concluida su prístina fundición. Es 1912, a sus 24 años el autor ya sabe cuál es su camino. De aquí en adelante su obra será fiel a sí misma, recurrente, capaz de excluir todo lo demás. Que *ella* muera en flor es un sacrificio magnífico, divinizador, dentro de la química de simbolizaciones de RLV. Complementariamente, existe otra vía que la maquinaria velardiana ofrece a “la parte mortal” de *ella*: por razones diferentes, pero RLV profiere la misma sentencia que el príncipe Hamlet cuando debe desembarazarse de Ophelia: “*Get thee to a nunn’ry, why wouldst thou be a breeder of sinners?*” Los votos de castidad femenina curan de vejez, sexualidad, sociedad y muerte. El texto inequívoco se titula “Rosa de claustro” (DON). Qué sabia es esa ingenuidad que se abstrae de la maduración de los cuerpos y su comercio; “una vida y una muerte puras y suaves”. Un mes después, la voz masculina aconseja, anhela ver en ella algo “como un lamento de niña que se muere...” (“Las Horas”, DON). Horror del ciclo lunar femenino, de su sangre y fertilidad.

Es así que se logra “El predominio del silabario” (DON) con el que se escribe esta obra y con el que se verbalizan y crean los dos personajes

solitarios. Cuando este silabario triunfa, el gusano de lo soez que arremete contra la mujer queda expulsado: ya no estamos en el escenario biológico sino en las sílabas rotundas: “Sólo una mujer no envejece.” En lógica que es de la literatura, la memoria masculina, al ser receptáculo y laboratorio purificador de vida, tiene condición de sepulcro. Ella hiberna ahí como concepto, es *ella*: Leamos el “Otoño” (DON) del poeta:

Nada más propicio que la quietud lírica de octubre para engarzar emocionados recuerdos: ya el de la dulce amiga muerta en flor, cuyo entierro atravesó las calles aldeanas entre lluvia y hojas de álamo; ya el de la amable novia, ¡Oh idilio remoto!, que ingenuamente nos daba heliotropos y nardos; ya el de aquella desconocida, de rostro moreno y mirada displicente, que en un rincón de provincia se asomaba a la ventana todas las tardes y con la cabeza abandonada sobre la palma de la mano, se embebía en la contemplación de la carretera, de los conos azules de las montañas y de la marcha verdinegra de las arboledas a distancia... Dentro del corazón augusto y distinguido del otoño, reposan dignamente, como un túmulo inviolable, las memorias queridas.

(*Obras*, 317 y s.)

Si “Otoño” atrapa las modalidades que ella puede tener para ser acogida por el túmulo del poeta, “De otros días” (DON) concreta violentamente los tres destinos que *él* alcanza a visualizar para su enamorada:

¡Pobres amiguitas, de las cuales unas han muerto en flor, otras se han marchitado en la rueca y otras han sabido de sollozos, en la sombra de los desencantos matrimoniales!

(*Obras*, 327)

Cada época crea sus imágenes que la expresan, conteniendo los destinos posibles de sus hijos, y cada artista es un artesano de las imágenes que su tiempo reclama. RL.V al desarrollar la lógica de su persona-

lísimo par femenino fue capaz de prestarle un lenguaje a un conflicto que lo rebasaba y que, en efecto, arrinconaba a las mujeres de aquel México católico, pudibundo y en guerra civil. La mayor limitación que podemos señalarle, su mayor carencia, es no desarrollar en sus artículos y columnas periodísticas en qué consistía *de facto* ser mujer en el porfiriato y hasta los años 20 del nuevo siglo. La alquimia femenina de RLV no advierte el determinismo que en la práctica tiene amarradas y embozadas a las mujeres. Que por cierto no todas eran *señoritas bien*; mujeres había y no pocas, que no eran parte del cortejo de RLV y sus cofrades. Dos años antes, don Ricardo Flores Magón desde las páginas del inextinguible *Regeneración* ofrece una perspectiva más amplia y aguda en términos de la colectividad mexicana; sin embargo, no era más optimista que el poeta. Su arenga y su vehemencia estilística es muy otra, pero no cabe duda que por aquellos años un arte de la queja tomaba forma en el país y sus símbolos. Leámoslo con cierta extensión, cuando el 24 de septiembre de aquel 1910 informó encendido:

¿Y qué podría decirse del inmenso ejército de mujeres que no encuentran esposos? La carestía de los artículos de primera necesidad, el abaratamiento cada vez más inquietante del precio del trabajo humano, como resultado del perfeccionamiento de la maquinaria, unido todo a las exigencias, cada vez más grandes, que crea el medio moderno, incapacitan al hombre económicamente a echar sobre sí una carga más: la manutención de una familia. La institución del servicio militar obligatorio que arranca del seno de la sociedad a un gran número de varones fuertes y jóvenes, merma también la oferta masculina en el mercado matrimonial. Las emigraciones de trabajadores, provocadas por diversos fenómenos económicos o políticos, acaban por reducir todavía más el número de hombres capacitados para contraer matrimonio. El alcoholismo, el juego y otros vicios y diversas enfermedades reducen aún más la cifra de los candidatos al matrimonio. Resulta de esto que el número de hombres aptos para contraer matrimonio es reducidísimo

y que, como una consecuencia, el número de solteras sea alarmante, y como su situación es angustiosa, la prostitución engrosa cada vez más sus filas y la raza humana degenera por el envejecimiento del cuerpo y del espíritu.

Compañeras: este es el cuadro espantoso que ofrecen las modernas sociedades. Por este cuadro veis que hombres y mujeres sufren por igual la tiranía de un ambiente político y social que está en completo desacuerdo con los progresos de la civilización y las conquistas de la filosofía. En los momentos de angustia, dejad de elevar vuestros bellos ojos al cielo; ahí están aquellos que más han contribuido a hacer de vosotras las eternas esclavas. El remedio está aquí, en la tierra, y es la rebelión. Haced que vuestros esposos, vuestros hermanos, vuestros padres, vuestros hijos y vuestros amigos tomen el fusil. A quien se niegue a empuñar un arma contra la opresión, escupidle el rostro.

Tratemos de llegar por donde sea, *ella* no es sino un fantasma aguardando, con fría elegancia, en la Plaza de Armas de todas las citas y confluencias, de los desfiles de los símbolos que *él* patrocina como melancólica parada en Día de muertos. *ella* es un fantasma: “En soledad” (DON): “Meritoria vida es la tuya, flor de provincia.” Es “La mujer alta y pálida que el corazón prefiere”, alguien que es más *ella* que nunca cuando la sostienen las tesis de sonambulismo, silencio, quietud, soledad, actitud contemplativa, melancolía por lo que nunca ha sido, luto. Es el ser interior desnudo de ropajes y modas y pretensiones vacuas. Metamorfosis: revelación de la identidad merced a una nueva prosa del poeta. ¡Oh queja, embriégame! Un texto que alza su vuelo gracias a esta red de premisas, símbolos e imágenes logra su victoria y se atreve a decir sin rubor: “Somos ya una pareja aislada...” (“En alas de la música”, DON), que en su dedicatoria le rinde la única justicia posible, decir como Jehová en su Creación que esto es lo que se quería hacer (de la varona, en particular) y que podemos descansar por una jornada pues todo está bien: “*para Ella, para la*

*armonía de su Cuerpo y de su espíritu*” (así dice la dedicatoria del texto publicado una semana antes en los mismos *Renglones líricos*). ¡Oh queja embriágame!, pues al fin estamos, como en el primer día, “En soledad” (DON):

Iba enlutada y sola, por la banqueta de las casas consistoriales, y el grito del centinela resonaba en la noche con eco lúgubre, y los faroles antiguos iluminaban la cabeza de la amable provinciana... Es un gran recuerdo. Regresaba yo al terruño, a la ciudad pintoresca cuyos muros abrigaban a la mujer alta y pálida que el corazón prefiere. Ya anochecido, salí de la casa de los abuelos a vagar por el jardín que perfuman los naranjos y en el que los rosales se cuajan en un florecer desbordante, como si se cubriesen con amplios linos extendidos sobre la tiniebla del follaje. Frente al jardín está la cárcel con su centinela y sus faroles. Y aspirando yo los azahares nupciales y deleitándome con un piano que sonaba no sé en dónde, la vi venir con su luto poema y su frente blanca y su estatura eminente, bajo la luz mortecina de los faroles. Las campanadas del reloj eclesiástico caían sobre las piedras de la calle desierta, por la que iba la amada provinciana sin un chiquillo de la mano, sin una amiga del brazo, sola como un fantasma. ¡Alerta!, gritó el centinela, con voz rutinaria, y alerta estaba el viejo amor, extendiéndose, extendiéndose sobre la banqueta de las casas consistoriales, como una alfombra romántica, para que Ella pasase enlutada y sola... ¡Oh recuerdo, embriágame!

La soledad en que vives tiene un prestigio singular. Estás sola en tu casa como en mi mismo corazón. Eres única siempre: única fuera de mí, única dentro de mí. Bien sé que cuando la visito, tu sola alma es la que trasciende como una esencia sutil en el corredor en que los canarios alborotan, en la sala, en la alcoba, en el patio con los árboles... En los momentos en que piensas en mí, la soledad será propicia a la emoción, y mi imagen avasallará todo tu ser, como se avasalla la conciencia

cándida de una niña; y tus suspiros serán plenamente míos y  
tu vibración sentimental íntegra será para mí.

(Obras, 347)

*él*

¿Qué más decir de *él* que no sea reverso del reverso que es *ella*? Toda imagen amorosa, toda entelequia que personifica el deseo, atrapa al sujeto que la emite, más allá de su balbuceante conciencia. *ella...* galería invertida que, al recorrerla en esta dirección, se busca que el artificio de reflejos instalado en estas páginas consiga atrapar las imágenes ciertas. No una historia personal de aquel hombre nacido en las horas todavía oscuras del 15 de junio de 1888; tampoco un crucigrama psicoanalítico que, al contemplarse por encima del tapiz de la obra, se fije en su terminología y sea tan riguroso consigo que sólo se glose a sí mismo, pues este tipo de tautología es a menudo el resultado del “psicoanálisis de la obra”: formular su vocabulario conceptual, entrelazarlo con tal fuerza que sea tan contundente como redundante. Tampoco se proponen estas páginas un “retrato espiritual” asentado en una visión idílica y unitaria, ejemplar, de la acumulación de textos que hacen una obra literaria moralmente lejana y elevada. Todo lo que aquí hago es el esfuerzo por concretar a los dos personajes amasados con el único material que son las palabras que integran la obra; personajes que son fantasmas vagando de aquí para allá en el escenario fluctuante de la escritura verlardiana; son fantasmas porque ellos concretan como realidad imaginaria un conjunto de individualidades extraliterarias que el poeta efectivamente trató y cuyo impacto fue lo suficientemente intenso como para penetrar la psique del sujeto y tocarlo ahí, en los bordes resbaladizos de su intimidad... hubo una forma preclara, abierta a nosotros, por la que esas personas se sumergieron en la estructura de nuestro sujeto: esa forma fue empujar sus pulsiones de simbolización y volverlo escritor. Bordes adentro (pero desde la “inmersión” deja de haber un “afuera” consolador), la plétora de seres y experiencias del corazón creó dos

entidades sedimentarias: *él* y *ella*. Están nutridos por las palabras y simbolizaciones de la literatura que llamo RLV.

*él*: si *ella* fue vista, páginas atrás, como su reverso, la primera verdad paradójica es que no lo podremos definir como el anverso. Todo es envés aquí. Una historia de dualidades escondidas a flor de piel; traumas y pulsiones resguardados por los mismos actos que los exhiben, pues son el vehículo para que el sujeto haya estado en el mundo y haya transcurrido por sus 33 años de vida. Entonces, *él* no es el sujeto (o anverso hipotético), especialmente si por sujeto quisiéramos creer plenitud, presencia, referencialidad autárquica. *él* no es el personaje con la sartén por el mango, no modela su situación ni a *ella* con dominio y conciencia de causa y procedimientos. La lectura muestra, a todas luces, un personaje que no es libre; alguien también atrapado por su propia malla de deseos e inhibiciones. Dicho lo cual, en cierta forma es el sujeto: vicario masculino, al interior de la escritura, del emisor del discurso literario. Sus marcas de sujeto lo revelan *alter ego* intrínseco de RLV y de la figura histórica, cuyo puente de vida va de 1888 a 1921; y lo revelan también protagonista de la obra lírica, inmerso en el remolino indomeñable. *él* es sujeto, claro: pero de su propio remolino; acaso el remolino tenga las pacatas dimensiones de un vaso de agua (aceptémoslo: ¿es posible vivir de otra manera, aun en su época!), pero es el tamaño de su alma circuida: *él* (*él*) es esa “casta pequeñez” y su voz, que no deja de ser “sonámbula y picante” tiene el perfil y las dimensiones de un ascua de canela.

Así, la primera característica, posibilitadora de las que vengan y censora de lo excluido, es que *él* es la pareja de *ella*; es quien la ha producido como metáfora. *él* es nuestro Adán, si no *ella* no podría ser la Mujer; claro que lo que no se logra ver es al Yahveh de esta fábula, si es que lo hay. *él*: una metáfora siempre dice al sujeto, en este caso un pronombre sin sustantivo ni sustancia previos como “antecedente”; en realidad, el objeto conceptual creado no tiene fronteras para su emisor: “ya no sé dónde concluyes tú y dónde comienzo yo: somos un mismo nudo de amor” declara RLV en la tensión de su conciencia. Obra-espacio donde *él* es el eje de la escritura — para gestarla a *ella* como su

matriz primaria: “fincamos la felicidad en la mujer única” (“Preludio de invierno”). Sólo es posible bajo la condición de que él, el sujeto, se haga nacer a sí mismo como un espacio; de lo contrario, ¿dónde acontece todo esto? *él* es el lugar donde *él* y *ella* son el “mismo nudo de amor”. Cuando yo soy el mismo lugar de mis y tus apariciones (queridos fantasmas de casa), descubro el sarcasmo de que ser espacio quiere decir “dejar espacio libre”: el escenógrafo construye el lugar coherente e idóneo del drama, cierto, pero jamás puede saturar el foro hasta dejar fuera a los personajes esperados. Volvamos al espacio simbólico de conciencia que es la plaza de aquellos “Fresnos y álamos”:

Pocas emociones habrá más voluptuosas que la altanería del alma, que se nutre de su propio acíbar y rechaza cualquier alivio exterior. Llevo dentro de mí la rancia soberbia de aquella casa de altos de mi pueblo — esquina de las calles de la Parroquia y del Espejo— que se conserva deshabitada y cerrada desde tiempo inmemorial y que guarda su arreglo interior como lo tenía en el momento de fallecer el ama. No se ha tocado ni una silla, ni un candelabro, ni la imagen de ningún santo. La cama en que expiró la antigua señora se halla desecha aún. Yo soy como esa casa. Pero he abierto una de mis ventanas para que entre por ella el caudal hirviente del sol. Y la lumbre sensual quema mi desamparo, y la sonrisa cálida del astro incendia las sábanas mortuorias, y el rayo fiel calienta la intimidad de mi rutina.

(*Obras*, 236 y s.)

*él* lo sabe — podemos susurrar, si cometemos la osadía de leerlo al pie de la letra, pues fue alguien que vio la literatura como el arte sutil de que una persona pueda decir (describir con milimetría realista) su querella interior. Cuando RLV se asume como su propio espacio de simbolizaciones, emite a *él*. Y de lo primero que está cruzada una y otra vez esta obra es de cuerpo masculino; verbalizarlo, metaforizarlo, sintomatizarlo, diagnosticarlo. *él* es sobre todo palabras que aluden a la corporalidad masculina. RLV abjura de la literatura abstracta y con-

ceptual y se solaza en las imágenes de lo sensual, del fetichismo y de lo macabro (“el cerebro, que desvirtúa todas las cuestiones prácticas que plantea”, llega a decir este hombre cuya obra no es más que introspección y meditación... pero encarnadas). RLV no es un filósofo ni pensador abstracto; es un narrador y un escenógrafo (cuánto se solaza esta obra en sus escenarios y células anecdóticas): es decir un dramaturgo. Dramaturgo de una sola y obsesiva “monología”, desarrollada al través de sus prosas y sus “renglones líricos”. La textualidad perceptible de RLV es el cuerpo propio; esto es *él*; ser la propia casa deshabitada y nutrirse del acíbar que llamamos yo. Saberlo tiene dos o tres maneras, una de ellas — desnuda y refulgente, autodidáctica y artificiosa— se llama literatura.

Uno de los textos más largos de *El minuterero* es la minuciosa “Oración fúnebre” por Saturnino Herrán. Al tiempo que alabanza, es la descripción de *él* tal como RLV quiere verlo sin alterar el programa de vida que ya se ha forjado.

yo admiro con tal rendimiento la pureza social de Herrán, que lo reputo un patrono de los postulados de la belleza.

(*Obras*, 263)

¿Cuánto se parece la poesía de RLV a la obra gráfica de Herrán? ¿Cuánto tiene que parecerse para que aceptemos la afinidad artística? Poco en la epidermis anecdótica y estilística de sus obras y mucho desde una mirada interpretativa que mire hacia la senda donde RLV emite su idea de artista como *self-round man*. Estamos ante textos (“Oración fúnebre”, “Las santas mujeres”, “El Cofrade de San Miguel”) donde el *yo admiro* del poeta avala su propia idea del amigo pintor como programa de vida y arte para perseguirlo *él* mismo. Más que una identidad o semejanza, que en realidad no dejo de ver forzada, las obras de RLV parten de la convicción global que *él* asienta en Herrán. Podemos rastrear el *yo sensual* del poeta, proyectado en su espejo ideal por humano y terreno. Recordemos que “Oración fúnebre” es el texto al que RLV confió su declaración ejemplar: “Uno de los dogmas para

mí más queridos, quizá mi paradigma, es el de la Resurrección de la Carne.” Sigamos leyendo desde este *quizá mi paradigma* la presencia del mundo corporal:

Su sensualidad — huelga declararlo— fundamenta su obra. ¿Acaso los propios tipos dorados de Fra Angélico no significan la sublimidad de los cinco sentidos? El alma es despótica y nos otorga su dádiva cuando le place; los sentidos, humildes y vivaces como las ardillas, nos sostienen con una perseverancia sinónima de la vida. Toca al artista aprovechar la fidelidad de estos sagrados animales en la esquizidez del tiempo.  
(*Obras*, 261)

El artista como custodio de la humilde y sagrada sensualidad... en los *tiempos de esquizidez*. El programa se va haciendo cuerpo. Falta la apetencia de aristocracia espiritual, pero no hay línea sobre Herrán que no exhale este incienso fraterno. Falta también el gozo de este cuerpo de artista en su hábitat, RLV declara todo esto aquí:

Si sólo la pasión es fecunda, procede publicar el nombre de la amante de Herrán. Él amó a su país; pero usando de la más real de las alegorías, puedo asentar que la amante de Herrán fue la ciudad de México, millonésima en el dolor y en el placer. Ella le dio paisaje y figura; él la acarició piedra por piedra, habitante por habitante, nube por nube. La ciudad causará el tedio de los espíritus enfermizos, mas al reflexionar que atesora desde el tráfico visible hasta los espejos morganáticos en que la diosa sempiterna copia su dibujo piramidal, se concluye su estupenda categoría.

(*Obras*, 262)

Usando de la más real de las coqueterías, RLV juega aquí como cuando a sí mismo se refiere con el deajo confesional del “nombre” de la amante. Toda la obra de RLV es el coqueto maquillaje de los nombres

en aliteraciones y paronomasias de las mujeres “reales”; con lo que lograba magistralmente volverlas la *más real de las alegrías*. Volveremos sobre los nombres en RLV; por ahora no pasemos por alto el guiño incrustado en el texto que me empeño en ver como retrato ideal del artista que se quiere ser.

Pero ha saltado la pasión urbana. Desde Herrán, RLV se muestra como el novel escritor venido de provincia, con una cultura media adquirida en colegios religiosos y parpadeos autodidactas; ha venido a afirmar su modernidad y la pertinencia de su pluma conforme escribe la ciudad e inscribe su corazón en ella. Escribir desde el nuevo abrazo de la urbe; tráfico visible que, como en Tablada, atesora el espectro arquetípico de las culturas babilónicas. Herrán “cogía al vuelo la deformidad íntima y externa de las gentes”, lo que exige el marco citadino, la sintaxis apretujada de la miseria y el desenvolvimiento comercial de las masas humanas. “Sumiso y altivo” ha de ser el artista-pararrayos de esta nueva fenomenología. Cuando las ciudades existen, el artista tiene una misión semiológica —dadora de sentido— por encima del desdén de la chusma, de los politicastros y de la crisis civil: “Suprimid el Arte y os ensordecen las ramplonerías de la torre de Babel.”

De esta forma la paleta del cuerpo sensual va dejando pasar las experiencias fuertes. Recordemos que de los cuatro textos vinculados a Herrán (las tres prosas ya mencionadas más el poema “El minuto cobarde”), el que atiende con mayor minucia la figura humana y artística del amigo es una elegía, nuestra “Oración fúnebre”. Leamos, pues, que para RLV el espacio de la presencia íntegra de un ser humano y de su cuerpo sensual engendrando una actitud artístico-aristocrática sólo se da en la matriz de la muerte. Herrán ha muerto; el texto es posible. El cuerpo mortificado se alía al cuerpo gozoso. Signo y garabato, volutas del placer y buriles de la muerte; es hombre guarismo de esta operación exacta. “Matemática golosa, la Muerte se bebe el signo más de la libertad y el signo menos de la inocencia esclava.” Hay el placer de los números a que se reduce una vida y la operación del espíritu (“pérdida de ser”) que llamamos muerte; ese placer, para nosotros que leemos a

sabiendas de la muerte de RLV, tiene el encanto de una profecía espontánea, pero no menos densa: el número treinta y tres, que fascinara a RLV: “Hubiera querido hablaros envuelto en una túnica bicolor, azafrán y verde, emblemática de frenesí y de gravedad. De la gravedad y del frenesí correspondiente a los treinta y tres años en que frisaría el artista si no se pudriese bajo la tierra.”

En fin, antes de abandonar este modelo para forjarse un cuerpo y una identidad, subrayo el hecho de que a *él/lo* seguimos viendo dentro de una galería de reflejos. Primero fue *ella*, objeto-metáfora de aquel que la anhela, y al intentar mirar a su par masculino, de inmediato nos topamos con otro ser alterno que dibuja en su vaciado al sujeto perseguido. Como si RLV no hubiera querido entregar jamás la prenda que él mismo es (que es *él*) sino a quien se aventure por los pasillos esquinados de su artefacto de reflejos. El laberinto resguardador no es “real” pues sus paredes están construidas por juegos de imágenes, conceptos y personificaciones. Pero no dejemos fuera de nuestra memoria todas las imágenes a trasluz que *ella* y Herrán nos han traído; fatigoso sería resumirlas y recontarlas, ellas son jirones de un fantasma sólo hecho de jirones: *él*.

*él*. El cerebro. Lo primero “nuevo” que podemos decir, no reflejado en los seres mencionados — espejos ya visitados— es su rechazo, vuelto vocación, de la conciencia analítica. Tal es “El secreto” (DON) que susurra a sus pares. “Contagiados con el mal de las lecturas excesivas y corroídos por el hábito del análisis, vamos perdiendo lo poco que nos queda de dicha sólida, de savia sentimental...” Fiel a su lógica, RLV encuentra la metáfora corporal para hacer su diatriba. No comete el desliz de argumentar en abstracto. El peligro de la “ciencia” es abstraer el temblor vital. Antimodernista, si por modernidad para su época entendemos el espíritu futurista y el impulso “racional” de filiación positivista; RLV quiere ser un candoroso vate de provincia horrorizado de los “adelantos” que desnaturalizan:

Lo más amargo en este afán de analizar secamente las cosas que encierran el poder de inquietarnos, con una emoción de

pena o de ventura, es que ni la misma mujer, maravilla de estética y abismo de dulzura, puede ejercer sobre nosotros la fascinación de sus irresistibles encantos, sin que un criterio naturalista y bajo nos desvirtúe la impresión que nos viene del ser querido.

(*Obras*, 335)

Pues RLV es un ser pudoroso pero de apetitos, bella dualidad sin la cual su obra sería impensable. Todo en él es tangible, carnal, anecdótico y figurativo. No es un espíritu que su época pudiese motejar de cerebral. Su prosa no podría existir desprovista de imágenes y símiles, que son uno de sus mayores atractivos. Así, cuando se desliza de lo cerebral-abstracto a lo anímico-espiritual... de todos modos se acepta un ser terreno, un hombre y no una figura angelical. "El alma nunca nos es fiel: nos baja su dádiva como un capricho. Los sentidos siempre nos son fieles: ver, oír, oler, gustar y tocar son infinitivos que trotan en torno nuestro como lebreles adictos." ("Malos réprobos...") Esto es RLV en el colmo de sus talentos expresivos.

Y se permite tranquilamente bemoles y concesiones; el párrafo conclusivo de "Espantos" (DON) es franco en su íntima armonía de contrarios; RLV es tan liberal y abierto como su formación personal se lo permitió (haber transitado de Jerez a las capitales de provincia del centro del país, finalmente a la capital nacional en tiempos de absoluta inestabilidad); fue un hombre de pensamiento tanto como un melancólico atávico:

Yo creo, estoy dispuesto a creer, en todo lo que se llama miedo, en todo lo que se llama superstición. Respeto por igual al físico que ve en su sombra la propagación de la luz en línea recta y al salvaje que rinde culto a su propia sombra. La astrología, cuando le place, entra en mi lecho con sus rodillas heladas. Me atengo a la quiromancia como a la vacuna. Confundo las leyes de Newton con las de la fatalidad. Mi creencia de cábala, mi arte de amuleto. Y nada me regocija como oír hablar de la antorcha

del progreso, de la hidra del oscurantismo y de otros bellos tópicos que zurcen los publicistas con sarampión.

(Obras, 398)

Suena elocuente y convincente, logra aquello que muy subjetivamente hemos de calificar como “aire de sinceridad”; si releemos despacio el párrafo anterior, convendremos en que su argumentación está provista de excelentes procedimientos: cadencia de frase, símiles y contrastes afortunados, plásticos, que obtienen el beneficio extra de salvarse de las peroratas de lugar común; finalmente, equilibrio entre ironía y tono confidencial. La prosa de RLV es la de un diestro orador (que se formó autodidácticamente). Retengamos: acepta ser contradictorio, bajo las corrientes opuestas de su época, y se proclama ante todo ser de convicciones, creencias e impulsos.

Mujer, cuerpo, estética, emociones forman un bastión que es el de la vida, de lo húmedo, de la naturaleza. La creación estética pertenece a este campo por ser justamente *creación* y expresión del ser auténtico del hombre; el verdadero artista es una fuerza de vida. En el bando opuesto está no la muerte (presencia orgánica en esta obra) sino lo seco, yerto, estéril, artificial. Volvemos al tópico del *retour à la Nature*: “Nos falta una incólume virginidad de espíritu”, “sumergirnos en el fondo de nuestra propia naturaleza, libertándonos de la vanidad de los libros”. Desde sus páginas, este escritor pide dar la espalda a los libros: a este grado le importó el asedio al cuerpo que su era (albor de la nuestra) ya presentía. Es un llamado al cuerpo, sus gozos y mortificaciones: realidad. Es una denostación de lo estéril; ya veremos de qué modo tendrá que lidiar el mismo toro de sangre y fuego cuando deba asumir su “vida” de escritor, veremos la estrategia para ligar las palabras del literato a lo fértil y no a lo seco. “Lágrimas y risas nacen hoy día, como Minerva, en la árida cabeza. Y si naciesen, cuando menos, en la cabeza de un dios...”

Mas este “sumergirnos” enunciado en plural como “El Secreto” que profiere RLV no va por el lado de “la grey astrosa”. Sumergirse es el yo en su aristocrática sensualidad, en los placeres del laberinto. Dialoga para sus adentros. *él* es un sujeto erótico, estas vías y decisiones lo

aseguran a su identidad conceptual; es alguien presa de eros e inhibido; introyecta tanto la censura que la vuelve nota estructural del organismo: incapacidad: *él* no hace el amor con *ella*, no “se sumerge”; llega a hacerlo con otras y el saldo es inmediato: flores punitivas y pecados, según sentencian — morbosos— sendos títulos de *El minuterero*. Por tanto, no tiene más que el angosto camino del hombre meditativo: ni el ser analítico o “cerebral” ni el cuerpo que se comunica y verbaliza sus cópulas (lo opuesto a un Vicente Aleixandre, quien empezara a publicar a fines de los años veinte). Ni goza ni va en pos de un análisis último que acaso hubiera revertido su estructura personal y lo hubiera liberado o conciliado. No. Medita. Se solaza en contemplarse. Julia Kristeva prefiere llamar a esto estructura narcisiana, para no parecer que de suyo el rótulo narcisista equivalga a una moderna excomuni3n. Y claro que dos puntas fundamentales del nudo son la imagen del yo, y el v3nculo con el erotismo y el Otro: “Narciso es motor y barrera del amor”.

Si bien es cierto que en el universo de Narciso no hay otro, se puede pensar sin embargo que la fuente es su compa3era. S3mbolo del cuerpo materno, ¿no es en cierto modo penetrada por el joven que sumerge en ella su imagen? No deja de ser cierto que esta posesi3n, absolutamente imaginaria, todo hay que decirlo, no reserva al otro, y en particular al otro sexo, m3s que el lugar de la nada. Simple soporte, la fuente no hace m3s que engullir y perder al que se arriesga en ella. En este amor aut3rquico que conduce a la uni3n con una divinidad tambi3n aut3rquica, no hay otro que no sea una nada.

(KRISTEVA, p. 98)

*él* es aquella personificaci3n de la obra de RLV que existe en la medida que se contempla descubri3ndose imagen primera (yo) de las concreciones textuales. Es el placer de que algo sea superficie plana (el mundo externo como inevitable pero manipulable fluir) que instrumente la visi3n de s3. Toda sumersi3n est3tica tiene un precio: no poder eludir las consecuencias. El mundo se despuebla para el

hombre que medita bajo estas precisiones. El objeto de Narciso es su propia representación... Enamorarse de sí, ser escritor: permanecer. No zambullirse en las aguas (del sexo, de la mujer — la mujer madre—, del mundo, de la muerte que de hecho es una triada esencial: amada-madre-muerte). La obra de RLV no desarrolla explícitamente la figura de Narciso (lo que asombra, dada su cultura y su facilidad de alegorización); pero no se le habrá ocultado, no a él, que su trayectoria se escribe en las huellas del muchachillo griego: me contemplo. Y, “desde que existe, Psique sólo habla y se manifiesta en el amor”, puntualiza Kristeva. En RLV y su personificación se evidencia la gran disyuntiva: me contemplo o me relaciono... tal es el dilema y lo primero que se afecta es la órbita sexual.

En un giro de esta espiral que horada al yo, dice RLV: “Hemos sido suicidas y seguiremos siéndolo.” Por su lado, Kristeva recoge la conclusión freudiana: “las pulsiones del Yo incluyen también las pulsiones de muerte. Narciso enamorado esconde un Narciso suicida...” Así, las historias de muerte y del cadáver presentado en *ella* son el relato del objeto que encadena y lo nombra a *él*, lo construye de regreso. Es un espejo cóncavo: distorsiona la imagen por concentrarla al máximo. *él* tiene una historia... la historia un solo acontecimiento del cual todos los sucesos y episodios son metáforas, escenificación y eterno retorno psíquico. El acontecimiento: la escisión. Fractura de la cópula sexual (¡para este autor del cuerpo y de lo femenino!) y de la vida en pareja. Es decir, mutilado de lo que su época — en esto semejante a la nuestra— concibe como vida erótica: plena o no, gozosa o agresiva, pero acaecida a *él*; es la marca de estar escindido de la mujer y de la posibilidad de intentar un diálogo realista con su idea de mujer, pues una de las características sacras (tabú) impuestas sobre *ella* es *noli te tangere*. Ya lo tenemos escindido, fragmentado de sí mismo; “soy una malicia inermé”; *inermis*; lo desarmado, y en biología: lo desprovisto de mecanismos y dispositivos naturales de defensa. Un poeta por voluntad propia. Estamos en el borde sin fin de lo artificial y lo estéril. El giro genial, imprevisto como el lance de un gran mataor que hará leyenda, es que justamente esta mutilación capital (¿podemos hablar de

castración simbólica a través del verbo?) se vuelve, por ser esterilidad químicamente pura, su “obra maestra”.

Pues la formación del personaje se asegura por el golpe intuitivo: RLV sabe todo esto, tiene perspicacia de sí; *él* es su saber. Provisto “de la dignidad del sufrimiento” es su propio tigre enjaulado. Tal es “la belleza del dolor” (“Dolorosa”, DON) “La fiera no se da punto de reposo. Judío errante sobre sí mismo, describe el signo del infinito con tan maquinales fatalidad, que su cola, a fuerza de golpear contra los barrotes, sangra de un solo sitio.” La errancia asentada en el irresuelto nudo amoroso tiene un nombre: en este apartado lo señalo como un pronombre-deíctico para no interrumpir sus volutas en el vacío del yo, pronombre que no lleva a ningún nombre completo salvo, visto desde *él* mismo, su *yo* es nuestro *él*.

Al lindar todo esto, Paz habla de un monólogo como cualidad inherente a la obra velardiana: “el monólogo, desdoblamiento del yo que habla en el yo que escucha”. Y RLV: “Alma, ¿te acuerdas de su voz?” El sumergirnos oracular que sentencia como su secreto manifiesta con toda evidencia no la inmersión en las aguas colectivas ni en el contacto sexual con el Otro sino, flagrantemente, la complejidad del tigre meditabundo mascullando su condena al pasearse en las recámaras de su celda-identidad. Nos: RLV. Toda una cauda de frases donde el monólogo es su propia conciencia: por eso puede establecer diálogo lírico consigo mismo, hasta desembocar en el hermoso y desnudo “¡Mas cuanto yerras, Amor!” *él* es la conciencia limitada — operativa, intuitiva, no estrictamente analítica— de estar constituido por la desgarradura o irrealización como único acontecimiento significativo; el cual incesantemente retorna a su sede corporal y sensible: la vocación sensual desemboca en la dolorosa mortificación de palparse célula a célula inscrito de sí mismo. La errancia o deriva adquiere tangible presencia. Aquí podemos instalar su atracción a metaforizarse con objetos oscilantes: péndulo, balanza, columpio, trapecio, el vals sin fin, para culminar en “El candil” del poema epónimo... “En la cúspide radiante / que el metal de mi persona / dilucida y perfecciona...” La luminosa suspensión del frágil tesoro de aquella iglesia de San Luis

Potosí es el deseo asumido como realidad, la metáfora de su destino posible: “enarboló mi júbilo y mi mal / y suspendo mis llagas como prismas”. “Mi primer soneto” se análoga a “mi primera lágrima” en el central “Fresnos y álamos”, ya lo hemos dicho. Que la deriva dolorosa del sujeto se suspenda por un instante inolvidable en su cenit, que esplenda. Que la colectividad sea iluminada por el faro que es todo artista. “¡Oh candil, oh bajel, frente al altar / cumplimos, en dúo recóndito, / un solo mandamiento: venerar!” Ser la zozobra y de pronto brillar en lo alto: escribir el poema, hacer de la queja un arte, pues que hay un arte de la queja. Cesare Pavese escribió el 7 de febrero de 1944, en medio de su remolino y de la Segunda Guerra Mundial: “Cuando sangramos o lloramos, el estupor está en que precisamente nosotros hacemos eso que nos eleva a lo universal, al todo, al mito.” Es el arte quien se queja, el *oficio de vivir* del italiano. Sumergirnos en nuestro oscuro laberinto psicosexual es la clave, el secreto.

Quiero hacer una pausa que será reflexión o confesión. Tengo la esperanza de que todo lo que he ido diciendo sobre *él* establezca una idea consecuente y que en sus giros, virajes y minucias lo abrace; *lo abrace*: sostenerlo y comprimirlo un poco, procurando no distorsionar su figura ni exprimirlo. Pero falta algo, ¡vaya que si falta algo! Retorno a cualquier página suya al margen de mi lectura inducida y... se escapa. Pero “nada” es lo que se escapa; una nada al margen del conglomerado de atributos y verbalizaciones con que lo voy formando como un ensamblaje mental puro; *puro*: producido por sí mismo, engullendo para su fin todo lo que de fuera le aproveche, y producido para sí mismo. Una obra o construcción pura que nosotros rescatamos en su continua floración literaria y en la imagen del sujeto emisor a la que hemos de responsabilizar de nuestra cosecha. Y todo lo que yo procuro ver legítimamente en esta floración de palabras, en realidad sí está contenido — mejor o peor— por el juego de atributos que hasta aquí he llamado *él*. Lo que se escapa, entonces, como Dafne al dios incendiado de deseo, y que no atrapo sino con la torpeza de un tacto que transmuta el cuerpo perseguido en la materia de lo que ya no se apetece, es un *tono*: no sólo el “to-

no de época” sino el conjunto de corpúsculos diminutos y sensaciones etéreas que forman — los mejores pintores y psicoanalistas lo saben— el hálito y el aura de la persona. Pues todo lo que *él* es y que yo no veo cómo relatar en otro sitio tiene una capital: el corazón. Paz ha glosado este centro irradiante con probidad:

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

(PAZ, p. 402)

Pero sí el corazón. El cual sólo puede hipostasiarse si permanecemos en la fidelidad a la “maniaca preocupación por el cuerpo” de RLV. Símbolo a condición de que esté sostenido por la obsesiva densidad corporal del hijo de su hiper-cordialidad que fue nuestro poeta. Barthes habla de *somatemas* o “figuras del cuerpo”: “alma”, “sentimiento”, “corazón”, dice él, son “los nombres románticos del cuerpo”. Si tantas décadas después trato de expresarme con honestidad, descubro que nuestra noción de deseo es la forma menos falsa de volver a decir la cuita única de RLV, su palabra permanente: amor. Y *pulsión* es nuestra forma de emparentarnos con su vasta pesadilla de sangre.

Digamos amor, alma, corazón no con los lamentables beneficios que reporta el desgaste y la incredulidad de los años, como quien comerciara con conceptos-moneda cuya imagen ha desvanecido el rozamiento de tantas manos sudorosas hasta hacer del objeto simbólico — con relieve— un punto neutral de intercambio; no, eso equivale a dejar al sujeto revolcándose en la arena de su contienda mientras lo observamos desde atrás de un parapeto donde nada se arriesga. No, no. Digamos alma, amor, corazón como confió RLV que lo leeríamos, tal como su zozobra rotuló sus fetiches: como bordes del abismo donde nada hay sino invitación al precipicio, pues tal es la literatura lograda con palabras incrustadas en el cuerpo deseante. Aprendamos regresivamente a decir alma, corazón, sangre y amor tal como laten en la obra velardiana. RLV llegaba a sus palabras favoritas incursionando de noche por el desierto, en algún momento de la errancia sus pies sienten que acaso termina la planicie: no hay manera ni valor para comprobarlo, pero una enorme fractura del terreno está aquí, silenciosa. Se llama alma, corazón, amor, sangre. Paisaje de la soledad.

Y siempre despeñarse para escribir el poema, para vivir la queja y transmutarla en arte. El vals sin fin de la obra maestra tiene su coreografía en el infinito verbal abierto por la inmersión al caos de símbolos que llamamos pesadilla. Si para nosotros su obra maestra es un texto dado, una página memorable de las *Obras*, para *él* es un proceso de escritura; un apremio y sudor, noche recorrida por súcubos: la caricia de la pluma; las angulosas volutas cayendo en el papel, en su vuelo de adjetivos, rimas altaneras, esdrújulos puntuados, formas métricas imprevistas y todo aquello que extrema el legado del “armonioso gigante” de cuya caída se doliera RLV: Rubén Darío (en “La Alameda” de DON). Un proceso, es decir una pesadilla o sueño recurrente; una posibilidad, pues siempre la obra maestra, como el hijo nonato, es una posibilidad. “Hecho de rectitud, de angustia, de intransigencia, de furor de gozar y de abnegación, el hijo que no he tenido es mi verdadera obra maestra.”

Corazón: ser para la sensibilidad. El camino es voluptuosamente macabro, baudelaireano. “Mi virtud de sentir”, como divisa de la persona

con que inicia sus declaraciones el poema “Ánima adoratriz”, inmediatamente se convierte, en el dístico que forma la segunda estrofa, en: “Mi única virtud es sentirme desollado / en el templo y la calle, en la alcoba y el prado.”<sup>2</sup> Corazón: el ser-para-el-festín decide recogerse en el convento del mutismo y que su vocación de sentir sea una monja casta sublimando los ardores en adoraciones intangibles. La escritura es el espacio donde se testimonia el jaloneo del cuerpo entre los extremos de la carnalidad y de la sublimación (“Mi ángel guardián y mi demonio estrafalario”); no es una máscara sino la confesión, entre lágrimas y coqueteos, de la monja que dice ser un “ánima adoratriz”: “no recojo mi sangre, ni siquiera la lavo”. Este poema, como toda la obra, se basa en no ocultar el tironeo sino, por el contrario, en prestarle las más deslumbrantes y precisas metáforas del cuerpo amoroso.

