



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

TESIS

**Un verso en combustión: El sentimiento de lo sublime en *Zozobra* de
Ramón López Velarde**

Que para obtener el título de:
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta:
Ariel Figueroa Gómez

Asesor:
Mtro. Ángel Octavio Valdés Sampedro

Toluca, Estado de México, 2023

Sumario

| | |
|--|-----|
| Introducción..... | 3 |
| I. Panorama general: aproximaciones a la vida, obra literaria y contexto de Ramón López Velarde..... | 7 |
| II. La piel de lo sublime: pequeño acercamiento a los ideales poéticos de Velarde así como al término de lo sublime a través de su historia..... | 39 |
| III. Las fórmulas de lo sublime en tres temas fundamentales de <i>Zozobra</i> | 61 |
| A manera de conclusión..... | 99 |
| Bibliografía..... | 103 |

Introducción

«Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.

»Se debe escribir en una lengua que no sea materna.

»Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte.

»Un poema es una cosa que será.

»Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.

»Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser.

Vicente Huidobro

“El testimonio poético nos revela otro mundo dentro de este mundo, el mundo otro que es este mundo” (Paz, 2014: 9). No podríamos restarle valor a las oportunas palabras que Octavio Paz le concede a la poesía, pues bien sabemos que en sí misma aloja, precisamente, un sinfín de ecuaciones que nos abren paso a ese otro mundo de la realidad sensible, la cual, casi siempre, viene a terminar por cuajar en la obra admirable del poeta (el poema) o, incluso, en el mismo nombre que representa al poeta, confiriendo así, en ambos casos, un halo de asombro literario que se vuelve inseparable tanto de la obra como del poeta.

Ahora bien, de tal admiración por la obra poética nace, en primera instancia, la presente investigación, lo cual corresponde a una mera fascinación por el enigma poético que rodea a Ramón López Velarde. No obstante, esa otra mirada que se encamina al descubrimiento de algo novedoso dentro de la literatura, a la epifanía poética, ha dictado enteramente los párrafos de este texto, cuyo propósito esencial es demostrar que el sentimiento de lo sublime existe en el poemario de madurez *Zozobra*, ello revelado a través de ciertos elementos poéticos que yacen en los versos del mencionado libro.

El presente trabajo tiene como propósito, además de la hipótesis ya expuesta, iniciar nuestro estudio desde un panorama global, por lo cual, el primer capítulo está destinado a conocer las generalidades biográficas del poeta zacatecano Ramón López Velarde, las cuales han de abarcar desde su nacimiento y formación básica educacional, así como su inducción en la poesía y sus primeros poemas, hasta su madurez poética, muerte y publicaciones, dígame poemarios, prosas, artículos de opinión, crónicas, etcétera. Asimismo, dentro del capítulo se mencionan las principales influencias literarias que tuvo Velarde, además de situar al lector en el contexto histórico nacional en el que creció y se desarrolló el poeta.

Debemos agregar también que en el primer apartado se esbozan, brevemente, los temas principales de su primer libro, los cuales vienen a ser los tópicos de su poesía en general. De igual manera, se entrega al lector un análisis lacónico acerca de la musa Fuensanta, así como de su obra poética más célebre, *La suave Patria*, aunado a ello, se ha anexado un brevísimo resumen sobre el acontecer literario de la época, nos referimos al modernismo y posmodernismo, etapas en las que fluctuó Velarde.

Todo lo anterior con el objetivo de aproximar al lector hacia los elementos que integran la figura de Ramón López Velarde y su contexto histórico-literario, pero más relevante aún, dar a conocer la importancia que tuvo y tendrá el poeta nacido en Jerez dentro de las letras mexicanas, el cual, se ha dicho reiteradamente, rompió con el modernismo para dar a paso a una nueva etapa lírica, alejada completamente de las superficialidades y ornamentos, situada por entero en la verdadera intensidad e intimidad.

Es precisamente dicha vehemencia la que abre las puertas al segundo apartado de nuestra investigación, el cual puede dividirse en dos momentos, el primero se centra en un discurso que intenta develar los ideales estéticos en los que Velarde creía fervientemente y los cuales se transportaron a su obra lírica, nos referimos a esa capacidad de interiorización, intimidad, elevación, intensidad desbordante y emoción exacerbada que sus versos ofrecen.

El segundo momento parte del primero en cuanto al estudio de la emoción nos referimos, lo cual vincula a ambas cuestiones, pues se aborda una de las categorías estéticas más importantes en la historia del análisis de la obra artística, es decir, el sentimiento de lo sublime, el cual, notará el lector, contiene un gran número de acepciones. De ahí que el segundo capítulo albergue, también, una brevísima cronología sobre el término de lo sublime, empero, adentrarnos a profundidad exacta resulta cosa imposible además de ardua, por lo que se dispone una indagación centrada en cuatro de los autores más relevantes dentro de la historia del sentimiento de lo sublime. Tales teóricos de la materia: Longino, Edmund Burke, Immanuel Kant y Arthur Schopenhauer.

Debemos agregar que, de los autores ya mencionados, se dispondrá de cinco textos que servirán como bases de la comparación entre los distintos conceptos de lo sublime, dichos textos son: *De lo sublime*, Longino; *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke; *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* y *Crítica del juicio*, ambos textos de Immanuel Kant y, por último, el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer.

Asimismo, tras el análisis descrito, el lector advertirá la predilección por la teoría de lo sublime perteneciente al filósofo alemán Arthur Schopenhauer, aspecto que encuentra su respectiva justificación dentro del mismo examen ya señalado en el párrafo superior, por lo cual, relegaremos dicha explicación en el presente apartado introductorio.

La última parte de la indagación concluirá con un análisis enfocado en el principal objeto de estudio, los poemas de *Zozobra*, particularmente en tres temas que consideramos fundamentales dentro del libro, tales son: lo aéreo, el amor y lo místico. Es necesario añadir que dicho examen parte del eje teórico de lo sublime propuesto por Schopenhauer, pues como ya se estipuló, el objetivo primordial es demostrar que lo sublime se alberga en el segundo poemario de López Velarde.

Aunado a lo anterior, se ha optado por dos ejes teóricos más que, a opinión nuestra, son importantes en cuanto al refuerzo que representan para el desarrollo del análisis lírico. Dichas teorías de apoyo son, la primera, la teoría de intensificación, concebida por Allen W. Phillips y, la segunda, teoría de amplificación de Blanca Rodríguez. Los detalles de tales ejes teóricos así como su efecto dentro del estudio del poemario los encontrará el lector en el tercer apartado de la presente investigación.

I. Panorama general: aproximaciones a la vida, obra literaria y contexto de Ramón López Velarde

Una infancia clavada de codos

Ciertamente, los autores que se quedan grabados en el asombro colectivo son aquellos cuyas obras arden con vehemencia en la combustión de las ideas, reflexiones o los sentidos con tal intensidad que, indudablemente, sus nombres, al igual que sus textos, quedan adheridos en la memoria literaria, convirtiéndose así en figuras perennes y únicas que han domado maravillosamente al lenguaje, “Lenguaje más o menos tejido con su habla y más o menos espejo en el que el lector se reconoce” (Rodríguez, 1996: 17). Quizá uno de aquellos autores que más sorpresa ha causado a expertos literarios y, en menor medida, a lectores en general es Ramón López Velarde, pues a pesar de haber escrito apenas unos cuantos libros de poemas y prosas, le fue suficiente para convertirse en uno de los poetas nacionales con más renombre en la literatura mexicana.

“La madurez de una vida, como la madurez del día, no se revela en la hora incierta del atardecer, sino en el momento pleno, cenital y vibrante del medio día [...]” (Villaurrutia, citado en Velarde, 1993:8). Acertadas son las palabras de Xavier Villaurrutia con respecto no sólo de la vida, sino también de la obra de un joven poeta que maravilló al colectivo con su original manera de percibir el universo de lo sensible y las emociones a través de sus versos, los cuales todavía hoy nos convocan a su lectura y estudio.

La vida breve, como lo refiere Monsiváis, de Ramón López Velarde tiene su génesis un 15 de junio de 1888 a la una de la mañana en el pueblo de Jerez, Zacatecas, en el seno de una familia numerosa y de tradiciones profundamente católicas. La puericia del poeta se nos describe como “una infancia feliz, religiosidad omnipresente, ventanas con pájaros y flores, veladas literario-musicales donde el novio dice poemas y la novia canta, adolescencia que alumbra

los romances vigilados y las vacaciones en pueblos cercanos” (Monsiváis, 2008: 17). Así pues, podemos entender que desde su niñez Velarde nunca fue ajeno a la literatura, ni mucho menos a la escritura, ya que se desarrolló en ella de manera precoz para ya nunca abandonarla. A propósito de lo anterior, los biógrafos de Velarde refieren que ya desde sus ocho años el poeta intentaba adentrarse en el viaje de la escritura lírica.

