

Jaime Torres Bodet.

CERCANIA DE LOPEZ VELARDE

IMAGINO los usos nuevos, delicados, patéticos, ingeniosamente imprevistos, que el habitante de una isla excluída de la civilización podría dar a los objetos de mi despacho si el mecanismo del naufragio, tan difundido por las novelas de aventuras, tuviese aún, en nuestros días, la eficacia, la convicción o la honradez bastante para arrojarlos, en resaca oportuna, a los pies de alguna choza o sobre la arena de algún litoral. ¿Qué voluptuoso reclamo de fauno haría gemir sobre la flauta improvisada, por ejemplo, con el cañón de una pluma fuente? ¿O qué misterioso fetiche—de verbo, como el de un Dios, periódico y oculto—adoraría en el recinto de una radiola?

Una de estas recreaciones del universo hace, científicamente, la autoridad imaginaria de los arqueólogos. Otra, transportada al terreno de los vocablos, enriquece la obra de los poetas. Y así es como el juego de la reencarnación de los términos inspira a Ramón Pérez de Ayala, en *Belarmino y Apolonio*, la graciosa alteración del idioma de que se anima el español al pasar por la retórica primitiva de su personaje.

No es poco frecuente, en efecto, que una lentitud de la atención en la plática de algún amigo o en la prosodia de algún discurso, nos deje en las manos, recién caídas de la rama del concepto, una frase, una palabra,

una sílaba, llenas de sugestivos misterios. De estos hallazgos purísimos, la vida moderna—tan complicada por los tecnicismos usuales—ofrece al espectador un amplio repertorio. Pero sería inútil perseguirlos. Su calidad, su precio, su condición de goce están en la sorpresa; viven del entorpecimiento de la conciencia que los disfruta; se instalan sobre el estupor de la atención, un instante abolida, que los reconoce.

En estos paréntesis de placidez las palabras ya no tienen otro valor que el plástico y gratuito de su volumen, de su sonoridad, de su peso. Gracias al milagro—en que todo arte se goza—los espíritus recobran el uso de esa capacidad de libre disposición de sí mismos de que la cultura los priva. ¡Qué claros y, a veces, qué recargados del sentido barroco del argumento nos parecen entonces los poemas más elípticos de un Góngora o de un Mallarmé! Desatendidos, un minuto siquiera, de los privilegios de la literatura, ¡qué opaca advertimos, al fin, la significación concreta de las cosas!

Mesa, libro, teología, infelicidad... Palabras que sólo el uso ha conseguido amoldar a la forma de los objetos que evocan, pero que, en una deliciosa humorada de *enfant terrible*, el descuido de la atención, lógico y vigilante como el del sueño, cambia de sitio, súbitamente, en la casa metódica, de familia burguesa de Franz Hals, con que podríamos comparar nuestro vocabulario.

¿Por qué arbitraria síntesis, que la pereza prolonga, estas cuatro letras de la palabra *mesa*, contienen la realidad del mueble en que leo, y, apoyada en su imagen, la del otro, ya un poco increíble y esquivo—¿soñado? ¿visto? ¿sentido?—en que escribí lo que estoy leyendo. Del uno me sorprende la solidez. Pero del otro recuerdo la línea. De otro más, todavía legendario, exagerando la fantasía con la memoria, me seduce el color. *Mesa*. Pronuncio sus sílabas mentalmente, varias veces, hasta que la repetición—como la velocidad de las ruedas,

que hace desaparecer la forma de los radios—me salve del sentido que me representan. Mesa. Libro. Teología. Infelicidad. No sé ya, en este principio de olvido, si teología es el nombre de una mujer italiana o, por contraste dantesco, si Beatriz es el título de una metafísica facultad. Ignoro si libro es un signo del Zodiaco o un instrumento de tortura. No preciso si el término infelicidad corresponde a un estado del espíritu, al recuerdo de una ciudad conocida en la geografía de un drama de Ibsen o a un modelo de traje de noche. Confesémoslo. ¿No sería casi plausible decir de algunos de los invitados que se presentó a nuestra fiesta vestido de infelicidad? Imaginemos, sin embargo, con risa, la protesta inmediata del redactor de Sociales y Personales. Y, no obstante, ¡cuántas veces el crítico—el mejor de los críticos—imita, en arte, los procedimientos del cronista de sociedad!

