

ha tocado el último extremo del erotismo, y nunca está más cerca del erotismo que cuando ha tocado el último extremo de la religiosidad».⁷

A nadie escapa la trascendencia religiosa de la proyección amorosa de López Velarde. El mito cristiano, que tantas veces se reconoce a lo largo de la obra, parece estar latente especialmente en «El sueño de los guantes negros», en el que existe una forma de trinidad y una unidad perseguida: el Espíritu Santo alienta el vuelo; la amada, Fuensanta, resucitada y con el estigma de la muerte; y el yo poético, redimido o condenado, pero igualmente resurreto. «Mito de amor, de supervivencia o de resurrección».

A propósito del poema «Hormigas», mencionábamos las palabras autoinmolación y antropofagia, y es que el espacio de la aparición se sitúa también entre el Infierno, en el que el poeta cree, y la Gloria, entre la salvación y la condenación, en un punto intermedio que configura un rostro con la mirada de Dios y la sonrisa de Satán.

2. De pájaros (para una teoría del cantar)

el aspirar del aire,
el canto de la dulce filomena.

San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*.

A Fray Luis de Granada se debe la versión del poema «Filomena», atribuido a San Buenaventura:

Porque desta ave se lee, que el día que siente allegarse su muerte, se sube en un árbol alto, y antes que el sol salga, comienza a cantar muy dulcemente.

Con su dulce canto previene la mañana, mas salido ya el sol, a la hora de prima levanta más la voz, y canta con mayor dulzura.

Mas cuando el sol se va empinando, y el calor va creciendo, entonces cantando se deshace, y cuanto más alto canta tanto más se enciende.

Pero al mediodía, cuando el mundo arde, entonces rompe las entrañas con grandes clamores; y así da fin a su canto con grandes dolores.

... llegada ya la hora de nona, inclinada la cabeza da fin a su vida.⁸

El canto como expresión del canto. El texto es también una reflexión sobre la escritura poética. Muerte, árbol alto y comienzo del canto quizá sean tres elementos fatalmente convergentes: la muerte para cantar, el canto para ascender, la altura para cantar y para morir.

El proceso temporal que se señala, más que palabra en el tiempo, es un paralelo profundizar de la voz. Profundizar ¿en qué? Literalmente en la dulzura, pero también en la muerte. Tanto más dulce es el canto cuanto más se muere. Pero hay otro paralelo: el de la luz: más dulce, más muere, más se enciende.

⁷ Xavier Villaurrutia, *Obras* (2.ª edición), Fondo de Cultura Económica, México, 1966 (p. 649).

⁸ Fray Luis de Granada, *Obras*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1945, tomo II, p. 593.

Altura, canto, luz, muerte, todos los elementos avanzan hacia un extremo y la progresión del uno implica el ascenso del otro. Movimiento irreversible, el poema no puede dar marcha atrás: el retroceso —¡cuántas veces!— invalida el poema y lo convierte en un flácido remedo, espacio retórico en donde la palabra es mero desecho.

A su vez, un proceso de ascenso evidencia puntos progresivamente más bajos; la culminación de la luz deja atrás zonas menos iluminadas, en penumbra, en oscuridad. Ése es el punto de arranque («y antes que el sol salga, comienza a cantar») que conlleva el tanteo, la ceguera, también el canto menos intenso (no menos poético o más retórico) o la altura menos alta o la muerte menos consumada, todavía allegándose.

En tal proceso nos damos cuenta de que el eje central es la muerte. La muerte articula el canto y la gradación del canto, de la luz o de la ascensión depende del avanzar de la muerte. La muerte es el auténtico móvil del poema y éste culminará en el último grado de la consumación de aquélla. Este punto extremo del extremo es ruptura, disolución: «cuando el mundo arde», «grandes clamores», «grandes dolores» marcan el punto máximo de luz, de voz, de vida.