Como aquél que fue herido en la noche agorera  
y denunció su paso goteando la acera,  
yo puedo desandar mi camino rubí,  
hasta el minuto y hasta la casa en que nací  
místicamente armado contra la laica era.

(Obras, 166)

Es el *cuerpo del horror*; el horror cordial. Disponerse a la vulneración y a las “ineptitudes de la inepta cultura” y de la inepta sociedad. Se comprende el hacer del corazón la figura central del discurso erótico y corporal: órgano interior que no se toca ni exhibe; condensa la gran obsesión de RLV (inducida por la sociedad) de no tocar la carne. El *noli te tangere* como su más querido dogma. *él* es la abstención de RLV; receptáculo de las castraciones, distorsiones del deseo: inmovilización del cuerpo. RLV movió su pluma ya que inmovilizó su cuerpo sexual. Eso es *él*, pobre figurante de un ánima adoratriz que se amerita, que se hace merecedora, acreedora de su sino. *Mi corazón... se amerita en la sombra.*

<sup>2</sup> Por cierto: adoratriz: *que adora*. Y revela María Moliner: “Femenino de adorador, aplicado solamente a las monjas de cierta comunidad y, en plural, a esa comunidad.

El corazón, como cuerpo del cuerpo, como ánima encarnada, es también el hijo nonato: la sexualidad no expresada, no extravertida hacia la cópula del mundo; es la identidad (los méritos) del personaje, “y me hundo en la ternura remordida de un padre / que siente, entre sus brazos, latir un hijo ciego”. “Placer, amor, dolor... todo le es ultraje.” Leída en sus propios impulsos, la lengua de RLV es suficiente para que entendamos quién era. Para emocionarnos con el hijo ciego de uno mismo que por siempre son la estructura amorosa y las pulsiones corporales de un ser humano de nuestras culturas. Acercarnos a “la ternura remordida” de la íntima contemplación. Yo. Pobre corazón, hermano, hijo mío. Mas cuanto yerras, Amor.

Corazón: cuerpo del cuerpo. Mirar y tocar. No mirar puesto que no se toca. Mirar es otra interdicción en esta historia, nos recuerda Françoise DuVignaud en su *El cuerpo del horror*: “MIRADA. Elemento primordial en la expresión terrorífica del cuerpo: revela, persigue, fascina y absorbe.” Las descripciones más logradas de RLV mirándose logran tal grado de precisión metafórico-corporal que son para no miradas; petrifican al que de golpe las contempla en sus versos (él mismo, nosotros), “todo lo que late es terrible”: lo terrible es mirar el latir del cuerpo; es el hervidero nauseabundo, obsceno que exhibía una mujer en su cabeza, ameritada en lo más sombrío de su cueva: Gorgona. Gorgona, hermana nuestra, metáfora de lo que en el hombre debe estar en la sombra. Gorgona: horrible “latir (de) un hijo ciego”. “Yo lo sacara al día, como lengua de fuego / que se saca de un íntimo purgatorio a la luz.” Gorgona, corazón: petrificación del cinismo para aquél que se acostumbre a su trato... “asistiré con una sonrisa depravada”. “Así extirparé el cáncer de mi fatiga dura”; esta obra es la vocación de seguir siendo el cáncer, de no extirparse de sí mismo, de que las palabras no petrifiquen sino que hagan sentir al lector (pues todo tacto es imposible y ni siquiera deseable) el hervidero de este cuerpo recorrido sin fatiga por el agusanamiento de lo soez. Que las palabras tengan tal intensidad y exactitud descriptiva para tender el puente que permita transitar del horror de la primera mirada a “la ternura remordida” de quien al fin comprende que él también es la Gorgona y la mirada: el corazón que se amerita.

Julia Kristeva enfoca de otra manera, en sus *Historias de amor*, esta privación que se impone el sujeto. Cuando *él* no toca ni es tocado hay no sólo una confirmación de su entrapamiento, sino el acto de “gozar de las angustias de este abismo en el dolor moral”. RLV lo confirma. Hay un extraño y familiarísimo placer en todo esto. No sé qué fondo estamos tocando: ¿la identidad homosexual, andrógina o asexuada de RLV? Es, por principio, alguien que se ha privado de realización sexual. No es que sea un “homosexual en potencia” o no “asumido”. Su conflicto es el no tocar; lo que no se resolvería con poner bajo la mirada del deseo a un sujeto del mismo sexo. No por mojigatería digamos que RLV no era homosexual; tampoco era heterosexual: *él* es la sexuación de lo intacto, de lo invisible. Es “zenzontle impávido, virgen y confesor” cuya “dicha refinada” es huir de *ella* en miras de obtener la obra alquímico-estética posible, su retrato extraído de “la mancha púrpura de tu deslumbramiento”. La poesía mística castellana lo ha sabido: es *gracias* a la huida del amado que se logra el más alto *no sé qué que queda balbuceando*. En su propio cantar RLV es a la vez la amada que consagra el abandono y el divino amado vuelto ausencia, pues es sobre todo el estar huyendo del cervatillo herido.

RLV es fruto dilecto de la cultura cristiana del dolor y de la exclusión de realidad corporal. El martirio se inocular en el sujeto (en el paciente de esta intervención ideológica) hasta que *él* lo desee y descubra la válvula reguladora de presión que es la fantasía. Empieza a manejarla para vivir con sus tensiones; el fantaseo usualmente tiene como tema la pugna entre eros y poder; Falo intangible que empieza a conocer y fetichizar, ocultándolo voluptuosamente en todas las concreciones del sexo, es decir, de lo intangible.

Por otro lado, el rechazo/castración autoimpuesto conduce a la configuración histórica: un sujeto estallado; un mundo, una experiencia, quebrada. El sujeto es su propia pérdida de unidad. Está perdido.

... el padre del histérico es siempre un “ser querido desaparecido” del deseo de la madre, un ausente para el continente materno enlutado, siempre frustrado, frente al que este padre ima-

ginario del futuro ser hablante no sirve de contrapeso: frente al que sólo se justifica por un sobreseimiento.

(Kristeva, p. 279)

Al abolir el sexo — su realización, no su obsesión—, *él* conoce un deslizamiento a lo femenino (tantas veces se siente hermano de las solteras intactas que ya no corteja). Siempre es escurridizo hablar de “lo femenino” como conjunto de características “naturales” a oponer a “lo masculino” pues tales concepciones pasan por los supuestos culturales. Pero, sin deslizarnos por la pendiente ideológica de enlistar lo que de “femenino” tiene *él*, sí podemos establecer cierto consenso que lo acerca a *ella* como análogo, no como varón: no se trata de “caracteres femeninos” ni desde una perspectiva ideológica ni física ni psicológica: son los atributos que el mismo RLV proyecta en su idea de mujer: el horror a la vejez; a lo vulgar y soez; a la cópula; a la fuerza “viril”; la noción de decencia, que lo feminiza aristocráticamente; y todo ello llevando por fuerza un sino de solterón, el *niño viejo* que aún a fines del siglo XX mencionaban con afecto los últimos ancianos de Jerez y Tepetongo. Ahí residen los rasgos de lo fraterno que *él* tiene con su idea de lo que es una mujer. Visto desde la luz de su obra y del mundo de símbolos que emite, *él* es un alma o identidad femenina habitando una realidad corporal masculina. Por ello no se desentiende de la mujer como objeto de deseo ni de él mismo como un varón cortejante; pero la densidad de su espíritu, que acoge dentro de sí lo femenino y la idea de la perenne insatisfacción amoroso-sexual, lo vuelve lobreguez: turbia negrura de androginia anhelante; y más que una mujer concreta y tangible, se dirige a una entelequia de su propia mórbida fantasía: *ella*.

Otro giro de “feminidad” en su figurante masculino. Eran años de violencia armada y guerra civil, de armas de fuego usadas todos los días y de hombres que raptaban y violaban a sus hembras. RLV es un dandy; un caballero de finos modales y timidez garante. Así, una noción de debilidad lo acerca, de nuevo, a la esfera de *ella*. Con una gran salvedad: en el código ideológico imperante, es inconcebible el actuar frontal de la mujer como sujeto de deseos. En ese ámbito, desear es masculino.

Debilidad + deseo = RL.V. “Anhelamos un placer incesante y nuestra voluntad claudica” declara en una prosa que se titula contundentemente “Malos réprobos y peores bienaventurados”. Claudica como desmayo de señorita para recuperarse después de un reposo y así poder volver a ser el don Juan de la no consumación.

Y todo esto le place. Subrayémoslo una vez más. Sin la noción de que se complace en ser este intrincado nudo, no podríamos explicar al escritor; no podríamos explicar cómo este sujeto da el paso a la escritura. Las puertas de la literatura le están abiertas; es su placer y su privilegio, la consumación de su identidad. ¿Cuánto no se vive así porque se es escritor? ¿Cuánto se vive así para seguir siendo escritor?

Amante desgraciado, es decir, esteta: menos creador activo que embelesado contemplador tanto de las bellas artes como de las mujeres. El amor de las mujeres como una de las bellas artes de la que se goza sin forzosamente ejercerlas. “El estado habitual de mi vida ha sido el de amante infortunado, prendado de la música y la pintura, es decir, deseoso de gozar de los productos de estas artes, y no de practicarlas torpemente.”

(Kristeva, p. 131; está hablando de Stendhal  
y a él pertenece lo entrecomillado.)

Esto es *él*; espero que el fantasma se pasee por estas páginas y tenga los mismos hábitos que en “aquella casa de altos de mi pueblo” que ha elegido como su hogar natural, oloroso a cadáver, a encierro y a canícula sofocada en un sobrio llano zacatecano. Su manera de aceptarse y ofrendarse de lleno es nunca, por ningún motivo, permitir que ningún texto suyo deje de mostrarlo errando sin fatiga en su propio encierro. Su paseo es infinito y tiene los límites precisos del laberinto. “El tigre medirá un metro. Su jaula tendrá algo más de un metro cuadrado. La fiera no se da punto de reposo.” El cuerpo, el cuerpo. Nunca acabaremos de decirlo (ni él ni sus lectores); cuando la errancia se exaspera hasta el rojo vivo, siempre tiene dos vías de fuga (su obra las prodiga): el abismo abajo y lo estelar arriba. “Sigamos sumergiéndonos...”, pues el

extravío de “la senda milagrosa” invita a la literatura, a “deslizarnos, / valsando un vals sin fin, por el planeta...” Que el torbellino no se aquiete, tal el secreto, pues sólo la *inquietud* logra que la materia sea cuerpo, tierra de símbolos. Barthes: “(el vértigo es lo que nunca acaba: desconecta el sentido, lo deja para más tarde).”

Quizá el único mérito real de nuestras existencias consiste justamente en el dolor de la inquietud, de la inquietud trágica que no sospecharon los abuelos, de la inquietud de nuestros corazones que sangran oprimidos en el puño férreo de un demonio. Y tal es el desconcierto, que si esos mismos corazones se libertasen un día, tal vez no atinaran más que a volver al suplicio de los dedos infernales.

(Obras, 364)

*él y ella*  
— la comedia de enredo —

“Mi soledad persigue la tuya inútilmente”: he aquí la historia, el desenlace cosechado y paladeado todos los días de la travesía amorosa entre *él* y *ella*. Nunca un *nosotros*, un ellos unitario que brindara comodidad al relato que intentáramos hacer sobre los dos personajes.

La obra está dedicada a este asunto en una medida muy alta. Es el hecho central del que dimana el frenesí escriturario; es el hipnótico objetivo que ordena y conglomera los inusitados esfuerzos verbales: centro del blanco del que cada tropo es una saeta enamorada. ¿Cómo podría no serlo? Imaginemos la conciencia literaria del hombre Ramón López Velarde: descubre con un leve estremecimiento físico y moral que el dilema al que se ha conducido con la mano en el corazón ameritado produce literatura. RLV es el voto de fidelidad profesado a este descubrimiento; RLV es la erotización resultante de no inhibir sino encauzar el leve estremecimiento que él llamará sangre devota, son del corazón, zozobra. *Aquí*, se habrá dicho a su coletito al pasear por su Plaza de Armas, *aquí* — lo confirmaría al volver de noche a su departamento del

número 71 de la entonces Avenida Jalisco—, *aquí, aquí... está mi obra, siempre lo ha estado y ahora lo sé*. Estos dos personajes son una espléndida invitación dramática. Será la historia de dos conceptos (*él, ella*) hechos el uno para el otro; para nunca separarse y para nunca acoger el abrazo del amor; serán nódulos, puntos densos, que en su errancia, en su exilio de pareja, trazarán al final de todos sus accidentes, errores y peripecias, la incesante fidelidad de las paralelas que se prolongan más allá del horizonte. Todo está a punto para el enredo de amores.<sup>3</sup>

Esta obra, en la medida en que retorna una y otra vez a macular las *heridas* que la originan — como un Filoctetes perorando sobre su purulencia—, al escribirse sobre sí misma, participa de la condición *dramática*; se hace presencia de sí misma: “Destino es lo mítico que tiene existencia entera, un drama.” Pavese.

Vayamos al enredo. A su felicidad literaria; a su maleficio de amores que nunca cesó de fungir como la columna vertebral del poeta; fue su columna anudada: un mártir cristiano — a *él* le hubiera gustado la imagen— confundiendo su columna de vértebras a la columnata a que ha sido atado para no decaer ante el látigo ni faltar a la violenta cita. Ya el 5 de julio de 1912, semanas después de cumplir 24 años, este muchacho se presenta imbuido de soltería. El texto rotula su deriva desde el título: “Aves de paso”:

No quisimos pasar del prólogo del idilio, e hicimos bien. Jugamos puerilmente en un simulacro sentimental, y nos entretuvimos echando a volar embozadas confesiones de amor, que

<sup>3</sup> También se origina aquí la limitación esencial de esta obra, como ha visto Paz. No hay otros personajes ni intereses ni conflictos dramáticos. El escenario entero de la mente del poeta se llena con esta historia unilineal y de un acto. *Poeta menor*, dice Paz, si hacemos justicia a la brevedad de su mundo. De acuerdo. Y *gran poeta menor* dada su innegable y prodigiosa capacidad de verbalizar a fondo su querella... en sus mejores momentos obtuvo con tan breve material algunos de los textos más sólidos del siglo XX mexicano; en ellos la querella vuelta literatura alcanza las dimensiones ejemplares de arquetipo, espejo al fondo del abismo, donde cada escena se transfigura en secuencia mítica del amoroso daño.

se deshacían en el aire con el desvanecimiento luminoso de los cohetes multicolores. Nos quedamos en el prólogo y fuimos y seremos felices, porque aspiramos el olor de la manzana del Mar Muerto sin morder su ceniza. Nos divertimos en una comedia emocional — quizá en algo más que una simple comedia—, sin que rozase las alas de nuestro afecto el soplo glacial del tedio, médula gris de todos nuestros goces.

(*Obras*, 300)

Todo está ya visto por la sensibilidad literaria, derivando sus inhibiciones eróticas hacia la escritura. El texto concluye con una declaración de lo que de por vida fuera el caso RLV:

Con este arte hemos logrado mantener la ilusión, para que un día de lágrimas tuyas sepa yo enjugarlas fraternalmente, y para que en un futuro aciago, cuando desde la sombra alce yo los brazos implorantes, acudas a levantarme de las tinieblas.

(*Obras*, 301)

En años posteriores dirá con más tensión y menos lacrimosidad, masoquista la nuez, cobrará vigor la no realización sin causa aparente así como el fantaseo de muerte. Dos meses después machaca: “Fuimos amigos que nunca quisieron llamarse novios.” Esta nueva prosa vuelve a estructurarse por la decisión a priori de la pareja (de la no pareja, mejor dicho, respetando su meticulosidad); el aserto se califica ahí mismo de adecuado y sabio. El autor de 24 años titula sentenciando: “De ayer” (DON) y lo dedica a la poeta (“poetisa”, para su tiempo) María Enriqueta: por desgracia los escoliastas aún no han auxiliado lo suficiente sobre esta relación literaria; para RLV ella no fue un personaje menor y los textos que le dedica son sintomáticos.

Si echamos mano de una somera división tripartita de los tipos “universales” de escritores y artistas, para los efectos funcionales de instalarnos en la relación *él* y *ella*, RLV no pertenece al grupo de los “vitalistas” como serían Conrad, Dostoievski, Neruda, Benjamin,

Sartre, etc. — aquellos para los que el hecho vital es el gran objetivo, incluyendo el propio ejercicio estético como un ramal del anchuroso río—; tampoco pertenecerá al grupo culminante de nuestros titanes que conjuntan el vigor vital con el propósito literario sin que parezca que ninguno empalidezca frente al otro (casos de Shakespeare, Quevedo, Cervantes y todos los verdaderos clásicos que viven para escribir y escriben para ahondar el misterio vital que custodian dentro de sí, incluyendo los modernos Eliot, Vallejo, Joyce, Kafka, Proust...); RLV está entre los “estetas” (¿o cómo mejor llamarlos?) que con la pléyade de poetas simbolistas, con Borges y Flaubert llevan al Libro por venir los asuntos existenciales. Flaubert se jactaba de su vida monacal (a pesar de sus comilonas, viajes y amoríos); es la voluntad de enclaustrarse en su estudio para hacer Obra. Su universo deviniendo literatura; su universo: espectro emotivo; intimidad desgarrada y afectos desquiciados; convicciones frente a lo externo (sociedad, moral, política, religión), RLV quiere que todo se vuelva palabras literarias, cree en esta apuesta; es, con su “Urueta” (MIN), “de los que creen que la forma es tan importante al cuerpo como su sustancia, si no más”. Pues aquí hay una materia prima que, incluyendo el aprendizaje de escritor y de amante, con suerte, talento y paciencia se obtendrá Literatura...

¡Oh santa tristeza, inspiradora, compañía y alivio nuestro. Los que buscamos consonantes y medimos renglones creemos en ti como un dogma de venturanza perpetua!

(*Obras*, 288; el autor tiene 22 años)

El muchacho, con las rebabas de época y provincia si queremos, se conduce frente a su nudo central como un escritor profesional. En estos años se está engendrando el mejor RLV, no sólo por el continuo ejercitarse en los textos en una superación expresiva constante, sino también porque concientiza y asume lo mejor que puede las premisas “existenciales” de su literatura; vislumbra el pacto fáustico que se paga con “vida”, y no titubea en dar el efectivo cantante y sonante con tal de obtener la realización de la belleza:

La realización de la belleza exige, no el vacío de la incredulidad, sino la fuerza lírica de una emoción positiva. Aun para la literatura de desdichadas leyendas y de grises desencantos, es indispensable creer en la médula gozosa del dolor. Para poder endulzar los labios de la más infortunada heroína con un poco de miel, se necesita concebir como una realidad la paradoja del amor feliz.

(Obras, 314)

En efecto, no pensaba en abstracto, teñía sus argumentos de personajes y atavíos de época. Pero la convicción y lucidez están ahí. *él*; frente a las primeras heridas en el campo del amor, se movió en retirada y derivó su positividad hacia la verbalización transmutadora del suceso. Son “los frutos de oro del reino interior” según dirá otra prosa más del año crucial de 1912. Desde entonces la fuerza lírica de su emoción positiva se aloja, ya para siempre, en las palabras. Tal será la primera escena o cuadro de la obra conceptual, del juego de monólogos que son *él* y *ella*. Se efectúa un *parti pris* en el literato “esteta”: ir en pos de la poesía de la tristeza.

“Colombina toma ceniza” (DON), dice esta obra. La belleza de la aflicción y la penitencia; estamos en el polo opuesto a la mística sensualidad de la transverberación de Santa Teresa en el magnífico grupo escultórico de Bernini en Santa Maria della Vittoria, de Roma. RLV encuentra el camino de su erotismo: describe a Pierrot después del carnaval, cabizbajo por el peso del Miércoles de ceniza: “Mas de pronto le invade un gran júbilo al ver la negra cruz bajo los rizos de Colombina. Y jura Pierrot que ha de hacer una bella estrofa a la ceniza y a las frentes blancas.” (1990: p. 339) Esta negra cruz bajo los rizos y, aunque el poeta no lo diga, oscilando entre los pechos de su amiga, habría sido del gusto de Buñuel y Fellini, Caravaggio mismo habría sido sensible al contraste plástico y de texturas entre la clara piel y el negro crucifijo. El Divino Marqués hubiera desarrollado un cuadro escénico. RLV está en la linde de una escena contraria, Pierrot y Colombina contritos y espiritualizados por el misterio del sufrimiento y la soledad de Cristo.

Los biógrafos seguirán acumulando datos y piezas, hasta que un día podamos visualizar la historia cotidiana de este corazón. No obstante, el mero volumen de sus *Obras* avala mi convicción (compartida con sus más destacados comentaristas) de que él mismo deslizó la escena amorosa — los actos significativos— de la vida extraverbal en favor de la escritura. La obra, finalmente, es la meditación, “Meditación en la Alameda”: Próspero Garduño inventado como espejo plano o mojíanga sarcásticamente festiva para que RLV contemplara su propia soledad y decisión prematura de solteronía, de *niño viejo*, según la sabia expresión popular aplicada a estos vampiros de pueblo. Escribe en “El capellán”: “Tú sabes que tu pecado se llama arte” y... “En un banquete emblemático se te sirven almas.” Tres cabos se ataron para siempre: el tema del no encuentro; la escritura como espacio para que ello siga aconteciendo; la obra como un templete desde el que se facilite la meditación tautológica. Él lo supo, nosotros también, por eso quiso ser escritor: las “aves de paso” son fantasmas: “manos frágiles que acertasteis a separaros de las mías para garantizar la eternidad de nuestra alianza”. El acontecimiento tiene varias modalidades, previsibles, todas ellas legítimas en su oscilación: incertidumbre, depresión u orgullo de soledad, sublimación o derivación, fantaseo del vínculo conflictivo (aquí la amada etérea, las “hermanitas”, los funerales paralelos, el poeta como doloroso *castrato* de la escritura, etc.); la posibilidad de que *ella* sea quien rechace (Margarita Quijano y también la pianista Fe Hermosillo, según reporta Zaid); mujeres (como Teresa Toranzo) que por posibles no ocupan el lugar de *ella*.

Respecto a este proceso de vínculo no consumado con ella, como algo intrínseco a la triada que forman él, RLV y el ciudadano López Velarde Berumen, será oportuno comentar las reservas de Gabriel Zaid: “Los que buscan razones metafísicas para la soltería de López Velarde, a pesar de que intentó casarse dos veces (y en ambas fue rechazado) [...] ignoran algo elemental: no tenía con qué ponerle casa a nadie ...” (“Aclaraciones” en *Obras de Gabriel Zaid*, 463). El estudioso aporta un dato estremecedor: el padre de Ramón dejó una deuda de \$500 pesos y él mismo, que tuvo la obligación de mantener madre viuda y hermanas

solteras, dejó una deuda no pagada: \$500 pesos (*Ibidem*, 460). La irrealización de nupcias tiene toda suerte de factores estimulantes, causas eficientes (como la precariedad económica y laboral, sus inciertos vaivenes con “los de arriba”) y también “metafísicas” es decir emocionales y existenciales. El cúmulo de citas que ofrece este estudio es suficiente prueba — creo que abrumadora— sobre los impulsos internos que lo mantienen al margen del contrato matrimonial y, dentro o fuera de él, de un vínculo erótico sostenido o “de pareja”.

El poema “Despilfarras el tiempo” es muy oportuno en su planteamiento del rol convenido para cada actor. Un juego — de ajedrez— deliciosamente codificado para lograr el espectáculo de las casillas maniqueas que nunca copulan. “Prolóngase tu doncellez / como una vacua intriga de ajedrez.” Así dice el primer dístico que usa como un candado la rima condenatoria; no nos llevemos a error creyendo que *él* la acusa. Tal es su papel, y no hay drama de altura estética si no se respeta el modelo formal. “Torneada como una reina / de cedro, ningún jaque te despeina.” Inmediatamente *él* va a su sitio, habrá felicidad al corroborar la armonía. “Mis peones tantálicos / al rondarte a deshora, / fracasan en sus ímpetus vandálicos.” Los pasos se van dando y la coreografía es suntuosa, el arte siempre es un lujo (logrado con las propias migajas): “Los pródigos al uso / que vengan a nosotros a aprender / cómo se dilapida todo el ser.”

Escena no es falsedad; escena no es hipocresía. El final dice la desgarradura masculina, hace que las palabras expresen la llaga:

Las monedas excomulgadas de nuestro adulto corazón caen al vacío, con lúgubre opacidad, cual si cayera una irreparable sordera. Y frente al inclito derroche de los tesoros que atesora el yacimiento de las almas, algo muy hondo de mí se escandaliza y llora.

(*Obras*, 141 y s.)

Pero *ella* no siempre fue tan puntual para cumplir su papel. Tuvo yerros: quiere casarse, tener hijos y, además, envejece. Esto es lo que

horrorizaba y escandalizaba al enamorado. El enfado se consuma cuando por estos motivos se abre la puerta a “los guiones sociales” que aquejan a Zinganol. Tal conjunto de desatinos transforma a la mujer (a punto de dejar de ser *ella* pues *él* está por expulsarla del foro escénico) sea una transparente vestimenta de la ogresa: succión y aniquilación del hombre libre. Son “las insensatas esperanzas” cuyo “asiento” es “el corazón de Estefanía” (“Caro data vermibus”, MIN). Parte de la obra de los dos personajes depende de que *ella* tenga el tino poético de no presionar el matrimonio ni dé cabida a la vejez ni a los guiones sociales. Para *él* el erotismo es un arte puro sin vínculos pragmáticos; más que un donjuanismo efectivo — que no lo hubo: sobra el remordimiento y faltan las aventuras galantes— RLV se afilia a la idea pura de seducción bajo la media distancia del coqueteo. Cuando *ella* apetece vivir, las siguientes escenas del amor (consolidación de la pareja, hogar, hijos), *él* reclama la imposibilidad de que el deseo se vuelva estado. “Difícilmente se concibe algo menos serio que la preocupación oficial por la virtud de los esposos.” Por su lado, Julia Kristeva coincide: “A fuerza de confundirse con el ejercicio superyoico de la ley, el matrimonio — institución histórica y socialmente determinada— es antinómico del amor.”

La idea del amor para los hijos — poetas o amantes— de Occidente es un juego tantálico; Píramo y Tisbe, Tristán e Isolda, Abelardo y Eloísa, Romeo y Julieta; el incendio dura un segundo, la cópula es fugaz; somos cultura de la imagen del orgasmo: el desbordamiento climático como la esencia inaprensible, fugaz, dolorosa de tan intensa, accidentada, solitaria a fin de cuentas. Amor-pasión y orgasmo: el corazón en fuga. Kristeva: “El tiempo del amor sería el del instante... y se le opone el matrimonio como continuidad.” Frente a este marco general, RLV opta por una senda melancólica: de antemano rechaza el asedio del instante, sabe que se le escapará entre los sudores de su cuerpo, que el imaginario le creará una lengua para recordarle que ya todo ha huido. Desde antes que se inicie la venatoria de amores, RLV rechaza el *juego* de relaciones (*set* psíquico) que encubre un *juego* (simulacro) de carencias y manipulaciones egóticas del preconsciente; su tan prematura retirada de la mesa de juego lo imbuje de grisura. Pues recordemos que

el drama de las parejas arquetípicas citadas consiste en estar hundidas en el caldero de la intensidad fugaz, no así el hombre que optó por la poesía de la media distancia.

Clandestinidad, secreto y desafío son la coloratura consecuente al carácter no matrimonial que RLV le confiere a su idea amorosa:

Muy contados son los que pueden hablar así: “A mi dicha le está prohibido ofrecerse como espectáculo baladí y como materia de intercambio. Mi dicha es hermética. Yo llevo mi dicha para mí solo, como una herida cubierta con una capa. Quien me hirió tiene derecho a abrir la capa y a considerar la herida. Nadie más [...] Yo guardo mi dicha con la decisión y con el sobresalto con que un niño mísero aprieta en su puño una moneda sin mancilla.”

(*Obras*, 420)

Retomo ahora el calificativo de *comedia* que estoy empleando para hablar de la historia entre *él* y *ella*. Por principio no una tragedia: dentro de los parámetros de la época, RLV pudo intentar transgredir el cerco autodelimitado. Si en RLV se exponen para su confrontación interna elementos básicos — como en la estructura de la experiencia trágica—, en cambio no hay derrota ni rechazo por parte de “ella”; el engranaje destructor sostenido por el cuerpo social no se echa a andar aquí con la precisión inherente a su propia maquinaria, todo lo cual consumaría el *fatum*. En RLV, y en su personaje lanzado al escenario, no se cumple todo esto ni tampoco los pasos ritualizadores de la destrucción que retorizan — vuelven un género— la experiencia trágica. Por principio, RLV pudo permitir que su *alter ego* amoroso — *él*— ¡intentara algo! Leer esta obra en busca del conflicto erótico de pareja es constatar que los “no novios” están de acuerdo con el obstáculo (por un inmovilismo de la persona y por la riqueza literaria que esto prometía). No hay experiencia del Obstáculo, de lo insuperable que destruye al protagonista; hay la decisión de perder por *de faul*. Sobre todo, *él* no se movió; jamás buscó gozar el instante de la pasión ni erguirse en su clímax ni eludir

o enfrentar el cerco de prohibiciones. Es RLV quien decide que *él* no lleve a fondo la seducción; mejor el poema soberbio como una mancha púrpura que el dulce canto de la alondra matinal en los brazos de *ella*. (Inimaginable en RLV el canto dariano, del poeta-amante “en cuya noche un ruiseñor había / que era alondra de luz por la mañana.”) Es el voluptuoso placer de la insatisfacción.

Yo, en realidad, era adicto a María Jayme (que poseía una cabellera tenebrosa, como para ahorcarse en ella); a Teresa Toranzo (cuyos ojos, como esmeraldas expansionistas, cintilaban, para mi ruina, entre los renglones de los autos de formal prisión); a Josefina Gordo (que se me aparecía en las demandas ejecutivas mercantiles) y a Lupe Nájera (carilla anémica, voz de pésame y de canción gemebunda, y uno de los más graves riesgos de mi celibato).

(*Obras*, 379)

No estoy suponiendo que *él* hubiera librado el cerco que siglos de cultura e ideología han construido como uno de nuestros tabúes adorados; constatemos la impecable aquiescencia que el personaje masculino tuvo en esta ocasión, el escrúpulo con que mantuvo el celibato espontáneamente ofrecido a *ella* como parte de la relación. *Comedia de enredo*: los personajes estuvieron de acuerdo en ser construidos para no tocarse. “Nunca salvé los doscientos metros. Ni uno de ellos.” Esta es la chejoviana comedia de las inacciones donde el dramaturgo se solaza con aventuras por el filón de ¿qué pasaría si *él* no salva ni uno sólo de los doscientos metros que lo separan y lo mantienen a la vista de *ella*? Es una comedia de situaciones impregnadas de apatía cotidiana; la fisura inconciliable de principios de siglo. “Nuestro afán es un corcel sin brida, que se revuelve, escarba la tierra, se desmelenan y relinchan, pero no avanza [...] por escepticismo o por debilidad, ni siquiera logramos fijar un solo deseo, nosotros...”

He aquí la negra comedia de encajes, recados perdidos, besos al viento de nadie y anhelos vueltos fantasía. Se trata de verle la recatada

comicidad, por irónica, a la aspereza y desolación de la pareja perdida y encerrada en el mismo círculo social. Si esto no es una tragedia, con su gravedad y aristocracia innatas, sí permite, dentro del sarcasmo de sus enredos y citas mal concertadas, escenificar el meollo del deseo, su permanente aplazamiento o frustración a la vista del deseoso. Perder el camino por nunca avanzar en línea recta y merodear en espiral durante toda la obra hasta cubrir doscientas veces el metro que hay de distancia.

El deseo se define por ser exactamente la diferencia entre lo demandado y lo recibido; está más allá de lo que con el lenguaje se ha solicitado y más acá de lo que el otro ha podido dar. El deseo, al tener que pasar por la dimensión del lenguaje y del Otro, deviene irrealizable.

(BRAUNSTEIN, p. 33)

RLV ha preferido que su lenguaje esté permanentemente escenificando la in-conciliación básica hasta que por fin el lenguaje mismo sea un Otro erotizado, realización del abrazo irrealizable con *ella*. Poesía. ¿Y qué texto-escena desarrollan *él* y *ella* bajo estas reglas de prohibición? Bien mirado, estamos en la tradición de la élite culta del siglo XII provenzal: un arte de codificar las relaciones entre él y ella, arte de amar y lírica trovadoresca de la cual toda nuestra cultura lírica es herencia, continuación y diálogo. Es el amor. La palabra de los trovadores protegidos por la señora de Aquitania, la de RLV y la nuestra son la misma: amor. Esto es lo que sucede en la escena-texto que son las Obras velardianas. *él* más la ama entre *ella* sea más virtuosa para crear y sostener la media distancia. La voluntad del deseo que no se consuma. Una obra literaria existe gracias a que Josefa de los Ríos se mantiene intacta para convertirse en Fuensanta y gracias al instinto de Margarita Quijano para deslizarse en la cercanía de enamoramiento desde la que su enamorado escribe varios de sus poemas culminantes: “el lenguaje amoroso es un vuelo de metáforas: es literatura”. (Kristeva). La obra literaria no es el hijo nonato de él, es el hijo luminoso del enredo entre *él* y *ella*. Sigue Kristeva: “hablar de amor sería,

quizá, una simple condensación del lenguaje, que después de todo, no provoca en el destinatario más que sus capacidades metafóricas [...] el amor siempre nos quema. Hablar de él, aunque sea después, no es posible más que a partir de esta quemadura". O también San Bernardo uniéndose con sus *Sermones* al caudal de conceptos del siglo XII para definirnos amorosamente, es decir, para proponer una conflictiva integración a través del campo imaginario, tan eficaz que la cultura y la psique nuestras siguen asumiendo convencidas:

Amamos al espíritu carnalmente cuando le afligimos en la oración llorando, suspirando, gimiendo. Amamos la carne espiritualmente cuando, sometida al espíritu, la ejercitamos en los bienes espirituales y la guardamos con discreción.

(SAN BERNADO CITADO POR KRISTEVA, p. 148)

Esto es el ser global del hombre enamorado, algo que tan bien entendió RLV a su manera, convirtiéndolo en texto-escena. Amor: borde poroso y resbaladizo de la norma y la perversión. En su caso, ser novio o enamorado de esas castas doncellas porfirianamente recatadas. Prudencia y pudibundez. Todo esto loado y sufrido por él. El borde del amor marca las fisuras del sujeto, señala los puntos de acceso a su inconsciente incontrolable. Lenguaje de palabras y gestos y actos para expresar los nudos del yo.

El amor es, pues, la manifestación permitida autorizada, ya que está incluida en el bien, de la fuerza incontrolable del inconsciente. Definir así el ser del hombre es un acto que, más allá del campo teórico y filosófico dirigido a la subjetividad, fecunda la experiencia amorosa vivida, al igual que el lenguaje, la retórica, la literatura: como terreno de una locura admitida.

(KRISTEVA, p. 149)

Amor es péndulo operante en RLV. Ahí impone, como *metteur en scène*, los roles a *él* y *ella*, actores de sí mismos, verbalizaciones de su

identidad. El código es preciso y tácito a la vez. ¿Qué tan explícitas sobre este acuerdo serían las pláticas de enamorado, a través de la reja de la calle o en la silenciosa sala o en la correspondencia perdida u ocultaba que habrá sostenido el personaje histórico?, ¿qué diría, en aquellas veladas pudorosas e incendiadas, el señor López Velarde, joven abogado de Madero número 1? Es muy probable que exigiera de ellas, como tanto poeta-amante, más el tino instintivo que el aprendizaje racional. Es un juego para jugadores innatos, no para bienintencionados aprendices... su obra es el terreno franco de las elucidaciones; es la franqueza elaborada que voy llamando literatura velardiana, el *arte de la queja*. El amor es este estado de excepción, generador de lirismo vital y verbal. Por ello, el lugar de la simbolización de las cavernas del sujeto. Ahí donde los bordes llevan al submundo, a la cinta de Möebius de pulsiones que nunca deja de ser ningún ser humano, “el ritmo con que se agita la entraña enamorada” escribe RLV.

La comedia es macabra por obsesiva. Porque logra repetirse cada que uno de los dos personajes mueve su alma o su cuerpo. Porque penetra al sujeto hasta alojarse definitivamente en la intimidad de los intersticios. Es “la niebla de mi meditación” impregnándolo todo, dándole la presencia de su patología. *Espiral*, dice Barthes, “la espiral, en cuanto es un círculo remitido al infinito, es dialéctica: sobre la espiral, las cosas retornan, pero a otro nivel: hay retorno en la diferencia, y no repetición en la identidad... nada sucede por primera vez y, no obstante, todo es nuevo”.

La espiral no gira sino en su propia ambientación, cualquier lector de RLV se familiariza de inmediato: reiteración inconjurable de lo gris, neblina, tardes de otoño, lluvia, crepúsculo, calles y plazas vacías, panteones solitarios. Sobre todo otoño y lluvia para contener el aura precisa: “...las alamedas, en el otoño, se prolongan fúnebremente, como la vía que conduce a un patíbulo”. “Dentro del corazón augusto y distinguido del otoño, reposan dignamente, como un túmulo inviolable, las memorias queridas.” “...la poesía de la lluvia... nos embriaga con su licor sutil”. “También es poderosa la magia de la lluvia para contagiarnos de tristeza.” “Los cuadros crueles de la lluvia son angustiosos.”

La ambientación se basa en todo lo que crea atmósfera de umbral y desenlace omitiendo “el acto”: los tonos tenues, las horas liminares, el frío persistente y sutil (pues esta poesía tiene temperatura en estricta consonancia atmosférica): se trata de la concreción de lo homogéneo que por todos lados apuntale el único instante que importa a esta comedia gris: el epílogo prematuro que sepulta las ilusiones solares. Consumado y obsesivo escritor de ambiente, donde “Todo es aquí igualdad perfecta y calma definitiva”; contra “el acto escénico de la doncella del cenit”, surge “la mujer alta y pálida que el corazón prefiere”. Cosigna complacido: “la vi venir con su luto poema... y alerta estaba el viejo amor”, pues “hay una tristeza que la quiere”. “Y tu corazón, amada, con una eficacia generosa, se interesa, en cada crepúsculo, con las escenas que miran tus ojos.” Es *ella*, a qué dudarlo, joya secreta burilada por la mutua complicidad, la dama que fuera “el reflejo tenue de una joya en la oscuridad de un aposento”; si *él* alaba la aplicación de *ella* a su papel (“Tu instinto es seguro para explorar los fenómenos interiores”), de hecho es un instinto-cómplice: la espiral se construye con el mismo material en cada una de sus volutas: “La soledad en que vives tiene un prestigio singular. Estás sola en tu casa como en mi mismo corazón.” Esto es lo que los hermana en la penumbra del escenario; su complicidad los vuelve más hermanos que amantes imposibles, es la “fraternidad efusiva ante el dolor”.

Lo último que he mencionado (acarreado citas de aquí y allá en la transparencia de esta obra) abre el paso a las derivaciones que puede conocer *ella* por su contacto con el nudo dramático. Una de tres: o mantiene su lejanía cómplice para formar la paralela fraternidad recién citada; o puede haber un trato cotidiano con el personaje “real” y entonces queda transmutada en amiguita o primita (Margarita González, por ejemplo, yendo con él al cine Santa María en la castidad dominical); o las condena al letargo, marchitamiento y muerte de las solteronas. Si algo ha de pasar — por culpa de que *ella* provoque un acto nuevo en la comedia— esas son las tres posibilidades. Pero lo mejor es que el hechizo no se rompa, manteniendo ese instante escénico en suspenso; que *ella* se consume en su inmovilidad. “Porque su sexo precario es

también su encanto y su firme supremacía.” No hay mayor dicha para él que la colaboración femenina en la escenificación de su nudo erótico. “Nadie puede casarse ni morir solo.”