El idioma, apreciado en conjunto, desde el punto de vista de la inteligencia, puede compararse, una vez más, con la instalación de una buena comunicación inalámbrica. Mediante una clave convencional, un signo, un escalofrío, una contraseña magnética, un grupo de ondas instala—sobre la pauta del alta voz—el escenario invisible de un ballet ruso, la tribuna de un orador político o el marco, los gritos, y los timbrazos enérgicos del referee, en un combate de box. Pero ¡qué ligera alteración de la graduada ruedecita indicadora basta para hacer estallar dos continentes de sonidos! Un grado más, a la izquierda, derramaría la líquida romanza del tenor en el segundo acto de *Lohengrin* dentro del alarido espeso, sólido, con que un team de «foot-ball» corea su triunfo en el estadio. Un grado menos, hacia la derecha, desordenando latitudes, adelantándose a Ravel, instalaría a Paul Whitemann y a una pequeña orquesta de jazz sobre la marea hegeliana—tesis, antítesis, síntesis—del océano filosófico de Bach.

He citado, un momento antes, al *Belarmino* de la novela de Pérez de Ayala. Quiero insistir en él porque me proporciona un ejemplo característico de estas recreaciones poéticas del lenguaje que me interesa revisar y a las cuales, estimada en sus justas proporciones, se parece tanto la aventura retórica de Ramón López Velarde.

Belarmino es un extraño filólogo que dispone del mundo—del «cosmos», según él lo llama—desde el taburete en que su hija le coloca diariamente el diccionario. En su especulación, comprende, sin embargo, que «vivir es conocer y conocer, crear. Es decir, dar un nombre».

En el cosmos—afirma Belarmino—están los nombres de todas las cosas, pero están mal aplicados, porque están aplicados según costumbre mecánica y en forma que, lejos de provocar un acto de conocimiento y de creación, favorece la rutina, la ignorancia, la estupidez, la charlatanería gárrula y el discurso vulgar. En el cosmos están los nombres como aves en jaula, o como seres vivos, pero narcotizados y en sepulcros.

Belarmino—añade Pérez de Ayala—hallaba una manera de placer místico, un modo de comunicación directa con lo absoluto cuando rompía los sellos sepulcrales para que se alzasen los vivos enterrados y abría las jaulas para que las aves saliesen volando.

Y es así como, por un curioso procedimiento de integración—absolutamente respetuoso del sujeto—el filólogo Belarmino, desde su humilde taller de zapatería, llega a sentir como equivalentes estas dos realidades tan distintas: camello y ministro del gobernante, dromedario y ministro del Señor.

—¡Locura! declararán muchos lectores apresurados, frente al taller de zapatería de *Belarmino*. Pero, en el fondo, una revolución esencial se incubaba ya al calor de estas meditaciones sedentarias. Una revolución indescriptible que, de poder llevarse a la práctica, daría al traste con instituciones y gobiernos, con dog-

mas y con filosofías. Una revolución tanto más veloz cuanto más abstracta y tanto más violenta cuanto que no la dirigían los generales, sino los poetas. Y ya se sabe que éstos, desde que Platón los arrojó de su República, están queriendo probar de algún modo sus capacidades de acción.

La primera impresión que produce, a la lectura, una poesía de Ramón López Velarde, es precisamente la de haber penetrado, de pronto, en una casa saqueada. Pero, inmediatamente, del desorden visible, las incoherencias mismas van tranquilizando nuestro sentido de la propiedad. Sí, ha habido violencia, pero los saqueadores no se han llevado consigo nada de lo que habían venido a robar. La cortina ha desaparecido de la puerta que protegía, pero no ha desaparecido de la casa; ahora vibra, como una túnica sobre el busto de una Minerva, estilo Imperio, de 1810. El espejo no ha huído del marco que lo encerraba. Se ha vuelto de espaldas, cara al muro, acaso para no presenciar la escena de robo que nuestra llegada al salón—es decir, nuestra curiosidad en la lectura—ha conseguido evitar.