El proceso ha sido de dolor y diríase que cuanto más se aproximaba la muerte más cerca se estaba de la cumbre de la vida. No se interprete mal: acaso la vida no descienda desde esa cumbre como desde el vértice de una curva se desliza la inflación. No, no hay inflación de vida ni de canto, sino todo lo contrario, sobreabundancia en el punto de la culminación. ¿Y después? Después se anulan las categorías, ya no hay unidades de medida ni de dimensión ni grados: sólo unión. En efecto, el desgarrar de las entrañas marca un límite mediante el cual la voz individualizada pasa a integrarse en un ritmo universal y lo que fue uno o fragmento se acopla en la indefinición del todo. En ese punto, que es tránsito a un devenir diseminado, la luz, llegada a su perfección, es la oscuridad perfecta, la ascensión a un cénit coincide con sus antípodas, muerte y vida se abrazan ya sin significado, el canto se convierte en lo que lo sustenta, en ritmo.

Por eso el canto nunca cesa, nunca termina el poema que una vez y otra se conforma *in medias res*, como corresponde al fragmento, cuando se arranca del todo y, a través de la página, regresa diseminado. ¿Tiene sentido la palabra en esta reincorporación a su origen? Carece de sentido al poseer todo el sentido. La palabra significa en el contexto, cuando se la somete a un juego de tensiones en relación con otras palabras, pero en ese estado latente sin voz sólo podemos imaginarla como materia o magma primordial anterior —y potenciador— del significado. Hacer, pues, significar a la palabra quiere decir rescatarla del sinsentido con toda su potencia significativa, con toda su densidad en donde, sin tiempo, se ha acrisolado el nombre. Ésta es la labor reservada al poeta. Dar voz a lo que no tiene voz, sentido a lo que no tiene sentido, nombrar lo que no tiene nombre en un proceso doloroso hasta que «llegada ya la hora de nona, inclinada la cabeza, da fin a su vida». Por eso el poeta es el ser más anónimo de todos los hombres, el más desposeído, pues cuanto más intensidad de nombre alcance menos le pertenece, más cerca está de lo que es del mundo, de lo que no tiene nombre. Y en este sentido ha de considerarse el silencio, momento último en la cadena del nombrar en el que el desbordamiento de significación, de vida o de muerte, se anega en la materia innominada, se dispersa, ya sin sentido, en el sinsentido. Pero el nuevo acto de nombrar confiere al poeta una suerte de eternidad.

Innominación, ritmo mudo, mirada que se mira es la fuente en la que bebe el ruiseñor eterno. Así lo vio Keats en su famosa «Oda a un ruiseñor»:

Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperour and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home
She stood in tears amid the alien corn;⁹

Lo que John Keats capta en ese momento («Was it a vision, or a waking dream?») es el acceso a lo eterno, aunque una gran parte del poema sea la expresión del deterioro del mundo circundante, es decir, el inicio del canto en la oscuridad para elevarse en la cadena de luz no para ver (conocer), sino para integrarse en la eternidad. Ese no conocer es lo que produce el estado de confusión («Do I wake or sleep?») y anhelo del regreso.

«Fled is that music». La música ha desaparecido pero también: la música es desaparecer. Filomena se rompe, el ruiseñor, esa minúscula divinidad que canta sin ser vista, quizá no exista ya sino en canto cuando se reencarna y reproduce desde la profundidad de la fronda. Así, el poeta no es otra cosa que su canto, un estado de poesía en cuerpo en el que, a su vez, el canto constituye su propio cuerpo. Amar, que en el fondo es el verdadero motivo del canto, no puede entenderse al margen del cuerpo, del cuerpo que se ofrece para ser devorado, para ser comido, que ya no pertenece a nadie en particular, sino al cuerpo anónimo que lo recibe.