La comedia es el amor, el enredo es el amor. El mundo exterior se cancela ante el escenario, yo que “tuve la debilidad de querer convertir lo efímero en permanente” viví con y por *ella* la única lección de mi vida (desgarradura, perecibilidad, corrupción física y moral, inestabilidad emotiva, hipocresía social, farsa política, muerte). Si a los veintiocho años denuncia: “Confundimos el lecho con el sepulcro”, no importa, pues el escritor de veinticinco ya estaba seguro: “Mas... ¿qué importa? Una fosa es lo mismo que una cuna. Morirnos es ir hacia la luz.” “¿Dejaremos de ser algún día animales incoherentes que se desgastan en alternativas penosas?” Mas ésta no es la obra de intentar romper el cerco; es la consagración del otoño; “somos ya una pareja aislada”, tomemos con la mano enlutada “los frutos de oro del reino interior”. Gran final tantas veces anunciado por Tristán, a sus veinticinco años, al pergeñar sus “Renglones líricos”:

Anticipémonos a contemplar cómo se desarrolla el último capítulo de nuestras vidas paralelas. No te dé miedo. La tarde es húmeda. Por la ventana abierta, miramos cómo la ventisca de diciembre dificulta el vuelo de los pájaros montaraces, a lo largo de la llanura, y agobia los arbustos, y hace sonar las esquilas del campanario, que tiene un capuchón de nieve. Un mugido nos llega de la montaña, con la aguda expresión del dolor de las bestias. Un pastor que tiembla, mal vestido, guía unos corceles que balan de frío. Invaden el firmamento nubes de plomo, en las que el relámpago serpea. El reloj ha interrumpido su tic tac. Nuestras voces son huecas. Alguien nos llama. Las Horas, antes alegres y con velos blancos, se nos aparecen cubiertas de negro. Nos arrastran con sus manos huesosas y nos embarcan en el río sordo y lúgubre.

(Obras, 344)

La comedia escénica — es decir, desarrolla en forma representacional y anecdótica— la metáfora. La metáfora es el amor: la concreción verbal donde el deseo es por sí mismo y produce; produce realidad con base en una ecuación intransferible que, para funcionar, introyecta en su territorio codificado el abismo que la funda. Esta emisión de un símbolo provisto de valor específico — de sentido representacional— puede circular más allá del Sujeto: convierte a los otros (mujeres enamoradas, seres humanos posteriores que en algún momento tomaremos su libro) en Otro — Lector, Amada—. Conseguirlo merece un nombre que se califica solo: Literatura; la vigorosa creación poética que hunde sus raíces en el inconsciente pulsional, atraviesa al Sujeto como un tronco urgente, exigiéndole que le dé cabida y lo modele para finalmente aflorar en la superficie pública colectiva: al final del drama, el personaje que interpreta a RLV se adelanta en el foro con un objeto y lo ofrece al público: el poema.

*La mort ou la Morte*  
— *el placer (o el horror) de la muerte*—

Amada de otros días:

No salgamos nunca de este jardín y de este castillo del silencio. El jardín está siempre embalsamado con brisas de otros mundos, y el castillo está edificado de un solo monolito, consistente y magno como la fuerza que conservan los mundos rodando armónicamente.

Amada de otros días: ven al castillo del silencio, para que vaguemos bajo sus bóvedas seculares; para que descansen a la sombra de sus corredores, nunca profanados con el menor bullicio, y para que en la alta noche nos asomemos a los balcones, abiertos al infinito, y podamos percibir la sorda palpitación de la eternidad.

Amada: ven al jardín del silencio, a mirar abrirse las flores, en la paz religiosa de sus prados; a gustar de las frutas de sus árboles inmóviles y a mirar cómo, en el espejo de sus fuentes, se copian las constelaciones.

Ven, y si un día, en un balcón del castillo o en un sendero del jardín, se nos viene a los labios una palabra, que el silencio, con sus índices inapelables, nos selle la boca. Amada de otros días: ven y encerrémonos en el silencio como en una esfera de oro.  
(“El silencio”, *Obras*, 296 y s.)

Silencio, quietud, suspensión. Todo castillo de pureza está construido con desolación, esterilidad, horror, muerte. Fascina. Es, ante todo, una versión alterna (una per-versión) a los cauces de eros; una deriva... *formidable* (que tal fue el vocablo de RLV para rotular la vida con el silencio impuesto por sus calificativos que no titubean).<sup>4</sup>

¿Y el castillo no es por excelencia un lugar de difícil acceso, por lo tanto temible y poco practicable en sus caminos de evasión? Fortaleza, ciudadela, plaza fuerte... matriz de lo imaginario que permite acrecentar la intensidad de las relaciones con los otros.  
(F. DUVIGNAUD, p. 188)

Acrecentar la intensidad y delimitar y codificar las relaciones: de hecho *ella* puede ser descrita como el ingente resultado del castillo de la depuración femenina, el producto pétreo, inmutable y silencioso.

Por varias vías se llega a la ciudadela de la horrible pureza, al opaco fulgor de lo Intacto. El puente levadizo que elige el visitante es uno solo y frontal: la desmesura del planteamiento de enamoramiento, impregnándolo todo de su sustancia simbolizante. Pero hay varias vías para llegar a los muros del castillo.

Para *ella*:

a) La contemplación. Para que alguien sea el-ser-que-se-contempla tiene que estarse quieta. Y a cierta distancia. La obsesión del personaje masculino por todo lo que en *ella* es inmovilidad “espiritualizada”.

<sup>4</sup> *Formidable*... recordemos que no sólo vale por sus connotaciones de “muy grande”, “muy bueno”; *formidabilis* asienta su étimo en *formidare*, temer, por lo tanto: “temible”, “pavoroso”.

Se va en pos del ser interior, yaciente, que reside un poco oculto en las mujeres externas. *él* sólo admite la existencia de *ella* cuando alguna mujer cumple una posición estructural: la edad requerida (juvenil o semimadura); doncellez; no estar vinculada sexualmente a ningún ser concreto (amantes, esposo, hijos); una modalidad de belleza que *él* aprecia como fusión de lo físico y de lo espiritual; el recato de la media sonrisa y la media distancia como mitigamiento de lo carnal.

¿La belleza física?, ¿el tipo de mujer que le gustaba? José Luis Martínez externa una indiscreción: “A Ramón le gustaban las muchachas más bien feonas”, prosigue Martínez, “comentará el hermano Leopoldo en 1988.” (*Obras*, 1990). Acaso, según él, se trata de “ese perfecto defecto que es la sal y el numen de la mujer.” (“El cine y sus mujeres”)

b) El momento prologal. El placer erótico de *él* tiene lugar en la brevedad o suspensión del atisbo de enamoramiento. Deja de ser fase de transición hacia el abrazo amoroso para consagrarse como el periodo único del reinado, del reino que hace posible el castillo de los amantes hechizados.

c) *ella* como ser Intangible. Tanto lo sancionado por el inciso a) como por el b) despojan a las mujeres existentes de su presencia particular, pues importan como custodias de una idea de mujer. Escenifican a *ella* con la anécdota de su cabellera, ojos de color variable, nombres para ser alterados, percances y escarceos absolutamente intrascendentes para la Obra. El vínculo es *noli te tangere*. Si la Dama pudiera ser tocada (¡o si *ella* tocase!), por esa imprudencia desaparecería el castillo en un golpe de intangibilidad. Entendemos el instintivo pavor de RLV a la modernización femenina (“La última moda”, “La viajera”, “La dama en el campo”): por prostitución — por comercio con el mundo— ellas atrofian a *ella* en su seno. La atrofian — bella paradoja— porque esas modas y modos modernos muestran a la mujer: conducta menos inhibida, ropas que ora holgadas o entalladas allanan la presencia femenina a los ojos de los transeúntes urbanos. Toda esa “novedad de la mujer”, podemos parafrasearlo, originada en las nuevas reglas del juego social que le permiten mayor movilidad de conducta, vestimenta y espacios son un prosaísmo infligido a las mujeres del naciente siglo “agringado”

y “anticatólico”, si nos hacemos eco del pensamiento tradicionalista de la época.

Obviamente construir, como RLV, la identidad del Otro femenino es la cuidadosísima artesanía de velar lo sexual; esmeradas capas sutiles, como en la mejor tradición que va del medievo al barroco, para recubrir de preciosas veladuras el ícono o relieve que se está cultivando. “Amada de otros días: ven y encerrémonos en el silencio como en una esfera de oro.” O también en ese mismo texto de 1912, un párrafo antes: “esbeltas son las manos de Laura, pero gracia más ideal existe en las que no podemos asir, por mucho que nos saluden desde la altura de un ensueño.”

ch) Intangible y eterna. “Sólo la mujer no envejece” (“El predominio del silabario”, DON). Esta declaración no se contradice en nada con la constatación del tópico carnal del *gusano de lo soez* royendo un cadáver femenino. Ese cadáver será femenino pero nunca, jamás, el de *ella*. No envejece por dos vías: como tema de inspiración estética, que es lo que a la letra desarrolla el párrafo que sigue a tan rotunda declaración; y como par de *él*. Son las otras quienes acatan el viaje a la muerte, no *ella*, ni como sujeto de su lirismo ni motivo de sus sueños y suspiros — lo que prácticamente es lo mismo, premisas de la misma ecuación existencial.

d) El alma o el esqueleto. Empujemos a fondo ya que RLV lo hace. Toda la obra aflora con secreta intensidad su licor más espeso. Es la gran ecuación tácita, “falaz” para un racionalista de primera intención: la capital de la muerte, necrópolis, necrofilia. Lo interior, la esencia intocada, el humor íntimo, lo que está al fondo del cuerpo y de todos los cuerpos femeninos y aparece cuando ha concluido el viaje por la vida y sus frotamientos malsanos: el esqueleto o el alma. Hay un momento (texto “Noviembre” de MIN, bajo la advocación de Días de Muertos) en que esta obra se permite entrever la posibilidad de que *él* toque a la amada. Pero vivir en este mundo, el de RLV o el de todos nosotros según su perspectiva inconjurable, es una prolongada estación de Días de Muertos: “Y cuando la impenitente mano del burlador desabotona el talle, húndese en una jaula de huesos.” De hecho, todas las expresiones

de *ella* son entronizadas por *él* en la medida que puedan significar el esqueleto. Quietud, silencio, sonambulismo, lejanía y descorporización... Si para Poe el tema más poético de todos es la muerte de la joven amada del poeta, para RLV la única fuente de realidad de su amada es la muerte, manifestada por el armazón de huesos. *ella* vestida con el traje de novia, en el lecho de la "Necrópolis."

Dos manos, toscamente labradas, se enlazan sobre la tumba de una joven esposa, muerta cuando todavía no se extinguía el olor nupcial de los azahares, y cuando aún el velo no perdía su blancura nívea. Hoy duerme en el abismo de quietud en que se eternizan las estatuas yacentes, y en la misma soledad romántica en que se cierran los párpados de los amantes célebres, y en la que se unen sus bocas de mármol.

(Obras, 304)

*ella* tiene dos plenitudes posibles: yacer efectivamente en el lecho de sus propios huesos o encarnar "en vida" (pero lo único vivo es el esqueleto) el fantasma masculino, el objeto evanescente, "y mi imagen avasallará todo tu ser, como se avasalla la conciencia cándida de una niña; y tus suspiros serán plenamente míos y tu vibración sentimental íntegra será para mí" ("En soledad", DON). El personaje esplende. "Iba enlutada y sola, por la banqueta de las casas consistoriales, y el grito del centinela resonaba en la noche con eco lúgubre, y los faroles antiguos iluminaban la cabeza de la amable provinciana..." Una y otra vez todo lo que es parte de esta obra juvenil, prematura (pre-madurada y muerta antes del tiempo), insólitamente, bellamente consecuente, tiene su corazón en el misterio de los guantes negros exaltado por la escalofriante "anima adoratriz" de *él*; oceánica atracción que al velar el amor con su prudencia enguantada, le confirió la veladura de su esplendor final.

Es desde aquí que debemos intentar contemplarlo a *él*:

a) Estamos en el *aquí* masculino, donde podemos atar todas las pulsiones de soledad, mutilación, exclusión de la "astrosa grey" y

fobias físicas que lo conforman. “El terror vive en mí constantemente. Huésped enlutado, podrá cambiar de traje pero siempre irá de negro, lívido y con los cabellos erizados, por mis galerías.” (“Espantos”). *él* es, en su esencia, el contemplador de la muerte; como Quevedo no halla cosa en qué poner los ojos que no sea recuerdo de la muerte.

Unos podremos todavía seguir pensando en los lirios de pureza ante determinadas mujeres, pero hasta los menos influenciados por el siglo, al evocar el corazón de la amada, se representarán al pobre órgano de las eternas fatigas, con sus cavidades, sus válvulas, y los gusanos que nacen de él en la sombra densa y húmeda del ataúd...

(*Obras*, “El secreto”, 335)

b) La homogeneización. La presencia del cadáver o la uniformidad simbólica logran su asfixiante escenografía porque la mirada de *él* son los gusanos de lo soez horadando todos los cuerpos y sacando el trofeo inolvidable del esqueleto. Cuando, en “Fresnos y álamos” se siente tocado por “la rancia soberbia de aquella casa de altos de mi pueblo —esquina de las calles de la Parroquia y del Espejo— que se conserva deshabitada y cerrada desde tiempo inmemorial y que guarda su arreglo interior como lo tenía en el momento de fallecer el ama”, sabe en su autodidactismo de escenógrafo que *él* es la casa y el difunto, la alcoba y el rancio aroma. Sabe que la mejor descripción que puede dar de sí es contar que *él* es el joven provinciano que, bajo el sol de Zacatecas, pasea bajo el palio de “los álamos y fresnos de mi tierra”:

Voy respirando, fresnos y álamos, no vuestra fragancia, sino el ambiente absurdo de una habitación de la que acaban de sacar un cadáver y exhibe los cirios aún no consumidos y la oleada del sol como un aliento femenino. Oigo el eco de mis pasos con la resonancia de los de un trasnochador que camina por un cementerio.

(*Obras*, 237)

c) El placer (el horror) que le provoca el personaje femenino que se ha inventado proviene de aquí, es el rejuogo sado-masoquista de elaborar con toda paciencia las ataduras que nos mortifican; “el placer, un tanto pagano, con que te recreas en la contemplación de sus colores y en saborear sus jugos, [que] nos quebrantan la rigidez de tu disciplina moral”. Colores y jugos de la “Rosa de claustro” (tal el título, DON) que es el ánima adoratriz o monja perfecta que ama. Rejuogo: miedo de la propia obra pues los límites del papel de verdugo y víctima maniatada se confunden. Hélos ahí, “Aquel día” (DON) consignado a los 21 años de edad:

Yo tuve miedo de ti y me asomé, temblando al abismo de mi sentimiento. Y estabas ahí, dueña de mi luz y de mi sombra, acurrucada en el más hondo seno de mi emoción con tu cetro místico y con tu blanca túnica de doncella pronta al martirio y que tiene, como sola arma, una perenne sonrisa. Y me embriagué de tu tristeza sonriente [...]

Tu sonrisa, a la luz lunar, era como la mueca doliente de una novia de ultratumba. Presa de susto me llevé al sitio del corazón ambas manos, temeroso de un ataque de hipertrofia. Pero no pulsé latido alguno... me había olvidado de que en la mañana fuimos al campo a cabalgar tras de los corazones prófugos. Las constelaciones tuvieron para mi olvido una sonrisa fúlgida. Pero la tuya me venía de más lejos que la de los astros. Y juzgué irremediable mi destino de ir soportando la sonrisa de tu amor muerto, sin lograr, como el Duque de Gandía, la suerte de una preciosa carga para siempre fragante.

(*Obras*, 286 y s.)

Todo esto no son sino los proliferantes mecanismos —barrocos en su adensamiento— para el eterno retorno del íntimo desencuentro. No tocarse como santo y seña del castillo; lo cual apunta, bajo ciertos planteamientos psicoanalíticos, al objeto-símbolo evidentemente inefable/intangible en todo su henchimiento verbal: el falo.

...el falo es aquello que bordea la falta. “Estamos en condiciones de afirmar entonces que el falo no es el objeto-falta: es lo que lo designa”, “...el falo como el signo del objeto imposible”.

El falo es el lugar en donde la falta y el deseo se conjugan, es significante de la falta y es significante del deseo que ocupa el lugar de esa falta.

(ORVAÑANOS, 183; las citas son a Juan D. NASIO,  
*La voz y la interpretación*)

En efecto, las dos menciones explícitas al propio pene — en tono concomitante a “los sañudos escorpiones” súbitamente ondulando en el sexo femenino— llevan la marca afligida del dolor y la culpa, rotando en su demoniaco vals sin fin. Es la prosa “La flor punitiva”: “El furor de gozar gotea su plomo derretido sobre nuestra hombría.” Y es el poema de aparición póstuma “¡Qué adorable manía...!”: “...y cuando me aniquilo de estupor / al ver el surco que dejó en la arena / mi sexo, en su perenne rogativa, / que de pronto convertirse al mundo veo / en un enamorado mausoleo...” Es “El alquiler de la vida y de la muerte” (DON) que nunca descuidará tocar a la puerta mes tras mes a cobrar su cuota al mortal.

Una línea de consecuencias y estallamientos de lo anterior es que todas las realidades físicas y corporales sean nombradas — enumeradas— como desarticulación. La imagen de la unión es imposible en este espacio textual (ora como realidad fáctica o como imaginación o fantaseo supuestamente complaciente): *ella* nunca adquiere un retrato completo en los textos particulares; el hechizo padecido por su amante-poeta fetichiza ciertos elementos físicos o de actitud (ojos, frente, tez, recato, sensualidad, etc.) que ocupan el primer plano de las imágenes boicoteando la unidad de perspectiva plástica; de hecho esos privilegiados fragmentos son *ella* en tanto emblema de la desarticulación. El obsesivo espionaje enemigo de los signos de vejez en *ella* (“el amante de la doncella armoniosa que en un pueblo remoto mira el espejo para descubrir si una nueva cana rompe la monotonía de sus rizos castaños, un poquillo oscuros”) logra, entre otros placeres

de la necrofilia, el mismo “beneficio” de una especie *naïv* de cubismo prematuro.

*Rigor mortis.* De nuevo desemboquemos aquí. Única cópula, único Instante, única solidez posible para nuestra pareja de fantasmas o enteleguias del eros velardiano. Ante la realidad máxima del esqueleto, el único vals sin fin permitido es soñado con aquellos guantes negros, pues “...de tu ser perfecto / quedarán ya tus huesos en mis huesos”...

Somos ya una pareja aislada; las otras se quedaron a distancia. La música nos envuelve y ya no pisamos la tierra. El ritmo de las flautas encierra un poder fantástico que nos lanza por la tangente del globo a planos etéreos... El vals es interminable. Los violines se acordan con nuestras almas en fiesta. Tus pies van ahora sobre celajes, muy cerca del Zodíaco... Mas ¿qué sucede? Tu cabeza, de rizos castaños, se suelta hacia atrás. ¡Ay amiga, te has desmayado entre mis brazos en el firmamento como una niña que se asoma a un abismo!

(*Obras*, 345 y s.)

Alas negras, ciertamente, las de esta música velardiana. Pero no hay lamento alguno. “Nos queda lo mejor. Lo incorruptible. Lo eterno.” De un sacerdote dotado de gallarda estampa, sensualidad e impecable observancia de sus votos, RLV hace el sutil retrato; dicho cura no dejaba de percibir la belleza de algunas de sus feligreses, “pero no bien comenzaba a escuchar a la primera penitente, se convertía en un esqueleto con quien se confesaban otros esqueletos.” (“El capellán”) Esencia, alma, esqueleto: *amor mortis*. Esqueleto/ella: la Madre Tierra es lo que se desea en el abrazo de la fosa. El incesto y el Tabú se concilian en la quietud final que une al cuerpo con su tierra. RLV percibe el umbral definitivo de sus terrores y se dirige a la figura femenina, una vez más, ante los dilemas de vida-muerte. En su petición a la “mujer otoñal” hay algo de las fórmulas imploratorias del rezo católico:

¿A quién volveré mis ojos para ser curado del horror a la tumba, horror que es para mí herencia paterna? Recurro a ti, a quien he amado. A ti, mujer otoñal que llegas al descenso de la vida sin haber escuchado teorías inquietantes [...] Segura estás de que mi cabeza se ha ennoblecido con pensares que son tuyos [...] Sáname de este miedo pueril que para lograrlo tienes la gracia, en sus dos grandiosos sentidos: en el grave de la teología y en el risueño que es belleza de la mujer, fuerza de canto, armonía de la línea y virtud del verso. Hazme amar a la Madre Tierra.

(*Obras*, 412 y s.)

*C'est la mort ou la Morte?* Madre Muerte: llegamos al término inmóvil de la actividad imaginaria. El despliegue de metáforas, zozobras y anhelos encuentra la piedra basal de su homogeneidad; el punto de partida de la espiral es el de llegada; aunque hemos peregrinado en tierra, se nace, se muere a través de la misma fosa-orificio del sexo materno. *Stabat Mater Dolorosa*. Punto virtual donde se asienta la cinta de Möebius que es el hombre. No un orgasmo sino la exhalación que conduce a otro de sus estados-vocablos fétiche: silencio.

Narciso se asoma a las aguas inmóviles del río de la muerte. Es su fosa-madre. Mirar ahí el placer/terror de poder ser esqueleto, de que la vida sea cópula-muerte; hacer con esto la cultura, el cultivo de símbolos y realidades cotidianas.

*luxta crucem tecum stare,  
Te libenter sociare  
In planctu desidero.*

*Virgo virginum praeclara  
Mihi iam non sis amara,  
Fac me tecum plangere.*<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Junto a la cruz estar contigo, / Libremente en tu compañía, / Llorando, deseo. / Preclara virgen entre las vírgenes, / No seas amarga conmigo: / Hazme llorar contigo.»

Descansa en paz, hijo mío — dice la amada al acogerlo en el seno poroso—, envuélvete del único abrazo que todos los pudores permiten imaginar.

La muerte es el absoluto intocable con el que se aureola la madre prohibida. La muerte es también, quizá y por otra parte, el goce como nostalgia: al alcance de la mano pero perdido para siempre, imposible.

(KRISTEVA, p. 317)

“Nunca salvé los doscientos metros. Ni uno de ellos.” La ausencia sutura aquí; los enredos de la comedia hacen ver que al seguir los variados nudos y obturaciones de la cuerda tortuosa, no hay nada “sólido” dentro o entretejido... sólo hay nudos enredados. Un vacío, ausencia. Al asumir esto, por la escritura, se logra no resolver la situación — cosa nunca buscada por RLV— sino ventilarla. Expresarla. Presionarla hacia fuera: surtidor de símbolos.

Lo siniestro de esta obra es que todo lo emergido sea un retorno al mismo hecho simbolizado. La muerte de *ella*; *ella*-Muerte; nuestra idea de deseo. *C'est la mort ou la Morte ?* Pregunta grabada en los huesos que no deja de regresar en las vueltas de Möbius. Eros es Thánatos; “hemos sido suicidas y seguiremos siéndolo”. La imaginería de las “bodas negras” es una figuración permitida de los grandes miedos. El horror es reconocerse como destino: doble aceptación de identidad irredimible y futuro irrevocable. Las palabras aseguran — abrochan— la consumación. Todo ello se vuelve cuerpo tan altamente propiciado y cultivado por la iconografía (verbal, plástica, conceptual) de Occidente. Este reinado es lo que llamamos Occidente. La cultura nuestra es fiel guardiana del golpe desenfrenado de la muerte. Nuestro arte, la obra de RLV como un osario: “un territorio privilegiado que permitía la acumulación de cuerpos” (F. Duvignaud). Finalmente, *ella* no es bruja ni ogresa: es un cadáver. Cuerpo del *horror feminae*. Emblema heráldico del macabro castillo de pureza que es la imaginería occidental (la ideología) que hace del cuerpo deseado lo que no tocaremos. Siempre lo hemos

sabido y el siglo XX lo dice así: el Otro hace el cuerpo del Sujeto... “Toda figura de desollado nos resulta familiar en cuanto es a la vez realista y visionaria”. (Duvignaud)

“Y tal ficción no será canónica; pero es el esfuerzo de un ingente amor.” Tal el resultado de que *él* cumpla su creación. Toda consumación merece el calificativo de *pureza*, por la transparencia lograda de su creación. “...en el mundo del *Homo poeta* todo hombre debe ser su propio artista, su propio creador de significados convincentes, o por lo menos contribuir con significados convincentes a la rama cotidiana que los otros crearon” (Becker). El máximo horror es el espejo que nos refleja con tal arte de distorsiones (desde torturadores policíacos hasta artistas expresionistas en la cauda de los alemanes, de Orozco y Bacon), que a un mismo tiempo hace acontecer la ráfaga de reconocimientos y desconocimientos.

El horror desciende de su sustrato teológico-metafísico; en su propia pujanza y urgencia señala directamente al código moral antes que a las categorizaciones reflexivas. O, si esto no es un principio general, así se da en RLV. La unidad es un cuerpo. Al mismo tiempo carnal que significativo: *corpus* llama la lingüística al conjunto de su material de campo. Cuerpo es imagen que permite leer y organizar una cierta cantidad de cuestiones y dilemas, exigiendo no olvidar el anclaje brutalmente realista. Cuerpo nos recuerda que hay un ahí... el yo es su ahí tan tenso, presionado e invadido que se desborda de sí mismo: no es el orgasmo, son los pequeños textos independientes que en su intermitente borboteo van diciendo que son excrecencias del cuerpo-volcán; son verbalizaciones hechas con la misma estofa de los sueños (o de las realidades subterráneas del sujeto). Por esto hay una moral — y tan en la médula del conflicto: una moral que legisla los movimientos eróticos del cuerpo— : estudio, análisis, evaluación y codificación del sujeto particular de acuerdo a sus actitudes, acciones e inhibiciones en las áreas donde “es tocado” significativa y vitalmente: conducta.

Las palabras prolongan el cuerpo. Barthes: “¿cómo explicar mi cuerpo sino con imágenes? ... algo se agita dentro de mí, pero no encuentro la metáfora adecuada...”. La exasperación precisamente

metafórica, nominal y adjetival de RLV. Barthes: “¡mi reino por una palabra!, ¡ah, quién supiera escribir!” ...“sólo la metáfora es exacta, bastaría con ser ‘escritor’”.

Atendamos la última cristalización y veámoslos simultáneamente a *él* y a *ella*, cada cual sepulcro radiante y vivo. Claro, *ella* despidiéndose en gran gala nocturna, Virgen Muerte, bajo aquellos guantes negros dignos de la Miss Emily de Faulkner, y de inmediato busquemos a su galán y juglar negro; un texto, un poema menos citado, donde se rima el desenlace de su autorretrato en tanto “Ánima adoratriz”, ¡a dónde han llegado los poderosos alejandrinos modernistas darianos! En silencio, veámoslo dirigirse a sí mismo su íntima cavilación a través del espejo del poema:

Ánima adoratriz: a la hora que elijas  
para ensalzar tus fieles granadas, estoy pronto.

Mas será con el cálculo de una amena medida:  
que se acaben a un tiempo el arrobó y la vida  
y que del vino fausto no quedando en la mesa  
ni la hez de una hez, se derrumbe en la huesa  
el burlesco legado de una estéril pavesa.

Cuando RLV fue el Hijo, encontró su forma de cargar la cruz: volverse metáfora. “Mi única virtud es sentirme desollado.”





## OSARIO

Si entendemos el trabajo del crítico como el esfuerzo de producción de sentidos, hemos de aceptar, con mayor o menor agrado, que el estudioso se identifica como *algo* de la obra original. La identificación, a qué negarlo, es problemática; es el fenómeno de oír una voz particular, o mejor dicho, *haberla oído*: el crítico dedica su trabajo simbólico a aquellos discursos en cuyo seno ha reconocido frases, conceptos, nociones que, a su entender, *tienen que ver conmigo*. No aceptarlo es insistir — sin justificación posible— en la forma más ingenua del modelo positivista de las investigaciones científicas: una asepsia total donde el estudioso está libre de vínculos; no se “proyecta”, no se mezcla ni se siente aludido. Para nuestra época, parece no haber más que el otro camino — camino riesgoso, “subjetivo” y narcisista, de difícil gobierno. Mas nuestra idea de honestidad intelectual y de las condiciones reales de la actividad cognoscitiva orillan a ir por esta senda, nos plazca o no: hemos de exhibirnos en la ejecución del trabajo. Se trata de tomar el toro por la cola y volverlo del revés para que nos encare: que el acto de interpretar al autor incluya *velis nolis* al sujeto mostrando de qué voces o imágenes de discurso se reconoce particularmente atento, receptivo y ligado. Buscar esto es levantar un dique a los facilismos positivistas que asedian sus cuartillas una vez que toman cierto ritmo y carácter acumulativo; es procurar la conciencia del *qué autor estoy estudiando exactamente*; cuál es mi/su fantasma que me hechiza (“un trago que traigo entre mis brazos”, nos recuerda Quevedo). Es, reclamémoslo, qué entidades de la obra original están vivas en un momento dado para un lector específico. Lo cual podrá no tener relevancia estadística pero no se le puede negar su calidad de sugerencia sintomática: *lo que vibra en este lector que soy yo y me contagia de movimiento escriturario*. Si este lector adicto no ha perdido totalmente la razón en el rapto que

padece del texto original, el movimiento que lo hace escribir acaso será próximo al que instigó al autor; concentrarse en el contagio puede ayudar a remontar el deseo que está en el principio de todo.

*Tiene que ser un movimiento del deseo;* las cuestiones con las que uno se conecta pueden ser desasosiegos o zozobras, mismas que estarán cimentando la obra original como si fueran un magma incesante e intranquilo. Moverse, recoger alusiones, identificarse, decir yo — el poeta o el crítico— : todos son actos del cuerpo, del sujeto encarnándose a sí mismo a través de sus símbolos. No podemos creer que no sea así, que el crítico de buena fe pueda escatimarlos; que esto no sea parte del propio esfuerzo analítico; es el doblez que le da espesura y “sinceridad”. Atender la seducción que la obra ejerce sobre el crítico.

Hacer todo lo anterior cuidando que, como en el teatro, la obra original no deje de ser el escenario marcado donde suceden todas las acciones significativas.

Procurar redactarlo, para el lector, como quien confiesa, casi involuntariamente, con pudor, sus debilidades...

\*

*El instinto poético debe conducirnos ciegamente a la verdad.*

VALÉRY

\*

¿Y RLV — el sujeto literario que llamo así, empalmado con la persona desconcertante para amigos y familiares y cuya biografía sigue siendo un conjunto de soterrados enigmas anímicos—, y RLV, en fin, de qué padecimientos y deseos coartados es pródigo receptáculo?

\*

«Mi única virtud es sentirme desollado.»

\*

*O voi che per la via d'Amor passate,  
attendete e guardate  
s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave;  
e prego sol ch'audir mi sofferiate,*

*e poi imagnate  
s'io son d'ogni tormento ostale e chiave.*

DANTE, *Vita nuova*

\*

Por su parte, este capítulo de párrafos es otra forma de seguir fragmentando al sujeto. Veámoslo así, la unidad original es aquello que podemos denominar cuerpo. Ahí donde las diversas partes están naturalmente unidas y cumplen su fisiología. Concreción del flujo armónico que llamamos vivir. El arte de la queja ha decidido que tal cuerpo es una ficción, estado adámico vedado a los lectores pues de hecho el sujeto nace, RLV se origina, cuando *cae desgajado*.

Es entonces cuando decide escribir; su unidad de vida extraviada se convierte en pulsión y cultura: escribe. Y escribir es ser la fragmentación, aceptarla y darle un sentido, producir con ella. La poiesis surge del traumatismo. RLV es el poeta resultante: “ente de razón fundado en lo irreal” —Lezama.

Se logra una unidad imaginaria o de segundo orden, puesto que si no la hubiera, la “obra” sería un balbuceo incoherente o un panfleto sentimentaloides al estilo de “¡miren cómo sufro!”. La unidad ahora es conceptual: osario: ahí donde los huesos y lo que persiste, tenaz, del cuerpo original se vuelve a juntar, abandonada ya la fisiología natural; el cofre donde los huesos se llaman entre sí y se amontonan, su quietud delirante, engendrando en el espectador el terror de mirar e imaginar aquello que un sueño quiso velar con guantes negros fetichizados por un ánima adoratriz: he ahí al individuo, recogido en sí mismo por segunda vez, después de la escisión. El objetivo del osario es que la imagen (y no ya la naturaleza) opere... Fisiología de la metáfora.

Como una flecha concomitante, que sólo se ha ocupado de respirar al sujeto al tomar su instrumento de tensión (arco o pluma), el crítico llega al mismo punto exacto. Él también decide que estudiará en esta ocasión al sujeto en tanto fragmentación de sí mismo, pues en realidad *ya lo está mirando así y no puede dejar de hacerlo*. La obra nueva, este

Arte de la queja, sólo puede ser la flecha que prende al vuelo la imagen de la desgarradura, del osario expuesto, y al prenderla en el aire muestra que no en otro sitio yacía el centro de su blanco.

Así pues, podemos esquematizar los tres tiempos de este proceso, más la llegada del crítico:

1. La unidad natural, el cuerpo orgánico donde la vida es. Momento anterior. Edén hipotético. Tan virtual que ni siquiera tenemos por qué preguntarnos si alguna vez aconteció (como cuando los astrofísicos se desentienden del “tiempo” anterior al *big bang* o gran estallido.)

2. *Caer desgajado*. El ser adámico se vuelve sujeto al advertirse receptáculo de una fragmentación. Inicia el estallido, lapso del brutal vigor de la escisión y atomización creando su propio panorama espacio-temporal. Es la vida en bruto diseminando sus semillas.

3. *Osario*: los huesos — fustes y puntos de articulación del cuerpo extinto— se recogen entre sí para obtener una unidad metafórica. Reconstrucción imaginaria y construcción de la imagen. Nueva morada. “Retorno maléfico” que es fundación del orbe literario, sólo posibilitada por la subversión del edén. El artificio es nuestra segunda naturaleza recuperada.

4. El crítico particularmente atraído por la contemplación de este proceso. Y que decide armonizar (en el cuarto momento de una sonata orquestal) su hechizamiento por el fragmento como colofón o coda idónea al espectáculo. Así, lo primero que su brújula elige, entre otros bártulos para el naufragio, es el hermoso cofre del muerto.

\*

*El texto “escribible”, por lo general moderno, carece de significado preciso y de “significados” (participio pasivo) fijos, está compuesto de varios elementos difusos, constituye una galaxia de significantes, una tela inconsútil de códigos y fragmentos de códigos, a través de los cuales el crítico puede abrir su propia brecha aventurera.*

EAGLETON

\*

“Día 13” (“la buena bondad del mal agüero”) y *Tel qu’en Lui-même enfin l’éternité le change* (atémoloslo al querido Mallarmé cuando éste saluda al precursor Poe): Mi objetivo es, pues, encontrar a RLV como resultado de San Sebastián y el arte de cetrería. Cien años después siendo sí mismo. Es decir, descubrir cómo lo ha cambiado la eternidad en sí mismo. Fijeza del sujeto cuya vocación es no dejar de ser la carne de su propio blanco, tanto para sí como para los lectores. Inmovilidad del imán que desea las flechas que tan sangrientamente lo tocan, lo describen, lo sostienen en pie. Flechas que no se ofuscan ni titubean ni perdonan con todo y que el inmóvil sujeto conoce delirios, mutaciones y reacomodos incesantes: acaso esta pululación venga del proteico fluir de la obra, acaso sea el camino que lleva el cuerpo a su pudrición, acaso ambos; mas siempre reteniendo carnalmente la identidad del sujeto. Es el resultado de San Sebastián y el arte de cetrería. “*¡Son siècle épouvanté de n’avoir pas connu / Que la mort triomphait dans cette voix étrange!*”, dice el mismo soneto a Poe. O, para decirlo con imágenes suyas (aunque nunca escritas) y caras al Villaurrutia que fuera su discípulo en lo más íntimo del *ser poeta*, asir los labios en el momento de proferir el verso e intuir, inolvidablemente, la calavera ya presente y futura a la vez; calavera que sostiene labios, verso y la media sonrisa o rictus amargo, minúsculo, inmediato al proferimiento del verbo; pues el poeta tiene plena conciencia de los cambios tanatográficos que la eternidad ordena. Este y no otro es mi vellocino: “la buena bondad del mal agüero”. “Pero a la vida corresponde el regreso.” Así sentencia esta obra. Es el beneficio del osario-escritura.

\*

¿Quién lee en 1909 la prosa “Mundos habitados” (DON) (¿Quién la leerá cien años después de que *El Regional* de Guadalajara la soltara, frágil y malévola, a las calles? ¿Cuánto no ha cambiado la situación de los lectores en México?) Hagámonos, pues, preguntas incómodas.

Cuando una prosa literaria aparece tipográficamente indistinta en las páginas de un periódico, no podemos rehuir esta incomodidad: hay un arte del desasosiego. El mayor porcentaje de MIN y DON se publica bajo este pasaporte. Entonces... si a un poema la sociedad otorga visa libre para transitar y transgredir, así en escala reducida, lo contenido en un periódico se sujeta a una suerte de obligaciones aduanales: la comunidad (cuyo ejecutivo es el editor responsable de la publicación) exige que el periódico sea un mercado, un amasijo de puestos: reconcentrado espacio variopinto, agitado, accesible al consumidor y al transeúnte, a cualquiera que en la ciudad se tope con esa manzana *sui generis*, con y sin puertas al mismo tiempo, entreabierta...

Ahí se ofrecen estas prosas que no son “fáciles” (sigamos recreando mentalmente al editor responsable): en particular, algo como “Mundos habitados” es la realización de la literatura-volutas que se construye para averiguar cuántos adjetivos y giros ornamentales caben en una frase. El texto es lo contrario de lo requerido para hojear el periódico del día. Así se muestra RLV cinco días después de cumplir 21 años. Parece ser la juvenil honradez de quien esquivo a la sociedad. La inútil, aristocrática, literaria honradez del muchacho que ya se arrojó de cabeza a su única apuesta y lo proclama: los mundos habitados de la figuración verbal.

\*

*No fue a las castas familias, a los curas ni a los profesores de gramática, a quienes primero deslumbró la poesía de López Velarde, sino a los imposibles dandies — muchos de ellos metidos a intelectuales revolucionarios, extraviados en esa utopía modernista que fue la democracia maderista—, a los muchachos europeizados de la capital mexicana. Vieron en esos poemas la contradicción de la máquina y el rosario, de la lujuria librepensadora y la castidad aldeana, de la remota Francia y la ubicua y asfíxica Zacatecas.*

BLANCO

\*

“Mundos habitados” es un vehemente ejercicio de prosa de artista juvenil; cuánto tropo y giro de prosista que ha tomado como base una especulación de ciencia ficción. Ver a la luna “ asemejándose a una dignidad eclesiástica que mitigara su faz luminosa con oscuro solideo en la cabeza astral...” Qué cinismo de escritor que usa el periódico para habitar su escritura. Un arte sofisticado (*decadente* — pudo haberse le motejado en juicio moral a su retórica) que marea con sus volutas de gran esgrima para lanzar una súbita estocada agazapada en medio del primer párrafo y declarar, escupir, su *tedium vitæ*.

\*

«Mi cansancio incurable de lo terreno, mi aburrimiento del vulgar patrón en que están calcados los hombres, mi fastidio de la fisonomía corriente de las consabidas mujeres. »

\*

Cuatro meses después, para otra publicación de la misma ciudad, RLV responde, apoyándose en el español José María Salaverría:

«La inmoralidad del escritor consiste en su continua humillación a los necios gustos del público. Un tendero barrigón lee un producto intelectual vuestro, os encuentra, os acaricia protectoramente en el hombro, sonríe y os felicita. Como al mismo tiempo que esclavo de la multitud, es el escritor el orgulloso más intratable (y éste es otro signo patente de su inmoralidad); puede ocurrir que, dando vuelta a vuestra altivez os rebeléis contra el tendero y le llaméis imbécil. Mas en tal evento, ¿no tendría el tendero derecho a enfurecerse contra vos, como aquel a quien arrebatan una cosa de su propiedad? ¿No es el tendero vuestra fama? ¿No os la otorga él graciosamente? ¿Valen algo,

por ventura, los hijos de vuestra pluma, independientemente de la apreciación ajena? ¿Unos versos y una prosa son como un puente o como un par de zapatos, realidades que significan por sí mismas y que dentro de sí mismas llevan su fin? Un editorial, un endecasílabo, una prosa rimada, no son de los entes que constituyen por sí la razón de su existencia, aparte de cualquier concesión extraña.»

\*

Ante todo lo cual, sólo caben las tomas de posición ética, forjarse un ideario de “escritor moral”: «Las masas deben de ir al escritor independiente, no él a ellas» «...reconozcamos que hay una minoría de escritores independientes, con moral puritana. Como entre los lectores hay individualidades selectas.»

\*

«La concepción dannunziana del arte aristocrático será verdad por mucho tiempo aún.»

\*

“Mundos habitados”: escribir: acto que describe la rasa realidad — la prosa de la vida— al tiempo que fantasea.

«Todos dejarán la casa en que nacieron en el secundario cuerpo celeste; todos se despedirán de la familia consternada y vencedores de la lluvia, del aire y del vacío, tocarán el término de su éxodo audaz en la ciudad nueva como el más original de los sueños, como el alma misma de lo imprevisto...»

