

a la búsqueda de su propia reconciliación. Este nivel queda perfectamente expresado en «Mi prima Águeda», en donde «los calosfríos ignotos» preludian las soterradas potencias que, al manifestarse más tarde, darán lugar a otro plano de convergencia más complejo:

Águeda era
(luto, pupilas verdes y mejillas
rubicundas) un cesto policromo
de manzanas y uvas
en el ébano de un armario añoso.

El empuje amoroso del yo poético nunca va a resolverse satisfactoriamente en este nivel («o porque nuestros mustios corazones / nunca estarán sobre la tierra juntos»), por lo que tenderá a crear un espacio más allá de la realidad cotidiana en el que se proyecte la unidad contradictoria de forma que, en su proyección, la contradicción pueda ser resuelta. El tránsito a esa dimensión suele presentarse como vuelo:

Siempre que inicio un vuelo
por encima de todo
un demonio sarcástico maúlla
y me devuelve al lodo.

(«Un lacónico grito»)

Aunque en otras ocasiones, el poeta refleja el júbilo del logro:

¡Gracias, Señor, por el inmenso don
que transfigura en vuelo la caída,
juntando, en la miseria de la vida,
a un tiempo la Ascensión y la Asunción!

Contradicción, impulso, vuelo, abismo («no he podido lograr hacerme abismo») va a ser el movimiento que procure el tránsito desde el espacio inmediato al espacio insólito de la aparición y muy frecuentemente el poema será eso, abismo, precario puente de la impotencia tendida al vacío, hacia una imposible llegada que, como una ausencia presente, estructura el poema en torno a su hueco: «la convulsa vida / es un puente de abismo en que vamos tú y yo». Entonces el espacio retórico, marco de muerte que envuelve un fragmento de vida ausente, se perfila descarnado, macabro, y la intromisión de la conciencia convierte el reto a la muerte en una salida irónica y falsa:

mis besos te recorren en devotas hileras
encima de un sacrílego manto de calaveras
como sobre una erótica ficha de dominó.

La primera formulación del espacio configurador del segundo plano de realidad será la recurrencia a la visión fantasmal mediante la que los amantes se «encarnan» (dicho con más rigor, se «reencarnan», como veremos más adelante) en fantasmas o sombras. Desde aquí es preciso dejar claro que el sueño, para López Velarde, no significa la posibilidad de inventar una irrealidad, como lo fue para los modernistas (y he aquí una de las grandes diferencias que los separa, aunque no vayamos a tratar ahora ese tema), sino la posibilidad de adentrarse en otra realidad o de crearla en la medida del adentramiento. El «Poema de vejez y de amor» habla de

Dos fantasmas dolientes
 en él seremos en tranquilo amor,
 en connubio sin mácula yacentes;
 ...
 dos sombras adormidas
 en el tálamo estéril de una santa.

Amar implica metamorfosis de la carne, transgresión sangrienta de la realidad más inmediata. Paradójicamente, la salida a la vida será la muerte. Y será la muerte la que confiera nitidez a los fantasmas o sombras que conforman el espacio vacío. Entre los versos transcritos del «Poema de la vejez y del amor» se desarrollan estos otros:

una pareja fallecida en flor,
 en la flor de los sueños y las vidas;
 carne difunta, espíritus en vela
 que oyen cómo canta
 por mil años el ave de la Gloria;

Sabemos ya la función de la muerte, la necesidad de la muerte como reverso del amor, del cual no es antagonista, sino elemento imprescindible para que aquél pueda alcanzar su dimensión última. La poesía como lugar de resurrección coloca a López Velarde en una tradición inconfundible en la que la vida, como Narciso en la fuente, sólo es accesible en la medida en que se crea, se proyecta, en la superficie líquida de la página o del espejo. El proceso amoroso es, pues, doble: la muerte y la resurrección. De ahí que el vuelo no pueda ser otra cosa que un morir y un matar a la amada, un descarnarse hasta el hueso: sangriento desnudarse que reduce los cuerpos al último reducto voraz o a la metonimia carnal entre la vida y la muerte, como una mutilación. El poema «Hormigas» muestra lo que decimos y, retando la condena, o apeteeciéndola, despliega un imposible abrazo, insólita mezcla de autoinmolación y antropofagia:

Antes de que deserten mis hormigas, Amada,
 déjalas caminar camino de tu boca
 a que apuren los viáticos del sanguinario fruto
 que desde sarracenos oasis me provoca.
 Antes de que tus labios mueran, para mi luto,
 dámelos en el crítico umbral del cementerio
 como perfume y pan y tósigo y cauterio.

Hay un momento en *La sangre devota* en que López Velarde coloca el espejo ante el cuerpo de Venus. Aparentemente no es Amor quien lo sostiene, sino la venganza («¿Imaginas acaso / mi amargura impotente?») por la impotencia ante la unión amorosa. En él se desdibuja un puño esquelético. La imagen, en un devenir, es más aparición que reflejo. Es el espacio del advenimiento, de la aparición de la muerte. Pero cabe indagar un poco más en el por qué de esa venganza. El poeta, que dice hallarse ausente de la congoja agónica de la amada, hace gritar a ésta las cinco letras de su nombre. El acto de nombrar ¿no implica una forma de presencia? El puño esquelético que se desdibuja en la luna del armario ¿es reflejo de la muerte que se ve?, ¿aparición de la muerte que se solicita? ¿u otra forma de presencia del poeta —la mirada poética— ya en la muerte que conlleva el fracaso? Todas las posibilidades convergen en la superficie azogada, de nuevo punto central estructurante. Aparición y reflejo, lugar de encuen-

tros, la mirada poética es la muerte y ése es el espacio requerido por el poeta adonde acude y desde donde convoca y desde donde, a su vez, hace que sea convocado, obligando a gritar —ya a la misma muerte— las cinco letras de su nombre. Estamos hablando del poema «Me estás vedada tú», y he aquí los versos clave:

Despertarás una mañana gris
y verás en la luna de tu armario,
desdibujarse un puño
esquelético, y ante el funerario
aviso, gritarás las cinco letras
de mi nombre, con voz pávida y floja
¡y yo me hallaré ausente
de tu final congoja!

De nuevo es Amor quien sostiene el espejo. Y quizá más que nunca está justificada aquí su imagen, pues «amar al amor, a la Imagen, más que a un ser real», en palabras de Octavio Paz, constituye el drama de la pasión del poeta.

Pero el poema que sintetiza todos los elementos de que venimos hablando es «El sueño de los guantes negros», tal vez el único que consiga expresar la unión en el plano que trascendentaliza la primera realidad. Desde el título, se nos sitúa en una visión onírica, transmutación de la realidad que propiciará la aparición. Los elementos fantasmales, las sombras, que vimos configurar la incierta superficie del vacío en una primera instancia, envuelven la primera mitad del poema en una atmósfera mortuoria de ecos y silencio, cuadro romántico de límites imprecisos, evanescentes pero no irreales («la precisión de las cosas es precisamente lo irreal», dice Ortega). El ímpetu de acceso, el vuelo, está también presente auspiciando el tránsito: «Para volar a ti, le dio su vuelo / el Espíritu Santo a mi esqueleto», proceso que requiere, como ya vimos, el descarnamiento, operándose la transmutación de cuerpo a esqueleto.

Versos centrales son los de la aparición repentina:

De súbito me sales al encuentro,
resucitada y con tus guantes negros.