El ambiente histórico que se vivía durante aquellos primeros años de vida de nuestro poeta zacatecano se caracterizó por ser un tanto tumultuoso, puesto que el país permanecía en la denominada etapa porfirista, periodo caracterizado por la represión, violencia, encarcelamiento, explotación laboral y persecución de los opositores del régimen que ejercía Porfirio Díaz. Sin embargo, cabe resaltar que el panorama que se vivía en el país no era del todo desalentador, debido a que, una vez ocupado el cargo presidencial, Díaz adoptó medidas que ayudaron al progreso económico de un país convulsionado por la anarquía y constante rebelión, otorgando así al pueblo mexicano un ciclo de aparente paz.

Dicho progreso económico consistió principalmente en la incorporación del estado mexicano al sistema capitalista, iniciando así una industrialización que sirvió enormemente para el desarrollo del país, instaurando políticas agrarias, modernización de la infraestructura del transporte en beneficio del comercio, la reforma monetaria de 1905, la producción y comercialización, entre otras.

En cuanto a las medidas de pacificación, la historia oficial nos menciona que “Díaz adoptó medidas represivas y tomó la decisión de no dar de baja a los soldados que participaron en la revolución de Tuxtepec, con el propósito de emplearlos para guardar el orden” (Delgado, 2015: 148). A lo anterior descrito bien se podrían sumar otras medidas ejercidas, tales como: la ley marcial para los bandidos de caminos, la *ley fuga*, el asedio en contra de la prensa y más tarde, hacia 1884 a 1904, la denominada *política de conciliación*, esta última consistía, grosso modo, en el otorgamiento de altos cargos gubernamentales a los opositores del mandato porfirista, buscando así una cooperación mutua para evitar conflictos.

Pese al autoritarismo desplegado a lo largo del país durante la segunda mitad del siglo XIX, la infancia de Velarde transcurrió con comodidad, puesto que pudo realizar sus estudios dentro de distintos espacios académico-religiosos, como por ejemplo el Colegio Particular de Niñas de nuestra Señora de Guadalupe en 1898, luego de que su padre fuera nombrado notario público en el estado de Aguascalientes, el Seminario Conciliar y Tridentino de Zacatecas en 1900 y el Seminario Conciliar de Santa María de Guadalupe, Aguascalientes, en el año de 1902.

Reservado, atento, inteligente, soñador y tímido, con los codos clavados en el brocal de un viejo pozo de una casa provinciana o, quizá, buscando el vaticinio de la tortuga y el iris de los peces, de tal manera se podría describir por completo la niñez de Ramón López Velarde, como un paraíso de compotas.

En el reinado de la primavera

Respecto a la adolescencia del poeta, tal vez la fecha que marcará gran parte de su vida y su futura obra literaria sería 1903, año en el cual retorna momentáneamente a su natal Jerez, Zacatecas, y año en que descubre el amor en los ojos e imagen de una joven mayor que él, Josefa de los Ríos *Fuensanta*. Dos años después de su epifanía amorosa, Velarde ingresa en el Instituto Científico y Literario de Aguascalientes para llevar a cabo sus estudios preparatorios. En esa misma fecha escribe sus primeros versos conocidos, los cuales llevan por nombre “A un imposible”, versos que en palabras de Blanca Rodríguez resultan “endecasílabos polirrítmicos, en los que ejercitaba la rima, a la que casi no habrá de abandonar en los años futuros” (Rodríguez, 1996: 18):

*Me arrancaré, mujer, el imposible
amor de melancólica plegaria,
y aunque se quede el alma solitaria
huiré la fe de mi pasión risible.*

*Iré muy lejos de tu vista grata
y morirás sin mi cariño tierno,*

*como en las noches del helado invierno
se extingue la llorosa serenata.*

*Entonces, al caer desfallecido
con el fardo de todos mis pesares,
guardaré los marchitos azahares
entre los pliegues del nupcial vestido.*

La juventud intensa de Velarde se trasladó forzosamente a las puertas áureas de la poesía, dando así el florecimiento de sus primeros poemas, escritos entre los años de 1905 y 1912. Dichos poemas han sido catalogados por los más entendidos en la literatura como una poesía mal lograda, artificiosa, rígida, limitada, sentimental, insoportable, textos únicamente de aprendizaje o curiosidades biográficas sin valor literario alguno. No obstante, también hemos de reflexionar que en aquellas primeras semillas poéticas de un joven entusiasta por los versos ya se esbozan los temas fundamentales y más nítidos de la poesía velardiana completamente florecida, a propósito de la idea anterior, Fernández Fernando expresa:

En sus primeros poemas está ya su desarraigo característico: vive lejos de Jerez y cuando vuelve pasajera es el retratista de la tierra en que nació, donde se reencuentra con su idealizada Fuensanta. Ama el espacio doméstico en que la amada cose, o que adivina detrás de la muchacha asomada a la ventana con la que conversa. Desde los primeros poemas manifiesta su deseo de casarse, pero teme e incluso acepta *la imposibilidad*, cualquiera que ésta sea, de la que habla en el más antiguo de los que se han conservado. Por lo que dice una y otra vez sabemos que los quince años de su edad fueron importantes en la historia de su educación amorosa [...] El jovencísimo López Velarde vive la belleza femenina como una experiencia personal y subjetiva [...] (Fernández, 2014: 10-11).

A lo largo de su estancia en el Instituto Científico y Literario de Aguascalientes el jerezano conoce al poeta Enrique González Ledesma, Pedro de Alba, Saturnino Herrán, Manuel Ponce y José Villalobos, con los cuales formará una estrecha amistad. Durante aquellos años, en compañía de sus amigos, Velarde instaura la

revista *Bohemio*, de la cual únicamente se publican tres números. En 1907 el poeta realiza colaboraciones en la revista *El Observador* de Eduardo J. Correa y en la renovada revista *Azul*; un año después inicia sus estudios en Leyes en el Instituto Científico y Literario de San Luis Potosí y publica versos en la revista *Kalendas* de Jalisco; ese mismo año fallece su padre José Guadalupe López Velarde.

Los siguientes años Velarde continúa sus colaboraciones, escribiendo poesía, prosa, crónicas y artículos de índole política en distintos periódicos de Eduardo J. Correa, tales como *El Debate*, *Nosotros*, ambos de Aguascalientes, *El Regional* y la revista *Pluma y Lápiz* de Guadalajara. Asimismo, el zacatecano publicó algunos versos en *Cultura*, revista también de Guadalajara.

Ahora bien, imposible resulta no hablar de las influencias literarias que marcaron la creación poética de un joven López Velarde e imposible nos resulta no mencionar a Amado Nervo en primera instancia, a quien el poeta jerezano le reiteraba profunda fascinación y de quien se nutrió en su propia poesía, puesto que “recoge y afina algunas imágenes de Amado Nervo, poeta al que admiraba- los ojos inusitados de sulfato de cobre, los altares decorados de la Cuaresma, la tortuga enigmática en el fondo del pozo [...]” (Martínez, citado en Velarde, 2014: 13).

Igual de complejo es no aludir a Charles Baudelaire, quien, a consideración de los críticos literarios, imantó a Velarde, conduciendo su poesía ya madura por los senderos de la perversidad y “la temerosa ternura” en varios de sus poemas, otorgándole así al jerezano aquella rima y olfato que a su propio parecer le hicieron falta en su adolescencia. Otros autores que causaron influjo en la obra literaria del poeta jerezano, según José Luis Martínez, son los españoles, los modernistas de aquella época, Jules Laforgue y Virgilio:

[...] el peculiar tratamiento del encanto provinciano, la vida amorosa, la fascinación de la liturgia, los amores ingenuos y la gracia de las pequeñas cosas, lo aprendió el poeta de Jerez de *Los poemas de provincia* (Madrid, 1910), del español Andrés González Blanco, un poeta ahora olvidado. Otras influencias importantes, ya no

en los temas sino en el lenguaje, son en rasgos ocasionales la de Julio Herrera Reissig y, sobre todo, del Leopoldo Lugones del *Lunario sentimental* (1909). López Velarde consideraba a este último “el poeta sumo”, el más hondo poeta de habla castellana, y lo deslumbró el chorro de metáforas irónicas del argentino (Martínez, citado en Velarde, 2014: 14).

La mutilación de la metralla

Llegados a este punto, vale la pena esclarecer que adentrarnos al contexto revolucionario es, sin duda alguna, una labor intensa y titánica, que bien merece ser abordado a profundidad analítica y que en la presente investigación sólo se plantea de manera general, como bien notará el lector y que, sin embargo, hemos de considerar importante su mención, ya que tal hecho histórico formó parte de la vida y obra de Ramón López Velarde.

Durante la última década del régimen de Porfirio Díaz, las insatisfacciones tanto del sector agrario, minero, fabril, ferrocarrilero y clase media en general se hacían más presentes, pues la explotación y las condiciones laborales en las cuales se desempeñaban los obreros eran sumamente deplorables. Ello condujo a la creación de movimientos sociales por parte del sector obrero, dando así variadas huelgas que buscaban un mejor trato por parte de los patrones, la eliminación de la desigualdad y discriminación, así como el otorgamiento de un salario justo. Las huelgas más conocidas tuvieron lugar en Sonora en 1906 y Veracruz en 1907. Dichos levantamientos dieron paso a las protestas campesinas de grupos indígenas que también buscaban una salida de la explotación porfirista, sin embargo, tales actos de rebelión no darían frutos hasta 1910.