La divagación literaria es un *ocio* (la colaboración cultural como el séptimo día de las páginas del periódico) que aparentando inocencia apunta al *tercero aristotélico*, el tercer hombre ideal y posible que aguarda en el futuro realizable o al menos deseable, a la mano de los

lectores íntimamente aristocráticos. Es 1909, época en que el deseo y la fantasía amorosa se llaman definitivamente “Fuensanta” para este muchacho. RLV empieza — acaso con morbosa complacencia— a cosechar las consecuencias de su acto definitorio. Es el escritor-amante. Su obra lo ata a sí mismo, nunca lo dejará escapar. Pero él no quiere huir: se ha *prometido* (“comprometido” diríamos hoy) a su idea femenina: una “esposa celeste” cuyas bodas sólo podrán suceder en los nuevos mundos por habitar: el reverso íntimo del fantaseo de ciencia ficción que manifiesta “Mundos habitados” es el desnudamiento provocado por el imaginario de la literatura. Es la (auto)promesa de un futuro sólo consignable por una prosa de contrabando en *El Regional*.

\*

Prosa-espacio, literatura-éter: el prometido de Fuensanta no tiene otra zona de existencia que sus palabras. En ellas Josefa de los Ríos es despojada de importancia y accede a su Asunción por el Verbo. En ellas RLV es un prometido fatal, la sueña “esposa celeste” y el fantaseo aterrizza en el mismo espacio que asfixiara a su colega en tanto prometedos eternos; Franz Kafka:

«Vuelto el adolescente a cualquiera de las cinco partes del mundo, presentará en la casa familiar a Novísima cuya voz es un címbalo de la gloria, su carne como de niebla, sus ojos dos lucernas mágicas y su alma océano de paz siempre nueva. Y el padre terreno, la madre y los hermanos terrenos, los consanguíneos terrenos, oirán hacer al argonauta, quién sabe si astral o terrenal, el celeste panegírico de la esposa celeste.»

\*

*Nunca hay nada más claro que lo que engendra el deseo.*

VALÉRY

\*

«Soy doliente de una larga e intensa pasión, fallecida este otoño,  
Fuensanta, amigo mío, es un cadáver en mi alma.»

Carta a Eduardo J. Correa, 15-XI-09.

\*

*Lo que el hombre ama no es más que una sombra.*

HÖLDERLIN

\*

RLV conformó en libro los textos del MIN, aunque nunca lo viera impreso (primera edición, póstuma: 1923, al cuidado de Enrique Fernández Ledesma) no así los que posteriormente se recopilaron como DON. Nunca olvidar que este segundo *no existe como libro*, no atribuir unidad ni un plan ceñido. Verlos como el continuum mente-pluma del autor, explayándose aquí y allá. A costa de los lectores al uso y como botella al mar sideral del tiempo a sus futuros lectores que, como en el Evangelio, *ya entenderán*.

*Debe haber una ética del lector.* Una de sus reglas sería la *sinceridad*. En este caso, ¿en realidad podemos no leer como libro los textos del MIN?, ¿nos esforzamos por sentirnos lectores de periódico? Ante las verdaderas y ambivalentes condiciones de escritura y publicación, las prosas de RLV se desdoblan; un doble fondo para verlas:

-La realidad de los textos es aquella marcada por las condiciones inmediatas (biográficas, periodísticas) del autor. El tema de cada colaboración señala un conflicto inmediato; verbaliza la encrucijada, son papeles pegados a los muros del callejón sin salida al fondo del cual se agazapa el autor.

-Pero los textos están *más allá*. Al sostenerse por la tensión íntima del poema en prosa (los mejores logran esta categoría, todos la buscan), son máquinas cuyo sentido, para el autor, estriba en su eficacia como examen de conciencia y expiación del yo afectivo. *Ego affectus est*, nos recuerda Julia Kristeva cuando lee a San Bernardo. Aquí la identidad

literaria: RLv es el *discurso del afecto* del señor Ramón López Velarde: un discurso — o decurso de imágenes— obsesivo, analítico, zozobran- te, vital por introspectivo... *Ego affectus est*, confirma esta obra.

\*

La *sinceridad* con que se ejecute la inmersión analítica en el yo (para lo cual se cuenta con las astucias y plasticidad verbal del literato) aparentemente arroja en otro terreno su vellocino: una ética y estética de la obra que se está pergeñando.

Sinceridad y prosa que se quiere confesional sin dejar de aspirar a una cualidad estética. Años después, el andaluz de nocturno sino, Luis Cernuda, tercia diciendo desde su espejo en forma de Ocnos que hay una constelación para cada destino, entre ellas una que brilla para la estirpe que estamos observando. “Clara como el agua, luciente como el carbón que es el diamante: la constelación de la soledad, invisible para tantos, evidente y benéfica para algunos, entre los cuales has tenido la suerte de contarte.” Y del privilegio de esa buena suerte, nadie, salvo los sandios, se arrepiente. El astro nocturno ha sido invocado por el imán que yace en el interior de un pecho silencioso, bellamente melancólico. Tiene nombre, por supuesto, pero no el de una figura mítica griega ni una cifra clave de observatorio moderno. Ese nombre es una palabra, una virgen y un voto perpetuo.

\*

*Entre los otros y tú, entre el amor y tú, entre la vida y tú, está la soledad. Mas esa soledad, que de todo te separa, no te apena. ¿Por qué habría de apenarte? Cuenta hecha con todo, con la tierra, con la tradición, con los hombres, a ninguno debes tanto como a la soledad. Poco o mucho, lo que tú seas, a ella se lo debes.*

CERNUDA

\*

«¡Oh santa tristeza, inspiradora compañía y alivio nuestro! Los que buscamos consonantes y medimos renglones creemos en ti como en un dogma de venturanza perpetua.»

\*

*No hay nada más difícil, pero tampoco más útil, que describirse a sí mismo. Hay que ponerse a prueba, darse órdenes a sí mismo y situarse en el lugar exacto. A esto estoy siempre dispuesto, porque me describo siempre, y no describo mis actos sino mi ser.*

BERNHARD

\*

Por todo esto, el conjunto de textos principalmente prosísticos forman el espacio de la queja. En este punto se pueden evocar al menos dos grandes figuras, en la casi contemporaneidad de RLV: Kafka y Pavese. Las cartas y diarios del primero (esta otra obra tan vasta como la “primera”) y *El oficio de vivir* (diario 1935-1950) del segundo, son así. Lo propio en RLV es que sus textos cumplen estas condiciones “confesionales” (“analíticas” dice nuestra época) sin ser diarios. Son *prosas*: textos cortos, independientes entre sí y que ostentan una validez lírico-literaria. Con RLV el espacio de la queja se expande al género vecino (más elaborado y quintaesenciado) del poema en prosa.

En ocasiones son plenas realizaciones de esto último, poemas, y aun cuando no sucede así, elementos de ficcionalización y metafóricación (de alegoría, estrictamente) intervienen en la pieza verbal de tres o cuatro párrafos. Es un diario poetizado de una manera válida. Lo “poético” arranca, en la superficie textual, con los giros y ornamentos modernistas, pero no se consuma ni solaza ahí: la poetización acontece cuando el conjunto de tropos narra el examen de conciencia del sujeto

real que está escribiendo. Esto es lo que yo llamo RLV dominando su Arte de la queja.

Cuando lo anterior sucede, como es el caso, en el seno de una comunidad y la narra líricamente a toda ella (según este sujeto, claro), se está lidiando en la era moderna con la misión profunda del mito. El vuelo imaginario del espacio confesional de RLV constituye una mitología personal. Cada pieza es un *mitomai*; puede reconstruirse el relato mítico — siempre el mismo— que los fragmentos arman, uniéndose algunos entre sí y otros por allá. Bajo esta visión de lectura, los poemas son recapturables: basta leerlos como los fragmentos más metafóricos del relato mítico o como el himno o elegía que, cantándolo, lo coronan.

(Pero no perdamos de vista la especificidad genérica de los poemas, sobre todo en verso: adquieren otra naturaleza por subordinar, aun más, el estado confesional a la propia y radical elaboración de una pieza verbal trópica: un poema lírico; esto por encima de que el conjunto de recursos, de los fonéticos a los temáticos, estén propiciando la concientización, la verbalización, del yo.)

\*

Zen en el arte de tiro al blanco: la doble venatoria que pretendo aquí, los dos miembros indisolubles de la entelequia RLV (a saber: un “yo” o identidad interior, y una actitud expresiva a través de la prosa); se parafrasea — mi venatoria— cuando leo a Bungaku Hakusi. A continuación entrecomillo frases textuales de *Zen en el arte de tiro al blanco*: parecen llegar mágicamente puntuales al ejercicio mortificador de RLV.

Para RLV, la prosa es un arte de tiro al blanco. Se persigue, como en el Zen, “un arte sin artificio”, cuya finalidad es “un enfrentamiento del tirador consigo mismo”, donde el sujeto al fin se alcanza, haciendo blanco “en sí mismo — y sin embargo no en sí mismo—”. *Quejarse* tiene la orientación de describirse desde adentro. La prosa es simultáneamente y como en el Zen, el arco, la flecha, el tirador y el blanco: es el arte mismo, el acontecimiento íntegro de instalarse en el centro del yo. El yo de RLV se define por una cantidad discreta de asuntos-queja;

habla el Zen a los arqueros: “Hablo de mí mismo, porque no veo otra posibilidad de alcanzar mi meta.”

El satori — la conciencia que alcanza a iluminarse a tal grado que el efecto percibido por el sujeto es el de un relámpago imperando en el vaciamiento del yo— se da para RLV en el primer momento inolvidable en que se alcanza a sí mismo: su prosa y su ser están a punto, se tienen, y entonces alguien — el Fatum, la Providencia, el Zen— decide por él: ese primer encuentro en el blanco de sí mismo desencadenó la muerte a sus 33 años que son su punto donde el arte o la disciplina exasperó la tensión. Es el paisaje puro, desierto, del individuo que logra clavarse la pluma en el corazón: en ese momento de fulgor simbolizante el nudo gordiano de los conflictos que le dan identidad revela su transparencia y el minucioso trabajo metafórico tiembla — de tan tenso y afinado— como el inapreciable deíctico del rayo láser hallando su camino virtual en las cavernas sublunares del sujeto: *Ecce homo*.

\*

«No saquemos de su fosa el instante en que mi confesión de amor cayó a tus plantas con mansedumbre, como una flecha que se rompe antes de herir, y en que tú sonreías y en que el reloj, burlándose, alternaba en nuestro diálogo: tic, tac; tic, tac...»

\*

*Como se derrama la ausencia en la flecha que se aísla.*

LEZAMA LIMA

\*

En los días de la muerte de Inés Arredondo, tengo un sueño. Uno de los pocos sueños que, lo sé, mi vida no olvidará dentro de la legión innumerable de apariciones oníricas de las que, como cualquier otro,

soy anfitrión, ahí cuando la vigilia no cesa al cerrar las pupilas buscando la noche. *Nekyomanteia*: consulta oracular de un cadáver.

Pero, antes, algo sobre el fallecimiento de Inés. Sin dejar de lado su columna vertebral rota, recluyéndola a la silla de ruedas con su cuota de dolores intolerables y una docena de intervenciones quirúrgicas —necesarias y de beneficios mínimos—, ella estaba en un buen momento de su vida. Creativa, atendida por los lectores y la crítica, gozosa de sus amigos, en amoroso matrimonio... Un día estamos cenando unas ocho personas en su casa para agasajar a su entrañable amigo Juan Vicente Melo y seis días después, sin mayores síntomas previos, un paro cardíaco corta el hilo de su vida mientras, en la sola compañía de su esposo, escucha una cantata de Bach la noche del 2 de noviembre del 89. Pocos días antes ella y yo proseguíamos una plática sobre la imaginería mítica de los griegos.

Prometeo, leemos, acarrea dos dones a la humanidad. No sólo el fuego celeste, la llamarada que libra al hombre ante su aventura civilizatoria, sino un obsequio tanto más macabro, como recuerda Esquilo. Dice Jan Kott (*El manjar de los dioses*): “En los primeros días del reinado de Zeus, los hombres sabían anticipadamente el día que morirían y se presentaban ante sus jueces, antes de morir, vestidos y con todas sus posesiones, pero Zeus abolió esa costumbre porque se prestaba a muchos abusos. Esquilo utilizó este mito para sus propios fines...” Prometeo, cuya generosidad sabe desconcertar, cura al hombre de esa certidumbre. “Yo hice que los hombres dejaran de prever su fin.” CORO: “¿Qué remedio les diste contra esta enfermedad?” PROMETEO: “Puse en ellos esperanzas ciegas.” CORO: “Fue ese un gran obsequio que hiciste a los hombres.” Con esperanzas ciegas concertamos citas y podemos cenar opíparamente una noche... el fuego sazona cena y charla, entibia la sala, sin saber que en seis días una cantata de Bach desatará el lazo con Gea. Con esperanzas ciegas cenamos y charlamos, trenzamos una amistad mientras llega la fecha sin fecha.

El sueño. Es un campo de guerra. Se oyen y presienten los balazos y las descargas de armas de fuego estruendosas y mortíferas. Son los restos de una ciudad, derruida por la guerra intestina sin cuartel. Di-

gamos una escenografía de país centroamericano o de Medio Oriente. El sueño dura un instante del infierno bélico, pero hemos de suponer que el pasado y el futuro inmediatos son idénticos. Es la mitad de una acción. Estamos (¿quiénes?) parapetados por los pedazos de muro que no han caído de una casa. Yo soy fotógrafo de guerra. (Creo que ni en el sueño ni después esto me asombró sobremanera.) Estoy resguardado casi de perfil al “frente”. Tengo dos razones: no ofrecer blanco a la metralla del otro lado de una calle ahogada de polvo, escombros y pólvora, y seguir mirando al único hombre, éste sí armado, que se esconde conmigo y trata de sacar el cañón de su arma para defenderse. Parece que “ellos” son más numerosos y van logrando avanzar. Una masacre. Y yo, con mi cámara colgada al cuello, tengo que retratar esta pesadilla de metralletas, hombres acuchillados y neblina de pólvora. No pertenezco, pues, al bando del hombre que tengo a tres pasos (tres pasos imposibles de dar: la muerte cruza ahí por el boquete del muro); pero me identifico oscuramente con él. Deseo que no muera, que sus balazos solitarios cumplan “el objetivo”. Recargado de perfil, lo miro titubear. Pero el sueño, como la muerte, sólo dura un segundo. Ahora saca la cabeza un poco para intentar disparar contra el otro lado de la calle, donde la metralla es tupida contra nosotros. Asoma un poco la cabeza por el irregular hueco que nos separa.

Un estruendo. Habrá sido la descarga de un mortero o una bazuka, qué sé yo. En la fracción de segundos que mi oído se ha anticipado, me doy tiempo para abrir los ojos azorado. Me yergo un poco. Sostengo la cámara a la altura de mi tórax. No soy un buen fotógrafo, no he creado el automatismo de asombrarme instintivamente a través de la ventanilla para que mi índice active el obturador. Mal cumplo con mi periódico. Como este hombre solitario vestido de militar. El estruendo. Está ahí. El hombre recibe un impacto bestial. La mayor descarga de pólvora que un solo pecho puede recibir. El hombre vuela destrozado hacia atrás. Es su pecho quien recibe la patada de pólvora. Veo el enorme boquete de su tórax. Y cómo saltan como astillas pedazos de carne, miembros desgajados; este hombre salta destrozado hacia la muerte, su alma cae en el vacío. Ahora, mientras mis ojos desnudos lo ven volar, muriéndose,

recapacito: un silencio que emana de mí, rodeándome, impregna toda la escena. Los tres pasos que siempre nos separaron y que delinear el espacio de la muerte, son un abismo de silencio. Y mi silencio domina también los dos haces contrarios de balas. Es un silencio simultáneo al ambiente realista de la calle, convive con los ruidos característicos de la acción bélica, los ahonda... refuerza su realidad por incredulidad.

El hombre salta en pedazos frente a mí. Puedo tocar y fotografiar en detalle su vientre agonizando, las chorretadas de sangre (esas que molestan a RLV en "El cofrade de San Miguel") saliendo de arterias y venas rotas. Es el guerrillero posando para mí (y mi cámara) la gran escena de portada: su muerte. Mi boca abierta y todo el azoro reunido a lo largo de mi vida sedentaria es lo único que ofrezco al hombre horadado.

Al día siguiente, ahora que escribo, me viene, ya en la tarde, el flashazo interpretativo: RLV. Este hombre destrozado es mi Ramón López Velarde. Una y otra forma de volar en pedazos. Y yo estoy ahí, a tres pasos, a los tres pasos del abismo del silencio y la soledad, para fotografiarlo al milímetro. El pecho destrozándose, el corazón hundiéndose en la muerte prematura, la sangre zozobrando ante mis ojos atónicos, morbosos y conmisericordiosos.

Es decir

Son, según ven mis ojos, las dos formas increíblemente soeces que nuestro siglo ha concebido para destrozarse a un individuo. Atraparlo en una encrucijada de un campo de fuego y desgajar sus vísceras con la gratuita garra del destino. Es RLV atrapado por una identidad que lo asfixiará pues no podrá resolver los dilemas y anhelos básicos de eros y socialización. Él sabe que está ahí. A la mitad del malentendido. Y sabe que no sólo no puede dejar ese sitio sino que no puede desearlo: *ese espacio es él mismo* y un poeta sabe que su obra consiste en desear, a contracorriente, permanecer en el sitio de la propia identidad aun si ello no provoca la felicidad y uno pudiera intentar otro código de vida, acaso con mayor fortuna. RLV es su propio yo, su propio poeta, en la medida que no deserta de sí mismo. El hombre no desertó y voló hecho pedazos por el enemigo apenas asomó la cabeza para ver adónde dirigía su rifle. Como el soldado al que he visto y no he fotografiado. Militó en el bando

solitario (su culpa, podemos decir), perdedor. Son las dos formas de lo soez que tiene mi mundo y yo las miro arrasar a este hombre. *Ecce homo*. La encrucijada interior y la exterior. Ambas activadas por un anónimo aparato social. Ambas cumpliendo bestialmente su masacre del individuo. Del otro lado, el enemigo es el mismo. La gran burguesía sembrando su imperio de sangre y cuerpos rotos. RLV intuyó la furia bélica, con motivo de la Revolución, Su indignación acrítica (llamó *fiera* a Zapata) tiene como origen este traumatismo. También él habrá conocido la pesadilla de que unos gramos de pólvora y plomo destrocen un corazón humano. Recuerdo ahora que en la tarde anterior al sueño he mirado con descuido la televisión y, seguramente, una noticia sobre El Salvador se alojó en mí y despertó en la noche: Un escuadrón de la muerte integrado por unos 40 sujetos asesinó a seis jesuitas, entre ellos el rector y el vicerrector académico de la Universidad Centroamericana. Una noticia que no escuché a pesar de que grita el resquebrajamiento de un mundo. *Ecce homo*, estas muertes, este siglo. *Nekyománteia*. La pesadilla dura un segundo. Las estrellas, en silencio, lo observarán.

\*

*Parecería que los esqueletos y los fantasmas se pusieron de acuerdo en mantener un diálogo incesante con el mundo de los vivos.*

DUVIGNAUD

\*

*Language is a virus.*

Laurie Anderson, citando a W. S. Burroughs

\*

«Todo es arcano; arcana también la facultad estética de desencarnar las cuestiones más encarnizadas.»

En tanto virus, el lenguaje: una forma de no-vida que sin embargo existe pues tiene conducta, identidad y deseos o propósitos propios. Se ata a la vida a partir de una cualidad de imperfección o mutilación perenne: no contener nunca simultáneamente DNA y RNA como material genético. Entonces, el virus, para estar en el mundo y reproducirse, penetra una célula. Es un muñón invasor capacitado para exigir que la vida lo aloje en virtud de una “célula huésped”. “Reproducirse” es, por tanto, un término aproximado. El virus es, por excelencia, esa cadena o unidad de información genética (engendrada, vitalizadora) por siempre incompleta. Penetra la célula sin que ésta pueda defenderse (la naturaleza no ha aprendido esta lección de la guerra genética); usurpa las enzimas que requiere, para lo cual el virus simula que está duplicando el material propio de la célula. De esta forma, el virus consigue duplicarse en su perenne estado incompleto.

Un virus es “algo” habilitado para entrometerse en la vida, un parásito semiorgánico cuyo objeto es su propio laberinto bioquímico. Está en el umbral de la química orgánica. *Duplicar, replicar y reproducirse* son los términos a que acuden los especialistas, siempre fascinados por este vértigo microcelular, prácticamente virtual; la reversibilidad de estos términos — especies de deícticos o balbuceos científicos— alude al conglomerado de procesos de esta anomalía. Es nuestro intento por conceptualizar la frontera microscópica entre la vida y lo que no pertenece a su reino pero tampoco al de lo inanimado. La incertidumbre. Deriva.

La terminología aproximativa de los bioquímicos para señalar este abismo es la primera prueba de que se está, simultáneamente, frente a lo que no podemos aprehender en todas sus potencialidades, frente a lo inefable, lo excepcional y lo anómalo: algo que penetra (“algo”...) las formas de vida y las convierte en su propia extrañeza. Es “algo” que simula la vida desde el interior de ella (cuando realiza su síntesis en la célula intervenida) y desde fuera (cuando está en el exterior y tiene locomoción propia, cuando puede penetrar la célula, cuando ha

concluido su duplicación de sí y se libera, desbordando, violando nuevamente, la matriz que no le pertenece).

Mencionar este simulacro es, diabólicamente, invitar a su admiración: el hechizo que provocan los artilugios capaces de imitarnos, reproducirnos, doblegarnos... Es la aceptación de que — virus, lenguaje— una forma de no-vida nos penetra, nos “dice” al tiempo que sólo se dice a sí misma pues no acata otra ley que buscar la vida para repetirse eternamente usando todo lo que le venga bien.

\*

El Baudelaire de Sartre. Demasiado, como ya se ha dicho, un héroe existencialista. Resulta inverosímil no porque un ser humano llamado Charles no pueda cumplir puntualmente lo que su retratista espiritual señala; eso sería lidiar con el ingenuo binomio excluyente falso/verdadero, con el que comercian los biógrafos “realistas” — uno de los cuales no es Sartre, padre de la ficcionalización de las ideas existencialistas. No. Inverosimilitud: es excesivo cómo la figura humana del escritor Charles Baudelaire repite anticipadamente una variante del modelo ideal sartreano de existencia desgarrada o caída dentro de sí. A su modo, Sartre se inculcó como virus en la célula-Baudelaire: no lo duplicó, se duplicó a sí mismo (sus intereses, conducta e identidad) en tanto productor-portador de un modelo potencial: modelo humano-filosófico-literario.

Pero el curioso anacronismo existencialista que Sartre ha hecho cometer a su héroe maldito le ha deparado una cierta y justa gloria: el modelo se consumó, en efecto, y resulta ejemplar, prototípico. El virus triunfó, como siempre. Ejemplar, numero, de lo que podemos ir entendiendo como “Charles Baudelaire” en persona y obra; ejemplar de los estudios sobre este poeta (para acatar a Sartre, para disentir); ejemplar del *poète maudit* (esa cara ilusión de la literatura francesa y sus emuladores); ejemplar de los estudios existencialistas sobre un sujeto dado; ejemplar de los trabajos del señor Jean-Paul Sartre; ejemplar — prototipo inolvidable— de este último autor.

Ese virus, la lengua, se hospeda abundantemente en el seno de los escritores, de ciertos escritores. 1947 en pArís: con esfuerzos y temores, Francia prosigue las tareas iniciales de su reconstrucción después de la guerra. El año empieza con la inauguración de la exposición que el Musée de l'Orangerie dedica a Vincent van Gogh (enero a marzo). El año anterior Pierre Loeb había solicitado a Antonin Artaud, recién egresado de una estancia psiquiátrica en Rodez, que escribiera una presentación. El resultado fue *Van Gogh le suicidé de la société*, 69 páginas más ilustraciones. El genial e inusitado ensayo de Artaud puede ser llamado sin demérito panfleto; un alegato, en la gran tradición liberal europea, a favor de una víctima o causa, digamos perdida, contra una maquinaria social opresora. *A van Gogh lo suicidó la sociedad!* — exclamó abiertamente el texto de Artaud, catapultado por la canonización que significó esa exposición en pleno pArís. 1947, *rive gauche*: Jean Paul Sartre ve publicado, en esmerada edición, su *Baudelaire*.

Artaud, Sartre, Van Gogh, Baudelaire: es la lengua, ubicuo virus, encontrando las matrices vitales desde las cuales auto-generarse incesantemente, emitiendo un corredor de espejos paralelos que atrapan el autorretrato de Narciso o Sebastián purificados por su tormento. Cinco lustros antes, en la capital de un país transoceánico orgulloso de su “galicismo mental”, RLV había sido a la vez el mártir y el cronista de su propio tránsito. La pluma y el modelo; el arco, la flecha y el centro del blanco. La lengua, el virus, también en esa ocasión, supo decirse y cristalizar en una prosa tan aguzada como las de Artaud y Sartre. En Francia como en México el paisaje social y urbano era de reconstrucción después de la debacle... improvisando muecas y máscaras de nueva inmoralidad — parafraseando a RLV, juicio con el que seguramente estarían de acuerdo los cuatro artistas recién mencionados.

\*

Todo esto corresponde a mi alegórico entendimiento de un virus. Esa duplicación artera de vertiginosos simulacros. Que al no servir a na-

die más que a sí mismo logra su inquietante, monstruosa eternidad: ya se ha inoculado en el mundo, ya se duplica sin parar.

Y sin embargo — ¿o por todo ello?— ¡cómo se acercó nuestro RLV a este modelo! Es su hijo, su duplicación espiritual. El virus de la inexistencia existencialista llegó tempranamente a México alojado en cada célula del muchacho zacatecano que miraba tan de reojo a las decantísimas “Jerezanas, paisanas / institutrices de mi corazón, / buenas mujeres y buenas cristianas...” y horas después veía a las prostitutas de Cuauhtemozín “En mis andanzas callejeras / del jeroglífico nocturno, / cuando cada muchacha / entorna sus maderas...”

\*

*Su vida ofrece un aspecto entrecortado, lleno de contrastes al mismo tiempo que monótono; es un perpetuo recommienzo y un perpetuo fracaso sobre un fondo de taciturna indiferencia [...] Pero tiene continuamente bajo los ojos esos proyectos que no puede realizar [...] Tal es el infinito baudeleriano: es lo que es sin ser dado, lo que me define hoy que no existirá, sin embargo, antes de mañana...*

*Sobriedad, castidad trabajo, caridad: estas palabras acuden sin cesar a su pluma [...] Representan simplemente una serie de prohibiciones rigurosas y estrictamente negativas: sobriedad: no tomar excitantes; castidad: no volver a casa de esas jóvenes demasiado acogedoras cuyas direcciones figuran en su libreta; trabajo: no dejar para mañana lo que se puede hacer hoy; caridad: no irritarse, no agriarse, no desinteresarse de los demás [...]*

*Imperativos rudos y torturados cuyo contenido es de una pobreza desarmante: éstos son los valores y las reglas que sirvieron de base a toda su vida moral.*

[...]

*Escogió tener una conciencia perpetuamente desgarrada, una conciencia intranquila. Su insistencia en mostrar en el hombre*

*una dualidad perpetua, doble postulación, alma y cuerpo, horror a la vida, traduce el descuartizamiento de su espíritu.*

El Baudelaire de SARTRE

\*

Etimológicamente: virus, ponzoña.

\*

*[Baudelaire] era uno de esos hombres llenos de fuerza, pero fuerza para sufrir. No podía huir del sufrimiento y no podía trascenderlo, por lo tanto atraía el dolor hacia sí. Lo que podía hacer, con la riqueza de su fuerza pasiva y con una sensibilidad que ningún dolor podría desgastar, era estudiar el sufrimiento. Por esta limitación se diferencia del Dante y de todos sus personajes en el Infierno. Pero un sufrimiento de la naturaleza del de Baudelaire implica la posibilidad de un estado de beatitud.*

T.S. ELIOT.

\*

Ya en su turno, Baudelaire se inocula al espejo-célula que le ajusta: describe así su idea de Poe:

\*

*[Poe] asimila las cuestiones morales a las cuestiones físicas. Se diría que intenta aplicar a la literatura los procedimientos de la filosofía y a la filosofía el método del álgebra. En esta incesante ascensión hacia el infinito, pierde uno poco a poco el aliento. En esta literatura el aire está enrarecido como en un laboratorio. Continuamente vemos en ella una glorificación de la voluntad*

aplicada a la inducción y el análisis. Parece que Poe quisiera arrebatar la palabra a los profetas y atribuirse el monopolio de la explicación racional. Por eso, a veces los paisajes que sirven de fondo a sus ficciones febriles son pálidos como fantasmas. Poe, que apenas compartía las pasiones del resto de los hombres, dibuja árboles y nubes que parecen sueños de árboles y nubes, o mejor, que se parecen a sus extraños personajes, agitados como ellos por un estremecimiento sobrenatural y galvánico.

BAUDELAIRE: "Edgard Allan Poe: su vida y sus obras."

\*

Es el imaginario de Baudelaire descansando sobre Poe, forjándolo como cómplice y predecesor. A esta idea de sí-mismo, intolerablemente presente en Poe y Baudelaire, no creo ajeno el RLV tomando contacto — la rima y el olfato— con el poeta francés. Una aspiración de *poète maudit* que en su momento también embriagó a la razón sartreana en su obsesivo estudio de un demonio.

\*

Frente a "las pasiones del resto de los hombres" estas meticulosas (¿onanistas?) "ficciones febriles": la literatura; el tipo de literatura que obsede a estos solteros del mundo. Ellos se reconocen entre sí y proyectan en la vida del otro su secreta hagiografía, lo postulan espontáneamente como su escandaloso predecesor. No un padre: un concurso de fantasmas en la planicie burguesa. No el "hipócrita lector, mi semejante, mi hermano" de la cita proverbial sino una lazada hacia atrás que crea una filiación ascendente, podríamos formular *tú, mi ancestro, sincerísimo hermano mayor, custodio de mi soltería de mundo*.

Un arte puro de soltería sexual y existencial, amasado con pasiones (torturas y júbilos) ajenos a los de la "astrosa grey". Escribir un poema, pecar contra la comunidad (esa "naturaleza" social o de segundo grado), cultivar el dandy, el rebelde, dentro de sí: conjuros para no estar solos

en el abismo. Para todavía no detener la vida ni la escritura en marcha: vértigo de fantasmas.

\*

*L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu.*

FLAUBERT, carta a Louise Colet, 27-III-1852.

\*

Cada que se activa la inteligencia-símil para reconocer a y reconocerse en el personaje que lo hipnotiza a uno (de Baudelaie a RLV ida y vuelta, incluyendo estos párrafos como un golpe de huesos arrojados al templo del azar, al discurso osario), se está operando dentro de los marcos de la construcción interior que, para Conrad, esplende en la creación ficticia y verosímil de un sujeto “real” que llamamos, en su mejor momento, novela:

*And what is a novel if not a conviction of our fellowmen's existence strong enough to take upon itself a form of imagined life clearer than reality and whose accumulated verisimilitude of selected episodes puts to shame the pride of documentary history.*

CONRAD, *A Personal Record* (1912).

\*

Domingo, media tarde... Detengo un poco mis anotaciones y lecturas para este libro y descanso. Pienso, ya sin consultar ninguna página exacta de RLV, que él también gustaba del tiempo detenido que crea el sol antes del ocaso. Él amaba por encima de cualquier otra, la hora justamente crepuscular, su anuncio de noche y desolación, promesa de muerte y saqueo. El festón que abre las puertas a la honda soledad del

que regresa, pues no ha partido... “Llegamos a la media noche, a la antigua Plaza de Armas.” Mas también la franja luminosa de la media tarde. Esta hora en que yo descanso y recuerdo que la hora cenital es para su solteronía el juez implacable ante quien nadie huye, ya que ninguna sombra acoge al desdichado réprobo. Mejor este leve instante de quietud en la danza de las horas. El hechizo dorado de la tarde vacía. Reposo de amantes y poetas. Brillos del silencio: “El mortal que sabe encerrarse en el silencio, como en una esfera de oro, posee el secreto de la dicha más honda.”

En fin que he vuelto a tomar su volumen, pues acaso pueda decir, con un algo de justificación, que en el bosque de su amor soy cazador furtivo. Pongo un disco. La tarde sigue siendo un alma llena de recogimiento. Escucho con él, por él, una cantiga de Martín Codax. El puerto de Vigo del siglo XIII surge tangible, sereno, conforme la voz de mezzo-soprano de Mary Criswick canta el arte de amor del viejo poeta galaico-portugués. En el aire iluminado, sonoro, Jerez se da la mano con aquel Vigo. Una poderosa intuición, la misma, sostiene a Codax y RLV: el *arte* más *fino* se instala en la ausencia del amado. Todo Occidente ama y hace poesía lírica como un arco voltaico uniforme y reiterado, al cobijo de estos dos polos que por ahora elijo. Un hombre mirando las tardes vacías en el horizonte grisáceo de las rías bajas de su mar gallega; otro hombre descubriéndole un nuevo oro a la misma soledad conforme pasea por su Plaza de Armas, tan pequeño juguete perdonado por el persistente desierto mexicano: un nuevo oro, “el más fúlgido de los plumajes: el plumaje de púrpura de tu deslumbramiento”. Ambos paseos del amante de su soledad son el mismo, los dos suceden en una fría tarde de otoño. Es fría la tarde, y por eso la amamos, recogiéndonos en ella con sensual escalofrío de hermano menor.

Estas cantigas escenifican una situación sin historia. Cada nueva estrofa escuchada no es (o sólo secundariamente) un avance anecdótico. La médula lírica consiste en el fenómeno de la reiteración. El amante deviene poeta cuando descubre las posibilidades estéticas de su estado emotivo: la nota musical inalterada de su corazón. Esto es algo más elemental y primitivo que la comedia o tragedia de circunstancias que

este hombre nos pudiera permitir espiar. No el anecdotario personal sino los desfiguros del corazón, sus estados puros: tristeza y distancia las más de las veces; desasosiego, celos o júbilo en ocasiones.

Oigo la voz de Mary Criswick cantando a capella, casi no se apoya en su grupo, el Ensemble Euterpe. Esta cantiga se acompaña por la fineza del silencio. Su hermosa voz aguda se serena conforme recorre, lentificada, la escala hacia arriba y abajo en el espacio articulatorio de una sola vocal. La ausencia del amigo es un dolor. Mas un dolor reposado, una tregua. Se puede cantar ahí. Ahí es donde se canta el amor.

*“Ay, Deus, se sab’ ora meu amigo / com’ eu senheyra estou en Vigo!”* En la cuarta de seis estrofas un laúd marca el ritmo, metrónomo de una sola nota delicada sin asperezas ni rebabas. Es el tiempo que no deja de latir. De pronto la voz y una flauta de pico entonan juntas la melodía. No es un dúo: cada una está sola — *“e nullas gardas non ey comigo”* —, no se guardan entre sí. Son dos yedras enhebrándose entre sí, delgadísima ascensión linfática, verdecida, que ningún tronco sostiene.

Si escucho sin atención al texto, no es otra cosa que una mujer cantando su rezo en una alta iglesia de piedra y luz. La sola voz cantando su plancto; lazos de complicidad con el ruego primordial: el de la humana criatura a su Dios. Una divinidad que no está pero hace sentir su emanación cuando uno le habla. No muere del todo el canto al ausente, la implorante lo sabe y su principal lenitivo en este mundo es armonizarse en ausencia del amigo. Ser la voz-poeta.

El momentáneo olvido al texto, este arte de fingir exigido al silencioso receptor que soy yo, entrometido en el lírico corazón de una pareja; este olvido, pues, me recupera, caudalosa, la meta de esta cantiga: volverse un espacio articulado. Que por cinco minutos una voz module sus suaves vocales apenas apoyadas en los parapetos consonánticos... un breve país sonoro como un cuenco inmemorial donde esta mujer, este poeta de Vigo, bebe leche con miel pues la ausencia dura y la tarde refrenda su hechizo.

Entre Vigo y Jerez se eleva la cantiga. Es el más puro de los cantos. Podrá proliferar y abigarrarse; codificarse entre juegos y veras en las

Cortes de Leonor de Aquitania, novelizarse con el *Werther*, meditar y solazarse en las distancias del coqueteo con el *Seducitor* kierkegaardiano, o incluso hacer que el barroco esplenda, tan desbordado de sí mismo, en la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Mas una voz basta. Su canción de ausencia. ¡Con qué extremada voluptuosidad Martin Codax hace que la voz femenina se instale en su tregua de amigo! ¡Cómo de pronto esa voz-personaje, esa voz-amante, se enseñorea de su señora soledad! Ni desesperación ni furor dialógico. Ya lo sabe: para convertirse en la voz-poeta hay que domesticar el silencio y el estrépito, la orquesta y el laúd solo. Hay un arte delicioso, ascensional en la queja... Sea así “porque mis ojos, / cuando por fin te miren, se aneguen en tu esencia / como si naufragasen en un golfo de púrpura, / de melodía y de vehemencia”.

*Ay Deus, se sab' ora meu amigo  
com'eu senheyra estou en Vigo!  
E vou namorada!*

*Ay Deus, se sab' ora meu amado  
com'eu en Vigo senheyra manho!  
E vou namorada!*

*Com'eu senheyra estou en Vigo,  
e nulhas gardas non ey comigo!  
E vou namorada!*

*Com'eu en Vigo senheyra manho,  
e nulhas gardas migo non trago!  
E vou namorada!*

*E nulhas gardas non ey comigo,  
ergas meus olhos que choran migo!  
E vou namorada!*

*E nulhas gardas migo non trago,  
ergas meus olhos que choran ambos!  
E vou namorada!*

\*

Mirada de Jerez

para Vicente Quirarte

*Ramón López Velarde se levanta al amanecer  
El cuarto del hotel es reducido, maloliente y azul.  
Se afeita, con pulida hoja libre, ante un espejo que por instantes  
le devuelve su mirada de Jerez en el agua del pozo.  
El calor aumenta. Con parsimonia se pone el traje negro.  
No entrega la llave ni se despide de la encargada,  
una muchacha que se abanica el rostro con la falda.  
Se aleja por calles pedregosas, viendo siempre a las sombras que,  
proyectadas en el suelo, le sugieren niños erizados en las bardas,  
salvas en la espesura de las bugambilias, palmeras con racimos  
minerales.*

*Sigue sin levantar la frente. Niega lo que pasa en el cielo.  
Oye sus pasos retumbar en las piedras, advierte  
que las piedras se hacen polvo y que el polvo  
se transforma en arena blanca.  
Un olor a brea invade sus pulmones.  
Los síntomas de asfixia huyen como cangrejos.  
El golpe de las olas le llega a la cintura.  
Alza por fin los ojos.  
El golpe de las olas le moja la corbata.  
Vive otra vez la angustia que sintiera en la pila bautismal.*

FRANCISCO HERNÁNDEZ

\*

En la noche, cuando cene con el poeta Francisco Cervantes, le ofreceré en regalo una copia grabada de mi Martin Codax. Las cantigas, como él enfatiza, son para nadie. Para el viento enamorado, para el silencio. Hay un arte de trovar, sólo uno. El canto asciende en la tarde inmóvil del poema que el sol del altiplano matiza. Como siempre, es el otoño. Hermano, hazme llorar.

\*

La historia existe y el tiempo afecta a las ideas, también a ellas. *Lo que permanece cambia*, Digamos tomando el aliento de Heráclito: “Cambiano, reposa” (fragmento 83). RLV no será un intérprete fiel ni un seguidor natural de la cultura del trovador, ocho siglos después las imágenes de ese discurso pionero del hombre amoroso tienen variaciones y matices que, en efecto, alteran el conjunto, inciden en su estructuración. No obstante, algo podemos abstraer sin perder pertinencia. Occidente sigue enamorándose y poetizando el erotismo y la figura sexual, todo esto, dentro del marco conceptual y moral de la pareja, bajo la pauta consolidada con tanta fuerza y genialidad por las huestes de aquel extraño taller de amor que son las Cortes del Sur de Francia. ¿Qué encontraron (*trouver*) y cantaron (*trovaron*) esos poetas-amantes que el resto de los siglos occidentales, RLV incluido, seguimos encontrando como huellas que casan con la horma de nuestros afectos? No forcemos ningún discurso posterior a que quepa en su lecho de Procusto occitano; pero tampoco descartemos ese viejo modelo amatorio. Lo inteligente es meditar preguntando, especular con cautela, observar: lo que permanece fluye.