Habituados a la insensibilidad de los adjetivos elocuentes, los lectores de 1918 nos sentíamos ofendidos, ante los poemas de *La Sangre Devota* y los de *Zozobra*, aun no coleccionados, por algo que era, precisamente, un triunfo de la sensibilidad. Cuando López Velarde, en una espléndida evocación de las aldeas y de los campos atravesados por la cólera revolucionaria, escribe:

Hasta los fresnos mancos,
los dignatarios de cúpula oronda,
han de volver las quejas de la torre
acribillada en los vientos de fronda,

un extraño malestar, de devoción mística, nos sobrecoge. Y como toda expresión poética, cuando es realmente acertada, nos parece también misteriosa y di-

fácil como un milagro, buscamos con inquietud los orígenes de una adivinación que, a mi juicio, reside sólo en el juego de estos dos términos: la evocación significativa de la torre y la calidad de la palabra *dignatario* que, aplicada a los fresnos amputados por la metralla y reunida a la cúpula oronda del final del verso comenzado, les da, en seguida, una solemnidad y una resignación de sacerdotes cristianos del martirologio.

Otra estrofa de un poema sin título reproduce en *Zozobra*, con vocablos diferentes, esta misma experiencia de transiciones idiomáticas puras. La cito porque se refiere también a imágenes plásticas del culto y a la decorativa tradición visual del catolicismo, que López Velarde reitera:

Mi corazón leal se amerita en la sombra.
Es la mitra y la válvula... Yo me lo arrancaría
para llevarlo en triunfo a conocer el día,
la estola de violetas en los hombros del Alba,
el cingulo morado de los atardeceres,
los astros y el perímetro jovial de las mujeres.

Salvo el último verso que, de un salto a las estrellas —como en la balada de Banville—, nos traslada de nuevo, no sin contusiones, a la ironía y a la ternura de la sexualidad, la estrofa toda vive de sus solas resonancias lingüísticas. En efecto, al referirse a su corazón, el poeta se detuvo en esta palabra: «mitra», de la que el contenido fisiológico le parece menos real que el otro, sunuario, de la mitra de los arzobispos. Por eso ha recordado, en seguida, la «estola» de violetas y el «cingulo de los atardeceres». Por eso también—mirando el espejo con el espejo y pasando de una metáfora a otra, sin contacto con la realidad—llega a esa refracción de los valores sensibles de la palabra «alba» que puede ser entendida, aquí, en sus dos significados: lo mismo como la túnica blanca de los sacerdotes, que

como la claridad cotidiana, ciertamente angustiosa, que precede a la salida del sol.

Esta combinación de religiosidad devota y de poética intrepidez, estas sujeciones a los cánones del dogma y estas rebeldías a los de la gramática, se repiten de un extremo a otro de la obra de López Velarde en forma tal que se implica deliberada. Así tenemos, en *Todo*, acaso la composición más perfecta de *Zozobra*, esta declaración:

En mí late un pontífice
que todo lo posee
y todo lo bendice;
la dolorosa Naturaleza
sus tres reinos ampara
debajo de mi tiara
y mi papel instinto
se conmueve
con la ignorancia de la nieve
y la sabiduría del jacinto.

Y, páginas adelante, en aquella deliciosa estampa sensual que principia *Te honro en el espanto de una alcoba perdida...*, el dístico en que describe a la amante:

Ya que tu abrigo rojo me otorga una delicia
que es mitad friolenta, mitad cardenalicia...

O, por último, estos versos, sorprendidos en una poesía anterior, de carácter evidentemente juvenil:

Y una Catedral y una campana
mayor que cuando suena, simultánea,
en las avemarías, me da lástima
que no la escuche el Papa.

Porque la cristiandad entonces clama
cual si fuese su queja más urgida
la vibración metálica

y al concurrir ese clamor concéntrico
del bronce en el ánima del ánima
se siente que las aguas
del bautismo nos corren por los huesos
y otra vez nos penetran y nos lavan.

Tratando de descubrir en la obra de López Velarde algunos ejemplos de expresiones poéticas desviadas verdaderamente del sentido útil de los vocablos, se tropieza, sin quererlo, con el prestigio más dramático de su influencia: el fervor. ¿Quién se atrevió a decir, alguna vez, que forma y fondo eran cosas opuestas?

