

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

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

¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados!  
San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*.

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

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

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

<sup>1</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio* (2.ª edición), Joaquín Mortiz, México, 1969.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (15.ª edición), Siglo XXI, México, 1984.

<sup>4</sup> José Ángel Valente, «Pasmo de Narciso», en *La piedra y el centro*, Taurus, Madrid, 1982.

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

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

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

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

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

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

<sup>5</sup> Allen Phillips, Ramón López Velarde, el poeta y el prosista, *Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1962*.

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