Por principio, a RLV le importa de ese mester (al mismo tiempo selectivo y comunitario, como su pasión) una abstracción funcional: la *figura de amor*, precisamente, y de poeta-amante. *Es una figura erótico-cultural* que sólo puede obtenerse de una enorme codificación de los impulsos amorosos libidinales. A todas luces, es el carácter de código lo que fascina a RLV, lo que le podemos reconocer. Volver del gesto amatorio una corte, algo afín al protocolo de la alta diplomacia de todos

los tiempos y modos políticos: una conducta rigurosa, con todos sus pasos, posibilidades, signos, minuciosamente prescritos; condimentada al por mayor de prohibiciones, de ritos y de tiempos. Un ingenio (*wit, esprit*) elaborando una estética y una ética para alejarse cada vez más de los modos supuestamente espontáneos de los impulsos eróticos. En esta conceptualización, la cultura surge de las dificultades que el hombre se inventa para vivir la historia de su imaginario. Su novela de amor. Amante-poeta: novela no escrita sino florecida en poemas breves, contenidos, de un amor no vivido, es decir no “realizado” sino vuelto devoción a la Dama. ¿Mas si esto no es la realidad de su eros y sus palabras, entonces qué es “real”? También la realidad de su cuerpo... lugar palpitante donde el bello drama acontece. Alambicamiento, preciosismo, codificación: gestos de lo estético, del lujo (aristocrático) que es el artificio.

El sexo está debajo de todo ello, menos noble y vigorosamente subterráneo; vuelto invisible por el *ars ficare*: no se trata de negarlo, se trata de un proceso de enrarecimiento que lo trasmute y lo invisibilice tal si fuera un perfume o almizcle penetrante. Intensísimo cuerpo volátil, como lo entendió Baudelaire. *Seducción*. Mas seducción suspendida. El juego consiste en no perder el paso de la gavota cuando todo hiede a sexo y nadie se da por advertido. Todos los instrumentos del código son fetiches erotizados al máximo. Es el torneo de embriagarse y no copular: el placer de alejarse y obtener la visión de una “mancha púrpura”...velardiana.

En las Cortes amatorias la fidelidad es el primer dogma. Un solo Dios, un Rey y una Dama; esta trilogía es el Señor formado por tres vasallajes afines. Digamos que RLV corresponde en espíritu pero no a la letra a este voto (que implica obediencia, sumisión y permanencia). Es decir, siempre me ha parecido ingenuo, miope, quienes resuelven el asunto de la amada con el apelativo (*sobriquet*) de “Fuensanta”. Tal expresión es la Amada esculpida en versos y prosa a partir de aquella Josefá. El desfile femenino no empezó ni terminó con ella. Entonces. A lo que fue fiel no fue a una sola forma o “encarnación” sino al modelo trasladándose en el tiempo a través de diferentes avatares hasta

llegar a aquella calavera elegantemente enguantada, ahí donde RLV se encuentra con José Guadalupe Posada. Imaginad al maniático lector Alonso Quijano devenido don Quijote manchego sucesivamente “fiel” a Aldonza-Dulcinea y a Pilar-Amarilis y a Isabel-Florinda...

\*

A muchos puede fascinar esta imagen: todo un mundo confabulado para escenificar una extrema codificación de la libido. Los trovadores y troveros propiamente dichos (o sea, los poetas-compositores que usualmente interpretaban sus propias obras, salvo limitaciones interpretativas o éxito trans-fronteras de su obra); también los juglares líricos y los músicos; los patrocinadores reales que tanto alentaban el juego; y las damas nobles, las doncellas y los caballeros aceptando y reclamando su papel en las complejas rondas de amor, arte, entretenimiento y alegoría mundana. *Una corte de amor...* imaginársela como un nítido aleph que contiene, ilustra y magnifica el afinado modelo amoroso que quién no, al conocerlo, desea para su intimidad. Occidente nunca ha vuelto a concebir tan estimulante y atractivo jugueteo erótico. ¿Cuántos otros teatros del amor han existido tan plenamente como éste? ¿Cuántos que con tan explícita aquiescencia de los gobernantes hayan invadido tan a fondo la realidad social, pues el escenario era al mismo tiempo el espectro imaginario, la vida cotidiana de los partícipes y la geografía sancionada para ellos? Bien mirada, la conjunción de esfuerzos y de estratos de realidad de la ópera italiana y alemana de los siglos XVII al XIX es un pálido reflejo, escénicamente circunscrito a una sala de concierto, del delirio compartido de las Cortes. Un festejo barroco de coronación real o virreinal, en el frenesí cívico-alegórico del XVII hispano o italiano, se acerca más. Las pesadas construcciones del gran Hollywood, poco después de la muerte de RLV, para filmar *Los Diez mandamientos* o *Lo que el viento se llevó* o *Antonio y Cleopatra* son otra posibilidad de entender esa expansión. Las Cortes, Teatro-Mundo. Y antes: la ciudad lacustre y magnífica de la Serenissima Repubblica de Venezia, inmensa representación barroca de sí misma.

El tiempo pasó, fiel guadaña del verdugo de la humanidad que es Cronos. Cuando ya no se puede hacer del espacio colectivo exterior una ilustración del código amoroso, el poeta construye en su imaginario; que sea un mundo exuberantemente simbólico del eros laborioso... “nada puedo entender ni sentir sino a través de la mujer”.

El yo velardiano simbolizándose sin freno ni descanso equivale a toda la fábrica de las Cortes. Es lo mismo, en el reino interior de la mente, de la escritura personal y de la conducta tímidamente exhibida. El yo se expande desbordado de sí mismo, “me alegorizo” podría decir el sujeto que en su última reunión de poemas dice sin titubear: “ved que me he hecho añicos / y azul celeste, y luz, para rezaros”. Ved, ved... ¡ved!

\*

La imaginación e imagería eróticas de RLV constatan su simpatía — con todo y las diferencias innegables— por la figura del trovador. Acaso su verdadero enamoramiento (maticemos, subrayemos: su más profundo, nunca atrapado por la conciencia, siempre intuido, mortificado y protegido enamoramiento) sea no por la Dama o las damas sino por este amante perpetuo — perpetuo por suspendido—.

Sus devociones podrán no coincidir con exactitud con las Reglas del Amor Cortés, una a una, pero en verdad nunca las contradijeron, fiel caballero de su Sueño. Reglas que no sin humor resumió André le Chapelain, bajo el manto malicioso de Marie de France, también llamada Marie de Champagne, hija de Leonor de Aquitania. Por ejemplo...

- I. *El matrimonio no debe impedir el amar*
- II. *Quien no es celoso no puede amar.*
- III. *No se puede afinar el corazón hacia dos mujeres a la vez.*
- IV. *El amor aumenta o disminuye, se renueva sin cesar.*
- V. *El amante no puede obtener nada sin la venia de su dama.*
- VI. *El hombre no puede amar más que después de la pubertad.*
- VII. *A la muerte del amado, una tregua de dos años es necesaria antes de entregarse de nuevo al amor.*

- VIII. *Nadie puede ser privado del ser amado sin la mejor de las razones.*
- IX. *No se puede amar sin ser incitado por el amor.*
- X. *El amoroso no es avaro.*
- XI. *El amante debe amar una mujer de condición superior a la suya.*
- XII. *El amante perfecto no desea otros abrazos que los de su amante.*
- XIII. *El amor debe permanecer secreto si quiere durar.*
- XIV. *La conquista amorosa debe ser difícil: eso es lo que confiere su premio al amor.*
- XV. *El perfecto amante empalidece en presencia de su dama.*
- XVI. *Cuando un amante percibe el objeto de su amor, su corazón se estremece.*
- XVII. *Un amor nuevo expulsa al anterior.*
- XVIII. *Solamente la virtud es digna de ser amada.*
- XIX. *Cuando el amor disminuye y después desaparece, es raro que retome su vigor.*
- XX. *El amoroso vive en el temor.*
- XXI. *La envidia hace crecer el amor.*
- XXII. *Cuando un amante sospecha de su amante, los celos y la pasión aumentan.*
- XXIII. *Atormentado por el amor, el amante duerme poco y come menos.*
- XXIV. *El amante debe obrar pensando en su dama.*
- XXV. *El amante perfecto no ama más que aquello que cree que le place a su dama.*
- XXVI. *El amante no sabría rehusarle nada a aquella que su corazón ha elegido.*
- XXVII. *El amante nunca se sacia de los placeres que su dama le aporta.*
- XXVIII. *La sospecha más pequeña incita al amante a sospechar lo peor de su bienamada.*
- XXIX. *El amor no concilia con la lujuria.*

- XXX. *El amante verdadero se obsesiona sin descanso por la imagen de aquella a quien ama.*
- XXXI. *Nada impide a una mujer ser amada por dos hombres o a un hombre ser amado por dos mujeres.*

(versión al español de AP)

\*

Andreas Capellanus — su verdadero nombre— habrá confeccionado su regla amorosa entre 1184 y 1186, titulándola *De Arte honeste amandi* o *De Amore*; dos siglos después, el Anónimo de Erfurt (Turingia) rizó el rizo, estamos ahora a fines del siglo XIV. Los pocos y ocasionales curiosos editores han llamado su texto *Tractatus de Perfecto Amore* y *De vero amore* y anteriormente *De zelotypia*. La modernidad lo ha vuelto a leer solamente desde 1954 gracias a Gerardo Bruni. Ocupa 34 páginas en las que hay un esmero por fundir el amor humano dentro de la estela (y el código) del amor místico. Preguntas y respuestas — es lo que organizó didácticamente el Maestro de Erfurt. Creamos que nuestro RLV hubiera sido admitido en tan selecto y espiritual colegio de amores.

\*

### XVIII

*¿Por qué sólo son capaces del verdadero amor quienes están dotados de una serena generosidad cordial?*

*Porque el amor verdadero representa la principal y más noble condición con la que Dios puede engalanar en este mundo a un alma, en consecuencia los amantes verdaderos rechazan la fornicación como cosa vil e indigna.*

*De aquí se sigue que el verdadero amor sólo puede hospedarse en un corazón en extremo noble y nunca se albergará en uno mezquino. El amor verdadero parte siempre a la búsqueda de corazones que viven con nobleza y desdeña los abyectos como*

*a cadáveres putrefactos. Sobre esto dice Séneca: “la vida sin el amor verdadero es muerte y sepultura para el hombre vivo.”*

ANÓNIMO DE ERFURT

\*

“...para el enamorado, como para el niño, lo que canta la canción romántica es siempre el afecto del ser perdido, abandonado”. (Barthes, “La canción romántica” en *Lo obvio y lo obtuso*.) Veamos en este sentido, bajo este suspiro, toda la obra de RL.V. Su fantasía de “Ser una casta pequeñez”... título de un poema enclavado en la devoción que expresa el libro donde aparece. *La sangre devota*. El canto puro (fruto de un arte de la codificación, no olvidemos) que Barthes goza en Schubert y Schumann acude a la elucidación de la imagen más certera y penetrante sembrada en el poema de hacia 1915, poema capaz por su imperfección estilística de complacer sin restricciones los fantaseos del sujeto advocated ya “A un imposible”: “ser de nuevo la frente limpia y bárbara del niño...”

\*

*...un único ser amado, pero toda una multitud de figuras. Estas figuras no son personas, sino pequeños cuadros [...] cualquier cosa que sea el punto de partida de una herida, una nostalgia, una dicha.*

BARTHES: “La canción romántica.”

(Para nosotros: cada breve recorrido o cada aparición de la figura es un poema. El asedio impuesto son las prosas, cacería sin fin de la figuración del fantasma.)

\*

*Esta facultad — esta decisión— de elaborar con libertad una expresión siempre nueva con base en breves fragmentos, cada uno de los cuales es simultáneamente intenso y móvil, de lugar incierto, es lo que se llama la Fantasía en la música romántica, en Schubert o en Schumann: Fantasieren: imaginar y, a la vez, improvisar: o sea, fantasear, es decir, producir algo novelesco sin construir una novela. Los mismos ciclos de lieder no cuentan una historia de amor, sino tan sólo un viaje: cada instante de este viaje está como vuelto sobre sí mismo, ciego, cerrado a todo sentido general, a toda idea del destino, a toda trascendencia espiritual: en suma, un mero errar, un devenir sin finalidad: el todo, en la medida en que le es posible siempre volver a comenzar, en un instante y hasta el infinito.*

Ibidem

\*

¿Y qué otra cosa es para nosotros ese “deslizarnos, / valsando un vals sin fin, por el planeta...”? Es muy interesante la conciencia que tiene el poema velardiano de la deriva signica en que de suyo ha de alojarse el fantaseo amoroso de corte romántico, anticipándose en setenta años a los teorizadores sensibles como Barthes. En esta línea asociativa, la versión previa del clásico “Y pensar que pudimos...”, titulada no sin sagacidad “Rumbo al olvido” — fechada el 24 de junio de 1912— explícita y no sólo maneja estas causalidades y fundamentaciones simbólicas de la forma por excelencia romántica de la deriva: el fantaseo: “Pudieron *deslizarse*, / sin sentir, nuestras vidas / con el compás romántico / que hay en las músicas desfallecidas.” Subrayemos: *deslizarse... compás romántico... músicas desfallecidas*. Tal y no otro es el concepto velardiano de *vals sin fin*; concepto de lo inquieto, irresuelto, imposible de purgar; lazada que va del amorío fracasado al fantaseo (y remordimiento) y origina, a qué negarlo, la escritura. Haciendo nacer así al sujeto que nos importa. La pérdida de unidad, es decir, la fragmentación o fisura es su condición necesaria. En su mejor tensión, los textos logrados y aun los

balbuceos indóciles — como “Rumbo al olvido” — perciben todo esto y lo desarrollan como tema-alegoría.

Un dúo de vals emblemiza la cuestión femenina en RLV, es decir el eros, es decir su íntimo palpar. Primer tempo: la tan femenina alma del poeta, su tan poético sentir, fantasea, es un “ánima adoratriz” ilusionada, tanto más como Emma Bovary en su primer vals. Ravel puede ayudarnos a comprender el proceso que tuvo escena en su intimidad. Una desilusión de tal grado que términos clínicos como esguince y dislocación sugieren el traumatismo, la fragmentación. Es la noche de gala y candilejas, la orquesta no ilustra el éxtasis de enamoramiento mucho menos el himeneo ni la cópula, es el *tempo* frenético, tensísimo, del vals del solitario. Se desenvuelve y gira por la pista de baile cada vez más hipnotizado, hijo desdichado de las bacantes, la noche languidece y Cronos es el maestro a la batuta del bailarín que se disuelve en el filo del horizonte pues sus volutas lo alejan “rumbo al olvido”.

¿Antípodas complementarias? Las estrellas fúlgidas y agónicas de Ramón y Vicente pudieron dialogar; seguramente están dialogando en el limbo de la gran poesía en español. Aleixandre y López Velarde. Fue Manuel de Ezcurdia, mi maestro y amigo, quien me hizo comprender esto. Un poema once años posterior a la muerte del mexicano.

\*

### El vals

*Eres hermosa como la piedra,  
oh difunta;  
oh viva, oh viva, eres dichosa como la nave.  
Esta orquesta que agita  
mis cuidados como una negligencia,  
como un elegante bendecir de buen tono,  
ignora el vello de los pubis,  
ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta.*

*Unas olas de afrecho,  
un poco de serrín en los ojos,  
o si acaso en las sienes,  
o acaso adornando las cabelleras;  
unas faldas largas hechas de colas de cocodrilos;  
unas lenguas o unas sonrisas hechas con caparazones de  
cangrejos.  
Todo lo que está suficientemente visto  
no puede sorprender a nadie.*

*Las damas aguardan su momento sentadas sobre una lágrima,  
disimulando la humedad a fuerza de abanico insistente.  
Y los caballeros abandonados de sus traseros  
quieren atraer todas las miradas a la fuerza hacia sus bigotes.  
Pero el vals ha llegado.  
Es una playa sin ondas,  
es un entrechocar de conchas, de tacones, de espumas o de  
dentaduras postizas.  
Es todo lo revuelto que arriba.*

*Pechos exuberantes en bandeja en los brazos,  
dulces tartas caídas sobre los hombros llorosos,  
una languidez que revierte,  
un beso sorprendido en el instante que se hacía «cabello de  
ángel»,  
un dulce «sí» de cristal pintado de verde.*

*Un polvillo de azúcar sobre las frentes  
da una blancura cándida a las palabras limadas,  
y las manos se acortan más redondeadas que nunca,  
mientras fruncen los vestidos hechos de esparto querido.*

*Las cabezas son nubes, la música es una larga goma,  
las colas de plomo casi vuelan, y el estrépito*

*se ha convertido en los corazones en oleadas de sangre,  
en un licor, si blanco, que sabe a memoria o a cita.*

*Adiós, adiós, esmeralda, amatista o misterio;  
adiós, como una bola enorme ha llegado el instante,  
el preciso momento de la desnudez cabeza abajo,  
cuando los vellos van a pinchar los labios obscenos que saben.*

*Es el instante, el momento de decir la palabra que estalla,  
el momento en que los vestidos se convertirán en aves,  
las ventanas en gritos,  
las luces en ¡socorro!  
y ese beso que estaba (en el rincón) entre dos bocas  
se convertirá en una espina  
que dispensará la muerte diciendo:  
Yo os amo.*

ALEIXANDRE

\*

«Mi soledad persigue la tuya inútilmente.»

\*

El prisma de luces –multicromático y penetrante– de los siglos llamados Edad Media seguirá por siempre alumbrando nuestro camino. Dos inicios de baladas del desdichado Charles d'Orléans (1394-1465) anuncian el sentimiento velardiano. Pues bien que nuestro corazón se ha extraviado en *la forest d'Ennuyouse Tristesse...*

*Mon coeur est devenu hermite  
En l'hermitage de Pensee  
[...]*

*Escollier de Merencolie,  
A l'estude je suis venu*

También será provechoso meditar sobre la voluptuosa prolongación de la ausencia de la amada hasta provocar la vertiginosa irradiación de aquella mancha púrpura, a la sombra de « *La premiere fois, ma Maitresse, / Qu'en vostre presence vendray ...* »

\*

Enamorado, niño: formas afectuosas de llamar al poeta y mimarlo. Fantasía, fantaseo: ¿no podríamos llamar así toda poesía intimista con sujeto femenino como musa, personaje y motivo?

\*

*A questo mi son ridotto: quando  
scrivo poesia è per difendermi e lottare,  
compromettendomi, rinunciando*

*a ogni antica mia dignità: appare,  
così, indifeso quel mio cuore elegiaco  
di cui ho vergogna, e stanca e vitale*

*riflette la mia lingua una fantasia  
di figlio che non sarà mai padre ...  
Pian piano intanto ho perso la mia compagnia*

PASOLINI

\*

RLV es la melancolía, qué duda cabe. Tal es su humor. Su vida y obra — le plazca o no, y aun si se queja con tal insistencia que logra un arte— medran en la grisura, lo solitario y desolado; es furia contenida como

noble caballo pura sangre; la inquieta timidez; el anhelo o vocación — más que naturaleza— de aristocracia espiritual. RLV no tiene nada que ver con las francas expansiones de la ira o la felicidad, ni con la serenidad ganada... es melancólico. Todo sucede en su interior como un amargo desasosiego. Su arte es de la queja. «Ante la orfandad de la granada, de la cera, de la miel y de la sal, mi apetito se desarma, siquiera sea perentoriamente, y mis codicias más urgentes podrían desfilar sin que cesase la casta invasión. Remotas lágrimas expurgan mi deseo, y un dolor al que no asisto vuelve insípidas las más picantes venustidades. Todavía la desgracia ajena aniquila el ardor propio. Me abandono a la parvada luctuosa que, sobre sus alas de virginidad y de tortura, me repatria al paisaje inocente. Soy una malicia inerte que viaja sobre un plumaje mártir, por un firmamento de fe, hacia un panorama sin mancilla.

»Los agnósticos al uso, los prácticos banales, los que Molière llamaba pequeños impertinentes, hallarán risible esta derrota de la lujuria por el sufrimiento. Yo la hallo, sencillamente, melancólica. Anhelamos un placer incesante y nuestra voluntad claudica.» (Este texto, citado en parte medular, se pone desde su título en la lлага: “Malos réprobos y peores bienaventurados.”)

\*

*Ay otros onbres que son malencónicos; a éstos corresponde la tierra, que es el quarto elemento, la qual es fría e seca. Estos tales son onbres muy yrados, syn tiento nin mesura. Son muy escasos en superlativo grado; son ynconportalbes dondequiera que usan, mucho riñosos e con todos rifadores. Non tyenen tenprança en cosa que fagan, synón dar con la cabeça a la pared. Son muy ynicos, maldizientes, tristes, sospirantes, pensativos; fuyen de todo logar de alegría [...]*

*Pues vean los que aman sy estos tales que tales vicios han deven amar nin ser amados; que el amare éstos, lo primero luego fabla con yra e sobervia, diziendo: “Pues, ¡para el cuerpo*

*de tal yo merezco tal tan buena o mejor que vos!” E piensan que por las asombrar las han de aver, aunque algunos ay que desta regla se aprovechan, que con miedos e amenazas fassen a las cuytadas errar.*

*Pero de otra parte son muy tristes e pensativos en sus mal-enconías, e buscan luego venganía; non ay compañía que con ellos dure, non ha mujer que los pueda comportar.*

*Arcipreste de Talavera, año de 1438.*

\*

*Cuando se enciende y brilla, el humor melancholicus genera un frenesí (furor) que nos lleva a la sabiduría y a la revelación, especialmente cuando se combina con una influencia celeste, sobre todo la de Saturno... Por esto dice [el falso] Aristóteles en los Problemata que gracias a la melancolía algunos hombres se han convertido en seres divinos que predicen el futuro como Sibilas... mientras que otros se han convertido en poetas... y más adelante dice que todos los hombres distinguidos en cualquier rama del saber en general han sido melancólicos.*

*Además, este humor melancholicus tiene tal potencia que dicen que atrae a nuestro cuerpo a ciertos demonios, por cuya presencia y actividad los hombres caen en éxtasis y revelan muchas cosas maravillosas...*

*AGRIPA, De occulta philosophia.*

\*

*Querida, adorada Señora:*

*Llama usted seductor a un artista y no está consciente de que le hace el mayor de los elogios. La mera actitud del artista hacia el Universo es la del seductor.*

*Pues, ¿qué es la seducción sino la habilidad de que el objeto en el que se ha centrado la atención rinda a uno, con gran*

*problema, paciencia y perseverancia, su corazón y esencia, en forma voluntaria o presa de un rapto? Ah, y alcanzar en este proceso la más alta belleza que jamás se podrá conquistar bajo cualquier otra circunstancia.*

*Pero sobre todo, ser seducido es privilegio de las mujeres; el cual muy bien pueden envidiarles los hombres. ¿Qué sería de ustedes, señoras orgullosas, si no reconocieran al seductor en cada hombre que se acerca a vuestras faldas? Pues no importa lo admirable que una mujer sea: aquella que no despierte en el hombre el instinto seductor es como la montura del Caballero de Kerguelen, que tenía todas las virtudes del mundo... pero estaba muerto. ¿Y qué pobres, insignificantes creaturas seríamos los hombres si no procuráramos extraer, como el violinista con el arco sobre las cuerdas, la mayor riqueza y virtud del instrumento que sostenemos con las manos?*

*Pero no imaginemos, sabia y astuta Matrona, que el arte del seductor entrega el mismo trofeo en cada batalla particular. Hay mujeres que entregan la esencia de su feminidad en una sonrisa, una mirada lateral o un vals concedido, otras lo harán en sus lágrimas. Podré yo beber una botella de vino del Rhin hasta la última gota, pero sólo paladeo una copa de fino y habrá algunas vendimias selectas de las que no codiciaré otra cosa que el bouquet. El seductor honesto y leal, una vez que ha obtenido la sonrisa, la mirada lateral, el vals o las lágrimas se descubrirá ante la dama — su corazón henchido de gratitud— y temerá solamente una cosa: volver a encontrarla.*

Carta del personaje Herr Cazotte,  
En *Ehrengard* de ISAK DINESEN.

\*

*Al proyectar la vida en la muerte, al no dejar ningún espacio entre ellas, la melancolía es una preocupación permanente en el plano moral, una impotencia dolorosa en el plano sexual.*

*Hundimiento del entusiasmo, reino del abismo donde se puede leer la influencia insuperable de una madre asfixiante, la melancolía vacía de contenido el saber, destruye la erección. La reversibilidad perversa (voyeur/exhibicionista, sádico/masquista) desemboca entonces en una suma no disyuntiva que anula las dos actividades (la activa y la pasiva) en la tristeza de la inacción y la desesperación. Sin duda, la personalidad melancólica se hunde incluso antes de que se plantee por haber colocado el listón demasiado alto, por imponer exigencias superyoicas obsesivas. Este espectro de la melancolía que recorre el arco tensado del goce fálico como un reverso a su máxima tensión, ha podido hallar refugio en la experiencia literaria de Nerval o Thomas Mann, para allí saciarse o curarse. La actitud desengañada del espíritu noble es, sin duda, una forma atenuada de este mal que desmitifica sabiduría, belleza e incluso Eros. Incapaz de mantener por mucho tiempo una forma o un objeto de deseo, la melancolía los destruye tan pronto como aparecen, y se disuelve en esa embriaguez sin compostura.*

KRISTEVA: *Historia de amor.*

\*

*El mío difiere de todos los males pues me place; en él me complazco; mi mal es lo que de él quiero y mi dolor es mi salud. No veo, pues, de qué me lamento, pues de mi voluntad viene mi mal; es mi querer lo que se convierte en mal mío; pero es tan de mi grado quererlo así que sufro gratamente, y tanta alegría hay en mi dolor que estoy enfermo de delicias.*

CHRÉTIEN DE TROYES

\*

«Por escepticismo o por debilidad, ni siquiera logramos fijar un solo deseo, nosotros...»

\*

«Todo lo que late es terrible.»

\*

*Es mi corazón quien me juega estos reveses.*

DOSTOIEVSKI

\*

*Todos los hombres tienen un cáncer que los roe, un excremento diario, un mal a plazo fijo: su insatisfacción; el punto de choque entre su ser real, esquelético, y la infinita complejidad de la vida. Y todos tarde o temprano lo advierten. En cada uno habrá que indagar, imaginar, el lento advertirlo o el fulmíneo intuir. Casi todos — parece — rastrean en la infancia los signos del horror adulto. Indagar en este vivero de descubrimientos retrospectivos, de pavores, en este angustioso hallarse prefigurados en gestos y palabras irreparables de la infancia. Las florecillas del Diablo. Contemplar sin tregua este horror; lo que ha sido, será.*

PAVESE

\*

Los lectores de estas prosas sentimentales — el editor del periódico lo sabría— no pueden dejar de ser las damas burguesas. Buenas, ociosas y católicas, con ánimo y disposición de leer los “pensamientos” de la pluma sensible de muchacho de provincia — cuya conducta y figura externa son impecables. Mucho menos dirigidas al ciudadano de la calle (su marido, padre o hermano mayor), quien en aquellos años calientes estará mucho más atento a sus conflictos económico/profesionales, ávido de que los diarios le informen sobre la pugna política y la guerra civil de facto; tampoco podemos endosarle RLV al iletrado y

miserable mexicano — mayoría social... ¿Cuál era la cantidad y distribución socio-geográfica de los lectores y lectoras de literatura en México (la capital del país, supongo, más magros manojos en Guadalajara, San Luis Potosí, Puebla, Xalapa), en aquella época? La realidad literaria del prosista RLV, y del literato entero que fue, se alimentó, fincó y creció de cara a esta levadura de lectores que ignoramos. Algo se explica en ese espacio inicialmente acogedor. La sociología de la recepción cultural no tiene una frontera impermeable con lo que los autores forjarían “en la soledad de su estudio” sí, pero sensibles a su comunidad efectivamente interlocutora. Nuevamente, respecto a la globalidad que llamamos “modernismo hispanoamericano”, los dos casos culminantes de dirigirse efectivamente a sus lectoras y lectores son Martí y Darío.

A todas luces, si sostenemos la figura de un autor para lectoras (más allá de sus amigos-colegas), se dibuja una escala de dificultad ascendente. Imaginamos sin gran esfuerzo a la lectora de los “Renglones líricos” (DON), 22 colaboraciones para *El Eco de San Luis* aparecidas entre agosto y diciembre del año 13. Con menos honestidad imaginativa recreamos a la misma dama o a otra bastante más culta siguiéndole la pista a los textos más enrarecidos y afanosos en su tensión trópica que, de 1916 en adelante, harían las 28 categóricas jornadas de MIN. Y el tercer escalón, irrespirable para la lectora de salón post-porfiriano, son los poemas en verso, y los que están en prosa con toda su impresionante desnudez lograda, por los tropos inusuales, como “Obra maestra”, “Dalila” o “El bailarín”... Amén de que muchos de ellos funcionan como alegatos contra el sedentario hogar pequeñoburgués.

¿Qué sucede aquí? La triada de registros que acabo de mencionar proviene de la misma sensibilidad, comunica la misma visión del mundo y forma parte de la misma escritura literaria. Son las tres hojas del abanico verlardiano para pasearse por la Plaza de Armas y proseguir, fascinado, su juego de miradas, de me escondo y huyo pero nunca del todo, ¡claro que no! La triada marca los grados de exigencia en la obra. Los “Renglones líricos” aceptan, por principio, los cánones generales para no perder el contacto con el público real, ya existente, que compra la publicación. El polo opuesto — “Obra maestra”, “Hormigas”, “Qué

adorable manía”, “El sueño de los guantes negros” — acata la fórmula de un deseo: los escritores que se adelantan stendhalianamente a sus lectores, que los engendran; los (nos) modelan y hacen existir. Tal vez con Xavier Villaurrutia, ese nuevo tímido jovencito que a sus dieciséis años, en 1919, le llevara sus primeros ejercicios en verso, por primera vez empiezan a acudir al llamado los lectores potencialmente capacitados para dialogar con RLV... Son los lectores futuros profetizando emocionados la obra escrita desde la segunda década del siglo, descifrándola al aventurarse en las tensas, inusuales pesadillas que lo mismo son laberintos filigranescos que anchas avenidas al borde de aquella Plaza de Armas, donde las damas, sus lectoras, ya no entendían, meneaban la cabeza y lo veían pasar, sin comprenderlo, hecho ya poeta y maestro respetado, silencio de sí mismo. *Malencónico*.

\*

*El hombre está solo con lo que ama*

NOVALIS

\*

*Si le conortan, non lo sanan al doliente los joglares;  
El dolor creçe e non mengua oyendo dulçes cantares;  
consejó me doña Venus, mas non me tiró pesares;  
ayuda otra non me queda si non lengua e parlares.*

ARCIPRESTE DE HITIA

\*

DON ejerce, más que MIN, una visión panorámica. Parte del sentido del segundo, como libro formado por el autor, apunta a esta exigencia de escritura que sublima lo confesional en vera literatura, alquimia que inevitablemente es exigente con sus lectores posibles. DON es el depósito del resto de prosas. En general más generosas como para dejarse alber-

gar bajo el quitasol de las damas cultivadas, provincianas y capitalinas, siempre sensibilidades suspirantes. Precisemos, la mayoría de prosas más ácidas en lo íntimo pertenecen a MIN, asimismo la compilación de DON atempera los temas de queja externa (lo social, político y religioso), que los editores han organizado bajo el rubro “Periodismo político”. En DON el autor enfatiza el aspecto emotivo de experimentar los conflictos sociales, que la escritura — su inconfundible articulación de metáforas— los exprese sin inclinar el texto al proselitismo editorial. Por el contrario, el autor se contiene mostrando dominio de ánimo y escritura cuando se toma contacto con los males perecederos de este mundo fugaz. Hay el vínculo sólido entre la mirada que busca metáforas y tropos y la mirada moral que con frecuencia revierte en moraleja (la fugacidad de la vida, el paso arrasador de Cronos, la ilusión de que el mundo es “real”), el despliegue literario de la mirada de poeta. ¿Esta trama de intenciones literarias es parte del famoso remordimiento de sentirse *reaccionario*? Ciertamente, los textos producidos por estos dos vectores de fuerza contienen *una íntima tristeza* más que ira apocalíptica o beligerancia política cuando el panorama nacional, en el otoño de 1913, es el ejército mexicano en campaña; “el hocico insaciable de la revuelta”, que le provoca, a su paso, el silencio de la tristeza... no tanto el terror por la debacle ni las grandes imprecaciones: la “mirada de lástima” de “la piedad femenina” ... y la *malenconía* del jerezano en crónicas como ésta, de un año antes, para *La Nación*:

«La artillería llega al extremo opuesto de la calle y dobla por la izquierda. Ya no hay soldados, los grupos curiosos se han disuelto y sólo quedan, quizá, la meditación de un patriota, el suspiro de una moza y el asombro de un chiquillo. Balcones y ventanas están cerrados.»

\*

*Yo que estaba cerca de tu corazón fui removido  
Para perder la belleza y encontrar el terror, perder el terror  
/ y encontrar los interrogatorios.  
He perdido mi pasión: ¿para qué conservarla*

*Si lo que se guarda se adultera?  
He perdido la vista, olfato, oído, paladar y tacto:  
¿Cómo podría usarlos para estrecharnos?*

T.S. ELIOT. "Gerontion" (tr. AP)

\*

«No recojo mi sangre, ni siquiera la lavo.»

\*

*Psicoanálisis es fragmentación, división, imposibilidad de  
unificación.*

GERBER

\*

*A las mujeres la voz les es fiel, a los hombres la voz les es infiel.  
Un destino biológico los ha sometido, en el seno mismo de su  
voz, a ser traicionados. Les ha impuesto ser abandonados. Les  
ha impuesto mudar. Les ha impuesto cambiar.*

QUIGNARD

\*

A Milan Kundera no le gusta el rock:

*El fastidioso primitivismo rítmico del rock: se amplifica el latido  
del corazón para que el hombre no olvide ni por un segundo  
su marcha hacia la muerte.*

El arte de la novela

\*

Yo, por mi parte, he comprendido el corazón velardiano escuchando a *Dire Straits*.

*It's a mystery to me*  
*The game commences*  
*For the usual fee*  
*Plus expenses*  
*Confidential information*  
*It's in the diary*  
*This is my investigation*  
*It's not a public inquiry*

El ritmo del corazón — ese golpeteo vital donde válvulas y líquido espeso son el instrumento que percute; esa medida primordial, única, por la que un cuerpo se siente y regula a sí mismo— : es la presencia interior de la muerte. Es la música inefable pero persistente que llama al oído interior, secreto de un hombre consigo mismo. No lo que se vuelca o *expresa* sino lo que sin estar escondido se contiene y cuya deseada liberación desborda a tal grado que su *forte* orgásmico acaba con todo y deja en su resaca el gran silencio, la muerte.

RLV está obsesionado porque su arte sea espejo del corazón. Cuerpo sonoro que golpetea en su obra: todos los recursos parecen puntuar el ritmo elemental de sístole y diástole, reproducir “el ritmo con que se agita la entraña enamorada”. Presión y expresión, contención y liberación. Hermes y Eros —hermetismo y sublimación—. El *amor* o deseo de la rima provoca el ritmo binario; lo mismo sucede con la cadencia del fraseo en prosa o verso, con el paladeo de aliterar y buscar pleonasmos, con la síncopa del esdrújulo exaltado y del ensamblaje de diversos modelos estróficos en poemas breves. Todo lo que *oímos* en él lleva el ritmo binario del corazón que muere. Su obra pide ser oída. No leída ni declamada; lo primero lleva a la descorporalización, a la desidentificación del drama entretejido; lo segundo — la declamación— es un *recitativo que vacuna* al receptor: proporcionar una dosis mínima, diluida, del veneno RLV... lo inocuo cívico. *Oída*: con el oído interior

de la lectura muda, quieta, solitaria. Por favor no reciten. Sólo así la sustancia espesa de este verbo pasa a uno golpeteando monocorde (*mono-cordis*: “mi corazón es una cuerda rota”) bajo el virtuoso y admirable desarrollo externo. La profusión sonora de la lengua de este poeta, el arte con que interpreta el idioma español de su tiempo; puesto a punto, tensado y afinado, por la orquesta modernista, ese arte prodigioso, se deja dominar en su seno por un tambor primitivo, nos deja al borde de la dislalia como una caverna ctónica: zozobra, calosfrío, rebabas del deseo, devoción de la sangre, son del corazón, minuterero de gotear categórico, adjetivos ilegibles y faltantes en el último poema, esperma infectado que florece en la punición, en la punción del poema: es el tambor primitivo o la batuta implacable que no ha cesado ni con su muerte, pues toda su obra, apenas nos callamos a escucharla, golpetea su tom-tom-tom de muerte y deseo.

\*

*Hay en los cuerpos una fiebre eterna.*

VALÉRY

\*

RLV se fue adueñando de un tesoro: la violencia intrínseca del corazón.

\*

«¿Cuál de nuestros huesos escapará a la calcinación?»

\*

*If just living can do this,  
Living is more dangerous than anything.*

*It is terrible to be alive.*

JARRELL ("The face")

\*

*On couche toujours avec des morts.*

FERRÉ

\*

*Sufro señores, os lo aseguro. Uno no cree en su sufrimiento, en el fondo del alma casi nos reímos de nosotros mismos, pero se sufre, y de una manera muy real...*

DOSTOIEVSKI

\*

*Es salvación de la vida el despreocuparse de las cosas sexuales.*

DEMÓCRATES

\*

*Vale más arrojar cadáveres que estiércol.*

HERÁCLITO



## ESTAR LEJOS

*En la cueva de Montesinos*

Tener cuerpo es estar lejos. Sobre todo para alguien como RLV. ¿Pudieron no sospecharlo sus contemporáneos, sus amigos? Ramón López Velarde estaba solo dentro de su timidez, solo al interior de su procurada elegancia de poeta, maestro y abogado de provincia vecinado en la capital, solo en su historial amoroso respetado como un secreto a todos familiar y comentado a sus espaldas: estaba solo. Hay un arte, una disciplina existencial en el gesto de *estar lejos* dentro de sí mismo. *Soy el que está lejos*, podríamos atribuirle a esta escritura como divisa en su pendón de familia. Ciertamente, el tipo de poeta que nuestro protagonista forjó con su vida y obra (con “la combustión de mis huesos”) tiene un primer mandamiento, un dios tutelar que lo obliga: *estar lejos*.

Hablo de un tipo de poeta, el más frecuente en la cultura moderna: una idea capaz de instalarse en el espacio social común originado por la conflictiva entronización del “mundo burgués”. Aunada a su personalidad, la baraúnda moderna los invita al viaje al silencio. Poetas; los tres grandes nacidos en el año que multiplica el símbolo del infinito, 1888, son formas de este ejercicio de soledad. Ciertamente López Velarde, lo mismo Fernando Pessoa, solitario rodeado de discretos afectos lisboetas, y el mismo T.S. Eliot: su trayectoria vital exhibe una red más amplia de relaciones personales, pero sería abusivo no percibir la distancia que mantenía y desde la que resguardaba una intimidad inexpugnable.

Los hombres y mujeres insertos en la producción de cultura intuyen, como RLV, que han de prestar su carne y figura a la construcción del personaje llamado “artista”. Para existir, la obra literaria demanda

un actor que escenifique y gestualice con los pliegues de su biografía al individuo que estará expuesto a la Musa, a la oscuridad de emitir construcciones simbólicas a la mitad de las plazas y galerías del siglo. Es una labor que interrumpe el flujo diario, no analítico de esa grey. Las ovejas van y vienen, comercian e intercambian entre sí, se reproducen y multiplican los dígitos de la cuenta bancaria; se han conjurado para el mantenimiento y la retransmisión de la comedia ideológica, la vida socialmente útil. El artista interrumpe. No hay otra vía para hacer lo suyo que *estando lejos*. En medio del hormigueo de los *espíritus rutinarios*, moralmente “ablebeyados”, alguien está lejos y *alza hoy la voz a la mitad del foro*. Faro y pararrayos es el poeta: concentra en su yo lo más agudo de las tensiones; procura volver a ser la voz que reclamara Madame de Sevigné: “Yo he honrado siempre las bellas Pasiones”. En el colmo de esa concentración pasional, el poeta-pararrayos genera nuevos sentidos sociales: ilumina a su *grey astrosa*... “alguien vela. Alguien suple a las turbas aritméticas. Alguien interesa las válvulas de su corazón en los destinos que penden de Belén.” Es la imagen romántica del poeta como profeta y Mesías, anclándose simultáneamente en la tradición judeocristiana y en las nociones griegas del vate. Tal es la “Nochebuena” que puede tener al literato como protagonista; es la posibilidad de contar entre “nosotros” con un visionario, con un dador de símbolos. Y este hombre, *Ecce homo*, a un tiempo Cristo y Vate —Cordero Pascual y Chivo Expiatorio— *está lejos*.

En el caso de RLV, las *estaciones interiores* que aquí hemos construido y recorrido, nos ponen ahora en el punto de pasar de los sustantivos a los actos esenciales, a los verbos en infinitivo. En efecto, trazarse un recorrido enmarcado por el propósito de un “arte de la queja” conduce a observar su *cuerpo* y sostener la mirada con tal frontalidad que provoquemos la desintegración del sujeto y vayamos a recoger sus fragmentos en las cavernas de su *osario* personal. Aquí estamos, en esta línea de la página, intentado conversar con sus *renglones líricos*. Una obra que es un hombre que es un cuerpo astillado. El acontecimiento que sostiene el paso por las tres estaciones inexorables —nuestros capítulos anteriores— es uno: *estar lejos*.