El fervor en el lirismo de López Velarde no está—por fortuna—y ésta es su superioridad específica sobre el *Belarmino* de la novela de Pérez de Ayala, en el juego de azar de las palabras con las imágenes. En este sentido ¿cuántos poetas de hoy—y no exceptúo a muchos de los mejores—pudieran afirmar haber salido, realmente, del período verbal de *Belarmino*?

Hay un estilo de palabras que López Velarde sintió—que padeció muchas veces—pero de cuyas estrategias no se satisfizo nunca. Latía en él, si no el pontífice laico con que orgullosamente se compara, sí un apasionado apetito humano que restringió en su obra el campo del artista puro, sin que, de tales limitaciones, su cantidad de poeta pudiera realmente sufrir. Las cualidades que le legó no serán de la misma limpieza y del mismo desinterés que las expresivas que hasta ahora hemos advertido, pero, en cambio, dan la impresión de ser más durables. Y—¿por qué no?—también más valiosas.

Para entender la poesía de López Velarde debe partirse de un postulado que no la limita tanto cuanto la sitúa. López Velarde fué siempre, y constantemente, un poeta de la provincia. De la provincia mejicana es no sólo el acento religioso de sus mejores poemas, sino el calor y la ternura de la ensoñación amorosa, la in-

culta sustitución del sentido personal por el auténtico en los adjetivos y de los sustantivos de que su anécdota se sirve. Pero, por encima de todo, pertenece a la provincia mejicana ese vago estremecimiento del paisaje que no está nunca al margen de sus poesías—como sucede en las de los escritores de la ciudad cuando salen al campo—sino tejido con su materia última, digerido en su substancia, disuelto por su intimidad.

El significado de la provincia ha sido tan cruelmente modelado por la novela del siglo XIX que casi resulta peligroso elogiarla, en nuestros días, como un remedio de lentitud a la velocidad de que nos hallamos enfermos. Y, sin embargo, es preciso reconocer que, a pesar de sus intrigas familiares y de sus antipatías de campanario—o acaso por coincidencia con la actitud moral que estas mismas debilidades suponen—, la provincia ha sido, siempre, a partir del Romanticismo, la gran proveedora de nuestros poetas. Este fenómeno, que no sabríamos limitar a Méjico, no es tampoco característico de la América española, ni, en última instancia, complementario de la psicología racial hispánica que ha defendido siempre, en punto a escuelas líricas, una devota subordinación y concordia con el paisaje. Francia, tan disciplinada al yugo de la capital, no expresa, en las reputaciones que París autoriza, sino la consagración artística de los esfuerzos que las provincias le muestran. Veinte siglos antes, en la Roma de Augusto ¿qué otro encanto traía, a la corte del Emperador, el poeta de las *Geórgicas*?

La delicadeza escrupulosa que Ramón López Velarde demostró dentro del artificio ha sorprendido a muchos de sus comentaristas y les ha hecho dudar, erróneamente, de la calidad regional de su estética. Comprueba una equivocada interpretación de lo que es la provincia el creer que su simplicidad esté más alejada del artificio que la complicación de nuestras ciudades. Quien lo duda, debe reflexionar un instante

acerca de todas las violencias que la sensibilidad del siglo XVIII tuvo que hacerse a sí misma para llegar, en una refinada decadencia, a percibir la *naturalidad* de Rousseau.

Placen a la vida mecánica de la urbe la simplificación de la elegancia y el concepto, cada vez más desnudo, del individuo. Si esta monotonía del mayor número no se formase, la coexistencia de cinco millones de habitantes en Berlín o de siete millones en Londres ocasionaría a cada minuto una colisión inmoderada de épocas y, en Nueva York, una verdadera lucha de razas. El sentido de la policía—y, en cierto modo, el de la civilización—exige siempre el sacrificio de algunos de nuestros valores originales. De estos, por desgracia, el lirismo no es el más lento en desaparecer.

Cuadra al contrario al demorado ritmo en que la vida de provincia se desarrolla, una abundancia de lentitud, indispensable al florecimiento de las manías. Por eso la mitología democrática, es decir, la novela burguesa de Dickens o de Balzac, prefiere instalarse sobre el escenario de la provincia. Y cuando un *Fadre Goriot* o un *Oliverio Twist* surgen en un rincón de la urbe, escogen alguno de esos barrios herméticos en que la limitación de los caracteres evoca atrozmente, en las grandes ciudades, la tensión individual de los odios y las antipatías de las pequeñas aldeas.