Los atisbos de un verdadero levantamiento social se darían en mayo de 1909, con el surgimiento del movimiento antirreeleccionista organizado por Emilio Vázquez Gómez y Francisco Ignacio Madero González, los cuales buscaban frenar la nueva reelección de Porfirio Díaz del proceso electoral de 1910 mediante un diálogo y una transición pacífica a la democracia. No obstante, lejos de ceder ante la petición, Díaz optó por seguir con el autoritarismo que ya caracterizaba a

su gobierno, por lo cual, inició una persecución en contra de sus opositores, capturando a Madero en San Luis Potosí el 7 de junio de 1910.

Tras la reelección de Díaz en junio, Francisco I. Madero decide escapar hacia San Antonio, Texas. En octubre del mismo año y junto a sus colegas antirreeleccionistas, redactan el *Plan de San Luis Potosí*, el cual anulaba la victoria de Porfirio Díaz en las elecciones, desconocía al mismo como presidente del estado mexicano, declaraba la no reelección del presidente, así como del vicepresidente, se asumió como mandatario provisional de México e incitaba a la sublevación en armas del pueblo mexicano el 20 de noviembre de 1910.

Concluido casi por completo el año de 1910, terminan por germinar las inconformidades de un pueblo subyugado por el Porfiriato e inicia la Revolución mexicana con Francisco I. Madero a la cabeza del movimiento, que buscaba no sólo el derrocamiento de Porfirio Díaz, sino también una transformación y evolución para el país.

Cabe agregar, a manera de aclaración, las diversas causas sociopolíticas, al igual que las socioeconómicas, que dieron paso al movimiento revolucionario, entre las cuales destacan: el descontento de la clase media y obreros por la situación financiera tan desfavorable, la crisis económica, la explotación laboral, la inexistente democracia, la falta de libertad, el asedio en contra de los periodistas, la permanecía de Díaz en el poder, entre algunas otras.

Una vez iniciada la batalla en contra del gobierno de Porfirio Díaz, otros grupos provenientes de distintas regiones del país se anexaron a la lucha de Madero y sus aliados, tal fue el caso de Pablo Torres Burgos y Emiliano Zapata, procedentes de Morelos, quienes, agotados del gobierno represor vieron en el *Plan de San Luis Potosí* el progreso para los campesinos esclavizados por los hacendados.

Ya hacia el 30 de noviembre, las rebeliones se extendían a lo largo de siete estados del país, destacando entre estos el estado de Chihuahua, ya que fue allí donde se produjeron la mayoría de insurrecciones, las cuales estaban a cargo de

la icónica figura revolucionaria de Francisco Villa. Tales actos rebasaron al ejército federal y el presidente Díaz intentó pacificar los ánimos, decretando una ley de no reelección ante la Cámara de Diputados, no obstante, aquellos intentos y negociaciones no tuvieron el efecto deseado, puesto que el gobierno porfirista intentaba buscar la paz sin retirar a Porfirio Díaz del poder presidencial, tal idea disgustó a Venustiano Carranza y se mantuvo en pie solicitar la renuncia del presidente Oaxaqueño.

Pese a las disconformidades de los revolucionarios ante los acuerdos que se gestaban, el 21 de mayo de 1911 se firma la paz por medio de los *Tratados de Ciudad Juárez*, en los cuales, se postulaba la renuncia de Díaz, de su vicepresidente y el alto a los ataques. Ello benefició a la oposición antirreeleccionista, debido a que obtuvieron el gobierno de la mayoría de los estados del país y algunos puestos en los gabinetes. No obstante, como bien afirma Gloria Delgado:

Visto en conjunto, el Tratado de Ciudad Juárez implicaba el fin de Díaz, pero también conservaba el viejo aparato estatal, incluidos el ejército, el sistema judicial y el Congreso. No decía una palabra acerca de cambios sociales de ningún tipo, de reforma agraria, o de la abolición del sistema de servidumbre por endeudamiento. Muchos de los seguidores de Madero vieron el tratado como el principio del fin del movimiento revolucionario en México (Delgado, 2015: 201).

Las discordancias ya mencionadas no sólo se efectuaban dentro de los batallones revolucionarios, también entre los grandes caudillos, ya que, en 1911, después de la partida de Porfirio Díaz hacia Europa, León de la Barra asume la presidencia del país mexicano y con ello surgen conflictos con Madero, puesto que continuaba el desagrado en contra del revolucionario. Posteriormente, los conflictos iniciarían con Zapata, pues crecía el resentimiento en contra de Francisco I. Madero ante el incumpliendo entero del *Plan de San Luis Potosí*. Inevitablemente, dichos desacuerdos llegarían a dividir a los grupos revolucionarios.

Justamente en el año de 1911, se llevaron a cabo las nuevas elecciones presidenciales, en las cuales Madero resultó ganador por un margen muy amplio. Con tal transición de poder, el nuevo presidente de los Estados Unidos Mexicanos tomó manos a la obra, intentando conciliar a las partes que se encontraban en conflicto, así que se generaron diversas políticas a favor de los grupos afectados por el régimen porfirista, entre las que se vislumbraban: la política agraria, con la cual se recuperaron un gran número de tierras en favor de los pequeños campesinos, la instauración de la Casa del Obrero Mundial que intentó otorgar a los obreros una mejor educación y, por último, una aparente restauración económica que consistió en la solicitud de un préstamo de 10 millones de dólares a Estados Unidos de América.

Sin embargo, aquellas acciones políticas que Francisco I. Madero efectuaba en su mandato presidencial no terminaron por convencer a los zapatistas, por lo cual, inician nuevamente los conflictos, los cuales, entre otras cosas, se fortalecieron con la decisión tajante de Madero de no acceder a las peticiones zapatistas, cuyos objetivos eran la destitución del presidente del estado de Morelos, la mejora del sector campesino con una ley que verdaderamente beneficiara al sector agrario, indulto para las tropas, etcétera.

Ante tal respuesta de negación y sitiados por el ejército federal de Madero, las tropas de Zapata huyen a Puebla, desde donde se redacta el *Plan de Ayala*, firmado el 25 de noviembre de 1911, en dicho plan se acusaba a Francisco I. Madero de traidor, al igual que se le desconocía como presidente, se exponen las ambiciones de restablecer las grandes tierras de hacendados para los campesinos, la Junta Revolucionaria hacía suyo el Plan de San Luis *Potosí*, se reconocía a Pascual Orozco como jefe de la lucha revolucionaria y se declaraba la expropiación de tierras de los grandes caciques para la ciudadanía. Al año siguiente, 1912, Pascual Orozco se uniría en la lucha armada contra las políticas maderistas, empero, sería derrotado por Victoriano Huerta.

Durante aquellos desacuerdos internos entre revolucionarios, se entretejía el regreso del bando porfirista o la contrarrevolución a manos de Bernardo Reyes, Félix Díaz y Henry Lane Wilson. Las primeras sublevaciones se llevaron a cabo por Reyes y Díaz, aunque tales intentos de retornar a las políticas del régimen porfirista no se verían realizados y, en cambio, lo único que obtendrían ambos anarquistas sería el encarcelamiento por parte Madero. El movimiento estratégico que beneficiaría a la contrarrevolución fue el realizado por el embajador estadounidense Wilson, pues éste último no confiaba en Madero, ni esperaba que se velaran los benéficos de Estados Unidos en el país mexicano, lo cual intensificó la relación con el país vecino y por consiguiente la capacidad de Madero como presidente se ponía en duda.

El principio del fin para el mandato de Francisco I. Madero empezaría en 1913, tras el golpe de Estado de los generales Manuel Mondragón y Gabriel Ruiz en la capital del país. Madero consigue escapar hacia Cuernavaca Morelos gracias a la ayuda de Victoriano Huerta, sin embargo, Madero es aprisionado junto a Pino Suarez a manos del porfirista Aureliano Blanquet. Posteriormente, Pino Suarez y Madero son asesinados el 22 de febrero de ese mismo año en la Ciudad de México, con ello Huerta asciende a la presidencia y consigue pacificar a los revolucionarios en desacuerdo.

Con la llegada de Huerta al poder comienza una nueva etapa dictatorial para el país, la cual se caracterizó por una imposición militar sumamente rígida, nula libertad de expresión, inexistencia de democracia y acciones políticas fraudulentas en las elecciones presidenciales. Inevitablemente, Huerta se ganaría la enemistad del grupo zapatista, no así el de Orozco, pues este último reconoció a Huerta como mandatario del país, hecho que desagradó profundamente a Zapata. A lo anterior bien se pueden agregar otros conflictos en los que Huerta se vio inmiscuido, tal es el caso de la disolución de la Cámara de Diputados, conflicto que nació a raíz del asesinato del Belisario Domínguez.