Ya no nos extraña, después de lo dicho, que la aparición de la amada constituya una resurrección. Tenía que ser así. Es el nivel de las resurrecciones el único acaso posible de deshacer la imposibilidad, el único capaz de albergar la forma última —y única— de amor. Pero de súbito también aparece el elemento más misterioso del poema: los guantes negros. De los guantes negros a Cranach, de Cranach a Velázquez, de Velázquez a los guantes negros. Éste ha sido el circuito origen de estas líneas y éste también el proceso que parece haber llegado a su punto de partida. El discurso: paráfrasis circular envolvente rodeando el acto de amor-muerte-resurrección, rodeando la imprecisa realidad fantasmal de dos amantes en «circuito eterno» cuya tenue conformación —no puede tocarse— ocupa, quizá sólo por un instante perdurable, el vacío original que obsesivamente se ha ido postulando, cercando, ocupando a lo largo de toda la obra. Quizás una obra se justifique por un poema. Quizás una obra se escriba para conseguir un poema. Sin ser desechable la restante obra de López Velarde, especialmente parte de ella, se nos presenta, hemos estado insistiendo en ello, como marco envolvente postulando un vacío, esa ventana a una dimensión que suele denominarse metafísica. «El

sueño de los guantes negros» es el poema que más rigurosamente ocupa ese hueco. No estamos diciendo que sea el mejor (eso es otra categoría de análisis), sólo que desde el principio hasta el final el poema se desarrolla en ese espacio que venimos reclamando para una realidad distinta, prescindiendo ya de apoyaturas de enmarque pertenecientes a otra realidad más cotidiana que no sean las correspondientes a otros poemas que enmarcan y contextualizan. Es decir, nos estamos moviendo en el plano del espejo y la visión ocurre enteramente en su superficie.

No obstante, hay un elemento extraño. Los guantes negros extrañan e inquietan. Octavio Paz, quien ya señaló acertadamente que el poema era una visión de la resurrección, asigna a los guantes la cualidad de impedir la unión: «Emblema de la prohibición, la ironía de los guantes defiende a López Velarde de sí mismo (¿de la irrealidad de su pasión o de la irrealidad de su alma?» (*op. cit.*, p. 119). La interpretación de Paz, como todas las suyas, es muy penetrante, pero quizá la imagen admita otra lectura que, sin ser radicalmente opuesta, matiza la anterior. Como una versión inversa de la flor de Coleridge, que el poeta retiene en la realidad después de haberla soñado, los guantes negros parecen ser un elemento que ha perdurado en el paso de la realidad al sueño. Pero perdura como elemento transmutado, es decir, sus indudables connotaciones de muerte le otorgan una especie de existencia muerta, con características ya no pertenecientes al plano de la realidad vivida, sino a la realidad de la muerte. Se diría que es el elemento imprescindible para que pueda realizarse la unión pues él —la muerte— es el generador de la resurrección y su presencia parece inevitable para la existencia de los cuerpos resurrectos. No es posible la unión al margen de la muerte y la muerte es marca indeleble de la resurrección. De esta forma, los cuerpos llevan grabados el sello de la génesis continua y de su propia destrucción. Más adelante el poeta va a referirse a otras prendas, no tan decisivas poéticamente como los guantes, pero que también marcan esa transición de un plano real transmutado a otro con esencias de muerte:

y el traje, el traje aquel, con que tu cuerpo
fue sepultado en el valle de México;
y el figurín aquel, el pardo género
que compraste en un viaje de recreo...

Los cuerpos, también transmutados y ajenos ya a su realidad primera, participan de la imprecisión del dibujo y del conocimiento:

¿Conservabas tu carne en cada hueso?
El enigma de amor se veló entero
en la prudencia de tus guantes negros.

El estado de existencia propuesto por López Velarde en su visión trascendental del amor y de la muerte no es precisamente el del conocimiento, ni el de la conciencia irónica ni el de la lucidez de la razón (sí el de la lucidez poética), sino un estado subyacente en el equilibrio transitorio del misterio central, fluido, dovela clave del universo, entre lo pasajero y lo eterno, entre la carne y el hueso, entre pecho y pecho.

Escribe Villaurrutia: «Nunca este poeta está más cerca de la religiosidad que cuando