Hemos oído hablar, no hace mucho tiempo, a un ingenio extraordinariamente sutil, de la deshumanización del arte. ¿Qué había en el fondo de esta expresión? ¿Se trataba, acaso, de un hastío del hombre por el hombre? ¿Era el principio de una terrible ingratitud de la criatura para con el creador?

Tanto se ha dicho ya en torno a esta doctrina, tanto se calla, que de las reflexiones más erróneas de quienes la comentan, podemos desprender esta interpretación: El arte, como fruto del nuevo tipo de colaboración social que la ciudad representa, exige de cada obra un

mínimum de humanidad, o, lo que es lo mismo, un mínimum de discrepancias vitales, dentro de un *standard* de similitud superior. Concebida en tales términos, la sugestión de Ortega y Gasset coincide con la doctrina moral de un Boileau y se expresa a merced al gran ejemplo clásico con que la época de un Luis XIV la ilustra.

¿Qué es, en efecto, un clásico—ha dicho alguna vez André Gide—sino un escritor modesto? ¿Y qué debe entenderse por modestia, en materia artística, sino esta prudencia de lo personal y esta no exhibición de lo humano de cada quien, que nos pondría en condiciones de ignorarlo todo acerca de la vida de Racine o de Descartes, si no hubiesen estado allí los biógrafos que la reseñan?

El caso de la edad clásica que inspira esta interpretación de la modestia en la literatura francesa indica hasta qué punto una al menos de las actividades superiores del arte es incompatible con el desarrollo de la timidez. Me refiero, concretamente, a la poesía lírica.

Si apartamos por un momento los hallazgos de algunos poemas de La Fontaine—y, especialmente, del *Adonis*—, ¡qué pobre en realizaciones líricas se nos presenta el siglo de Pascal y de Madame de la Fayette, tan rico, en cambio, en máximas morales, en novelas psicológicas y en comedias de caracteres! Perseguida del escritor, la humanidad se refugia en el argumento, por la misma razón por la que, ahuyentándola de la anécdota, la encubrimos con la sensibilidad.

Pero ocurre que el lirismo requiere precisamente, para su éxito, un «desarrollo monstruoso del yo»; es decir, un apogeo de las condiciones circunstanciales del artista que no puede divorciarse de cierta individualidad, exhibición del hombre. De aquí el concepto de la poesía de circunstancia.

Tal apogeo del hombre, no siempre contenido por

los escrúpulos del artista, es idéntico al que traiciona, en determinados retratos de provincia, el rebuscamiento torpe, pero personal, y—digámoslo de una vez—absolutamente lírico, del problemático elegante de la población. Ahora bien, lo que el hombre de mundo exige—y ha exigido siempre—en sobriedad y en impersonalidad de adornos a su semejante es lo que el crítico de gusto pide, con insistencia, al buen escritor. Y en esta discreción de las maneras coinciden lo mismo el *honnête homme* para cuya delicada aprobación componía Molière el Alceste de *Le Misanthrope*, que el «varón discreto» que inspiraba a Gracián el fino continente ideológico de sus Tratados.

Sucede, por desgracia, que el público formado exclusivamente por estas asambleas de *honnêtes gens* y estos cenáculos de *discretos* no es nunca el más apropiado para juzgar del ímpetu o de la cantidad de una producción lírica. Por esto se explican muchas aberraciones del gusto. Y así se llega a perdonar la crueldad de aquel *parterre* de Reyes que, hace aproximadamente un siglo, en un teatro de Viena, pudo preferir—por lealtad misma con su cultura—la gracia civilizada de una ópera de Rossini a la sublime y solitaria aspereza del júbilo en la *Novena Sinfonía*.