Pese a los movimientos que Huerta realizó en torno a las políticas obreras, agrarias y de fianzas, ello con el fin de empatizar con el pueblo, nada funcionó, puesto que la revolución en contra de Huerta se había declarado con el *Plan de Guadalupe*, promulgado por Carranza un 31 de marzo de 1913. Dicho documento desconocía a Victoriano Huerta como presidente, así como a los Poderes Legislativo y Judicial, se nombraba Jefe del Ejército Constitucionalista a Venustiano Carranza, entre otros puntos. Junto a Carranza se uniría Francisco Villa, nombrado general en jefe, quien se encargó de tomar Chihuahua y crear la llamada División del Norte. No obstante, los desacuerdos que surgirían con Carranza harían tensa su relación, ya que los continuos desacatos por parte de Villa durante el triunfo de Zacatecas crearían en ambos una rivalidad intensa. La derrota de Huerta se daría el 15 de julio, pues al verse sobrepasado por los ejércitos revolucionarios decidiría huir hacia Europa.

Ya para el año de 1914 Carranza se retira rumbo Veracruz, lugar donde estableció su mandato, allí se anexaron nuevos términos al *Plan de Guadalupe* que tenían que ver con las cuestiones agrarias que desde tanto tiempo atrás preocupaban a los dirigentes y caudillos, por lo que se promulgó la devolución de las tierras robadas a los campesinos.

Las decisiones estratégicas que Carranza tomaría en los años subsecuentes le valdrían la victoria total frente Villa y Zapata, ganando las batallas de Celaya y del Valle de México en 1916, triunfando así el constitucionalismo carrancista. Sin embargo, nuevamente la intervención estadounidense se manifestaría, pues Wilson consideraba a Carranza una amenaza al negarse a una intervención del país del norte, opinión que más adelante cambiaría con el triunfo carrancista, pero iniciaría discordias con Villa, quien decidió atacar la ciudad de Columbus y asesinar a 17 a empleados estadounidenses durante el descarrilamiento de un tren en 1915. Tales acciones llevaron a la búsqueda de Villa por parte del ejército de los Estados Unidos, empero, las tropas de Pershing se retirarían a petición de Carranza.

Finalmente, durante 1917 se llevaría a cabo el proyecto más importante hasta aquella fecha, el cual era la innovación de la Constitución mexicana de 1857, texto que si bien en décadas anteriores sufrió incontables cambios seguía estancado en una “tradición poco democrática que imperó en el sistema político mexicano (lo cual), hizo de la Constitución un texto religioso más que jurídico” (Danés, 2010: 44). Así pues, dicho documento fue promulgado el 5 de febrero del mismo año por Carranza y entró en vigor el 1 de mayo.

Ahora bien, en dicha instancia histórica (la Revolución mexicana), que se percibía como un hecho de magnitudes importantes para el país mexicano, nace la pregunta: ¿Cuáles eran los ideales políticos o la visión del autor de *La suave patria* ante tal hecho?

Quizá la anterior pregunta bien pueda responderse echando un vistazo a lo escrito por Velarde durante aquellas fechas bélicas; en primera instancia, tenemos una visión puramente crítica sobre los hechos que se suscitaban durante 1909, pues en ese mismo año el poeta jerezano, después de encontrarse con *La sucesión presidencial*, texto escrito por Madero, publica su artículo titulado “Madero”, en el cual se elogia al caudillo revolucionario por las convicciones de buscar una verdadera democracia. No obstante, Velarde también pone en tela de juicio las pacíficas pretensiones de Madero. Posterior a lo señalado anteriormente, el poeta conoce a Madero, en 1910, y pasa a formar parte del partido Antirreeleccionista.

En contra de aquella evidente inclinación por el maderismo, las pretensiones políticas de Velarde no se alejarían mucho más allá de la admiración por las ideas democratizadoras de un movimiento nuevo. Tal vez las acciones más relevantes dentro del partido opositor a Díaz sería fungir como secretario en San Luis Potosí y la defensa legal de Madero durante su aprisionamiento. Dentro de la política en general, el poeta no tuvo gran protagonismo, ni tampoco gran apego, puesto que su candidatura como diputado suplente de Jerez por el Partido Católico no resultó beneficiosa.

Caso contrario sucede en la poesía velardiana, ya que en esta misma se manifiesta una preocupación ante la guerra; ejemplo nítido de ello son los primeros versos del poema “El retorno maléfico” de *Zozobra*, en el cual se nos otorga la visión de una provincia desgajada por la lucha revolucionaria; aquel terruño idílico se pierde en la contienda y pasa a convertirse en el paraíso roto, volver implica, precisamente, un maleficio:

*Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla.*

Es por medio del sentido de la vista que la voz poética nos da su testimonio, uno permeado de desolación y de un silencio que recae en la ambivalencia, pues no hay más ruido que el de los fusiles que arrebatan el sonido de aquel pueblo sereno que en versos anteriores se nos mostró; no hay más claros domingos en la plaza o el kiosco, mucho menos “la noche ensoñadora”, ni días con gratos amaneceres y hermosas jóvenes que asisten a la misa; ahora sólo se reflejan en los muros, la pólvora de una provincia fantasma, que augura en sus paredes heridas el mapa del maleficio y la desgracia:

*Y la fusilería grabó en la cal
de todas las paredes
de la aldea espectral,
negros y aciagos mapas,
porque en ellos leyese el hijo pródigo
al volver a su umbral
en un anochecer de maleficio,
a la luz de petróleo de una mecha
su esperanza deshecha.*

Quizá otro poema en el que se atisba la visión ennegrecida de la Revolución sea “A las provincianas mártires”, texto que a pesar de no ser explícito en cuanto a los hechos desastrosos de la batalla, como en el ejemplo dado en

anteriores líneas, nos muestra ciertamente las posibles repercusiones detrás del movimiento revolucionario, tales como violencia y muerte que se propagan hacia todos los rincones de la provincia, la cual, por medio de la prosopopeya, lamenta la calamidad dejada por la violencia:

*Mis entrañables provincianas mías;
no sospeché alabar vuestro suicidio
en las facinerosas tropelías.*

*Antes de sucumbir al bandolero
se amortizaron las sonoras alas
que aleteaban en el fiel alero.*

*[...] Gemirán las cocinas en que antes
las Mireyas criollas fueron una
una bandeja de pozuelos humeantes.*

Algo similar ocurre dentro de los versos “Las desterradas”, aunque en ellos no se muestra violencia de ningún tipo. El ambiente que se percibe dentro del poema ya citado recae más bien en la cotidianeidad de las figuras femeninas; la compra de los alimentos, las caminatas en las avenidas de la urbe, las miradas en las tiendas comerciales y el hacinamiento de la muchedumbre en las arterias citadinas. No obstante, en dicha cotidianeidad se aposentán el sentimiento de miseria y tristeza, ambos dentro de un marco silencioso, lejos del bullicio iracundo de la guerra, pero también lejos de la provincia añorada:

*Y la provincia toda
reconcentra a sus sanas hijas en las caducas
avenidas, y Rut y Rebeca proclaman
la novedad campestre de sus nucas.*

*Las pobres desterradas
de Morelia y Toluca, de Durango y San Luis,
aroman la metrópoli como granos de anís*

*[...] Ellas, las que soñaban
perdidas en los vastos aposentos,
duermen en hospedajes avarientos.*

Tras observar superficialmente los textos poéticos que se acercan a una posible ideología de tintes políticos, bien podríamos establecer que en la poesía de Velarde no hay una ideología tal con respecto a la Revolución; ciertamente subyace una visión, sin embargo, es puramente poética, puramente íntima; se vislumbra lo que deja la contienda atroz, no sus ideales u héroes o, como bien afirma Paz sobre la creación literaria del jerezano: “Cualesquiera que hayan sido sus opiniones políticas, y nunca fueron muy ardientes, López Velarde no confundía el arte con la prédica, ni el poema con la arenga” (Paz, 1965: 88).

Un punto y aparte podríamos dilucidar sobre las prosas del zacatecano, debido a que, en ellas sí es manifiesto un juicio acerca de las acciones políticas que se gestaban en los años de sublevación. Ejemplo de lo anterior lo encontramos en sus colaboraciones periodísticas en *La nación*; allí Velarde, bajo el seudónimo de Esteban Marcel, opinaría sobre el contexto de su natal Zacatecas, el Plan de Sufragio Efectivo, las elecciones estatales en Veracruz, los sucesos políticos en San Luis Potosí, el obregonismo, entre otros acontecimientos nacionales. Las opiniones de Velarde realmente no remarcan otra cosa que la firme idea de la democracia, así como la admiración a ciertos gobernadores estatales.

En lo que respecta al ámbito internacional, el poeta también tendría sus criterios, los más destacables los encontramos en *El observador* y en una declaración casi desconocida de 1917; la primera publicación aborda los conflictos bélicos entre Rusia y Japón, la segunda, más juiciosa, aunque más breve, discute una respuesta ante la presunta ruptura de las relaciones entre México y Alemania.

El verso breve

¿Cómo empieza la consagración de Velarde dentro de las letras mexicanas? Tal vez la respuesta no la encontremos en sus primeros poemas, pues como hemos justificado, en aquella obra juvenil apenas se traslucían, como pequeñas motas de polvo al rayo solar, los grandes tópicos de su poesía ya establecida, por lo cual habríamos de trasladarnos a 1910 y a ese ímpetu que el poeta de la provincia colocó en la preparación de su primer poemario, *La sangre devota*, libro que no se publicaría sino hasta 1916, dos años después de su instalación en la gran urbe mexicana en 1914. La editorial que daría conocer los primeros grandes versos de Velarde sería Revistas de Revistas.