Pienso que aquí, como bajo cualquier otro planteamiento, el estado de modernidad de un sujeto cultural puede domiciliarse en el *Don Quijote*. Aunque el protagonista nunca atraviese la frontera en los dos meses aproximados de su aventura, y que lo hacen llegar —lo más lejos— a Barcelona; aunque todo el tiempo se dé de bruces con los caseríos y terregales vecinos; aunque el ovillo de la realidad nunca le permita probar las hazañas caballerescas maniatándolo sardónicamente como aquel armatoste de palo llamado Clavileño, hecho para no volar por encima de su mundo conocido; aunque todo eso es cierto, el vejete aquel, heroico y ridículo a la vez, que se hacía nombrar Don Quijote de la Mancha, no estaba cerca: desde que su narrador lo hizo salir de casa la primera vez, él, el narrador supo que su identidad era estar apartado de esos humos, polvos, ventas, convites y burlas que no dejarían de restregarse contra su cuerpo indefenso. Indefenso pero armado por su imaginación: he ahí asentada mi obsesión —lo confieso— por la lejanía del artista moderno.

El suceso novelizado por Cervantes es el conflicto central que da lugar a la modernidad: no una lejanía heroica por superior, épica, sino la “absurda” lejanía de estar inmerso en el mismo caldo social que todo mundo y no identificarse con ello. Zinganol y Próspero Garduño son el esperpento en tono menor de alguien que abjura de los “guiones sociales” y busca “que la sociedad (no) tome su parte leonina en el festín”, por magro que sea, de su vida personal. Pero ese alguien —RLV— no puede engañarse al relatar su tránsito mundano (así como Cide Hamete Benengeli no nos engañó en su crónica): *estoy lejos y aquí abajo al mismo tiempo, expuesto como el que más al gusano de lo soez*. Demos un giro a una cita clásica, no interroguemos en ella si el diagnóstico es tal o cual enfermedad venérea, seamos discretos y escuchemos una confidencia más espiritual, como él mismo hubiera dicho: “Si pagar es lo propio del hombre, paguemos nuestras supremas dichas, abominando de esa salubridad que organiza las islas del Mar Egeo en compañía de seguros.” Colijamos aquí el no escatimar el óbolo debido a su particular introspección. ¿Realmente podemos imaginarlo, dada la ocasión y el mecenas o anfitrión, exuberantemente

dionisiaco en colectivas bacanales del Mar Egeo o de una suntuosa casa de placer en la ciudad de México? Sus visitas “a las distribuidoras de experiencia, provisionalmente babilónicas” habrán estado signadas por la discreción. Su flor punitiva por excelencia es su consumado arte de estar lejos.

El conjunto de recursos trópicos y simbólicos documentan la intuición creciente del “sé siempre igual, fiel a tu espejo diario”; por su lado, la lista de pseudónimos o heterónimos (Tristán, Gonzalo de Alba, Esteban Marcel) y sus autocaricaturas sádicas son muestras de su voluntad de distanciamiento aun de la propia intimidad con el fin de procurarse una imagen más rotunda del nudo gordiano de sus conflictos; tal es “el surco que dejó en la arena mi sexo en su perenne rogativa”. Pues los ermitaños y los monjes zen están lejos: se retiran a su desierto o foresta para mejor conocerse, para ahondar el camino de su penitencia, tan física como existencial.

Pero antes de proseguir el camino de este capítulo — que mucho tendrá de las excursiones milimétricas caras a Zenón— tracémosnos un plan, pues ya las distancias significativas nos invaden — como a Don Quijote los genios malignos y las dueñas malamente doloridas—, y nos invaden por costados imprevistos acudiendo a múltiples ardidés. Démos paso a una *teoría*, a una “visión del peregrino” — etimológicamente— o a un desfile de peces, como diría Lezama Lima; pues bien que estamos ante un “acólito del alcanfor, / un poco pez espada / y un poco San Isidro Labrador...”

### *La épica sorda*

La cosa política le resulta extraña, ajena, a RLV: indiscernible. Su buen deseo ciudadano lo hace abrigar la causa más comprensible para alguien de su estrato social: el maderismo. Y milita en él públicamente, dentro del periodismo, desde 1909 hasta el asesinato de su guía en febrero de 1913, con lo que se habrá considerado libre ya de la carga que significaba arremeter cotidianamente contra todas las facciones ajenas a la suya. Los numerosos editoriales muestran a un RLV inquieto y

animoso, presto a la burla, la caricatura política, la polémica incendiaria y los versos satíricos. De hecho, son editoriales mucho más *contra* que *a favor*. Nuestro tímido poeta se mostró animoso golpeador en las filas del “cuarto poder”. Dice José Luis Martínez:

El joven López Velarde, en funciones de periodista político, va a ir siguiendo el curso acelerado y contradictorio de los acontecimientos de su perspectiva principalmente provinciana y desde sus convicciones maderistas. Aquella perspectiva lo hace abordar frecuentemente asuntos menudos de la política local de San Luis Potosí y de los estados vecinos que él conoce: Jalisco, Aguascalientes y Zacatecas; de las disputas electorales en relación con las elecciones de junio de 1912; de las candidaturas del Partido Católico Nacional con excepción de la suya propia — a la que nunca se referirá—; de los nuevos gobernadores y sus pintorescas torpezas, y de las hablillas políticas de los estados del centro de la República y, algunas veces, de la capital.

*Obras*, 812.

Señalemos, no obstante, que el arco de su periodismo político cubre de 1907 a 1919. Un medio idóneo para un escritor donde estar activo, obtener ingresos, ir haciendo o manteniendo público su nombre y, por supuesto, drenar sus malos humores sociales en negra tinta hacia el vertedero de las líneas ágata. Acaso pudo lograr la empresa de ser más agudo y perspicaz que el común de los ciudadanos y contendientes de su época. No lo fue. No accedió a una perspectiva panorámica de la tormenta nacional. De sus textos no se extrae una visión política sino una voluntad: la burguesía naciente que desde el Norte del país apoya a Madero en lo que se quiere un cambio pacífico de estafeta entre la vieja guardia porfirista y el grupo idóneo a los nuevos tiempos de inminente industrialización y apertura de fronteras. Hoy podemos ver a RLV dentro del ala progresista de la derecha, pugnando por un país limpio y un Estado que permita el juego económico más o menos equilibrado y favorable a los inversores y capitalistas (en nuestro tiempo, esos

grupos *modernizadores* y *privatizadores* no nos son desconocidos). Un hombre de suficiente buena fe e intuitivo como para suponer que México pudo haber sido guiado por una armonización entre liberalismo y derecha católica progresista. En palabras de Zaid, “La Revolución pudo haber sido la gran oportunidad de una cultura católica moderna.” (“Tres poetas”, p. 337) Una nación capaz de incorporarse a la modernidad sin traicionar su idiosincrasia. Murió en 1922. Políticamente, es el tiempo en que se afirman, por la fuerza y la presión, dos de sus temores: la dependencia a los EEUU (de la economía a los modos de ser y consumir) y una hegemonía monopartidista impuesta por el tres veces bautizado PNR-PRM-PRI, el primero de los cuales fue fundado a instancias de Plutarco Elías Calles el 4 de marzo de 1929.

RLV se afilia, pues, a una minoría que lo extraña de poderosos actores sociales y de amplios sectores poblacionales. Incluso cuando es partidario de dos presidentes nacionales, Madero y Carranza, su repliegue a un segundo o tercer plano es dolorosamente innegable. Su actitud es un *ismo* (maderismo, posteriormente carrancismo, a quien llamaba “su padrino” según Pedro de Alba citado por Eugenio del Hoyo) que lo lanza a lo público, al ruedo, como quien embiste de frente contra todo aquel que no ostente el escudo ortodoxo de su ganadería: porfiristas, reyistas, zapatistas, orozquistas, delahuertistas, “comunistas”, “feministas”, etc.: todos ellos son reprobados por su inquieta pluma.

No importa aquí detallar sus miras limitadas ni buscar sus atisbos brillantes, ni exonerarlo de la culpa de no alzar el cuello más arriba de la confusa marea. Concluyamos que era un muchacho que desde los diversos rincones de provincia desde donde lanzaba sus editoriales partidistas, mientras iniciaba su carrera de abogado y se adiestraba en la rima y el olfato baudelaireanos, contemplaba ángulos inconexos de un país incomprensible: estaba lejos. Al instalarse en la capital, no logró ser parte de los escritores e intelectuales de primera fila en la contienda y alianzas políticas. ¿Qué es “La Suave Patria” sino la negación o ausencia de la epopeya política? El poema no canta — no puede hacerlo— el crepitar que nosotros llamamos Revolución, nuestros héroes (aun su Madero) no dan tela para cortar una gesta. En lugar de sucesos que fueran

alimento de la gesta, él fue por el camino de las vivencias diarias y las leyendas pretéritas que son gestos: el poema embona admirablemente, anti-demagógicamente, con lo que más tarde reconoceremos como microhistoria y epopeya lírica — su “épica sordina” canta de hecho “la majestad de lo mínimo”, según su expresión en “El predominio del silabario”— por la imposibilidad heroica de lo que su tiempo vivía. Lo confiesa el poema: “oigo lo que se fue, lo que aún no toco / y la hora actual con su vientre de coco” (es decir, vientre hueco).

Ser la voz inmemorial de los mexicanos se acompañó, en este caso, de la negación de la “gran” historia y de la consagración cívica. No es que el poema no se instale en su tiempo — absurdo suponerlo— sino que no congenia con los sucesos políticos ni puede cantar las líneas que iban siendo directrices del estallido que indudablemente le afectaba y preocupaba. El presente histórico-político queda alejado por una red literaria de alusiones y fusiones simbólicas. ¿Y qué protagoniza en cambio la escena del poema dramático? El tono diario de los sucesos y la leyenda de Cuauhtémoc (“único abuelo a la altura del arte”); y un deslumbrante arte verbal cantando toda esa microhistoria. El poema y las prosas literarias que encaran con fortuna e intuición lo político tienen el tino de darle la vuelta a su falta de visión panorámica y su limitado ahondamiento en el meollo de las rencillas entre los grupos y facciones. Lo cual marca íntimamente al individuo y su obra. ¿Qué es la “tristeza reaccionaria”? Es la conciencia verbalizada, literaturizada, de alguien que acepta tristemente que sus ojos están atrás de su país. No la indiferencia o el radicalismo estrictamente reaccionarios (porfiristas, delahuertistas) sino la tristeza de la burguesía progresista que ve cómo el cambio de estafeta dio paso al gran estallido. “El no quería puesto visible en el gobierno; tenía sus razones de orden político...” dice su amigo Pedro de Alba. Supongo que para esta clase de hombre, de poeta y pequeño burgués venido de provincia, la imagen paradigmática sigue siendo la escena legendaria, maquillada, en que la *fiera* zapatista irrumpe en el jardín japonés de Tablada en Coyoacán. ¿Cómo sentirse, si no unido, al menos cercano a eso? Ante él son, naturalmente, “las patrañas que llamamos generalmente *Historia Patria*”.

El traumatismo continúa cuando él se confronta con sus compatriotas. ¡Qué horror este pueblo que necesita “un Redentor víctima de todo, hasta de lo soez”, a diferencia de sus aspiraciones de dandy católico que se satisface con una iconografía ascética y depurada (“un Mesías lúcido, sin más sangre que el goterón del costado, el goterón fugitivo, granate de un utópico amor”)! Su frialdad ante el guadalupanismo y su pavor ante la amenaza de “ayankarse” tienen el mismo origen: una sensibilidad estética que abjura de la vulgaridad manifestándose incontinentemente el 12 de diciembre o la nueva vulgaridad de “La fealdad conquistadora” (DON). No es un sentido político lo que en RLV reacciona sino su gusto; para este señorito de pipa y guante tanto las peregrinaciones idolátricas al Tepeyac como las modas gringas son... un horror. “Nos ayankamos a gran prisa, bajo la acción de lo feo.” Para su desgracia personal y para la ineludible dirección de su obra, esos dos sectores — guadalupanos y agringados— se llevan el inmenso porcentaje de la población. Si a ellos unimos los aventurados en la trifulca “de la revolufia”... O dicho en sus palabras: “El asunto civil ya hiede” (“El predominio del silabario”, del 31 de agosto de 1916) ... se queda solo.

Aún más allá de tales consignas concretas, RLV se distanciaba de la grey al rechazar el futuro normal que le correspondía. La sorda energía que pone para que su corazón no comercie con “los guiones sociales”. Ser quien al pasear bajo “el caudal hirviente del sol” aprieta su ánima adoratriz y crea a su derredor el funeral nocturno. “Fresnos y álamos” es la auto-anagnórisis detrás de la cual ya no se puede seguir. Contemplamos ahí los huesos de su alma en pena. Esta obra no podría ofrecer mayor iluminación interior. El hombre se pasea en la canícula, ningún ser vivo ingresa al texto. Está solo en el duelo que se ha construido. “Voy respirando, fresnos y álamos, no vuestra fragancia, sino el ambiente, absurdo de una habitación de la que acaban de sacar un cadáver y exhibe los cirios aún no consumidos y la oleada del sol como un aliento femenino. Oigo el eco de mis pasos con la resonancia de los de un trasnochador que camina por un cementerio...” (¿Podemos entonces pedirle que alce la voz a la mitad del foro desgañitándose en un ¡Viva México, hijos de su tal por cual!

O ¡Viva mi Candidato!?). Seamos con él *un trasnochador que camina por un cementerio...*

*C'est là que j'ai vécu : Jerez ?*

Es *allá* dice su maestro Baudelaire. El vuelo de la mirada recoge un entrañable cariño nostálgico por Jerez. Existen los lugares simbólicos, los espacios privilegiados porque recogen la herida que origina al sujeto. “El tiempo pasado es un lugar abolido — he escrito en el primero de estos cinco ensayos—, aunque la misma plaza permanezca en Jerez y las devotas generaciones posteriores se hayan empeñado en acercar su fisonomía a los tiempos en que RLV transitaba cotidianamente. *Hoy* es saber que el daño está hecho; aceptarlo, *escribir con esto auestas*. No escribir nada que no lleve esta inscripción, íntima rúbrica del corazón y la plaza.”

El carácter, no digamos de la poesía, sino de la fábula (mito) es la consagración de los *lugares únicos*, ligados a un hecho, a una gesta, a un acontecimiento. A un lugar, entre todos, se le asigna un significado absoluto, aislándolo en el mundo. Luego allí surgen nombres, santuarios, adjetivos geográficos.

Los lugares de la infancia retornan a la memoria de cada uno consagrados del mismo modo; en ellos ocurrieron cosas que los hicieron únicos y los entresacan del resto del mundo con este sello mítico (aún no poético).

PAVESE, 336 y s.

Jerez es un fantasma. Es el emblema de lo íntimo-lejano. Desde las *Primeras poesías* hasta el oscuro redoble del *Son del corazón* (“Vacaciones”, “Mi villa”) pasando por los momentos célebres de *Zozobra* (“El retorno maléfico”, “Humildemente”), los textos a través de los cuales RLV retorna a Jerez ahondan la conciencia de lo que ya no sucede más; rotulan la subversión del edén. Un *fantasma*: agobiante insistencia del *nevermore* poeiano. Escribir es recoger el rastro del exilio. “Del

mapamundi del amor, no más / yo en estas vacaciones sobrevivo.” Sintomáticamente, uno de los poemas bien resueltos de entre las *Primeras poesías* se instala ya en la ausencia de la amada. “En tu casa desierta” es un soneto obtenido por la combinación de la ausencia femenina y su representación escenográfica en su casa, adonde él ha llegado “El alma llena de recogimiento”. Tristeza, amor, nostalgia, ansiedad y fetichismo se alían y llevan a buen puerto el poema. El poeta va naciendo conforme el adolescente enamorado intuye su rol: regresar a un lugar para saber que está lejos, cordialmente lejos.

Un dato contundente: el enamoramiento con Josefa de los Ríos empieza en 1902 ó 1903: cuando él ya no vive en Jerez sino que ha partido a Aguascalientes con sus padres y hermanos. ¿Por qué no se enamoró de alguien allá? Porque quería ser poeta. El mojón llamado Jerez señala una existencia que se identifica por su vaciamiento. El arte de no estar del todo en ninguna parte, el no consumir el romance. Y *retornar*, ¿si no de qué forma se sembraría el poema en el corazón de este joven orgulloso de su silencio? El tiempo es otra distancia: estar lejos porque *ya no* o porque *aún no*. Ya no vivir en Jerez, ya no “ser una casta pequeñez” merecedora de “el beso inaccesible / a mi experiencia licenciosa y fúnebre”. El estado de caída provoca, junto con la nostalgia y el remordimiento de quien parte porque no supo oponerse, un anhelo redentorio: pero el deseo de redención se trueca, apenas es tocado por el análisis de la literatura, en un estadio imposible y tantálico: “y pensar que pudimos...”

Todo lo cual activa una retórica. Una técnica de expresión y condensación verbal sobre la condición de vivir en la distancia aunque esté domiciliado en Venados, S.L.P., o en la colonia Roma de la ciudad de México y se pueda regresar sin mayores complicaciones. RLV es un artista de la media distancia; José Juan Tablada lo pudo haber saludado como un virtuoso en las artes marciales de Oriente: impassible, tenso, alerta y displicente a la vez, desapegado y sensual, caballero de elegante sufrir. Su obra va moldeando este carácter, las prosas y poemas que desarrollan el tópico del retorno van depurándose y tensándose hasta llegar a las visiones culminantes de “Fresnos y álamos” y “El sueño

de los guantes negros”. La poética de estar lejos implica una filosofía y desarrolla una retórica. Comprobamos la importancia medular de este proceso al corroborar que no hay texto suyo que no emerja de lo hondo de esta fisura.

Cierta sensación de exilio, de irrealidad, enfrenta el imposible aprendiz de *dandy* al buscar sus sueños librescos en las sa-cristías y en las familias de clase media pueblerina, y no atina, para conciliarlos, sino con prestidigitaciones metafóricas cada vez más ilusionistas y desencantadas. Mediante todo tipo de álgebras y alquimias trata de conciliar las cifras de su imaginación con los datos de la realidad, y las cuentas, desde luego, nunca casan.

BLANCO, 22

¿Eso que se llama Jerez es lo que tuvo a mano para ser un *flâneur* de provincia? “Un *flâneur* en el vecindario cuaresmal”, lo llama Blanco. Claro que su obra es más que esto, pero no había otros recursos para emular al parisino maestro Charles Baudelaire. “La provincia mental”: así titula una prosa esquinada y aguda con Venados como telón de fondo. Pues finalmente de lo que se trata no es de los bulevares de París contra “el empedrado de la calle real, frente a la tienda de don Asunción Jayme”; el busilis es *pasearse*. Pasearse frente a la burguesía y sus jacobinismos al uso, estar codo con codo a la mesa de un café bebiendo chocolate con anís y decirse al capote que uno no es de ellos aunque el “programa cotidiano [incluya] el empinar el codo, a la una de la tarde, en La Favorita, en compañía del Jefe Político” y otros parroquianos. No es la historia de Odiseo sino la de Baudelaire, quien logró estar lejos mientras recorría su ciudad, y así alimentar la obra con la asfixiante pacatería circundante. La vida de Ramón López Velarde llegó a su último suspiro el 19 de junio de 1921; un poco más de medio año después, la novela de Joyce elegiría su día fetiche del 16 de junio para narrar el periplo milimétrico de Leopold Bloom. Polly tanto como Charles y Ramón, fue un solitario, casi un

ermitaño a la mitad de la calle y bajo la metralla del ruido urbano, un ermitaño que jamás hubiera renunciado a tomarle el pulso. RLV vivió este fenómeno con absoluta claridad. “Yo no lo deploro: antes me alegro de que los iracundos y pueriles sectarios lleven trazas de poder ofrecernos siempre un sabroso sainete de ideas. Me alegro, porque es saludable asistir a los escenarios en que disputan el candor y la petulancia.”

*Flâneur* es la literatura del que no se identifica y observa con insistencia. Con tal actitud de paseante ocioso, melancólico y ciudadano, RLV es uno de los artífices del México urbano. En su obra, como en las de Gutiérrez Nájera y Tablada, va sucediendo por primera vez la novedad urbana. “No hay una de las veinticuatro horas en que la Avenida [Madero] no conozca mi pisada. Le soy adicto, a sabiendas de su carácter utilitario...” Su prosa “La Avenida Madero” (DON) es una pieza central en nuestra literatura urbana de principios de siglo. Armoniza en sus tres páginas “la eficacia de estas carretelas” de las prostitutas de cierto nivel, tomar el café con los poetas célebres, recuerdos del Cuartelazo (que por ahora no amargan el texto), “los vestigios de nuestra llamada aristocracia”, “la virtud de los comerciantes del Bajío” y “la tempestad que se alzó en la Cámara de Diputados”. Si esta era la ciudad —espejo semiurbano de lo que se quería por país— RLV tuvo la pluma para representar el caleidoscopio y evocar el amable tráfigo parsimonioso. Escribir: regreso y gozo del desencanto.

[La voz] de López Velarde, apostó por completo a la contradicción entre México y el mundo moderno, entre el mexicano provinciano y parroquial y el ideal europeo del *dandy*, urbano y artificial por excelencia. [...] se enfrentó a las disonancias, al humor, a las palabras modernas, coloquiales o chuscas, y a la actitud ambigua e intencionada del que “ya sabe”, del desencanto, de quien no se cree ya ningún catecismo ni ilusiones perdibles. Una poesía socarrona e ilustrada.

BLANCO, 20

Creo que aquí podemos ubicar la fantasía anhelante de “lo árabe”, acrecentada en *Zozobra* y textos posteriores. El mundo-realidad está lejos de la sensibilidad de RLV, *transmuta su alma* y crea un imaginario para la sensualidad sin culpa. “Idolatría... en la mezquita azul de los Omars”. Retorno a mi noción de *harem*, que he esbozado en el primer ensayo de este libro. Coincido con la lectura que hace José Emilio Pacheco: “Como tantos hombres que llevan dentro de sí la noción cristiana de culpa, López Velarde no ama a las que desea y no desea a las que ama. Sigue creyendo que el deseo es pecado y profanación de la inocencia virginal” (Citado por J. L. Martínez en la p. 791 de las *Obras*; aunque yo creo que sí desea, con un deseo tortuoso y cristianamente culpígeno, a las que ama.) Avancemos sugiriendo que el *harem* es el imaginario no conflictivo donde la sensualidad se expande sin tener que realizarse. Ahí —digo yo— la fidelidad y la permanencia, la conjunción de existencias valsando su vals sin fin por el planeta ... El vals y la cópula sexual imaginarios, en la órbita invulnerable y al fin hallada donde no puede haber distancia ni tiene entrada el gusano de lo soez y de la carcoma; orbe imaginario: de las imágenes sexualizadas; harem y utopía. Hospedaje, hospicio, hospital... Pues recordemos que RLV confronta antitéticamente el harem y el hospital: “soy un harem y un hospital / colgados juntos de un ensueño”. Desea y ama, ciertamente, pero bajo el signo de la irrealización: “soy activamente casto” dice a las claras un octosílabo de “El candil”. El ensueño es la literatura: no una solución autocomplaciente sino la consciente armonización imaginaria de la realidad y el deseo. El imaginario-utópico que es la cultura: lo creamos y existe poderosamente para nuestra vida verdadera pero no hay tal lugar. No un regodeo autocomplaciente sino la puntual escenificación del imposible que me compete.

Formas de estar lejos: que mi sensualidad se llame Arabia (porque soy un *dandy* de Jerez). Arabia: un país o un libro, un bazar de *bibelots*, anhelo miliunanochesco. Pero nuestro Byron es un niño viejo y buen cristiano, y aunque su deseo esté “nutrido en el panal de Mahoma”, “La edad del Cristo azul se me acongoja / porque Mahoma me sigue tiñendo / verde el espíritu y la carne roja...” La fisura es el propio cuer-

po gozoso metaforizando su espacio-imagen vivencialmente real pero fácticamente irrealizado. Esto es estar lejos del propio apetito sexual.

Afluye la parábola y flamea  
y gasto mis talentos en la lucha  
de la Arabia feliz con Galilea.

M asfixia, en una dualidad funesta,  
Ligia, la mártir de pestaña enhiesta,  
y de Zoraida la grupa bisiesta.

Obras, 195

Llamo *fantaseo* a la capacidad simbolizante de desencadenar una espiral de alejamiento que lleva en sus volutas, como escala de Jacob profana y sensual, al placer imaginario, al placer-imagen... *c'est là que j'ai vécu*. Podemos recuperar con el mismo signo y bajo la misma mecánica operativa el fantaseo espacial (Arabia feliz) y el temporal (el tiempo inconsútil del “y pensar que dimos”); así como también el fantaseo existencial de “ser una casta pequeñez” que apunta al edén prenatal y, en el otro cabo de la vida, el fantaseo necrofílico de su *misterio de amor* soñado con la veladura de los guantes negros; todo ello ritmado por el fantaseo musical de tres formas privilegiadas: gavotas, serenatas y —sobre todo— valeses sin fin para deslizarse más allá del planeta donde los cuerpos copulan o no copulan y siempre son pecaminosos y promesa de envejecimiento... Espacio, tiempo, edades idílicas y estados musicales del ser: estar lejos.

Pero el fantaseo, para ser literatura, demanda su lucidez o justicia poética. La imaginiería velardiana da cuenta de la fugacidad ingobernable de los bienes de la vida: “Y las horas, personificadas por los antiguos en el cuerpo juvenil, se escapan de nuestros brazos, como se escurren el ámbar y el trigo de un serallo en presencia del sultán indeciso.”

La contraparte prosaica y pueblerinamente realista se llama, como ya hemos visto, Galilea. Blanco se pregunta, glosando la estrofa de “Treinta y tres” que recién hemos citado: “¿Esa *Arabia Felix* no será

el boulevard de Baudelaire; esa Galilea, las familias de clase media aldeana de México?” (pues “fuera de la castidad familiar no quedaban sino las misérrimas barriadas de la prostitución”).

Jerez y Arabia no se distinguen entre sí porque uno sea visitado físicamente cada año y la otra sólo en sueños. Todos los topónimos que gravitan en RLV son espacios mentales. Son claves sagradas que llevan a un corazón. No verá el mismo paisaje quien sepa decir frente a esta obra “¡Ábrete Jerez!” que “¡Ea, tú, Arabia!” o “¡Cuéntame tus secretos, calle de Plateros!”. La diferencia es la que va de un emblema a otro, pues cada lugar importante es una experiencia del *estar lejos*. Y sólo se asoma uno como quien se sumerge por enésima vez en la cueva de Montesinos para volverse a encontrar con tal o cual cámara de anhelos; la cual “en viéndola se aparearon el primo, Sancho y Don Quijote, al cual los dos le ataron fortísimamente con las sogas” y descendió a ver los sueños de su corazón.

RLV es un eslabón fracturado. Con plena deliberación rompió la cadena de reproducción doméstica. En el silencio de su intimidad se confesaría un mal católico, no por sus ocasionales desahogos noctámbulos sino por haber roto, con toda deliberación, la cadena social. No fue padre ni marido. No sentó cabeza. Como Zinganol, “trataba a la sociedad con fría urbanidad”, como Próspero Garduño (¡qué tino para los nombres, digno del mejor García Márquez, otro cronista de lo pueblerino americano!) su espíritu estaba ebrio de soledad, “engreído con sus conclusiones estériles”, dueño y señor de una casa de solterón. El Castillo de Barbazul a la vuelta de la esquina, en Jerez o en la Avenida Jalisco. Hojarasca de villorrios y puebluchos. Digamos entonces...

### *Del horror a ser padre de familia al horror de ser don Juan*

RLV ilustra –huesos, sangre y temblor– un *formidable* destino, como acaso él hubiera aceptado el calificativo para sí mismo. Atrevámonos a formular la sentencia, digna del más pesadillesco Kafka: *Del horror a ser padre de familia al horror de ser don Juan.*

El primero se nutre del rechazo impulsivo a ser un buen burgués (en una incipiente sociedad latinoamericana que se desgarró en su forzado paso a la modernidad); el sujeto que descubre que “no padre” es su lugar social específico refleja una impotencia social, los papeles de señorito y solterón son estériles en el carrusel de la naciente pequeño-burguesía católica; la misma falta de operatividad se desarrolla en otra variante: el don Juan. Para que los Casanova sean “algo” en el engranaje de una sociedad se requiere una lógica moral propicia, los Casanova encarnan el espíritu de aventura a medio salón aristocrático. Es decir: se requiere un caldo de cultivo idóneo. Por ejemplo, la suntuosidad de Venecia en sus grandes años, y las cortes de Europa occidental antes del golpe de gracia que el ejercicio de la guillotina propinó a partir de 1789 a tanta gentil liviandad. (Cigarra tardía, Giacomo Casanova murió en el verano de 1798, conforme ponía punto final a la redacción de sus memorias.)

El México que transita dolorosamente del fin del siglo XIX al nacimiento del siguiente no es un escenario tolerante para los lances amorosos que duran una noche con el galán esfumándose por un balcón trasero. Ay! en Zacatecas ni en la ciudad de México había ágiles góndolas al pie de los balcones traseros. A diferencia de amigos y colegas, RLV no fue padre ni marido. Y sin embargo el espíritu del hombre galante es muy suyo, nadie más dandy que él. Lo vivió de manera fóbica: *Del horror a ser padre de familia al horror de ser don Juan*. Dos ramas distintas de una misma atrofia. “El mal de Zinganol estaba en su estructura antisocial. Trataba a la sociedad con la fría urbanidad con que se trata a una cortesana que cambia con nosotros cosas viles.”

El *comercio de lo vil*, el trato con *cortesanas* o como si el interlocutor fuese una mujer pública aparece esporádica mas categóricamente en el lenguaje de RLV. Es un símil que ciertamente pesa su peso, no en oro, sino en plomo y hierro, innoble y atrozador.

¿Por qué no es deseable ser un buen burgués, un “ciudadano útil a su sociedad”? En el tránsito del siglo XIX al XX, México como parte del mundo hispánico se ve forzado a incorporarse a la modernidad, a la

lógica industrial no sólo de la producción y circulación de bienes sino al código social que el industrialismo exige, la familia como núcleo de una sociedad productiva basada en humildes hormigas domésticas. La exigencia funcional de tal código arriba a Latinoamérica tarde y por fuerza; llegó cuando la segunda revolución industrial ya había provocado tal grado de desencanto que la mayoría de los artistas y humanistas europeos y norteamericanos eran portavoces de repudio, crítica intransigente y rebeldía. Francia, tan cara como modelo a Latinoamérica, alegoriza el pasaje: de Victor Hugo *pater familias* y *pater patriæ* a la magnífica tercia de ases negros integrada por aquellos crápulas de bella sonrisa, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud – *flâneurs* prófugos de las buenas costumbres y que nadie nunca, ni siquiera la más liberal ONG, ha propuesto “panteonizar”.

(El México post-revolucionario –moderno, por así decirlo– intentó “adecentarse” apelando a los apellidos de viejo cuño: las buenas familias. Recordemos que el “Velarde” tan eufónico en el nombre de Ramón Modesto, Ramoncito o Monchito, es un invento de su padre, el abogado jalisciense motejado como “el tinterillo” pues finalmente en el árbol genealógico, hacia arriba y hacia abajo, los nuevos poetas son *fils de rien* – como canta la exaltada voz del belga Jacques Brel rimando « *fils de rien (...)* / *fils d’amourettes* / *tous les enfants* / *sont des poètes* ».)

Tal es la materia del alter-ego Zinganol. Imperaba, en los sectores bohemios, la fobia a ser un engranaje más de la maquinaria. Como si íntimamente aceptasen que eran demasiado débiles para encarnar una figura de héroe-artista a la Byron o incluso a la Hugo (reconocer que no tenían la sustancia para personificar el gran seductor de la sociedad, en tanto artista, ni el gran patriarca visionario); no obstante, el hechizo del “eterno femenino” revestía para ellos una celada que ellos habían olfateado concluyendo a la defensiva: *yo no soy Hércules* y *sin embargo el yugo marital hará de mí un lacayo de Onfalia*. El *Orphée aux Enfers* (Offenbach, 1858) es una fábula « jocoseria » sumamente aleccionadora sobre aquello que la escena espera de los nuevos tenores que ingenuamente hayan creído que el magnífico papel de Orfeo les está reservado. Zinganol es un excelente nombre para el pavor de

un don Juan disminuido que teme ser sometido a hilvanar las bolas de estambre de su distinguida esposa. ¡Ay de quien por su propio pie acude al Juez de paz para inclinar la testa y exhalar su último suspiro de libertad “sí, acepto”! ¡Ay!

Dos óperas de coordinadas sociales y culturales ajenas nos piden que las tomemos como luces angulares para iluminar, en el punto focal en que se encuentran, el dilema RLV: *Barbazul* y *Turandot*. ¿Cuál es el futuro de Calaf – “el príncipe incógnito” – después de que caiga el telón final, sobreviviente y vencedor del tercer enigma exigido por la esfinge femenina? ¿Qué destino espera a quien haya descifrado que el último acertijo es el nombre en que Turandot y Calaf, la esfinge y el seductor, se confunden (“Amor”)? En la prosaica vida burguesa, el desenlace conduce a través de los pasillos traseros del teatro de ópera al escenario de partida de Offenbach: Orfeo caracterizado como uno de tantos maridos burgueses castrados no por fatales poderes ctónicos sino por el sopor. Ser padre de familia sería el último clavo que tapiaría el ataúd del *élan vital* del poeta. Preguntad a Baudelaire, Verlaine y Rimbaud.

El segundo es el horror a ser don Juan: Un instinto de no seducir; idealización de la castidad –de la esterilidad. El temor, la impotencia, de verse orillado a ejercer el eros; eros: desbordamiento de los límites; vitalidad que se desata y libera reacciones sociales en cadena. Porque no soy, porque no puedo ser don Giovanni, Barbazul es mi opción trágica. A diferencia de lo que Béla Balázs escribió para su tocayo Bartók, el auto-personaje de RLV decidió adelantarse a la rueda fatal de los acontecimientos y él mismo guillotinar el impulso erótico en su semilla. Tal es lo que expresan con creciente intensidad sus últimos poemas hasta aflorar en la prosa de la “Obra maestra”: el eunuco voluntario. Así, no será Judith quien se arroje fatalmente al torbellino de violar los sellos de las Siete Puertas sino que él mismo, el señor del castillo acosado, actúa como si todo hubiese ya sucedido, de forma que el epílogo sea idéntico al prólogo sin necesidad de pasar al acto.

Ante ello, dilema y celada, el protagonista vital y literario de RLV se abstuvo conscientemente. “Zinganol se juzgaba el mortal más feliz

porque Isaura [el objeto de sus suspiros] y él no se saludaban. Para saludarse habría sido preciso un guion social, y ésa habría sido la parte leonina.” La frustración, que podemos llamar impotencia y rencor, se alía prístinamente con la inhibición total. Una castidad erótica. Que está en Zinganol porque RLV la poseía y transmitía como una enfermedad que debe guardarse en secreto. Quien argumente que RLV no es Zinganol seguramente no ha reparado en este pasaje, bastante menos citado, escrito en la primera persona del escritor: “Yo sé que te amo con afecto insuperable. Tú sabes que jamás te he hablado de mi pasión y que la clausura de mi boca será eterna.” (“Jugando baraja” DON, 1990, p. 343)

Finalmente es una magnífica paradoja digna del más fino escalpelo psicoanalítico: el caso del ímpetu donjuanesco que, ante la escena que le espera, elige él mismo abstenerse y abstraerse. Érase una vez, en el México que pasó del porfiriato a la Revolución, un don Juan cuyo eros fue una vocación lúbricamente célibe. Zinganol y la mancha púrpura son la rara joya que brilla porque el frotar de los cuerpos no la empaña.

RLV comprende la venatoria de lanzar “La última flecha”: “Nuestra última flecha será milagrosa, porque seremos tan veloces que alcanzaremos a dispararla y a recibirla, desempeñando, en un solo acto, el flechador y la víctima.” Eros y Thánatos unidos, virtuosamente copulando, en un ardid que el doctor Freud no hubiera imaginado.

Ante la obsesión del *coitus interruptus* y el temor a la vagina dentada, la prevención de RLV es más lúcida y adelantada: el seductor en él (RLV habrá sido, sin lugar a dudas, un dandy sumamente tentador para más de una señorita mexicana) hizo convivir en su deseo la postrimería del mismo; el tufo de su néctar viril es la ceniza de aquellos huesos calcinados. (“Pero cuál de nuestros huesos escapará a la calcinación?”)

Mas el cuerpo manda y exige. ¿La solución o paliativo? La vileza del comercio cortesano, “las distribuidoras de experiencia, provisionalmente babilónicas”. Ellas facilitan un doble desahogo, tan psicológico como fisiológico; compulsión e impulsiones para las que ellas, siempre en plural, son el fugaz lenitivo previsto por la norma colectiva en sus

bajos fondos. Es una norma y es un comercio. “Si pagar es lo propio del hombre...” (“La flor punitiva”). Aquí de nuevo la anhedonia velardiana; inútil buscar un solo testimonio mínimamente fiable de algún amigo de copa y parranda que nos solazara con una estupenda noche orgiástica en alguna casa nocturna como las que nos muestran ciertas fotografías en sepia y blanco; nunca podremos colocar a nuestro poeta, a Ramoncito, como uno de tantos personajes secundarios en las noches eróticas de *Santa*. Todo lo que pasa por el comercio social es una necesidad o necedad afrentosa, y el sexo está ahí, refugiado en *las vergüenzas*. La maquinaria marcha, perfectamente aceiteada. Está bien, en dicho intercambio, el contagio y recibir entonces la blanca, urticante insignia de la gonorrea. “Un orangután en primavera” inclina la testa, rascándose frenético las llagas, pues “el furor de gozar gotea su plomo derretido sobre nuestra hombría; inútil y cobarde querer salvarnos de la crapulosa angustia. Al cabo, una ancianidad sin cuarentena [RLV logró tener su tránsito final aún antes, en la llamativa ‘edad del Cristo azul’] suspirará por la mesa de operaciones.”

Retengamos: RLV no lamenta el contagio, tampoco se duele de no haber prohijado familia y nietos con Fuensanta. Es un dolor, una mutilación, ciertamente; lo paga a medias gustoso y a medias estoico. Pues su lógica vital lo ha sacado del código católico de su entorno: sería absurdo suponer que él concibe su dilema como “pecado”; pecado no: comercio y a pasar a la caja registradora. Es ésta la vida célibe que eligió y no de otra manera pudo ser escrita su obra. Se trata de un dilema felizmente operativo. Arrojó con creces los resultados que de él se esperaban. Apuesta ganada.

(Por razones como las anteriormente expuestas, el epígrafe de esta línea de conducta, rabiosamente célibe, su insignia de batalla, debe ser « *Et puis les adultes sont tellement cons* » –Jacques Brel, « *Fernand* ».)

Otra obra maestra mexicana lidiará de nuevo muy pronto con la paradoja de este tipo de lucidez para desarrollar un drama lírico y filosófico en el que principio y final no pueden abstenerse de componer una ban-

da de mœbius donde eternidad y devenir hacen los esponsales de una *Muerte sin fin*. Este poema es también fruto de las más extrañas bodas entre fertilidad y esterilidad; nueva obra maestra de la más extremada decantación. (Qué hito para una literatura pasar del 1921 de “La suave patria” al 1939 del poema de Gorostiza.) Gorostiza crea un poema mayor consistente en el incesante desplomarse de todas las creaturas hacia su abismo ontológico, acarreando consigo al mismo Creador: thánatos es eros, muerte no como lo inerte sino como la danza del cosmos. Paradoja de las Leyes de la inercia, dirían los físicos. Y la pureza radical de RLV es precisamente una fertilidad del vacío; un eros intensísimo que florece en prístina blancura. Tres figuras míticas griegas elevan este canto: Jacinto, Narciso y Dánae. Eros como blancura y castidad florecientes. Extraña primavera; extraña *obra maestra*. El ambicioso poema visionario del joven Lezama Lima puede auxiliarnos: el drama que atestiguamos en RLV saluda la magnífica *Muerte de Narciso* (1937); Narciso visto por Lezama, labrado con los ropajes de la heráldica medieval: lo vemos enfrentado, revuelto, mancillado y atrapado por el avasallante poder del río de ríos, el Nilo como símbolo indoblegable de la fertilidad del perenne devenir de las aguas del tiempo. Al final de su trayecto RLV estaba preparado para escuchar: “Como se derrama la ausencia en la flecha que se aísla”. Recordemos el lacerante juego de palabras de Heráclito: *El nombre del arco es bíos* (vida) *y su obra es muerte*.