La manera en que afirmo que la provincia contribuye a la poesía no es añadiéndole obscuridad impersonal, sino acentuándole personales particularidades. Siento, por otra parte, que esta contribución no haya sido percibida frecuentemente por conducto de la pereza, que es una capacidad de la delicia, sino por el de la lentitud, que representa una incapacidad de la rapidez. Y cuando clasifico a Ramón López Velarde entre los poetas de la provincia, no entiendo restringirle ninguna especie de méritos. La universalidad de una obra no está forzosamente proporcionada al cosmopolitismo de su escenario normal, ni corre parejas con las dimensiones de la aspiración de su autor. *Ouvert la Nuit*,

de Paul Morand, es más genuinamente francés y, en el fondo, más restringido—a pesar de la ubicuidad europea de sus personajes—que inglés *El Artista Adolescente* de Joyce, que no juega con latitudes de carta geográfica, ni busca otra amplitud que la de su sinceridad.

Quienes al sentido provinciano que encuentro en la obra de López Velarde oponen el atrevimiento de su insumisión para la poesía post-simbolista, no me han entendido, puesto que lo provinciano de la actitud que señalo en él no reside en la timidez—más frecuente en las grandes ciudades que en las pequeñas aldeas—sino en la audacia. Un hombre de la ciudad no necesita dar voces especialmente violentas para seducir la atención de su público. Con detenerse unos minutos, en un momento dado, en el cruce de dos avenidas congestionadas por el tráfico, habrá violado tantos complicados mecanismos de la sociabilidad que esta sola lentitud tomará, casi, las proporciones de una verdadera rebeldía. En cambio, en provincia ¡qué sucesión de delirios ha de fingir el hombre de talento para que los parientes de su familia—por el solo hecho de haberle visto nacer—no lo desprecien indefinidamente!

De aquí, en el inteligente de la provincia una falta de medida, aun en el acierto, que lo separa en seguida del inteligente de la ciudad. Por esta falta, de cuyo margen se enriquecen las incertidumbres del gusto, se deslizan—como por un cauce propio—los caudales de un inconfundible lirismo. Así se justifica en López Velarde el sistemático esfuerzo de sustituir por el adjetivo grave, certero casi siempre, el esdrújulo, ampuloso y más o menos indefinido. Donde alguno podía decir: *universal* apunta él, pintorescamente, *ecuménico*. Y donde otro escribiría *un niño*; él ve, inmediatamente, *un párvulo*. Muchos, temerosos de una alusión demasiado indiscreta, no nos atreveríamos, al hablar de nosotros mismos, a afirmar, con el desenfado con que él lo hace: *mi persona*. Mas él se expresa así,

por la misma razón que obliga a los Brummeles de una provincia a instalarse, todos los días, dentro de la solemnidad aparatosa del chaqué. Y lo curioso es que su admirable intuición poética no naufrague en estas faltas de tacto que, gracias a las evocaciones completas en que las descubrimos, no resultan jamás verdaderas faltas de gusto.

Gocemos, en efecto, del «párvulo» de que antes, desprendido él de la atmósfera del poema en que lo sorprendimos, nos habíamos apresurado a sonreír. El poeta, al referir el retorno maléfico al hogar destruido por la batalla, insinúa, entre las ruinas, un delicado trozo de paisaje rural, plagado deliberadamente de giros en desuso y de vocablos envejecidos:

Las golondrinas nuevas, renovando
con sus noveles picos alfareros
los nidos tempraneros;
bajo el ópalo insigne
de los atardeceres monacales,
el lloro de recientes recentales
por la ubérrima ubre prohibida
de la vaca rumiante y faraónica
que al párvulo intimida...

¡Qué bien se explica aquí, insertada después de la estampa escolar de la *vaca faraónica*, esa visión del pequeño *párvulo* intimidado que, antes, nos parecía una mera pedantería de colegial!

No tengo a la mano—y lo deploro—las excelentes páginas que José Gorostiza leyó acerca de la obra de Ramón López Velarde en una de las conferencias organizadas por la Biblioteca «Cervantes» de Méjico, en 1924. No obstante, si la memoria no me traiciona, creo poder afirmar que ya en ellas se proponía cierto aspecto del provincialismo de su poesía como un recato y una ternura del sentimiento dentro del panorama de la edificación nacional. El comentario a esta parte del lirismo de López Velarde me llevaría por lo pronto a si-