Una vez en los ojos lectores, *La sangre devota* tendría una aceptación notable, por lo cual, los primeros criterios no se harían esperar. De entre aquellas prematuras opiniones, la más célebre quizá sea el breve párrafo redactado por Julio Torri, donde se elogia el trabajo hecho en la portada por Saturnino Herrán y se dedican algunas palabras a la obra velardiana, las cuales, ciertamente, no harían justicia a los versos, pues Torri sólo puntualiza que los textos de *La sangre devota* son bellos. Adjetivo escaso si consideramos la riqueza del primer libro de López Velarde, pues como puntualmente refiere Monsiváis “La sangre devota, (es) un gran libro de poesía de un poeta mayor, es también un viaje por las formas devocionales del sentimiento, por la cortesía debida a los motivos amorosos” (Monsiváis, 2008: 59).

Así pues, sin el afán de escudriñar analíticamente el libro ya mencionado, bien valdría la pena detenernos un poco y observar algunos de los temas tan originales que nos ofrece *La sangre devota*. Primeramente, la imagen más notoria que encontramos en los versos del libro es, sin duda alguna, el paisaje provinciano, que se nos ofrece como un cuadro al óleo en colores ocres, granates y pardos; las luces del día son claras y cálidas, con un cielo intensamente azul; al sucumbir el crepúsculo sobre el pueblo brota la noche, que deja caer su sereno manto que pareciese hechizar a los enamorados con su conticinio hipnótico:

*En los claros domingos de mi pueblo es costumbre
que en la plaza descubran las gentiles cabezas
las mozas, y sus ojos reflejan dulcemente
y la banda del kiosco toca lánguidas piezas.*

*Y al caer sobre el pueblo la noche ensoñadora,
los amantes se miran con la mejor mirada
y la orquesta en sus flautas y violín atesora
mil sonidos románticos en la noche enfiestada.*

*Los días de guardar en los pueblos provincianos
regalan al viandante gratos amaneceres
en que frescos los rostros, el Lavalle en las manos [...]*

A propósito de la pintura, la misma impresión se alberga en Phillips, por ello puntualiza que “López Velarde evoca, apoyándose en una técnica de claroscuro, la impresión de su pueblo” (Phillips, 1962: 183). Impresión que no sólo recae en las superficialidades del paisaje, habría que agregar, puesto que la provincia de *La sangre devota* ofrece mucho más que un panorama somero, lo cual no habría de extrañarnos viniendo de un poeta como Velarde, en él todo era combustión y vehemencia, claramente el tema provinciano no es la excepción, ya que sus versos ofrecen la singularidad de mostrarnos la provincia femenina, ello por medio alusiones que suelen ser extremadamente rebuscadas e incluso herméticas, pero que se atisban entre las estrofas velardianas a modo de un nivel más profundo de sentido.

Así pues, vemos en los días provincianos el don de encontrar lo femenino, tal vez incluso en la misma campaña:

*¡Gracias porque el trino
de la alondra, me llega,
por primer don del día, este don femenino!*

Las calles encantadoras, la flor del terruño, la blancura del llano, los olores de las violetas, los fulgores de la luna, la aurora ardiente, los sonidos románticos de la noche... Cada aspecto responde a la esencia arquetípica femenina incorporada a la provincia, la cual, funge como fiel confidente de las declaraciones amorosas del sujeto lírico:

*La aurora su lumbre viva
manda al cárdeno celaje
y al empolvado carruaje
un rayo de luz furtiva.
Surge la ciudad nativa:
en sus lindes, un bohío
parece ver que del río
el cristal rompen las ruedas
y entre mudas alamedas
se recata el caserío.*

Caso contrario ocurre en los textos que aluden a la metrópoli, puesto que la percepción del ambiente se altera; la tranquilidad del terruño se deja de lado por el exuberante paisaje citadino:

*Se distraen las penas en los cuartos de hoteles
con el heterogéneo concurso divertido
de yankees, sacerdotes, quincalleros infieles,
niñas recién casadas y mozas del partido.*

Asimismo, las evocaciones sobre la figura femenina no se suspenden únicamente al personificarla en la provincia, por el contrario, la efigie de la mujer permanece completamente en los poemas de *La sangre devota*, tanto que pareciese ser uno de los temas principales del libro. Con respecto a tales referencias, podríamos afirmar que existe una constante búsqueda en aquel molde femenino, dicha búsqueda tal vez sea la del amor recíproco, sin embargo, parece estar condenada a la rotunda imposibilidad, pues la fascinación, u obsesión, velardiana por la feminidad campesina le impiden explorar a su sed y

hambre en otros sitios. Tal vez porque se vislumbra en la mujer pueblerina el sortilegio benevolente que Velarde no puede hallar en la mujer de la urbe o, quizá, la feminidad provinciana es para él “la llave del mundo, la presencia que reconcilia y ata las realidades disgregadas; pero es una presencia que se multiplica y así se niega en infinitas presencias, todas ellas mortales” (Paz, 1965: 79):

*Hambre y sed padezco: Siempre me he negado
a satisfacerlas en los turbadores
gozos de ciudades—flores de pecado—.
Esta hambre de amores y esta sed de ensueño
que se satisfagan en el ignorado
grupo de muchachas de un lugar pequeño.*

Atendiendo la cita anterior, debemos aclarar que la mortalidad aquella que Paz refiere no es propiamente la mujer, es más bien el pecado y la soledad que cohabitan en el alma, y que en la mujer se reflejan ante el poeta por medio del verso impetuoso; ambas cuestiones brotan del amor, el cual se encuentra vedado para López Velarde; cada figura femenina en la que se detiene el amor nutre también al pecado, ya que la religiosidad omnipresente de aquel Velarde de *La sangre devota* lo abstiene, pero también lo incita a la imaginería erótica de las jóvenes provincianas, de ellas emanan imágenes de índole sensual, que paradójicamente se encuentran disfrazadas dentro la figura virginal y pura de la tradición católica:

*Vasos de devoción, arcas piadosas
en que el amor jamás se contamina;
jarras cuyas paredes olorosas
dan al agua frescura campesina...*

*Amo vuestros hechizos provincianos,
muchachas de los pueblos y mi vida
gusta beber del agua contenida
en el hueco que forman vuestras manos.*

Acaso de entre todas aquellas siluetas femeninas que cruzaron por las pupilas de López Velarde, la de Josefa de los Ríos, *Fuensanta*, fue la que lo llevó a conocer el amor y el dolor más hondos. Es ella la principal protagonista de *La sangre devota*, la mayoría de los versos que yacen en el libro llevan su nombre y la esencia apasionada que Velarde intuyó en ella, pasión que aún después su prematura muerte en 1917 seguiría abrazando al poeta zacatecano por mucho más tiempo.

El enigma que rodea al nombre de la musa velardiana ha sido de especial interés para la crítica literaria, pues mucho se ha especulado sobre su origen; las principales fuentes refieren influencias de la literatura de Rubén M. Campos, de la poesía del español Antonio Fernández Grilo; Noyola pensaba que, durante su estadía en San Luis Potosí, el nombre llegó a Velarde por medio del drama *El loco Dios*. Las conjeturas más osadas respecto al nombre fueron hechas por Paz, pues éste reflexionó que la pintura titulada *Ángeles y Fuensanta* del pintor Julio Romero de Torres tenía una relación con la poesía del jerezano, no sólo por el apelativo femenino, también por el ambiente erótico que en el cuadro se percibe. Asimismo, Paz señala que “Fuensanta es un nombre de época. Como tantos otros, es una palabra en el río de palabras, imágenes, sentimientos e ideas que es nuestra cultura” (Paz, 1987: 59).

Otras creencias sobre el génesis del apelativo corresponden a Phillips y Luis Noyola, este último dedujo que el poema “Epístola a Fuensanta” realmente fue escrito y publicado por el poeta de Jerez en 1904, bajo el seudónimo de Eduardo Symonds, argumento que fue desechado completamente por los conocedores de la lírica velardiana, puesto que, en dicho poema no es perceptible el estilo de López Velarde. Por su parte, García Morales asevera que Fuensanta es un “antropónimo femenino basado en un hagiónimo, concretamente en una advocación mariana, cuyo origen es, a su vez, un topónimo correspondiente a un lugar sagrado” (García, citado en Velarde, 2016: 48).

Por nuestra parte, lo que podríamos añadir a tantas meditaciones sobre el nombre no supone mucho, pues a juicio nuestro, Fuensanta no es una alusión

externa, mucho menos una reinterpretación ajena al universo sensible de López Velarde o un nombre que revolotea entre tantos; Fuensanta es el arquetipo velardiano por excelencia, arquetipo único e íntimo, en el que se amalgaman sentimientos, aromas, religión, sacrilegio, pecado, erotismo, dolor, amor, poesía. Fuensanta es, al igual que los versos que la reflejan y recrean, una totalidad de donde emanan las imágenes más complejas.

