

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

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

La cita trae a cuento el texto que la origina:

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

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

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

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

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

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

(«Los pájaros de yo sé dónde»)

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

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

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

sigo oyendo

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

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

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

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

El mádero pesado
en que me crucifico por tu amor,
no pesa más, Fuensanta,
que el arbusto en que canta
tu amigo el rui señor.

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

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

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

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

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

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

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

Me embozo en la tupida oscuridad, y pienso
para ti estos renglones, cuya rima recóndita
has de advertir en una pronta adivinación
porque son como pétalos nocturnos, que te llevan
un mensaje de un singular calosfrío;
y en las tinieblas húmedas me recojo, y te mando
estas sílabas frágiles en tropel, como ráfaga
de misterio, al umbral de tu espíritu en vela.

Toda tú te deshaces sobre mí como una
escarcha, y el traslúcido meteoro prolóngase
fuera del tiempo; y suenan tus palabras remotas
dentro de mí, con esa intensidad quimérica
de un reloj descompuesto que da horas y horas
en una cámara destartada...

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

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

Luis C. Moliner