Dicho en sus propios términos. El 31 de diciembre, fiesta de san Silvestre, figura “La última flecha”. En tranquilo tono coloquial contempla el espejo de la esterilidad: “las figuras que más atraen mi conmiseración radical [alude a imágenes del cementerio de Père Lachaise] son las de las niñas y las de los ancianos puros. Porque a las unas y a los otros se les arrebató el rédito sin que hayan disfrutado el capital.” (De nuevo se les inusitada y desconcertante metáfora comercial.)

Su obra ilustra en su conjunto, y RLV encarna como figura de la estética social, la violencia del tránsito entre el viejo régimen (declive de la dictadura porfiriana) y la irrupción de las fuerzas sociales inconteni-

bles y que, en efecto, no tuvieron otra opción de surgimiento y manifestación que mediante uno de los cruentos estallidos sociales del inicio del siglo XX.

RLV se erige como el príncipe trágico, primo provinciano y tardío de Hamlet, que ante el cataclismo de la agonía porfiriana y la explosión de la Revolución mexicana, sabe que nunca será rey, que su fertilidad y trascendencia posibles son una muerte de Narciso. Su inmediata fama y apoteosis cívica no solamente se debe a su enorme calidad literaria ni al patronazgo de José Vasconcelos y a la admiración de los más sensibles escritores contemporáneos; murió necesariamente joven, como los semidioses, se elevó como constelación rutilante: es arquetipo y emblema. Tal su obra maestra; a la Oscar Wilde: escrita con su vida y su obra.

Con RLV un tiempo estético y social tuvo que terminar y otro –que él anunció sin estar destinado a habitar, joven Moisés– debía empezar. Después de él el estallido de soledades nocturnas e incendiarias de Contemporáneos. Gracias al sacrificio de RLV, finalmente alguien, un puñado de rebeldes lúcidos, pudo decir: *somos contemporáneos*. Con ellos empezó el culto inteligente a RLV. Compartían y se identificaban con la juventud como esencia (incluso el longevo mas vigoroso Pellicer y esa suerte de Dorian Grey de Coyoacán: Salvador Novo); Contemporáneos es de inmediato el siguiente capítulo de la fertilidad de la esterilidad. Salvo la vida personal de Gorostiza, no son un ejemplo de artistas-formadores de hogares.

Después de ellos (RLV y Contemporáneos), mediando el zigzagueante e inestable siglo XX mexicano, la siguiente obra maestra es producto de un autodidacta lucidísimo, alguien que supo hacer de la esterilidad del campo y del paisaje rural devastado una eternidad de símbolos, todo ello en unas cuantas centenas de páginas de dos breves libros: Juan Rulfo. A lo largo de sus dos breves obras, la figura paterna se yergue majestuosa, ciertamente; con una mineral majestad tanática. El desmoronarse de Pedro Páramo en piedras y polvo añade a la cultura mexicana otra faceta donde la esterilidad brilla con la fuerza sobrehumana del más puro diamante. Revisemos bajo esta perspectiva

esos dos himnos mayores de soledad, la *Muerte sin fin* del Creador y el *Canto a un dios mineral*.

En Rulfo, en Contemporáneos, en RLV, la fórmula alquímica bien puede quedar cifrada así en duras letras de piedra volcánica: *Del horror a ser padre de familia al horror de ser don Juan*.

*ella: un limbo sentimental*

Bien hizo la pérfida Altisidora en fingir una pasión. Bien hizo, en la noche de rima y de madre selvas, en dar a Don Quijote la sensación del amor, para su rostro marchito, para su armadura de comedias, para sus dientes mermados en cien batallas, para sus cascos a la jineta, para su vanidad senil. Tú, lector, ¿no apetece una Altisidora sin gato?

*Obras, 411*

Bien le está a RLV que *ella* sea una lejanía. “Tejes dicha y luto en un limbo sentimental” y por lo tanto la comedia amorosa es posible. El amor, en RLV no es un sentimiento o pasión previo a la expresión, es, por el contrario, lo que de él desplegamos en los telones de nuestra vida. “Nadie puede casarse ni morir solo.” Es decir: los sucesos de la intimidad reclaman al Otro. Y cuando tenemos dos personajes — lo supieron los ritos de los griegos arcaicos— la escena, el drama ha principiado. Más vale que lo aceptemos y calcemos nuestra máscara frente a las luminarias. Altisidora o Fuensanta: bien hacen en fingir — actuar— su pasión.

Y para todo ello son menester las medias distancias del foro teatral. No hay mejor convivencia con la amada que casi tocarla. Los mismos eventos públicos pueden ofrecer su tercera si sabemos convidarlos. Por caso, una tarde de “Toros” (DON) y lo que sucede en la canícula de la gradería:

Con el azul espeso del firmamento, y con el olor de la tierra mojada, cobraban audacia los pretendientes tímidos, y se sentaban a dos metros de la dueña de sus pensamientos.

*Obras, 406*

Estar lejos es la condición del galanteo y de la mera existencia del ser femenino, “quizá está sola con un vaso de leche, coronado con una pulcritud de espuma”. A ello contribuye deliciosamente cualquier lunarejo de fealdad, “y, para decirlo exactamente, ese perfecto defecto que es la sal y el numen de la mujer” y que da solidez objetiva a la distancia. Un *perfecto defecto*: requisito para que *él* y *ella* actúen el deseo. Es el juego de toma y daca entre plenitud y privación, que los verdaderos amantes conocen; vivir la historia al borde simultáneo de la posesión y del adiós. De tal suerte y estilo que el gesto de espontánea seducción de un muchacho cualquiera al ir a sentarse a dos metros de su presa se extrema y refina cuando él y ella tienen la suficiente voluptuosidad para extraer las riquezas de la media distancia. No fue una fatalidad que súbitamente amputara su eros, desde su imaginación, que reescriba su vida volviéndola obra, hubo un pacto. “Aves de paso” (DON): “Y no necesitamos, para triunfar del diosencillo alado, más ciencia que la de una retirada oportuna”. Conclusión inmediata: “No quisimos pasar del prólogo al idilio e hicimos bien.” Yo lo llamo *estar lejos*, RLV lo vivió como un *fulgor sagrado*:

Tú no sabes la dicha refinada  
que hay en huirte, que hay en el furtivo gozo  
de adorarte furtivamente, de cortejarte  
más allá de la sombra, de bajarse el embozo  
una vez por semana, y exponer las pupilas,  
en un minuto fraudulento,  
a la mancha púrpura de tu deslumbramiento.

*Obras*, 137

Púrpura: color ritual y fúnebre de la Iglesia Católica. Duvignaud lo glosa a su manera: “VAGINA: Vacío por excelencia del cuerpo del terror.” Deseo, Ilusión, Amor y Tántalo llamamos a este escarceo. “Con este arte hemos logrado mantener la ilusión”, el arte de quien se vanagloria mórbidamente: “Nunca salvé los doscientos metros. Ni uno de ellos. Isabel se casó con un caballero plano y opaco” (“De mis días de

cachorro”, DON). Nadie lea un lamento aquí, pues la voz que habla sabe que estamos en escena y que todas son lides de la mascarada. Se juega la comedia negra del deseo y todo titubeo es un temblor dramático. “Que los sentidos, turbados por el deseo, nos impiden descubrir que el Amor está cerca.” Y, por tanto, *Commedia habemus*. “Por escepticismo o por debilidad, ni siquiera logramos fijar un solo deseo, nosotros...” Freud y Lacan están de acuerdo con la pertinencia de esta “debilidad”, al grado que es ella quien posibilita toda la historia personal del sujeto. La identidad humana es, según estos autores, la no plenitud, la no consumación idílica del deseo. “*Das Ding* es la Cosa, símbolo de la Gran Carencia que se instaura en la junción de lo simbólico y lo real”, dice Frida Saal parafraseando a Lacan. De *aquello que se está lejos* y nada mejor que la estructura sexual — el erotismo— para escenificar por vez primera el asedio permanente. El eterno retorno de “un encono de hormigas en mis venas voraces”.

Es el orgullo de la distancia, la acción de la pasividad incólume. “¡Ah, señores! Es posible que me considere extremadamente inteligente por la sola razón de que en toda mi vida no he podido comenzar ni terminar nada.” Así hemos leído medio siglo antes en las *Memorias del subsuelo* (1864) de ese otro artista de soledades: Fiodor Dostoievski. De donde doscientos metros es símbolo o algoritmo del bondadoso infinito que garantiza la superioridad espiritual del héroe respecto a los hombres ordinarios que creen en los efectos benéficos de los hombres de acción y de los hablantines y peroradores públicos — Dostoievski *dixit*.

Un filón extraño por sonriente que extrae RLV a la concientización de esto es el papel de *educadoras* que deben tener las mujeres. Si nuestra vida de “pobres Anquises y míseras Ledas [que] nos gastamos sin remedio” es una errancia por haber sido extirpados de la Cosa erógena matriz, ¿quién mejor que ellas para aleccionarnos en la deriva y los desgajamientos? Simulacro de vientre materno y proto-Dama: “Angelita”, “las Cervantes”:

No deja de ser brusco arrancar de la familia a un personaje de seis años para soltarlo, de golpe y porrazo, frente a un dómine

pedante, frecuentemente de melena y generalmente de folletín. Una maestra y unas condiscípulas equivalen, en cambio, a un suave y lúcido factor de educación. [...] En realidad, las mujeres deberían estar siempre aleccionándonos.

Obras, 404

De Altisidora a Angelita a Fuensanta, RLV tuvo el humor y la templanza poética para encontrarle un respiro a sus requiebros de minotauro en celo. No sólo es una atrocidad el estar lejos; es también el espacio, el campo desbrozado donde uno puede cultivar sus símbolos.

A veces ocurre que soporto bien la ausencia [...] Actúo como un sujeto bien destetado: sé alimentarme, mientras *espero*, de otras cosas que no vienen del seno materno. Si se soporta bien esta ausencia, no es más que el olvido. Soy irregularmente infiel. Es la condición de mi supervivencia, si no olvidara, moriría. El enamorado que no olvida a veces, muere por exceso, fatiga y tensión de memorias (como Werther).

BARTHES, *Fragmentos...* 46

Sigamos pues por este camino. Los enamorados se solazan en su demonismo provinciano. “Somos ya una pareja aislada...”; todo es procurar la leve distancia, el abismo social de dos centímetros. Elogio de Zinganol musitando sobre su amada: “Ella, que es capaz de los arrebatos de voluntad y de la autonomía del pensamiento, podrá ser amada sin que la sociedad tome su parte leonina en el festín.”

Un paralelo lejano (como debe ser el matrimonio en la geometría de las paralelas) que espero no sea excesivo. El pasaje inicial de la *Vita nuova* presenta, elevando al supremo arquetipo occidental, el púrpura como coloratura del encuentro trastornador. *Sanguigno* reza el original en “lengua vulgar”, es decir toscano es decir italiano... “Apareció vestida de nobilísimo color, humilde y honesto, purpúreo, ceñida y adornada tal como convenía a su jovencísima edad.” (Fragmento I ó II, según los distintos editores). De acuerdo al librito (*libello*), como él

lo llamaba, una vez más vio con sus ojos mortales a su Dama, Beatrice di Folco Portinari, Bice, según la nombraban sus próximos. El color cambia, de forma muy adecuada para ir despojándola de carnalidad y exaltarla celestialmente. Día por día, nueve años después (¡nueve años!) “esta admirable dama se me apareció vestida de blanquísimo color, entre dos gentiles damas de mayor edad; y al pasar por una calle, volvió los ojos adonde yo estaba, presa de miedo, y por su inefable cortesía, la cual es hoy recompensada en el cielo, muy virtuosamente me saludó, al grado que me pareció ver todos los extremos de la beatitud.” (Fragmento III ó II, según los editores.)

En la *novela de poeta*, que el Dante se escribió a sí mismo, con vida y obra nuevas, nunca volvieron a cruzar miradas mortales. Bice murió en la misma Florencia, en 1290, casada con el poderoso banquero Bardi (esos magnates comerciantes que tanto recelo causaban a RLV). Dante también fue sujeto de un matrimonio convencional; procreó tres hijos con Gemma Donati, no habrán sido particularmente dichosos como enamorados pues el poeta no dejó un solo verso sobre su esposa, ni de amor ni de cortesía. Con Bice, su Beatrice, nuestra universal Beatrice, nunca buscaron *salvar los doscientos metros. Ni uno de ellos*. Inmortalmente unidos por la devoción y la poesía  *fueron ya una pareja aislada*. Qué gran poesía escribe la íntima distancia. Qué mejor vals infinito entre *él y ella*.

### *Otro pueblo, otro poeta. Las soledades americanas.*

Entresaquemos unas cuantas estrofas de un poema particularmente visionario de una de las voces intimistas de la poesía en inglés, el tiempo es un poco anterior a RLV:

I cannot live with You (640).

I cannot live with you,  
It would be life –  
And life is over there –  
Behind the shelf

[...]  
I could not die with you,  
For one must wait  
To shut the other's gaze down –  
You could not.

And I – could I stand by  
And see you freeze,  
Without my right of frost,  
Death's privilege?

[...]  
So we must keep apart,  
You there, I here –  
With just the door ajar  
That oceans are – and prayer,  
And that white sustenance,  
Despair –

Emily Dickinson lo descubrió a su manera, quizás en la década en que RLV estaba naciendo — ella murió en 1886— o un poco antes, el hecho de basar el vínculo íntimo en el bíblico y freudiano *noli me tangere*. La distancia que coloca a cada uno en su lado pero cerca, visiblemente cercanos y distantes. Thomas Wentworth Higginson informa que Miss Emily no era nada ávida de socializar, que desde jovencita sólo abandonaba “*her wonted retirement*” para participar fugazmente del banquete anual que su padre ofrecía en Amherst, Massachusetts. Voluntad de retiro en esta poeta de intimidades y preciosas fragilidades. (Ahora, T. W. Higginson es una apostilla a la célibe poeta: se trata de un pastor, abolicionista, escritor y crítico literario sumamente influyente; originalmente desdenó cuatro poemas que ella se animó a enviarle; mantuvieron correspondencia mediante la cual recapacitó fungiendo como uno de sus mentores. “*I saw her but twice face to face*”. Dos veces — a la manera del Dante. Cuando Dickinson murió, Higginson ayudó a preparar los originales de las ediciones póstumas de

1890, 1891, 1896 (tiempo en el que RLV era niño). Su criterio normativo ha sido seriamente criticado, pero sin esa edición pionera quizás la obra de Dickinson se hubiera perdido para siempre, arrumbada entre los baúles de la familia. (En las estrofas citadas, como un riesgoso homenaje al inevitable mentor, he tomado algunas de sus lecciones, aligerando mayúsculas solemnes y cierto exceso del guión como único signo de puntuación de la poeta.)

El prefacio de Higginson rebosa de frases destinadas a ser legendarias, como *“except for a very few friends [she] was as invisible to the world as if she had dwelt in a nunnery”*. ¿Se hubiera enamorado RLV de ella, en un mundo paralelo en que hubieran coincidido como poetas solitarios? Seguramente se habría apasionado de su poesía, si las circunstancias de circulación editorial lo hubiesen propiciado. Quizás el caballeroso Ramón hubiera atrevido la sugerencia a Miss Emily que exageraba un poco, que el monasterio tiene pasadizos discretos... Ambos por supuesto hubieran sentido la unísona vibración de los seres *“unique and remote”*. Quizás hubiesen pactado una fraternidad de poetas provincianos y pudorosos.

El pueblito de Amherst está a unos 150 km. de Boston; por supuesto que Emily Dickinson no frecuentó esa ciudad tan activa, prefiriendo pasar sus años en la mansión heredada del padre, frente al cementerio local. Ella era la solitaria y melancólica Mujer de Blanco que cultivaba la compañía de niños y flores. El blanco de Dickinson es el haz del que el negro velardiano es el envés. Estamos en el mismo íntimo mausoleo de fantasías eróticas que gozan más allá de la carne y sus sudores. En dos registros diferentes, la puritana de la Costa Este y el católico del desierto zacatecano hablan de lo mismo.

RLV dio un paso adelante. Un estremecedor pasó al más allá bajo la cobertura de la fantasía estética: proclamó su derecho tanático, por así decirlo: calzarle al cuerpo helado de *ella* los guantes negros. Pues la suya es la obra de enamorado en que se escucha (¿como en los paisajes sonoros de Villaurrutia?) *el caer de un guante en un pozo metafísico* (“El predominio del silabario”). La plegaria, el océano incommunicante (como en el “Leandro el animoso” del soneto de Garcilaso), y el pálido

alimento de la desesperación — todo lo que forma la conclusión del poema de Dickinson, haciendo percutir el clic del candado que se cierra—, forman el “tósigo y cauterio” velardianos. *¡Qué adorable manía!* La *turrus eburnea* de la Blanca Emily corresponde maravillosamente con el *enamorado mausoleo* de RLV. Quizás es el rostro que se le hubiera revelado si hubiera conservado la sangre fría para fisgar la fisonomía de “la viajera [que] / se ata debajo de la calavera / las bridas del sombrero de pastora”. — Pastora, claro, la aparición juega juegos bucólicos como el Cristo del Correggio que frente al sepulcro vacío dice a la atónita María Magdalena, señalando hacia el más allá celeste: *noli me tangere!*

### *Una dichosa miseria*

“Todo lo que late es terrible” pues encarna en mí, me duele, es mi cuerpo. Soy yo “el despojo inviolable y permanente del naufragio”. Se llama Tiempo, Deseo o Mundo. “Así van las horas en su fuga”, hiriendo nuestro costado y penetrando el corazón, flecha o gusano soez que está en mí, que *soy yo* pues soy mi muerte, “desempeñando, en un solo acto, el flechador y la víctima”.

Pero persiste, como dolorosa memoria de la utopía, el anhelo del ser; de estar a salvo del exilio. “Nuestra casa hubiera sido un edén, amiga...” “Quiero hoy hablar en presente, como si fuera actual Susanita y como si estuviesen deslizándose las semanas cuaresmales en que, en una capital de estado, mediodía entre un noviazgo y un Código de Procedimientos Civiles. Y estudiaba amor y derecho.” La escritura y la edad complican el juego de ignorarse a sí mismo como hijo de Cronos. “De cualquier manera, soñemos un poco. Soñemos que en el mundo queda una aldea intacta, un campanario incólume, un hogar quieto.”

*De cualquier manera*, para su fortuna literaria, la suspensión más que un estado logrado o un instante fulgurante, es un imaginario: ya el péndulo — emblema tan querido— se lanza al extremo opuesto del fantaseo, hacia lo que se encuentra adelante: la muerte. “Que sea para bien...”, es una “Dichosa miseria” (DON):

Frecuentemente oíamos repetirse el antiguo lamento por lo efímero de la felicidad, por lo perecedero de todo lo que amamos: frágiles juguetes de la niñez, fama engañosa que nos seduce cuando ponemos el pie en la barca de la juventud, lindas mujeres que nos enloquecen a los veinticinco años, oro reluciente que nos fascina... Todo se va, es cierto, en una fuga melancólica: juguetes y fama, oro y belleza; pero quién sabe, señores míos, si nuestras quejas sean necias, ya que no podemos poseer un don de inmortalidad mientras vayamos soportando el peso de la carne bruta. Porque tal vez nuestro tormento consiste en querer proyectar sobre el infinito la luz de nuestras pobres dichas...

*Obras, 337*

En 1909, viviendo en San Luis Potosí, dice desde un periódico de Guadalajara: “Feliz era mi alma sin que estuviese sola”. Pero el inevitable impulso de *hacerse mundo* lo instala conscientemente en las “Noches de hotel”, pues ya se registra, pocos años después, en algún mesón capitalino. Ve pasar y caer el sueño maderista, se recibe de abogado, obtiene los primeros sueldos, Josefa de los Ríos está por morir y él lo sabe (lo sabe con su deseo). Las rimas, todavía, son deficientes, hay sonidos — rípios— salvajes, pero el camino de la domesticación, pobre Anquises, ha empezado y el de su aparato de vivir: las palabras.

Lejos quedó el terruño, la familia distante,  
y en la hora gris del éxodo medita el caminante  
que hay jornadas luctuosas y alegres en el mundo:

que van pasando juntos por el sórdido hotel  
con el cosmopolita dolor del moribundo  
los alocados lances de la luna de miel.

*Obras, 105*

Necesita un *aparato para vivir* pues es un animal insuficiente. Naturaleza lo ha echado de Jerez, Josefa *sí* envejece, el deseo *no* es una

inmediatez, “y no soy más que una bestia deshabitada que cruza por un pueblo ficticio”. El péndulo vital de carencia y anhelo o de carencia presente y pasado ilusoriamente pleno se atasca y ahogaría al individuo si no se da el paso al tercer tiempo del engranaje: la creación del imaginario, la cultura; un espacio post-físico donde dicha y miseria provoquen la redención: “Dichosa miseria.” La edad de este hombre que muere a los 33 es la paulatina obtención de su arte, la manipulación de una serie de elementos simbólicos y simbolizantes en miras no de obtener una historia — la narración del trauma— sino algo previo y extrañamente superior, más intangible y por ello invulnerable, sólido aunque su solidez sea de otro mundo; no una historia, pues, sino una melodía, no una obra narrativa — cuyas exigencias hubieran llevado a recontar, a retornar al trauma— sino un seno musical — sonoro más que estrictamente verbal—, una melodía para curarse de la herida sin que ello fuera una regresión patológica del individuo incapaz — en ese caso— de mirar su presente. “Oír música y pensar en la Amada... ¡qué importa que sangremos!” Es *el arte de la fuga* privilegiado por otra era estética de traumas y vacíos interiores, el barroco. En RLV la fuga adquiere el dulce y violento frenesí del vals, “una onda secreta de embriaguez” donde uno se desliza “valsando un vals sin fin, por el planeta...”

*Utópica*: país de palabras; de palabras que son arte verbal y magnífica retórica. Conciencia que encuentra su ritmo y su rima. Oxímoron: poesía tan encarnada como desencarnada, justamente porque ha dominado el arte de decirse hasta el fondo de sí mismo; un viaje a las oscuridades del hombre que cobra la presea del más prístino de los diamantes; qué donosura de estrofa, sabia en acompañar octosílabos con endecasílabos:

Paralelo a tu quimera,  
Cristalizo sin sofismas  
las brazas de mi ígnea primavera,  
Enarbolo mi júbilo y mi mal  
Y suspendo mis llagas como prismas.

(“El candil”, *Obras*, 171)

El niño es padre del poeta, con los anhelos que el adulto llama *infancia* se llena el cuaderno de versos; la adolescencia es un estado musical más que literario, una ensoñación que, domeñada por el más viejo de la casa, produce una obra lírica que para el hombre es una transcripción de la melodía interior. Cada texto un aria, un *solo* dolido *sotto voce* o — a lo más— el relámpago de un arpeggio frenético.

Pero no existe nada más. El sufrimiento humano está ligado a la música porque el sufrimiento humano resuena en el tiempo y en la voz masculina; y ésta resuena en el aire atmosférico que envuelve, de repente, el rostro durante varios meses antes de que el grito se haga lenguaje. Incluso Dios es pasado, nacimiento que vuelve a lo actual, a lo que nace. Lamento y música. El lamento es una muda del grito. La música es una muda de muda. Es el lamento de las confesiones de Agustín de Tagasta. *Distentio est vita mea*. “Me he dispersado en un mundo cuyo ordenamiento ignoro.” Siempre hay algo que desgarrar el instante. Y el desgarrado soy yo. Necesito una concordancia para aliviar la discordancia. “¡Una intriga!”, ése es el grito desde que el grito se vuelve lenguaje. Mi vida es un continente abordado sólo por un relato. No sólo hace falta el relato para abordar mi vida, sino un héroe para garantizar la narración, un yo mismo para decir yo. Necesito una melodía — canturreo primero, *cantus obscuritus* de la lengua materna insignificante todavía, presencia substancial, alimentadora— para calmar la aniquilación del tiempo por el tiempo. El canto, el *mélós* está ligado a la memoria. Un canturreo anterior incluso al lenguaje, que prepara el apresamiento de su mandíbula sobre nosotros, nos ha domesticado. La recitación infantil se subordina no sólo en su retención sino en su misma rememoración a la melopea.

QUIGNARD, 63 y s.

Pero el sutil vuelo no es posible sin la experiencia de la hosca bo-rachera en las zahúrdas fangosas del mundo. “Matracas y ventarrones:

he aquí todo.” Cumplir los ritos, pagar el óbolo de la carne. “Llegamos a la media noche, a la antigua Plaza de Armas, y los recuerdos, siempre fieles, alzaron el vuelo como una bandada de palomas que surgen de una sima.” Extraer la obra lírica de la conciencia de vivir “En el solar” (MIN):

Se me destina, en la casona, la sala derecha. Fantasmas, fantasmas, fantasmas. A las diez de la noche, logro escaparme. En un cielo turquí, el relámpago flagela edredones de nube. La ciudad jerezana me tienta con un mixto halago de fósil y de miniatura. Divago por ella en un trapiés ideal y no soy más que una bestia deshabitada que cruza por un pueblo ficticio. En el pavor de la guerra civil, los zorros llegaban a los atrios y a los jardines. Yo dejo de merodear, porque he despertado la suspicacia de un galán. Metido ya en el lecho, como en un sarcófago, el reloj del Santuario deja caer las doce. El trueno rueda y todo se vuelve nugatorio.

*Obras, 231*

El canto es un gemido, el arte, queja: el imaginario se nutre de “la ponzoña de mis sentidos”, “...el polvo volvía al polvo. No había que temer.” El texto desemboca en una revelación conclusiva; es su lejanía:

He hecho un descubrimiento: ya no sé comer. [...] Yo comía al igual de ellas y de ellos [los lugareños]. Ahora, en la honesta abundancia lugareña, la ponzoña de mis sentidos solicita, para responso del opíparo ayer, el magno, el ensordecedor, el loco gemido que sólo la madre de los árabes pudo prestar.

*Ibidem.*

Admirable, impecablemente, la condición de estar lejos se ha trocado en el arte de la queja. El texto lírico queda escrito. Es un espejo de miserias donde la carne se fosiliza hasta evocar la memoria inmemorial del nudo humano. “Es la musa [...] arcana también la facultad estética de desencarnar las cuestiones más encarnizadas.” El *sueño* —el

anhelo de infancia y armonía— conduce al “enigma de amor” inserto, tejido, en el revés de los guantes negros. La última estrofa vuelve a ser el logro de la melodía intacta, el bailarín endiosado en su vuelo sin alas. Vals jironeado a la manera de Ravel. Melodía y estridencia garabateada. Eros y Thánatos concertados en la obra verbal, “lo que está bien observado por los psicólogos sutiles es que se goza con aniquilar lo que se adora”. Soy mi muerte: escribo el poema. El arte es, ciertamente, una fuga del mundo (“merecen las letras considerarse como una filosofía en acción”) así como la marca de que la fuga fracasa. Es el “perfecto defecto” que RLV ve en su idea de feminidad. La perfección mortal de Narciso (*que muere de rodillas*, dice Lezama).

La última estrofa queda al tiempo escrita y mordisqueada. El vals es una estridencia armónica. *Melodrama*, para *Autoridades* es un “pasaje ejecutado por la orquesta, que expresa los sentimientos de un personaje en escena, mientras éste habla y gesticula”.

Un fuerte ... como en un sueño,  
libre como cometa, y en su vuelo  
la ceniza y ... del cementerio  
gusté cual rosa ...

*Obras*, 206



## ESCRIBIR

Escribir no resuelve nada; no es una solución ni una respuesta, ni una consumación o revancha. Cuando uno se define por el itinerario interior que aquí he mostrado para RLV, cuando la vida está articulada por su desarticulación y se ha elegido o aceptado el camino de las palabras, lo que uno hace es *escribir*. Cuando uno tiene la vocación de observar el corazón y ha colocado su corazón en las palabras, el resultado es un gesto permanente de escritura. Poniéndolo en términos gramaticales, no se trata de una operación transitiva; RLV no se propone nada, ninguna modificación del entorno ni del corazón. Para un verdadero escritor la literatura es un verbo intransitivo; intransitivo e involuntario; se ha privilegiado a tal grado el proceso de simbolización verbal que ha devenido una realidad objetiva dentro de la subjetividad del individuo. Es un *espacio* en sí mismo. Lo que aquí hemos seguido es el proceso humano del caso López Velarde que lo condujo a su *situación de escritura*. Tal proceso no varía esencialmente entre uno y otro escritores; las peculiaridades corren a cargo de los elementos personales efectivamente involucrados. El paso a la escritura, por lo tanto, es el mismo, las anécdotas difieren (el haber padecido tales o cuales traumas, el resentir con especial fuerza ciertos sucesos y dotarlos de una orientación e interpretación específicas según el talante interior y el mundo que está afuera de la ventana, etc.). En la visión conceptual del propio poeta o de su crítico, el conjunto de acontecimientos del hombre adquiere fisonomía; se organiza en un *orden*, a la manera matemática — que muestra afinidades esenciales con lo que en lingüística podemos concebir como *estructura de lengua*. La operación de partida es el proceso humano que lleva a su actor a la situación de escritura. Y no lo podemos mirar — nosotros, los adictos a este hacer— sino desde la orilla de llegada, desde el arribo

a la literatura. Es el gran hoyo negro inicial, el segundo cero para el biógrafo de Leonardo o Flaubert o López Velarde. Todos los abordajes son *lecturas*... es decir operaciones posteriores a la gestación, al *big bang* original, en el borde irremontable del tiempo. El cosmos posterior al estallido, la materia de observación de este libro, es la galaxia o nebulosa identificada por la sigla RLV. Sorjuanescamente, sílabas las estrellas componen, a costa del voluntario chivo expiatorio del artista; elevamos la vista al Olimpo de las letras, reconocemos nuestro astro y le llamamos RLV.

Por ello llamamos *anécdotas* a los acontecimientos particulares que una vez más se han conjurado en favor de la “dichosa miseria” que es la producción literaria.

Vista así, la operación de escribir esos poemas y prosas es un suceso autárquico y pleno. RLV no buscó nada de la vida ni de la literatura por medio de sus textos... pues no son un medio. *Yo no busco, escribo*; pudo decir, al igual que cualquier otro poeta de las palabras. Por lo tanto, en este ensayo final de mi recorrido, “escribir” es la contraseña. Se escribe. La biografía que nos importa es la resultante literaria: *biografía literaria*, mundo interior que ha devenido palabras. Y *la novela* que podemos imaginar — evocando a los personajes, sus citas, dilemas y desencuentros— *es la descripción de un panorama interior*; el cual, bajo su línea de sombra, se empeña en transmutarse, en iluminarse allá dentro, por un esfuerzo de lucidez que sin tocar nada de esas vidas (o de esa única vida que en realidad nos importa: el yo; el poeta) las vuelve visibles y comprensibles, y al tiempo de hacerlo obtiene un resultado poético.

El acto es escribir. Cuando uno recibe en su cuerpo los embates que RLV acogió sin reserva, y cuando uno construye su identidad desde las posibilidades y exigencias de la simbolización verbal, tiene ante sí una espléndida invitación a la literatura. El acto de escribir cubriendo los matices que van del impulso a la pulsión; tal cosa traza el camino de la pasión. Pues “lo que no miente es la *pasión*: ella crea un hecho — un símbolo— que la hace posible”: Pavese, en su diario, el 26 de noviembre del 44.

Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente *ahí donde no estás*: tal es el comienzo de la escritura.

BARTHES, *Fragmentos...* 122

En los términos de RLV, la hermosa suspensión del bailarín, lograda a un tiempo por el soplo sobrenatural de la “inspiración” y por la disciplina física de los ensayos rutinarios. Un *endiosamiento de sí mismo* que, al lograr su fugaz e inolvidable ingravidez, bordea lo sobrenatural sin abandonar del todo el mundo rudo de acá abajo. Repitamos a Lezama, el poeta es el “ente de razón fundado en lo irreal”.

Hombre perfecto, el bailarín. Yo envidio sus laureles anónimos y agradezco el bienestar que transmite en la embriaguez cantante de su persona. El bailarín comienza en sí mismo y concluye en sí mismo, con la autonomía de una moneda o de un dado. Su alma es paralela de su cuerpo, y cuando el bailarín se flexiona, eludiendo los sórdidos picos del mal gusto, convence de que entrará al Empíreo en caudalosas posturas coreográficas.

*Obras*, 266.

La imagen de este bailarín, creativo “en su propia infecundidad” casa admirablemente con lo que, al pasar las décadas, Lacan denomina, jugando él también a las palabras, *parlêtre*, que en español han adaptado como *hablente*. “El hablante es hablado por el lenguaje, es *hablente*, ente hecho de palabras, desprovisto de ser”, resume Gerber. Lacan: “el ser carnal devastado por el verbo”. Cuando la Gran Cosa originaria — hipotética curadora de todos los males y dichas que llamamos vivir— no está y, aun más, uno descubre que no existe, que las cosas concretas se desplazan incapaces de satisfacer del todo, uno puede verbalizar este descubrimiento. Hay un arrojar a la verbalización. Los casos clínicos son pacientes que deberán ser sometidos a tratamiento, para que recuperen control de sí. Patologías al margen,

el escritor es el *parlêtre* o *hablente* ideal. El ser arrojado al verbo. RLW supo que la Gran Cosa era un fantasma infinito y sin forma propia; llamarlo Fuensanta o Jerez eran deícticos melancólicos; era su índice puesto en la llaga de una ausencia (y muchos los creyeron referencias concretas a un pueblo o una tía política). La carencia original de ser nutre fantasmagóricamente al escritor. Él es un sujeto hecho con las palabras que emergen del propio vacío. Los casos clínicos producen una verbalización que exige ser decriptada, es un dolor en clave, exclamándose. El artista que es un *parlêtre* nos habla a todos dejándonos convencidos que luces profundas están actuando en su habla, en su obra. Podríamos arriesgar el símil y decir que es la versión laica de la Musa, del oráculo ctónico. Como el bailarín, se eleva ahí donde “la sordidez, resumen de nuestras desdichas, no le alcanza.” “Hombre perfecto, el bailarín.” Pero siempre hombre, no se ha transmutado en ángel. Sin deponer ni ocultar ni superar sus carencias, se ha perfeccionado ... porque se dice y su decir es una obra y no exabrupto. Es Ícaro suspenso antes de la caída. (Y quien caerá es el individuo, la anécdota biográfica que hizo posible la pirueta.) Lacan: “El *parlêtre* reintroduce la dimensión de la pulsión en el verbo mientras que el sujeto del inconsciente y del gozo están en perenne exilio.” Nosotros lo llamamos arte de la queja.

La roca de Sísifo que el escritor debe llevar a lo más alto de la cima — conjugando cima y cima— es lo que Lacan nos auxilia llamando *Unerkannt*: lo no reconocido. Lo que *jamás* será conocido, ni poseído ni dicho. Tal el rejuego velardiano de la “obra maestra” y del bailarín conjuntando contradictoriamente el poder de Dios y la fascinación de la Nada; el artista “crea”, en efecto, y su creación es una pirueta de humo en el abismo. “El bailarín está endiosado en su propia infecundidad.”

Lo que no puede decirse ni escribirse es, por esto mismo, lo que no cesa de escribirse, de insistir en hallar un lugar en el discurso. Lo *Unerkannt* es la roca viva que resiste a cualquier escritor y por ello subsiste; es la letra indeleble — la letra de la

represión primordial— que se inscribe en la carne haciendo de ésta un cuerpo deseante, suspendido de la letra, sufriente.

GERBER, 115

Así, la vida del hombre que escribe es la experiencia del eterno retorno de la pasión-pulsión insatisfecha (“El soltero es el tigre que escribe ochos en el piso de la soledad. No retrocede ni avanza.”); y su trabajo como artista está encadenado a decir el suceso infinito que le da identidad. Es aquí donde podemos ubicar naturalmente el motivo específico que pone en marcha su acto de escribir, el cual consuma la espiral extrayendo la fuerza y el tema de los textos que enfrentan las bodas incumplidas con el Objeto idílico. Escribir no dice nada... salvo su vórtice; en RLV es el asedio impostergradable de la figuración femenina, y nunca empezar la historia o la vivencia de la cópula amorosa. Hay que extremar las palabras para que digan esto; castigarlas, transmutarlas hasta que sean ellas la expresión prácticamente transparente del deseo. “Hecho de rectitud, de angustia, de furor de gozar y de abnegación, el hijo que no he tenido es mi verdadera obra maestra.”

Todo esto involucra la repetición. Leer la obra de RLV es constatar que fidelidad y reiteración son paralelas que se encuentran en el punto de fuga de la escritura. Al ser angustiosa o abnegadamente fiel a su identidad tantálica, el poeta — sea en verso o en prosa— no sale de su *tema* u obsesión maniaca. La pulsión sólo existe como repetición. Como re-petición insaciada. La escritura es lo simbólico-frenético; simbólico por el carácter y frenético por el ritmo.

Así, la escritura adquiere figurativamente un carácter folletinesco o, mejor, episódico. Cada texto nuevo es la nueva entrega de un prolongado drama con el que el lector ya está familiarizado; pero el drama, como en la tradición folletinesca, no busca avanzar sino que los sucesivos capítulos tienen el artificio de mantenernos dentro del intríngulis. Lo sabemos: el objetivo no es llegar al final magnífico donde la corte de personajes obtenga la cosa que a cada uno corresponde en armonía con su carácter y conducta durante la abigarrada aventura, no; no vamos por el placer de una justicia poética atributiva de

novias, herencias, muertes, cárcel y demás premios y castigos a los diversos hombrecillos; el objetivo es, en cambio, el goce intransitivo y urticante de lo episódico: los capítulos intermedios son el sentido del texto: contemplar a los personajes en las evoluciones coreográficas de sus deseos. La obra de RLV sabe y asume esto. Cada texto por venir es un hito de dos o tres cuartillas modulando el hecho de la búsqueda tantálica. Si hubiera habido continuidad en la escritura, en el interior de los textos, si hubiera seguido el autor una recta que desembocara en alguna parte y creara su final, RLV hubiera escrito una “novela”; quizá no genéricamente, pero sí en el sentido textual. Al anclarse a las volutas de lo episódico hizo una obra novelesca. Los personajes existen, el drama es el mismo, los lugares resultan familiares, y cada nuevo texto — por ello lírico y no narrativo— crea una pequeña escena donde el deseo se agita. De ahí que en este libro se aproveche la imagen de la plaza; proveniente de la real e idealizada Plaza de Armas de Jerez, es el lugar de la condena, el poeta está hechizado, no puede partir y los pasos vuelven sin cesar (retorno maléfico/benéfico) a esa manzana urbana, el cuadrado que lo ciñe “en su perenne rogativa”. Son los lugares y momentos marcados. Los Santos Lugares y la Semana Mayor de su mayor duelo — parafraseándolo. Una evidencia elocuente: su predilección por los pleonasmos. Prácticamente todos sus usos de esta figura de redundancia son joyas de su retórica. ¿Por qué el conjunto de críticos velardianos no se detiene en la retórica y la filosofía del pleonismo en RLV? Oh, eterno retorno de sus imágenes y ritmos favoritos. Folletín del corazón.

...lo novelesco no es ni lo falso ni lo sentimental; es tan sólo el espacio de circulación de los deseos sutiles, los deseos móviles; es, dentro del mismo artificio de una socialidad cuya opacidad hubiera sido milagrosamente debilitada, la trabazón de las relaciones amorosas.

BARTHES, *Obvio...* 338

Comprendamos la certeza velardiana de que escribir es lo que acontece al interior entrelazado de la *angustia* y del *furor de gozar*; que si — como más tarde demandaría Cyrill Connolly— no se puede tomar la pluma sino para intentar obras maestras, entonces esta es la cuota vampírica que ofrendar a la musa.

Pero si tomamos por centro a la figuración, como lo hacemos aquí, no es para hacer de ella el asiento de una génesis creadora absoluta, sino el lugar momentáneo de la circulación implicada en el sistema del terror, el torbellino terrorífico que, aparte de los elementos anecdóticos o factuales, regenera en registros diferentes de la sensibilidad, de la percepción o de las ideas, una obsesión de la que es signo.

F. DUVIGNAUD, 73

La espiral incesante que es el proceso de escritura es, por principio, una cinta de Möbius capaz de reactivarse en sí misma. Pero hay más: sus paredes son porosas. Cuando he dicho vampirismo quiero precisar que no sugiero que la “Literatura” chupe los líquidos esenciales a la “Vida”; *no sólo esto*: la succión, el parasitismo es más demoniaco pues opera en ambas direcciones. Las paredes de la espiral vertiginosa son porosas; la sangre en efecto pasa del corazón a las palabras, y lo vivo o preñado o intensificado de los textos obtenidos se filtra *velis nolis* hacia el hombre y — pues son sus palabras escritas con su sangre— le dan, le confirman su identidad y lo auxilian a seguir viviendo en el espacio de su yo, re-es escenificándose continuamente la comedia macabra del deseo y retornando vez tras vez a los mismos textos fieles. Tales son sus Santos Lugares. Es decir que el doble vampirismo en movimiento perpetuo, a la manera de Möbius, asegura la pervivencia de una sola y prolongada textualidad vital-literaria.