tios que no quiero tocar de paso; pero que no me resigno tampoco a dejar para el convenio precario de una alusión. El problema del arte mejicano se encuentra ligado con dificultades técnicas, históricas y políticas demasiado complejas para creerlo resuelto por una simple buena intención de nuestro patriotismo. . . . No deja de ser curioso, sin embargo, el hecho de que *La suave patria* sea precisamente el poema en que López Velarde, al querer superar las fronteras de su regionalismo—de su comprensión deliciosamente parcial de las cosas—, se haya visto precisado también a disminuir el hermetismo patético de su expresión. Comparadas con *Todo*, con *Tierra mojada*, con *Mi corazón se amerita* . . . , con *Hoy como nunca* . . . , los versos de *La suave patria* dan la impresión de una renuncia deliberada a los modos esquemáticos de pensar que la poesía de Zozobra había llevado hasta la desnudez despojada y despejada del Algebra. No quiero decir con estas reticencias que *La suave patria* implique un decaimiento del poeta, sino un propósito de vulgarización en sus procedimientos, el deseo de vestirse ya con una cultura. . . . Los hallazgos felices abundan todavía. Citaré algunos, que están ya en todas las bocas y que, a pesar de ello, no han perdido aún su sabor esencial y fragante:

El relámpago verde de los loros.

En calles como espejos, se vacía
el santo olor de la panadería.

Oigo lo que se fué, lo que aún no toco
y la hora actual con su vientre de coco. . . .

Desde el vergel de tu peinado denso. . . .

Como la sota moza, Patria mía,
en piso de metal vives al día (1).

(1) Sería interesante hacer notar hasta qué punto se anticipó en las conquistas de cierta poesía española, rica en imágenes—como la de Federico García Lorca—, esta manera de la sensibilidad de López Velarde para lo plástico.

Cito muchos. Y considero que son todavía más numerosos que los citados los que el temor de parecer prolijo no me autoriza a añadir. Pero, a cambio de estas sorpresas, de estas *iluminaciones*, ¡cuántas lentitudes y cuántas indecisiones de estilo que las estrofas de *Zozobra* no contenían!

Por ejemplo:

Suave Patria, te amo no cual mito
sino por tu verdad de pan bendito.

Inaccesible al deshonor, floreces...

No como a César el rubor patricio
te cubre el rostro en medio del suplicio.

El alma, equilibrista chuparrosa...

Cada uno de estos renglones encierra el eco de un vicio, la torpeza de un aprendizaje, el reflejo de una retórica extraña. El segundo parece de un discípulo de Quintana. El tercero recuerda la fraseología académica de José Santos Chocano. El último evoca las peores imitaciones sentimentales de Gutiérrez Nájera. En los más graves errores cometidos por López Velarde antes de *La Suave Patria* había, en cambio, tales acentos de integridad personal, de mundo poético aparte, que no me es posible elogiar esta poesía suya, demasiado célebre, sino como un magnífico ensayo de transición. De transición hacia mayor popularidad... Pero no hacia mayor transparencia.

Lo peor que puede ocurrir a ciertos ángeles es que un profesor de gramática les enseñe a leer y a escribir. Lo más grave que puede ocurrir a ciertos poetas es perder sus límites, hacer más abundante su léxico, cambiar su profundidad por una promesa—casi siempre ficticia—de mayor extensión. No sé por qué imagino que Ramón López Velarde se hallaba, cuando la muerte

lo arrebató de nuestro lado, en trance de este peligro. Por una parte su mundo—de formas artificiales y herméticas—necesitaba, como el de todo gran poeta, de una sustitución del Diccionario de la Real Academia por el tratado del «cosmos» de *Belarmino*. (Hay metáforas, en efecto, que sólo a través de otras metáforas se pueden comprender.) Pero, desde otro punto de vista, el contacto con una cultura al alcance de todos, eso que José Bergamín ha llamado con tanta exactitud la *decadencia del analfabetismo*, le inducía a traducir los decretos de su reino alucinado al lenguaje de todos los días. Y esta actitud, que supone una desconfianza de la magia, afirma siempre una abdicación.

«Toda el agua del mar no bastaría a lavar de nuestra obra una sola mancha de sangre intelectual» escribió, en página todavía luminosa, la pluma de uno de los más crueles maestros de la sensibilidad contemporánea. Frente al espectáculo de la poesía de López Velarde, repito esta frase de Isidoro Ducasse y comprendo que encierra, sin quererlo, la oración fúnebre de un gran poeta.