No obstante, a visión del presente trabajo, las influencias externas que Velarde pudo haber asido para concretar el nombre Fuensanta no son del todo relevantes, ya que bien pudo ser otro apelativo y la especulación de su origen seguiría por los mismos rumbos; lo interesante reposa, notoriamente, en los versos de *La sangre devota*, en la formulación poética y desarrollo de aquel arquetipo dentro de los versos.

Es así que observamos en la imagen de Fuensanta distintas características que parecen perfilar el arquetipo que hemos anunciado; entre dichas particularidades la primera bien puede ser el amor primigenio; Fuensanta es el ideal del amor para López Velarde, el primero, el amor pueril, grandilocuente y armonioso; Fuensanta es el origen del verdadero amor, incluso, tal vez, la representación propia del amor; arquetipo donde nace el mundo poético velardiano:

Primer amor, tú vences la distancia.

Fuensanta, tu recuerdo me es propicio.

Después del amor nada pareciese ser tan vasto o profundo, no obstante, Velarde lleva más allá del amor a Fuensanta; la eleva en altar de la santidad, la canoniza; ya no es únicamente un sentimiento tensado en el deseo, ahora Fuensanta es el centro del universo para el poeta. Sucede en ella la transmutación al ser divino, por tanto, es representación de la ascensión al cielo; su templo es la poesía de donde ella misma germinó, sus oraciones los versos que besan sus pies, las flores que la adornan; en ella yace la primavera, sinónimo de belleza y juventud:

*Me deleita de lejos la fragancia
que de noche se exhala de tus tiestos,
y en pago de tan grande beneficio
te canonizo en estos
endecasílabos sentimentales.*

*A tu virtud mi devoción es tanta
que te miro en el altar, como la santa
Patrona que veneran tus zagales,
y así es como mis versos se han tornado
endecasílabos pontificales.*

En Fuensanta también se concentra un dualismo sumamente dificultoso de desenmarañar, puesto que se conciben en ella distintos sentimientos, los cuales ondean entre el anhelo, el dolor, la pena, el goce, el amor y la tristeza más terrible:

*En las alas oscuras de la racha cortante
me das, al mismo tiempo, una pena y un goce [...]*

Tanto el anhelo como el goce referidos responden al amor, por lo tanto se retorna al deseo, ya que “El amor es una de las formas en que se manifiesta el deseo universal [...]” (Paz, 2014: 42). Así pues, existe en el poeta el afán de alcanzar nupcias con Fuensanta, lo cual alude, quizá, al misticismo, porque como hemos explicado anteriormente, Fuensanta es un arquetipo divino, el cual se intenta alcanzar por medio del enlace matrimonial:

*Te ha de cubrir la luna llena
con luz de túnica nupcial
y nos dará la Dolorosa
la bendición sacramental.*

*Y así podré llamarte esposa,
y haremos juntos la dichosa
ruta evangélica del bien
hasta la eterna gloria.*

Dicho arquetipo comienza a verse en una figura evanescente, un lampo divino que se ha revelado de manera epifánica ante aquel que la invoca por puro deseo; para después disolverse sobre el poeta y entrar en él, para después dejarlo fuera del tiempo, fuera de las palabras, en la enajenación sensorial completa:

*Toda tú te deshaces sobre mí como una
escarcha, y el translúcido 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...*

Sin embargo, la imposición se anuncia cuando aquella imagen se deshace, pues como se insiste, Fuensanta es puramente un arquetipo, abstracción poética o divina que no refiere ya a Josefa de los Ríos, ni a algún otro modelo tomado de nuestro mundo intuido como real. Es por ello que el poeta encuentra en aquella impalpabilidad la restricción de jamás hacerse físicamente con aquel arquetipo:

*Fuensanta: ha de ser la locura grata
la de bailar contigo a los compases
mágicos de una vieja serenata
en que el ritmo travieso de la orquesta,
embriagando los cuerpos danzadores,
se acuerda al ritmo de la sangre en fiesta.*

Y después de abrir los ojos y los sentidos ante el condicionamiento físico de no acercarse nunca a Fuensanta, brota el dolor para advertir definitivamente la imposibilidad. Es entonces que el mismo poeta declara la rotunda desdicha y el símbolo femenino recae en la ley de Moisés; Fuensanta deja atrás la indumentaria de la amada para ser “hermana”, lo cual termina por cuajar el impedimento amoroso:

*Yo no sé si estoy triste por el alma
de mi fieles difuntos*

*o porque nuestros mustios corazones
nunca estarán sobre la tierra juntos.*

*Hazme llorar, hermana,
y la piedad cristiana
de tu manto inconsútil
enjúgueme los llantos con que llore
el tiempo amargo de mi vida inútil.*

Ahora bien, prosiguiendo con los aconteceres cronológicos, hacia 1917 es publicado el ensayo *Novedad de la patria*, en la revista *El maestro* (incorporado luego en el libro póstumo *El minuterero* por Fernández Ledesma en 1923). Dicho texto es considerado una declaración que anuncia a *La suave Patria*, pues en el pequeño ensayo se vislumbran los temas principales del poema, los cuales trataremos en líneas siguientes; ese mismo año muere Josefa de los Ríos.

En 1919 sale a la luz su segundo poemario, *Zozobra*; no obstante, dicho libro no obtiene la aceptación deseada, por el contrario, las críticas hacia el poemario son desfavorables; dos años después, 1921, se publica en la revista *El maestro* su obra cumbre, *La suave Patria* (obra anexada años más tarde, 1932, en otro libro póstumo, *El son del corazón*). Aquel mismo año, siendo más precisos, un 19 de junio de 1921, a los veinte minutos de la una de la madrugada, en su residencia en Avenida Jalisco 71, el poeta zacatecano Ramón López Velarde penetra en los umbrales de la muerte a causa de una neumonía, dejando tras de sí una obra lírica breve, igual que su vida, pero ambas caracterizadas por la intensidad con la que se desarrollaron.

Tras la muerte del jerezano, su amigo, Juan de Dios Bojórquez, sostiene una breve charla en el bosque de Chapultepec con el presidente Álvaro Obregón, en la cual le declara al mandatario la “muerte de un gran poeta” y recita ante él algunos versos de Velarde, los cuales dejan maravillado a Obregón y ordena hacer un entierro con homenajes al poeta. En junio de 1921 es sepultado en el Panteón Francés de La Piedad. Posteriormente, en 1963, sus restos son trasladados a la Rotonda de Personas Ilustres.

Las policromías del delfín

Como ya se ha mencionado, en el breve ensayo *Novedad de la Patria*, son visibles las pretensiones de mostrar una visión nacionalista nueva, una visión individual que deja a un lado la idea de una Patria pomposa y heroica, cambiándola por la experiencia reflexiva e íntima, aspecto que resulta extraordinario, ya que Velarde propugna por vivir la Patria, no de sus hechos históricos. Tales ideas se reflejarían por completo en *La suave Patria*, pues si somos atentos, en el proemio del mismo poema se nos declara la exploración sobre una Patria puramente popular; sin el peso que conlleva abordar los capítulos épicos de la nación mexicana:

*Yo que solo canté de la exquisita
partitura del íntimo decoro,
alzo hoy la voz a la mitad del foro,
a la manera del tenor que imita
la gutural modulación del bajo
para cortar a la epopeya un gajo.*

*Navegaré por las olas civiles
con remos que no pesan, porque van,
como los brazos del correo chuan
que remaba la Mancha con fusiles.*

A propósito de lo anterior, Paz puntualiza que “La suave Patria no es un canto a las glorias o desastres nacionales [...] no hay apenas alusiones a la historia política o social de México, ni a sus héroes, caudillos, tiranos y redentores” (Paz, 1965: 88). Así pues, *La suave Patria* pone ante nosotros un paisaje único, el cual me atrevería a llamar sensorial, puesto que en sus versos yace un cuadro dinámico, en el cual, destacan aromas, sabores, pigmentos y sonidos; aquello que primero resalta es la gama de colores intensos que se describen a lo largo de los versos, ejemplo claro de ello es: la Patria diamantina, el relámpago verde de los loros, las policromías del delfín, la pólvora de los fuegos de artificio, las calles como espejos, etcétera:

*Patria: tu superficie es el maíz,
 tus minas el palacio del Rey de Oros,
 y tu cielo las garzas en desliz
 y el relámpago verde de los loros.*

Los aromas y sabores también son una constante dentro del poema, pues se nos describe una Patria sumamente diversa en cuanto al olfato y paladar nos referimos. Percibimos, entonces, aromas de incienso, perfume femenino, el olor de las panaderías; los sabores que se presentan son, en su mayoría, dulces: los labios carnosos de rompopé, la picadura del ajonjolí, la chía y las compotas:

*Tu barro suena plata, y en tu puño
 su sonora miseria es alcancía;
 y por las madrugadas del terruño,
 en las calles como espejos, se vacía
 el santo olor de la panadería. [...]*

*Cuando nacemos, nos regala notas,
 después, un paraíso de compotas,
 y luego te regalas toda entera,
 suave Patria, alacena y pajarera.*