Escribir es, por hoy, hacerse centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a uno mismo, es hacer coincidir la acción y la afección, es dejar al escritor dentro de la

escritura, no como sujeto psicológico, sino como agente de la acción.

BARTHES, *El susurro...* 28 y s.

Retomemos la noción de folletín, que nos vuelva a inspirar. Urticante, el placer de salir corriendo a comprar el nuevo número de la novela en serie (o de encender el televisor a la hora exacta de la transmisión) es el frenesí de ser alimentados y engañados a la vez, satisfechos (con el nuevo episodio) y nuevamente estimulados (volvimos a quedar en suspenso, siempre en un punto intermedio). Creemos que nuestro deseo es desembocar en el gran capítulo final, la apoteosis del destino del héroe. Cuando el espectador llega a tal *punto final*, se mira las manos vacías, ¡todo acabó!, no era eso lo que uno perseguía. Su deseo era el vértigo, dar una y mil vueltas — Sheherezada — para no descubrir que es presa adicta del centrípeto placer de la espiral: caer en su centro, el vórtice como catedral del vacío. La Plaza de Armas velardiana es un coro de silencios. Entendamos así esa gran prosa, “El silencio” (DON): tal el palacio donde encerrarse, a solas o incluso los amantes. En el fondo del tintero no hay más materia negra para seguir escribiendo, reside la negrura de la oquedad. El silencio es el envés de escribir y el autor siempre lo ha sabido.

(En este punto quiero insertar el trabajo del crítico, en tanto ser deseante. Al querer leer sólo esto, el crítico busca contagiar al lector de que esto es lo que yace en el fondo suave y áspero a la vez de la obra leída. El bailarín velardiano es un vampiro y un dios. Apolíneo y diónisiaco, crea y es infecundo, nace en cada texto y siempre ha existido. No es que el artista vuele ni se eleve al Empíreo; toda la tenacidad y *rectitud* del trabajo estilístico logran que algo hecho de cuerpo, muerte y erotismo levite a tres centímetros de nuestras cabezas, con la pesantez de la sangre y la ligereza del deseo. Pues no hay otra resurrección que hacia la Literatura.

Uno de los dogmas para mí más queridos, quizá mi paradigma, es el de la Resurrección de la Carne. E imagino que cada

uno de vosotros poseerá algo de la virtud mesiánica de abrir a voluntad los sepulcros, para que la Dicha se levante de su cabecera de gusanos y sacuda otra vez los cabellos fragantes y asome la faz entre las varas traslúcidas de sus macetas. A tal dogma y a tal conjuro apelaré, a fin de traer a Herrán [a RLV] por un momento y dilucidar su herencia como el plumaje del ave del paraíso.

*Obras, 260*

Esto es en lo que el crítico cree.)

### *El nombre*

Busquemos por este otro lado. Escribir, verbalizar, es bordear continuamente un ser-palabra: el nombre; el nombre propio de *alguien*. La obra está hechizada por el peligro de exhibir a su sujeto-autor en la desnudez de lo que le falta. El vacío lo abisma, amorosamente. Y todo le va en un Nombre. Y bien, *what's in a name?* "No es mano ni pie ni brazo ni cara ni ninguna otra parte..." del ser deseado, dice Julieta en su balcón. Y sin embargo ahí yace todo. No es corazón pero es lo que el amante intuye como centro vital y lo oculta y resguarda con superstición.

Escribir, para RLV, consistía en coquetear peligrosamente con los diversos nombres de los avatares de *ella*. Eloísa Villalobos, por ejemplo, presente en tres textos clave y sólo en uno de ellos mencionada semientucubiertamente como Elisa Villamil. O Josefa de los Ríos revelada como fuente de Fuensanta sólo con el pudor de la muerte de la dama (el "prólogo a la segunda edición" de *La sangre devota*). María Magdalena Nevares Cázares mostrando apenas, ocasionalmente, el rabllo de su nombre, siendo a veces la enigmática mujer que "llamábase María" y otras "Magdalena." O Margarita Quijano, última compañera tantálica del corazón y la obra velardianos, mujer ésta última por siempre innominada en los textos que la ameritan. Todos estos juegos de la palabra, que conjuntan paronomasia y aliteración, revelan la *necesidad* de desplazar el nombre. El temor a tocarlo. Pues las palabras

tocan. Y se tocan entre sí. Julieta y RLV lo supieron: el Nombre no es ninguna parte del ser humano, por eso es en él que se inicia el drama. Es ahí donde yace el deseo como su propia inclusión. El nombre es la primera palabra de la obra. Está en el principio y después de él viene el diluvio pasional. El nombre no revelará a nadie, se dice a sí mismo como deseo y ausencia. El nombre es el deseo visto como lenguaje; susceptible de volverse literatura.

— ¡Ta, ta! — dijo Sancho—. ¿Qué la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?

— Esa es — dijo don Quijote—, y es la que merece ser señora de todo el Universo.

[...]

— ... Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que [alaban] damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Pienzas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. Porque has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos cosas solas incitan a amar más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa ninguna le iguala y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con

todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos.

(DON QUIJOTE, I, XXV.)

Del mismo modo que las enamoradas esquivan la nominación, el haz de relaciones femeninas por las que RLV derivó continúa esta suerte de guerrilla antisocial. Siempre aparecen como su “amiga”, “amiguita”, “muchachita”, “primita”; o “novia” sólo en un sentido de ilusión amorosa al interior del texto. Esto debe contrastarse con el rigor con que la sociedad de la época sancionaba y nominaba las diversas relaciones. De hecho, la católica clase media porfiriana sólo aceptaba *una* relación con su propio nombre para cada fase: conocida, pretendida, enamorada, novia, prometida... y ahí acaba el ciclo nominativo del amor, cuando los *novios* se van de Luna de Miel, pues del viaje vuelven los ya esposos: aquel estado que aterraba a RLV por suponer la cancelación del enamoramiento. “Esposos”, él lo supo y se escabulló, tiene que ver con el ciclo productivo de la sociedad, no con las zozobras eróticas.

Extraigamos una regla de oro en esta obra verbal (es decir nominativa): todo lo importante no se denomina; vive en la medida que el texto lo proteja del Nombre. Como es recurrente en el autor, nada que pese está desvinculado de la figura femenina. Pensamos que sus dos aportes más extendidos a la cultura nacional comunitaria son el difundido poema de “La suave Patria” y la invención de un nombre a todas luces fantástico: Fuensanta. Fuensanta: palabra y bautizo que surgen de una operación análoga al imaginario (espacio, deseo y personaje) que en la novela de Cervantes se llama Dulcinea. Las verdaderas historias y amores empiezan donde el nombre cesa. ¿De qué otra forma se explicaría la necesidad de mencionarlas ficticiamente por esa operación de las palabras que llamamos literatura? ¿De qué otra

forma podemos entender que la categoría básica de RLV señale al cuerpo y no a la lengua ni al concepto; el cuerpo enfermo o enamorado: “zozobra”, “son del corazón”, etcétera?

“El nombre jamás se entrega: tan sólo gozamos de nuestro deseo, nunca de nuestro placer.” (Barthes.) Gozamos el deseo, exorbitarlo, volverlo instancia infinita; y *de estos viajes por la espesura*, por su propio excederse, el deseo se encarna, es meta-cuerpo, se ha espesado como un platillo de lenta cocción que seguimos esperando: “la mancha púrpura de tu deslumbramiento”. Es el orgasmo o gozo del deseo. No del cuerpo ni de la sexualidad. Ahí donde la carne es imaginación y para existir necesita el vuelo de metáforas del amor.

Pero el nombre no cesa. RLV lo ataja; lo cual es arrojarlo a otro terreno: lo extrae de su contexto de censura y lo ubica entre las acciones del deseo: poemas con nombres trucados, inventados, omitidos, manoseados, e incluso la aparición del “tú” sin antecedente: por estas suertes el nombre propio y la operación nominativa extensa (el texto en su conjunto) deslizan su espada de Damocles o de Tristán e Isolda al yo deseante y su imperio de lo imaginario. Es entonces que la escritura velardiana en su permanente deslizamiento cumple la función estética primordial: nombrar el deseo; serlo; consumarlo en tanto realidad de imágenes. Y con ello no culminar nada, ninguna apoteosis o exorcismo final: sólo verbalizar la *zozobra*. Inscribirse en su redondo *minutero* que no conoce progresión ni cura.

Los nombres, en una pasión amorosa lo mismo que en una ciudad, son sagrados. De Guillén (“pero quedan los nombres”) a Cortázar (“los verdaderos fantasmas ... son los nombres”), el mismo objeto — acaso inestable, por cierto obsesivo— de júbilo y pánico: se llama, para nosotros, Fuensanta. No hay tales utopías ni máscaras; nada se oculta sino que existe en otro país de la mente: el lugar es ahí donde está el nombre: Fuensanta, ciudad de la imaginación, plaza del corazón fantasma, páramo de versos, limbo: lugar de lo intangible. ¿Es esto un museo de mi espíritu hechizado y se llama... Fuensanta?

## *El proceso; la escritura como combustión*

El alma finca sus delicias en transmitirnos su confianza; pero exige para ello una soledad y un silencio de alcoba. Yo anhele expulsar de mí cualquiera palabra, cualquiera sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos. Y si me urge desterrar el más borroso vestigio de cosas extrañas a mis sustancias, es porque en mi alma convulsa hay una urgencia de danza religiosa y voluptuosa de un rito asiático. Y la danzante no abatirá mis labios su desnudez ni su frenesí mientras me oiga mascullar una sílaba ociosa.

*Obras, 403*

Para que se den las delicias de un alma trasmutando su queja en arte, es menester la “rectitud” e “intransigencia” (vocablos empleados en “Obra maestra”) del despojamiento de lo adventicio. Es una *alquimia*, a la manera simbolista. El trofeo anhelado — y prematuramente acariciado— es la sensualidad recuperada; lo cual se cifra bajo lo que la imaginería europea denomina como “Arabia”. Arabia es el país donde los contradictorios golpeteos del péndulo vital se vuelven canto y armonía. El vals sin fin del hombre-deseo concluye en la utopía que se baila con la pluma, el corazón y el ánima adoratrices... la zozobra se corona por la “urgencia de danza religiosa y voluptuosa de un rito asiático”. Harem donde las frases evolucionan con el más lúbrico ritmo agónico de lábil cuerpo femenino.

Por ende, si alquimia necesitamos, “arcana también la facultad estética de desencarnar las cuestiones más encarnizadas”. Una *denegación*: negar la presencia plena del mundo corporal, pero simbolizarlo en su máxima tensión conflictiva. Rechazarlo como cosa y hospedarlo como fantasma. Es el orgasmo por ascesis que en su poética de mezclada vocación místico-erótica RLV esbozó a hurtadillas. Como cuando se identifica alegóricamente con el nardo en “El Cofrade de San miguel”; “Un nardo que hubiese padecido por la salvación de las rosas.” Aquí yace una vocación de alquimista: la trasmutación a que se disciplina el sujeto humano

va concretándose en un objeto exterior que pasa de un estado innoble (el plomo) a otro espiritualizado (oro). Todo esto acaso se comunique, en su enigmática expresión, con aquellos versos que parecen palpitar con sabiduría órfica al final del poema “Todo...”; “...y mi papal instinto / se conmueve / con la ignorancia de la nieve / y la sabiduría del jacinto”.

Es un sacrificio y una denegación de la materia. Sacrificio: entrega lustral de uno mismo. Aceptar que “hemos sido suicidas y seguiremos siéndolo”; lo cual pide la ofrenda denegatoria pues de otra forma la poesía no bajaría al mundo... “lo que está bien observado por los psicólogos sutiles es que se goza con aniquilar lo que se adora”. “El lenguaje figurado — dice Julia Kristeva—, la literatura, deben estar entonces a la altura de lo invisible, pero también de su intensidad pulsional.” Lo que sucede, pues, es una des-sustanciación de los diversos elementos involucrados —el amante, la mujer deseada, el impulso erótico, las trabas específicas— para que se re-encarnen como Verbo. Hay que poner fuego a esos huesos del amante a fin de que recojamos, en la calderilla del tintero, el polvo enamorado del poema.

Aquí hay un *acto puro*; escribir. Acto entrevisto desde siempre por la literatura amorosa y que llegó a su raíz con Baudelaire, tan querido por RLV, y consumado por Mallarmé. Todo el universo posible en el acto vertiginoso de mi golpe de dados o metáforas; adquiriendo movilidad perpetua por su mecánica simbolizante. El verbo lo engulle todo. Reconoce su cuerpo de amor al tiempo que lo dice sin decirlo, volviéndolo motivo o circunstancia del Canto o Libro que existe en sí mismo y para su propio ser.

Entendemos en este contexto argumentativo el elogio aparentemente extravagante que RLV brinda a sus poetas mayores. Son *meditadores*, es decir, artistas de la alquimia del Verbo y triunfan en la transustanciación de los misterios y carencias de la vida cuando ingresan al profundo resplandor espiritual del poema. Extraer el tesoro de imágenes de los repliegues existenciales en la dignidad de su combustión.

Quien sea capaz de mirar estos matices, uno por uno, y capaz también de trasladarlos, por una adaptación fiel y total de la

palabra al matiz, conseguirá el esplendor auténtico del lenguaje, y lo domeñará. Por eso resulta formidable el poder de los meditativos, desde el príncipe Góngora hasta Darío y hasta Lugones: porque ellos en su cuarto de hora de oración mental han descendido a repliegues de la conciencia no sospechados por los que, al ras del barbecho, se emboban en un parloteo fútil.

*Obras*, 401.

La combustión de los huesos, como él llamó al proceso de escritura, es un *drama*, una gestualización teatral. Primer acto: escribir la queja a partir de las experiencias básicas de mutilación; éstas son el tema del texto. Segundo acto: el sujeto goza o descansa momentáneamente; íntimo y fugaz instante en que lo percibimos complacido en su penumbra solitaria: sufre pero es capaz de decirse. Se solaza en discretísimo Narciso sospechando que es observado (todo esto es literatura que escenifica). Como el enamorado joven Dante, “e poi imaginate / s’io son d’ogni tormento ostale e chiave.” Tercer acto: el sujeto retorna a su insatisfacción original como a su tierra nativa e incógnita... Cuando todo él haya descendido por enésima vez al viejo pozo enlamado de su alma en pena y esté ahí concentrado e inmóvil como un líquido — como una conciencia—, podemos empezar de nuevo, pues la queja ya se habrá nutrido nuevamente de sus ricas aguas natales.

El drama se titula “Arte de la queja” y la intervención descarada de la potencia literaria matiza muy especialmente el conflicto y el espectáculo. Lo literario conlleva conciencia y deliberación. Cuando el nudo deviene literatura, el sujeto retoma, amargamente triunfal de tener la clave y la llave, el lugar de las decisiones desplazando a su estructura pulsional del timón. Desde esta recuperación de mando, puede plantearse como tema de su obra el conflicto de base. Inventa escenas donde los sucesos primordiales no integran una deriva pulsional sino que producen una imagen formalizada, el texto. Vuelven elección o fatalidad — destino— el dilema insoluble. Lo estético es el control (relativo) capaz de producir un hecho simbólico con aquello que el sujeto experimenta como una banda sin fin de tortura pulsional.

Literatura es el conjunto de mecanismos significativos que simbolizan una ausencia necesaria, inapelable. Es el espacio donde esto se concientiza y se revela como *conditio sine qua non* para que este hombre sea este hombre y su obra lo que leemos, imposible de traicionarse. Algo realmente que no está, que nunca estará y que adquiere un desplazamiento propio e inconjurable. De tal forma que el sujeto ya está en movimiento, nunca se detendrá... es la ley del deseo. Lo que nunca se cumple y no cancela su apetito. Por tanto, el febril ajeteo, la deriva, desemboca en una pulsión peculiar: escribir, simbolizarse. Escribir; un sentido, una terapia y una productividad. El sujeto es escritor por este salto cualitativo de la búsqueda erótica. El escritor — que ya lo es— *desea* la denegación de su deseo; sabe que por ella existe su obra. Ha dejado atrás la fe en poder realizar su anhelo, y habla de ello en la plaza abierta de sus textos: de que el deseo no se sacie pues es motor de símbolos.

Esto es lo que yo llamo RLV: una producción literaria conteniendo y expresando por fuerza una deriva erótico-pulsional. Un mecanismo, un sujeto, un escritor, una escritura — todo es lo mismo ya: las paredes son porosas— cuyo resultado legible y único espacio de existencia son los libros que publicó en vida y los que se han armado por los editores y exegetas que no le han, que no le hemos, permitido la quietud.

En fin, que no tiene caso negarse al vuelo vampírico de la literatura. De todos modos uno no hubiera sido feliz con esas mujeres que envejecen y quieren hijos. Pues de todos modos la realidad es otra calcinación de los huesos.

Tal vez la cumbre de la vida nos da, como sensación principal, la de nuestra situación entre dos firmamentos: uno carbonizado y otro flameante, como casulla de abril. Y ante el seguro temor de que el carbón se propague a la casulla, quisiéramos fijar el tiempo desbocado, como se fija un corcel, por la brida, en un tronco [...]. Pero, ¿cuál de nuestros huesos escapará a la calcinación? El rédito que nos cobran las doce vértebras

del año es la ceniza de las nuestras. Libemos entonces hasta las heces.

Obras, 239

Amén del beneficio de beber hasta las heces la realidad del yo y su mundo, también es la posibilidad de recuperar el ser colectivo, la patria renovada porque ha sido interiorizada. Si el mundo es este conflicto insaciable, “patria” es una de sus modulaciones y la habitamos. Es “el instante actual del mundo, con todo y lo descarnado de la lucha...” Nueva modulación del desencarnamiento, la patria se recupera desde la honestidad o aceptación cotidiana. “Admite de comensales a los sinceros, con un solo grado de sinceridad”. El *amor* y la *pobreza* que posibilitan volver a ella, son vehículos de la “dichosa miseria” por la cual un hombre es creativo sin fantasear autocomplacientemente. La dignidad del hombre, en lo individual o en lo gregario, es su ser de poeta: retornar al espacio *íntimo* y levantar una casa de símbolos. Los huesos, como los imperios, las asonadas y las repúblicas de todas formas sucumbirán a la calcinación.

Por ello, “merecen las letras considerarse como una filosofía en acción” (“Urueta”, MIN). Crean en la calcinación. *Oro, silencio, quietud, inacción*, son las “condiciones de laboratorio”, por decirlo así, para que “el alma llena de recogimiento” triunfe en su filosofía en acto. “El mortal que sabe encerrarse en el silencio, como en una esfera de oro, posee el secreto de la dicha más honda.” Esta obra es una plegaria al silencio. Es el radical viaje al interior, espeleología a las cavernas del ser donde aguardan, tumbas sin sosiego, sus fantasmas. Viaje milimétrico. “Los que se consagran a tales episodios minuciosos, escudriñando la majestad de lo mínimo, oyendo lo inaudito y expresando la médula de lo inefable, son seres desprestigiados.” Precisemos el *desprestigio* que acusa “El predominio del silabario” (DON). *Desprestigio* por ir a contracorriente de la gran oleada de banalidad y venalidad que RLV sufrió en su tiempo y ante la cual — también a causa de ella— sucumbió. Sólo gracias a “una incólume virginidad de espíritu” se llega a “conocer y a gozar los frutos de oro del reino interior”. Este hombre que desea que

su obra baile con la voluptuosidad “de un rito asiático” ha desarrollado una poética de ascesis y virginidad.

### *El esfuerzo de un ingente amor*

¿Cuál es el resultado de escribir, de quejarse? De antemano responder a una monstruosidad. No triunfar sobre ella, pues la naturaleza es un imperio mayor que el artificio, pero sí proferir una actitud fáustica, antinatural por artística. Este es el reino del mundo: “impónese lo soez como la más dolorosa de todas las formas del mal”, ahí — aquí— donde “todo lo que late es terrible”. La naturaleza es un dominio de maldad para RLV: la fertilidad es un daño letal contra la especie de armonía vítrea o cristalina que él anhelara; tener hijos y ser parte de un organismo colectivo son malignidades debidas a que la fertilidad sea el motor de este cosmos. Gracias a ella, además, las mujeres, que son el emblema de la belleza supra-mundana, envejecen y también ellas vuelven al polvo indistinto del ciclo de muerte-putrefacción-fertilidad. Entonces se escribe. Como quien instaura una ínsula fantástica sin importar que esté anclada por la tierra firme que la constriñe. Sancho Panza, como RLV, no necesitaba tomar ningún navío para sentir que su alma se expandía en un pequeño mundo acorde a su ilusión.

Pero RLV sabe, todavía más que Sancho bueno, que el *quid* es vencer a la malignidad con un exceso de ella misma, manipulándola en una dirección imprevista por la naturaleza. Un tipo de fertilidad hay que difiere de ella por sus ingredientes y por su eventual resultado. Es la cultura.

*Sólo la pasión es fecunda*, dice de su Herrán. Fecundidad de los símbolos que no desdice la ley severa de la carcoma, pero que eleva u oculta algo del maremagnum de Cronos. Es una lucha en la que se hurta a los ciclos naturales lo que ellos nos hurtan. Herrán “cogía al vuelo la deformidad íntima y externa de las gentes” y con ella mojaba sus pinceles. El arte es el monstruoso rapto que Oscar Wilde propicia entre Dorian Grey y su retrato. *Sumisión* y *altivez* conjuntadas en el pequeño mortal que emite su propia obra al margen de las hormigas laboriosas.

Sólo por esta vía anómala se da un sentido o dirección peculiar a la magna maquinaria de lo vital-corruptible. Todo artista es Fausto. El poeta lo sabe; es con la materia de la vida, lodo primordial, que la reta y expía. Rezan los alejandrinos de su “Ánima adoratriz”: “Todo me pide sangre: la mujer y la estrella” — dos seres, dos íconos que no por azar aparecen en el verso rimando su lucha metamorfoseante, como si en este caso Apolo, asistido por Bernini, supiese y aceptase que el sentido trágico de su asedio a Dafne es el mármol, pero RLV no es un dios griego sino una más de las criaturas mortales que formamos “la grey astrosa” .... “no recojo mi sangre, ni siquiera la lavo”. Es el portento de crear imágenes en la debacle; que el tenaz rumor de todo lo que envejece y el estrépito de los derrumbes parezcan obedecer a una voluntad humana, todo el ruido y furia de la naturaleza caótica simulando un vasto orden sonoro interpretado por nuestro artista. Mirar el espacio estelar y encontrar o inventar (interpretar) eso que llamamos constelaciones cuando se corre el peligro de anonadamiento, “y me compenso con la alhaja del Escorpión, que ha estado fulgiendo en la desnudez azul como la inmarcesible animalidad del cielo”.

Un golpe de metáforas jamás abolirá el mundo, pero se lo apropia al decirlo.

RLV vuelve a decir, con los mejores artistas de Occidente, en el seno de nuestra sabiduría, que el arte no consagra una Unión sino que radicaliza el suceso básico de escisión que da forma a la existencia humana. Todas las otras vías son los falsos “triumfos” de la palabra. Hay que *derrotarla*, calcinando la propia pasión hasta los huesos para que le den forma (alma, identidad, ser) a la historia primordial del ser humano. En este sentido, el arte es la antiutopía; la vehemente e inobjetable afirmación de que somos un trenzado de carencias perpetuas. De que el nombre del acto es *bíos* y su obra *thánatos*. Hay que perder y vencer toda palabra que sostenga las ilusiones, y una vez en ese camino, crear con la pérdida. Crear: hacer una forma. Eso es un arte. Aquel en el que la queja no se depone sino que se proclama.

El gusano roe virginidades y experiencias. Unos ingenuos blasfeman, otros se destrozan con el cilicio. El maniqueo proclama la eternidad del mal. El teólogo ortodoxo pone en silogismos la omnipotencia y la bondad infinita del Increado. Mejor que en imaginar un poder sin límite, 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.

Y tal ficción no será canónica; pero es el esfuerzo de un ingente amor.

*Obras, 275*

¿Cuándo acaba todo esto? ¿Cómo puede descansar el poeta? Siempre, en todo sujeto que ha derivado escritor, la escritura sólo conoce un fin: nada la apacigua salvo toparse, el hombre, con la muerte propia. Es un último abono. La cuenta no ha sido liquidada: pero ya no hay acreedor a quién perseguir. El laberinto queda en silencio pues su huésped, aquel monstruo deseante, yace inánime. Acaba de suceder “la ruptura definitiva del hilo de oro que mantiene unidos los corazones”; el alma ya no forma más al hombre “y no soy más que una bestia deshabitada que cruza por un pueblo ficticio”. Tanto él, en las volutas de su búsqueda, como el entorno que lo constriñe se detienen sólo así. Puesto que ha trabajado en ahondar la identidad como autocondena y todo ha sido llevado para fermentar la queja, RLV, lo que aquí se ha llamado así, muere o desaparece (no sé exactamente qué clase de sustancia lo informa y decir “un amasijo de sangre, tiempo y palabras” no me da certidumbre), muere o desaparece cuando logra decir su asunto con plenitud.

No muere, descansa. Es decir que cuando el hombre Ramón Modesto López Velarde Berumen exhala el alma a los 33 años, RLV cesa de escribir pues ya consumó con magnífica y puntual deliberación la queja que es su arte.

Hay una perfección, un círculo que se cierra, conforme el autor pasa de la vida a la muerte, y la escritura transita de la obra al silencio. RLV derrotó su palabra, la poseyó y nunca dio la menor señal de querer ser

otro hombre ni incursionar en lo que hubiera más allá de las nociones básicas de su obra. No parecía desear otro arte ni otra vida. Un alquimista del verbo que se aceptó como Minotauro y nunca se propuso escapar de su fortaleza (*morada interior*, hubiese dicho Santa Teresa). Hablamos de una estrechísima y distinguida estirpe, cada cual con su propia coloratura (el púrpura esdrújulo de RLV); Santa Teresa; Midas esculpiendo las manzanas de oro por las que muere de hambre; Minos-Taurus, señor de su mansión; la inmortal pareja marmórea formada por Dafne y Apolo, en la que la carne se redime, todos ellos tanto como nuestro RLV derrotaron la materia de vida-muerte, eros-thánatos, que los derrotaba día a día y noche a noche. Es el artista sumiso y rebelde a la vez que acata su destino de ser una *rosa de claustro*. *Voy castigando mi estilo...* “En este mismo instante adivinas el afán cariñoso con que voy castigando mi estilo para pulir estos renglones en honor tuyo.” (“Rosa de claustro”, DON) Se forma la imagen del Narciso que Lezama Lima vería 16 años después: “la perfección que muere de rodillas”.

Cuando la obra está hecha, el hombre que era el sustento carnal de RLV y que había ofrendado a sus dioses cualquier otra identidad o actividad existencial, trastabilla y pierde soporte, la rosa se marchita pues ya *dio su espíritu, quiero decir que se murió*.



— No he podido lograr hacerme abismo.



## BIBLIOGRAFÍA

A continuación, doy crédito a las obras que me han sido indispensables e iluminadoras. Las separo en cuatro apartados:

A La edición de la obra de López Velarde que manejo.

B Los estudios sobre el autor. No hago una lista exhaustiva de los análisis, estudios, materiales biográficos sino que me limito a los textos cuya huella y provecho saltan a la vista. En particular, agradezco la existencia de los trabajos de Blanco, Cuesta, Fernández, Pacheco, Paz, Segovia, Villaurrutia y Zaid; con todos ellos tengo profundas afinidades.

C En este apartado, un conjunto de obras que no tienen por motivo a López Velarde, pero que con su inteligencia e imaginación me han dado las pautas para trazar mi *Arte de la queja*. Pido al lector que no se sorprenda por algo que en realidad no es una mezcla heterogénea: son los andamios sobre los que he levantado este edificio de símbolos que llamo RLV. Lo mismo las novelas que cito, como los ensayos de análisis y teoría literaria y psicoanalítica, y los otros estudios sobre tópicos concomitantes de la cultura occidental, todos ellos, sin saberlo tienen en este libro descendencia acaso no del todo indigna.

D En el mismo sentido, hay ocho obras musicales que me han permitido sentir que entiendo el espíritu velardiano. Sería injusto no consignarlas aquí. De todas ellas encontrará el lector menciones específicas en el cuerpo del trabajo.

### A

LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Obras*. Edición de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana), México, 1971, 818 p. Existe una segunda edición, corregida y bastante aumentada: 1990, 975 p.

- \_\_\_\_\_, *Obra poética (verso y prosa)*. Ed. de Alfonso García Morales, UNAM (Col. poemas y ensayos), México, 2016.
- \_\_\_\_\_, *Ramón López Velarde en La Nación*. Dieciocho textos desconocidos. Ed. de Luis Mario Schneider, Comisión Conmemorativa del Centenerio de R.L.V., México, 1988, 74 p.

## B

- ALBA, PEDRO DE, *Ramón López Velarde. Ensayos*. Comisión..., México, 1988, 66 p.
- BLANCO, JOSÉ JOAQUÍN, "La alcoba submarina" en *Minutos velardianos*, pp. 19-26.
- CABRERA DE DEL, Hoyo, Carmen, *La cocina jerezana en tiempos de López Velarde*. FCE (Tezontle), México, 1988, 96 p.
- CARBALLO, Emmanuel, *Ramón López Velarde en Guadalajara*. Comisión..., México, 1988, 76 p.
- CUESTA, Jorge, "La provincia de López Velarde" en *Poemas y ensayos*, II-I. UNAM, México, 1978, pp. 246-250.
- CHUMACERO, Alí, "Ramón López Velarde, el hombre solo" recogido en *Los momentos críticos*. Ed. de Miguel Ángel Flores. FCE (Letras Mexicanas), México, 1987, pp. 124-129.
- FERNÁNDEZ, Sergio, *Homenaje a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*. SepSetentas-Diana, núm.36, México, 1980, pp. 103-173.
- FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, *La Gaceta*, Núm. 208, abril de 1988, México, 69 p.
- GARCÍA BARRAGÁN, Elisa Y SCHNEIDER, Luis Mario, *Ramón López Velarde. Álbum*. UNAM, México, 1988, 218 p.
- HOYO, Eugenio del, *Jerez, el de López Velarde*. FCE, México, 1988, 98 p.
- NOYOLA VÁZQUEZ, Luis, *Fuentes de Fuensanta. Tensión y oscilación de López Velarde*. FCE, México, 1988, 141 p.
- PACHECO, José Emilio, *Antología del modernismo, 1884-1921*. UNAM, México, 1970. Cf. Introducción, pp. xi-li.
- PAZ, Octavio, "El camino de la pasión (Ramón López Velarde)", cito por *México en la obra de Octavio Paz*, t. II, "Generaciones y semblanzas",

- que es la versión revisada y actualizada de este ensayo clásico. FCE, México, 1987, pp. 346-415.
- PHILLIPS, Allen W, *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. Comisión..., México, 1988, 327 p.
- \_\_\_\_\_, *Retorno a Ramón López Velarde*. Comisión..., México, 1988, 147 p.
- SEGOVIA, Tomás, *Trilla de asuntos. Ensayos II*. UNAM, México, 1990, 558 p. (Sobre López Velarde: “López Velarde, o el clamor de la historia”, pp. 187-215, y “Amor más allá de la muerte”, pp. 217-257.)
- SHERIDAN, Guillermo, *Un corazón adicto: La vida de Ramón López Velarde*. FCE (Tezontle), México, 1989, 227 p.
- UNAM, *Minutos velardianos*, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas), México, 1988, 270 p.
- VILLAUERRUTIA, Xavier, *El León y la Virgen*. Prólogo y selección de X.V. UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 40), México, 1942 y 1971.
- ZAID, GABRIEL, “Tres poetas católicos” en *Obras de Gabriel Zaid, 2. Ensayos sobre poesía*. El Colegio Nacional, México, 1993.
- \_\_\_\_\_, “Un amor imposible de López Velarde” en *Vuelta*, 110, enero de 1986, pp. 7-17.

## C

- ALIGHERI DANTE, *Vita nuova / La vida nueva*. Ed. y Tr. de Julio Martínez Mesanza, prólogo de Carlos Alvar, Siruela, Madrid, 1985.
- ANÓNIMO DE ERFURT (anteriormente atribuido a Egidio Romano), *Tractatus de Perfecto Amore* (también titulado *De vero amore* y, antes, *De zelotypia*), ed. de Gerardo Bruni, Bocca Editore, Roma-Milano, 1954 (original de fines del s. XIV), 34 p.
- ARCIPRESTE DE, Talavera (Alfonso Martínez de Toledo), *El Corbacho*. Ed. de Joaquín González Muela. Ed. Castalia (Clásicos, 24), Madrid, 1970, 281 p.
- BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*. Eds. du Seuil. Paris, 1977. (En español cito por la trad. de E. Molina para Siglo XXI Editores, México, 1982, 413 p.)

- \_\_\_\_\_, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*. Eds. du Seuil, Paris, 1982. (En español: Tr. de C. Fernández Medrano, Eds. Paidós, Barcelona, 1986, 380 p.)
- \_\_\_\_\_, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Eds. du Seuil, Paris, 1984. 413 p.)
- BARTRA, Armando, *Regeneración 1900-1918*. Ed. Era, México, 1977, 437 p.
- BECKER, Ernest, *La estructura del mal. Un ensayo sobre la unificación de la ciencia del hombre*. (Tr. C. Valdés), FCE (Col. popular, 192), México, 1980, 552 p.
- BERNHARD, Thomas, *El origen*. (Tr. M. Sáenz), Anagrama, Barcelona, 1984, 132 p.
- BENJAMIN, Walter, *Poesía y capitalismo*. Iluminaciones 2. (Tr. J. Aguirre), Taurus Eds., Madrid, 1972, 190 p.
- BOURIN, Jeanne, *Cour d'Amour*. Michel Archimbaud/Seghers, París, 1986, 134 p.
- BRAUNSTEIN, Néstor A. (Coordinador), *La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan*. Siglo XXI Editores, México, 1983, 323 p. (Este volumen contiene los trabajos de Braunstein, Gerber, Orvañanos, Gilling, Escobar, Saal, Bicecci, Nasio a los cuales aludo.)
- CANETTI, Elías, *La conciencia de las palabras*. (Tr. J.J. del Solar), FCE (Col. popular, 218), México, 1981, 363 p.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*. I. y II. Ed. de J. Jay Allen. Ediciones Cátedra, Madrid, 1985, 595 y 578 p.
- CONRAD, Joseph, *Lord Jim* (con fragmentos de A. *Personal Record*). Penguin Books, Harmondsworth, 1982, 377 p.
- DINESEN, Isak, *Ehrengard*. Penguin Books, Harmondsworth, 1980, 111 p.
- DUVIGNAUD, Françoise, *El cuerpo del horror*. (Tr. M. Lara), FCE (Col. popular, 280), México, 1987, 214 p.
- DUVIGNAUD, Jean, *El juego del juego*. (Tr. J. Ferreiro Santana), FCE (Breviarios, 328), México, 1982, 159 p.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. (Tr. J. E. Calderón), FCE (Lengua y Estudios Literarios), México, 1988, 256 p.
- ÉCOLE DE LA CAUSE FREUDIENNE (Monique Amirault, Serge Cottet, Claude Quénardel, Marie-Hélène Roch, Pascal Pernot ; Rédacteur : P. Per-

- not), en particular: Pernot « Du sujet de l'inconscient au parlêtre » en línea en su propio portal : <http://www.causefreudienne.net/du-sujet-de-linconscient-au-parletre/>
- ELIOT, T. S., *Selected Essays*. Harcourt Brace Jovanovich, Publishers. San Diego, New York, London, 1978, 460 p.
- \_\_\_\_\_, *The Complete Poemas and Plays 1909-1950*. Harcourt Brace Jovanovich, Publishers. San Diego..., 1980, 388 p.
- FLAUBERT, Gustave, *Cartas a Louise Colet*. (Tr. I. Malaxecheverría), Ed. Siruela, Madrid, 1989, 400 p.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*. (Tr. E. C. Frost), Siglo XXI Editores, México, 1968, 375 p.
- GARCÍA BACCA, Juan David (tr. y notas), *Los presocráticos*. FCE (Col. popular, 177), México, 1944.
- HERÁCLITO, *Fragmentos*. (Versión de J. Gaos, ed. crítica de Enrique Hulsz), UNAM, México, 1989, 17 p.
- HERRIGEL, Eugen (Bungaku Hakusi), *Zen en el arte del tiro con arco*. (Tr. J. J. Thomas), Ed. Kier, Buenos Aires, 1972, 111 p.
- KERMODE, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. (Tr. L. Moreno de Sáenz), Ed. Gedisa, Barcelona, 1983, 175 p.
- MARÍA DE FRANCIA, *Lais*. (Ed. y tr. de Luis Alberto de Cuenca), Eds. Siruela, Madrid, 1987, 110 p.
- MARKALE, Jean, *La vida, la leyenda, la influencia de Leonor de Aquitania*. (Tr. C. Peri-Rossi), José de Olañeta, Editor, Barcelona, 1983, 232 p.
- NOVALIS, *Fragmentos*. (Tr. L. Fernández del Valle), Juan Pablos Editor, México, 1984, 131 p.
- PAVESE, Cesare, *El oficio de vivir / El oficio de poeta*. (Tr. E. Benítez), Ed. Bruguera, Barcelona, 1980, 508 p.
- PHILLIPS, John A, *Eva. La historia de una idea*. (Tr. J. J. Utrilla), FCE (Breviarios, 451), México, 1988, 274 p.
- QUIGNARD, Pascal, *La lección de música*. (Tr. A. Cuesta), Eds. Versal, Barcelona, 1988, 131 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*. (Tr. A. Bernárdez), Ed. Losada, Buenos Aires, 1949, 160 p.

- VALÉRY, Paul, *Obras escogidas I y II*. (Varios traductores, edición de S. Elizondo). SepSetentas-Diana, México, 1982, 187 y 164 p.
- VV. AA., *Poètes et Romanciers du Moyen Âge*. (Éd : Albert Pauphilet), Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1952.
- WALKER, Barbara G, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. Harper & Row, New York, 1983, 1103 p.
- WILLIAMS, William Carlos, *La primavera y todo* (Tr. J. y G. Sucre), Monte Ávila Editores, Caracas, 1980, 127 p.

## D

- ANDERSON, Laurie, "Language is a virus" en *Home of the Brave*. Co-Produced by Roma Baran and Laurie Anderson. Warner Bros. Records Inc., USA, 1986, 9 25400-2.
- CODAX, Martin, *Cantigas de amigo*. Ensemble de Musique Ancienne "Euterpe" de Paris. Harmonia Mundi, France, 1981, HM 1060.
- DIRE STRAITS, "Private Investigations" en *Love Over Gold*. Vertigo, USA, 1982, LPR-23052.
- PERGOLESÌ, *Stabat Mater*. Margaret Marshall, soprano; Lucia Valentini Terrani, contralto; Leslie Pearson, órgano, London Symphony Orchestra, dir. Claudio Abado, 1985, Polydor International, Hamburgo, 415, 103-2GH.
- RAVEL, Maurice, *La Valse*. Zubin Mehta dirigiendo The Angeles Philharmonic Orchestra. The Decca Record Company Ltd., London, 1971, CS 6698. (*La Valse* fue compuesta en 1920 y revisada en 1928.)
- \_\_\_\_\_, *Pavane pour une infante défunte y Pavane de la Belle au bois dormant*. Charles Munch al frente de la Boston Symphony Orchestra. RCA (Papillon collection), USA, 1987. 6522-2-RG.
- SIBELIUS, Johan Christian Julius, *Valse triste*. Osmo Vänskä dirigiendo la Lathi Symphony Orchestra. Grammophon AB BIS, Austria, 1992. BIS-CD-1125. (Obra compuesta en 1903-1904.)





# ÍNDICE

Reconocimientos.....	9
Prólogo. Una novela de escritor.....	11
El arte de la queja.....	21
El cuerpo.....	65
Osario.....	141
Estar lejos.....	195
Escribir.....	231
Bibliografía.....	255



*El arte de la queja. La prosa literaria de Ramón López Velarde*, de Alberto Paredes, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir en el mes de marzo de 2024 en el taller de Color Arte, Rinconada Macondo, Edificio José A., colonia Pedregal de Carrasco, Alcaldía Coyoacán, CDMX. Se tiraron 500 ejemplares impresos offset en papel cultural de 95 gramos. La tipografía se realizó en tipos Adegas Serif. El diseño de los forros e interiores fue realizado por Alejandra Torales M., con colaboración de Daniela Macías Galván. La formación estuvo a cargo de Cuatro Diseño. Cuidó la edición Alberto Paredes.

Ekató, serie coordinada por Frances Rodríguez Van Gort, Roberto de Jesús Villamil Pérez, Federico José Saracho López y Juan Carlos H. Vera.

# EKATÓ