El poema es una transcripción literal del cuerpo —todo poema tiene algo de corazón o de cintura— en el límite de su experiencia vital y, lo mismo que el cuerpo, el organismo vivo que constituye el conjunto de palabras, tras haber alcanzado su plenitud de significado, se desborda y se reintegra al sinsentido original que, como ya dijimos, es la totalidad del sentido. Pero esa plenitud de significado coincide con el desgarró, la desintegración-para-la-integración, la diseminación, el silencio. De ahí que en todo poema la falta de plenitud evidencie un vacío abismal y que la palabra se constituya en marco que ciñe lo que, sin estar, está. Ese conjunto que —como quería Mallarmé— constituye un todo orgánico al reflejarse las palabras unas a las otras, como el cuerpo, tiene la marca de su dependencia y, siendo fragmento de la plenitud, sólo puede significar plenamente en el instante en que deja de significar reintegrándose a la plenitud. No es extraño que esa percepción ciega o conexión con lo absoluto (Filomena rompiéndose, el ruiseñor de Keats como eclosión de eternidad) suela representarse en estados de sueño, duermevela, visión o éxtasis, es decir, en estados al margen de la percepción común de la realidad, en estados en los que no se ve, no se conoce, no se significa. La palabra ya no es signo comunicable, ya es átomo, ya materia inflamada, ya amor. Así, el fulgor, cumbre de la luz, es oscuridad.

Extraño destino el de la obra de arte: el ser marco de lo invisible en donde lo representado sólo es vaso de lo irrepresentable, camino, y que todo su sentido le advenga

⁹ Keats, «Ode to a Nightingale», en *Poetical works*, Oxford University Press, London, 1966.

precisamente por lo que le falta, por ese objeto invisible cuya forma de presencia es la ausencia. Así es como Giacometti debió verlo cuando a una de sus esculturas, mujer sedente que aloja y conforma entre sus manos un vacío, le dio el nombre de *El objeto invisible*. Y así lo entendió Juan Ramón Jiménez en tantos poemas, de entre los cuales transcribo éste:

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.
Corro, ciego, tras ella...
La medio cojo aquí y allá...
¡Sólo queda en mi mano
la forma de su huida!¹⁰

Tanto el poema «Filomena» como la «Oda a un ruiseñor» alojan de alguna forma lo uno y el todo, lo uno nos conduce al todo, el todo se encarna, a partir de cierto momento, en lo uno, lo uno converge en el todo. El planteamiento, que nos remite a Plotino, queda formulado por Pedro Salinas en un poema pleno de interrogaciones que sugieren, a su vez, alguna respuesta. Lo cito por entero:

¿El pájaro? ¿Los pájaros?
¿Hay sólo un solo pájaro en el mundo
que vuela con mil alas, y que canta
con incontables trinos, siempre solo?
¿Son tierra y cielo espejos? ¿Es el aire
espejeo del aire, y el gran pájaro
único multiplica
su soledad en apariencias miles?
(¿Y por eso
le llamamos los pájaros?)

¿O quizá no hay un pájaro?
¿Y son ellos,
fatal plural inmenso, como el mar,
bandada innúmera, oleaje de alas,
donde la vista busca y quiere el alma
distinguir la verdad del solo pájaro,
de su esencia sin fin, del uno hermoso?

(«¿Qué pájaros?»)¹¹

Las preguntas se podrían repetir idénticamente intercambiando nombres: ¿el canto?, ¿los cantos?, ¿hay sólo un solo canto en el mundo...? para llegar, quizás en una de las últimas reducciones, a ¿el nombre?, ¿los nombres?, ¿hay sólo un solo nombre en el mundo...? Valéry, Emerson, Shelley, Borges han postulado una obra única que constituiría la historia de las literaturas y un autor único de dicha obra. Jorge Guillén, en el prólogo a las *Poesías completas* de Salinas, resta platonismo al fenómeno: «No es la idea del ave que se degrada al ser real. Ninguna tendencia platónica apunta en esta hipótesis». Y más adelante: «El verdadero ser lo acapararía el pájaro; lo demás se

¹⁰ Juan Ramón Jiménez, *Antología poética* (9.ª edición), edición de Vicente Gaos, Cátedra, Madrid, 1983.

¹¹ Pedro Salinas, *Poesías completas* (2.ª edición), Barral Editores, Barcelona, 1975.