En lo que respecta a los sonidos, Velarde nos coloca entre dos mundos sonoros, por un lado, el de la capital, donde resuenan los estrépitos de las calles, el barullo de las estaciones, las risas de las jóvenes, etcétera; y por el otro, la provincia, lugar que contiene las resonancias del terruño, tales como: las campanadas que caen como centavos y el barro que suena a plata. La reconciliación sobre ambos mundos sonoros llega por mediación de la música, la cual pareciese permear sobre ambos lugares:

*Suave Patria: permite que te envuelva
 en la más honda música de selva
 con que me modelaste por entero
 al golpe cadencioso de las hachas,*

*en risas y gritos de muchachas
y pájaros de oficio carpintero.*

Además de la Patria íntima y sensorial, ¿cuáles más aspectos nos ofrece Velarde dentro de su poema? La respuesta es, aunque un tanto obvia, la prosopopeya de la Patria, es decir, el poeta le otorga vida y cualidades humanas a una nación, dando por resultado un ser femenino en el que se fraguan aquellos colores, sabores y sonidos que hemos mencionado. Las características de la Patria velardiana se nos revelan con el discurrir de los versos, entre dichas cualidades podemos destacar: una Patria femenina con su mirada mestiza, una lengua de amor, un pelo rubio, dos trenzas de tabaco, peinado denso, respiración azul, labios carnosos de rompopo, pupilas de abandono, etcétera; es, también, vendedora de chía:

*Suave Patria: en tu tórrido festín
lucen policromías de delfín,
y con tu pelo rubio se desposa
el alma, equilibrista chuparrosa,
y a tus dos trenzas de tabaco sabe
ofrendar aguamiel toda mi briosa
raza de bailadores de jarabe.*

Ahora bien, tras lo ya visto surge nuevamente otra cuestión: ¿por qué yace la alusión femenina dentro de *La suave Patria*? Tal vez los elementos femeninos en el poema nos lleven a establecer una relación con el aspecto materno, debido a que las características presentadas sugieren una Patria afectiva y agradable, la cual, otorga a todos sus hijos lo que de ella es mejor; “pero también (es) amante, que hay que raptar en fuga sobre un semental y entre los tiros de la policía” (Canfield, 2010: 113):

*Cuando nacemos, nos regala notas,
después, un paraíso de compotas,
y luego te regalas toda entera,
suave Patria, alacena y pajarera.*

*Al triste y al feliz dices que sí,
que en tu lengua de amor prueben de ti
la picadura del ajonjolí.*

Artificiosa o utópica, lo cierto es que *La suave Patria* descubre ambientes interiores del mexicano que aún hoy día siguen ligados a él. No es una obra lírica que se quedó en el abandono del pretérito literario o social, todo lo contrario, sus versos resuenan con la misma intensidad que cuando fueron dispuestos a sus primeros lectores hace poco más de un siglo; la Patria mexicana sigue viviéndose de manera íntima y, al mismo tiempo, colectiva en el día a día del mexicano, tal vez sin reflexionar en ello, pero el sabor de la picadura del ajonjolí y aquel paraíso de compotas lo lleva muy presente; es también, “patria un siglo después; pero patria que a través de los veneros que nos escrituró el diablo, heredamos e hicimos nuestra en la infancia, en la adolescencia que descubrió el país en cualquier estación de cualquier pueblo...” (Morales, 1988: 103).

El cisne y búho mexicanos

Anunciándose la agonía del siglo decimonónico, las innovaciones entorno al semblante literario en Hispanoamérica tomaron un nuevo camino, puesto que las ansias de una renovación literaria propia dieron vida al denominado modernismo literario, el cual podríamos establecer como “un movimiento de reacción contra los excesos del romanticismo [...] y contra las limitaciones y el criterio estrecho del retoricismo seudoclásico” (Henríquez, 1962:11). Aspecto que resulta un tanto irónico, pues el movimiento habría de nutrirse de los modelos del propio romanticismo, así como del simbolismo, parnasianismo, realismo, naturalismo, impresionismo y esteticismo.

Aquella revolución en contra de las formas clásicas ayudaría de manera exponencial al género lírico, ya que los poetas modernistas introdujeron nuevas formas métricas, dando con ello una mejor libertad de expresión y dinamismo a la creación poética, dejando así a un lado una añeja tradición métrica. Bien vale la mención de aquellas innovaciones, entre las cuales podemos resaltar: el endecasílabo dactílico, tercetos monorrimos, zéjeles, pareado rimado de versos

fluctuantes, quintillas, cuartetos octosílabos, entre otras combinaciones nuevas y algunas más retomadas del olvido poético.

Aunque el modernismo no es propiamente una academia, como bien lo señala Max Henríquez Ureña, y en él se alberguen los más variados ecos literarios que responden a la pluralidad del pensamiento de los escritores, lo cierto es que del movimiento progresista literario emergen rasgos distintivos que aquellos autores adoptaron en su obra, de los cuales se destacan, por ejemplo: el abandono de las formas métricas clásicas, objeto que ya hemos abordado.

Asimismo, el exotismo caracterizó la producción literaria de algunos modernistas, esto es, la acepción de influjos de una cultura extranjera en sus composiciones líricas, narrativas o prosas, tales como la china y japonesa, dando por resultado un apego hacia los ambientes propios de Oriente, así como la introducción, en el caso de José Juan Tablada, de nuevas formas poéticas en Hispanoamérica como el *haikú*.

Concurrente con el exotismo, los motivos grecolatinos son una constante que se alberga en los textos modernistas, pues tan sólo habría que echar un vistazo a *El coloquio de los centauros* del máximo exponente del modernismo, Rubén Darío, para caer en cuenta de la predilección por lo fantástico. No obstante, esto último bien puede no presentarse en formas mitológicas griegas, ya que las alusiones a castillos, princesas, príncipes, bufones, duendes, reyes y demás seres fantásticos son recurrentes en algunas otras obras. Dichos aspectos también responden al preciosismo y esteticismo, otros rasgos que se alojan en el imaginario modernista; el primero (preciosismo) se distinguía por un depuramiento en el estilo de escritura, es decir, el pulido uso del lenguaje; el segundo (esteticismo) buscaba la elevación del arte, así como de la belleza, por encima de cualquier otra cosa. Anudado a lo anterior, el escritor modernista adoptó, nos menciona Iván Schulman:

[...] la apropiación de objetos de lujo y las materias nobles y duras de la cultura europea y de las oligarquías dominantes locales, incorporando los productos y materiales asociados con el uso mercantil de la época. [...] También hay en los

textos modernistas una adjetivación e imaginerías exquisitas, una preocupación por la transgresión lingüística basada en el uso de la sinestesia, los colores, la luz, las figuras mitológicas, los neologismos y un metaforismo basado a menudo en la tecnología y la ciencia médica. [...] (También) se describen con deleite objetos de orfebrería de oro, bronce, cristal o porcelana (Schulman, 2010: 19-25).

Vale la pena mencionar que algunos símbolos preciosistas y grecolatinos sirvieron como apología de las ambiciones modernistas, sobre todo para el género lírico, es así que observamos la evocación continua del cisne, símbolo e ideal de la poesía revolucionaria dariana, y el pavorreal, de Santos Chocano, representación que también otorgó alusiones a la elegancia y belleza que el modernismo pregonaba durante su mayor plenitud.

Así pues, ¿con qué objeto se introdujeron y practicaron las formas antedichas? La solución se podría situar en el sendero que el modernismo trazó como motivo esencial; primero, abolir los excesos estructurales y postulados del romanticismo y segundo, la refutación en contra de la propia modernidad, caso irónico pues el movimiento cultural lleva por título “modernismo”. Empero, como ha de señalar Estela Beltrán “El término entonces, era utilizado despectivamente para referirse a las cosas con exagerada tendencia moderna en oposición de todo lo antiguo en las letras” (Beltrán, 2008: 18).

Sin embargo, en contra de aquellos ideales, la tendencia modernista se habría de atrincherar en el exceso y el artificio, obteniendo así oposiciones y críticas desfavorables, ya que, a pesar de ser un pronunciamiento renovador en un principio, el modernismo se vertía en la tediosidad y amaneramiento que se intentaron anular de la escuela romántica; nuevamente, caso irónico.

Tal vez el acierto modernista más notable sea la resurrección del denominado “Americanismo”, movimiento que se caracterizó por las alusiones a las tierras americanas, resaltando de ellas sus civilizaciones arcaicas o trasladando sus narraciones y versos a los ambientes campesinos en pequeños pueblos remotos. Dicha tendencia acompañaría al modernismo hasta el fin de su auge, incluso prevaleciendo en el posmodernismo, donde ya no abundaría la obsesión por la

forma, por el contrario, el discurso literario posmodernista se habría de inclinar hacia cuestiones menos artificiales.

Antes de dar paso al posmodernismo, debemos añadir que el mayor esplendor del modernismo mexicano se daría con el alumbramiento del siglo XX, aunque los primeros tintes del movimiento estarían a cargo de *Revista Azul*, fundada en 1894 por Carlos Díaz Dufío y Manuel Gutiérrez Nájera, máximo representante del modernismo mexicano. Tras la desaparición de *Revista Azul*, le sucedería *Revista Moderna*, fundada en 1998, a cargo del casi desconocido poeta Jesús E. Valenzuela.

Otros autores que destacaron en el momento cenital del modernismo mexicano son: Manuel Gutiérrez Nájera; Salvador Díaz Mirón; Luis G. Urbina; Manuel José Othón; José Juan Tablada; Balbino Dávalos; Rubén M. Campos; Francisco Manuel de Olaguíbel; Luis Rosado Vega; Jesús Urueta; Bernardo Couto Castillo y Amado Nervo, este último el más popular. La coincidencia entre algunos de los autores mencionados es *Revista Moderna*, ya que varios de ellos publicaron en dicha revista, algunos no considerándose propiamente modernistas o mostrando estilos un tanto lejanos al modernismo, no obstante, de cierta manera cultivaron la actividad modernista.

Ahora bien, complejo resulta abordar cronológicamente el final del modernismo, más aún, los inicios del posmodernismo, sin embargo, los estudiosos sitúan a ambos acontecimientos cerca de 1911, pues la aparición del soneto "Tuércele el cuello al cisne" de Enrique González Martínez anunciaba una especie de hastío por la imaginería puramente ornamental del modernismo; asimismo, los dos cuartetos del poema declaran al símbolo que representa el modernismo (cisne) como inoperante; de él emana la armonía, elegancia y belleza sin iguales, mas dichos atributos son engañosos y vacíos, nos dice el poeta, ya que no existe en el cisne un verdadero quehacer de profundidad emocional o espiritual.

En los dos tercetos restantes el poeta rescata la figura del búho, el cual considera sabio y meditativo, no contiene las características deslumbrantes del cisne, pero en él yace la capacidad de la reflexión hacia el misterio; de tal modo González Martínez erige al ave nocturna como símbolo del posmodernismo.

Las peculiaridades de la obra posmodernista pueden reducirse de manera clara y sencilla; así pues, los escritores deseaban salir de aquel mundo literario tan opulento para ofrecer una forma más natural, reflexiva e íntima de expresión, también buscaban “liberarse de las formas más falsificadas de la retórica modernista y a seguir un dictado menos complicado y más cercano a la lengua hablada [...]” (Canfield, 2010: 102). Empero, aquello que en el posmodernismo persistiría del modernismo serían los motivos americanistas. En México también saldrán a la luz temas derivados del americanismo, impregnando las artes plásticas casi en su totalidad. De dichos tópicos podemos rescatar alusiones al mundo prehispánico, el indigenismo y los ambientes provincianos, de los cuales tomará parte nuestro poeta Zacatecano Ramón López Velarde con su breve, intensa y bien nutrida poesía.

Si bien a juicio de la presente investigación Velarde se desarrolló en el posmodernismo de manera autónoma y sin acoplarse a algún grupo literario, habría aclarar que, durante sus años de adolescencia, concretamente en 1909, se fundó el “Ateneo de la Juventud”, grupo cultural conformado por jóvenes escritores, de los cuales destacan nombres como los de José Vasconcelos; Alfonso Reyes; Pedro Henríquez Ureña; Isidro Fabela Alfaro; Julio Torri; Diego Rivera; Manuel M. Ponce, entre varios más.

II. La piel de lo sublime: pequeño acercamiento a los ideales poéticos de Velarde así como al término de lo sublime a través de su historia

El triunfo de la palabra

Los ideales estéticos de Velarde proceden, en su mayoría, de los temas posmodernistas o modernistas, como ya se ha dicho, no obstante, bien podemos estipular que, en sus interiores líricos, el poeta de Jerez configura su propia visión estética de la poesía como una interesante gama de temas, en los que la intimidad reflexiva del sentimiento es el punto central en el que orbitan aquellos tópicos como la provincia, la cotidianidad rural, la figura femenina, el erotismo, el amor, entre otros. Igualmente, los ideales poéticos del zacatecano, nos puntualiza Phillips, recaen en lo siguiente:

Para López Velarde, pues, la teoría refrena el flujo emocional en que se basa el acierto artístico. Muy a menudo exalta precisamente el papel de la emoción pura y no corrompida por el pensamiento [...] El poeta teme que el saber intelectual estropee la inmediata contemplación de los propios sentimientos. Se corta el impulso lírico, traicionado éste por el pensamiento lógico” (Phillips, 1962: 109-110).

Asimismo, se puede establecer rotundamente que la poesía Velardiana es un constante camino que se dirige hacia el sentimiento puro, hacia la emoción más elevada y personal; Velarde no pone a la poesía como una actividad subordinada al servicio de lo social, por el contrario, sus versos se encaminan a la sencillez del sentimiento inmaculado; la poesía en servicio de la emoción que llena y arrebató, así también el poeta lo declara en una de sus magníficas prosas de la siguiente manera: “Yo anhelo expulsar de mí cualquiera palabra, cualquiera sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos” (Velarde, 2014: 443).

Es claro que Velarde intentó contener en su imaginaria poética el ideal verdadero de una poesía emocional directa, ayudada, claramente por el lenguaje, principio fundamental de la poesía escrita, empero, su prototipo poético lírico

resulta de gran interés con la declaración citada anteriormente, pues con ello atisbamos en que el lenguaje es, para López Velarde, más que un objeto que subsiste para servicio de la simple belleza escrita, es, mejor dicho, una fórmula lingüística-poética que se elabora con suma meditación, pero también con vehemencia eficaz para generar un sentimiento sencillo, pero único en su intensidad; es el lenguaje en función no sólo de la poesía, también de la emoción vehemente. Respecto de la idea planteada, Paz nos aclara más aspectos sobre dicha fórmula:

La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales; separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer (Paz, 2015: 38).

Más allá de la belleza de la forma, Velarde intenta conectar con la inmortalidad de un sentimiento intenso y universal, ello se atisba todavía más en *Zozobra*, pues a diferencia de su primer libro, el segundo deja entrever dos aspectos importantes acerca de los renovados ideales poéticos de López Velarde, el primero es la ruptura entre el modernismo y la llegada a una nueva etapa lírica de la poesía mexicana, en la que se comenzaría con la implementación del verso libre, lo cual es muy notorio en los versos de *Zozobra*; el segundo punto atiende al desarrollo de una visión poética más madura y profunda en el libro, pues, como bien esboza Carlomagno Sol Tlachi:

[...] Las composiciones que lo forman (el libro *Zozobra*), en su mayoría representan la madurez de un proceso que llegó, como en toda existencia, con la muerte del poeta. Se trata de un poemario que establece referencias con respecto a la obra anterior y a la edición póstuma del proyecto de edición de poemas que el poeta tenía pensado llamar *El son del corazón*. La importancia del libro, aparte de la relación que guarda con la obra, va más allá de ella: se trata de una articulación que vincula dialécticamente el proceso evolutivo de la poesía modernista con la posterior poesía moderna mexicana. Ese vínculo es el posmodernismo con características propias y del cual López Velarde es su mejor representante (Sol, 2000: 48).

Así pues, Velarde comprendió que la poesía en su estado más puro no se resguarda plenamente en la forma simétrica del poema o en los atisbos biográficos que cada verso pueda contener, más bien en toda pluralidad de sentimientos enérgicos que ese poema puede ofrecer, he ahí la renovación y libertad que tanto se le criticó a su segundo poemario, uno que se alejaba poco a poco de la pura intención biográfica, la cual, muchas veces, suele plagar por completo el análisis de cualquier texto literario, dígame novela o poema como fue el caso de la poesía Velardiana. Con tal premisa no queremos establecer que el aspecto biográfico es absolutamente desechable en la lectura y análisis de la poesía, pues como bien apunta Paz:

La historia y la biografía nos pueden dar la tonalidad de un periodo o de una vida, dibujarnos las fronteras de una obra y describirnos desde el exterior la configuración de un estilo; también son capaces de esclarecernos el sentido general de una tendencia y hasta desentrañarnos el porqué y el cómo de un poema. Pero no pueden decirnos qué es un poema (Paz, 2015: 16).

Ahora bien, más allá de la emoción que se disfraza de intimidad e individualidad, *Zozobra* nos presenta a la espiritualidad como un más allá del sentimiento, empero, todavía más alejado de tal aspecto se encuentra la revelación dolorosa, aquella que no concede límites, puesto que el poeta toma el conocimiento de aquello marcado como real o lo irreal, ello para hacerse de la belleza de un paisaje visto a lo largo de su vida o bien uno soñado. Se busca, de igual manera, el amor o experiencia sagrada en la figura de un ser tangible o en la transparencia de una figura fantasmagórica casi divina; la poesía de Velarde contiene en sí misma una fórmula de elementos innumerables, lo cual la convierte en un todo heterogéneo sin restricciones corpóreas, esa es la unidad de la poesía Velardiana, abarcarlo todo desde la intensidad arrebatadora, he ahí lo sublime y la búsqueda por lo más elevado.

Asimismo, el propio título del libro lleva consigo una carga sumamente valiosa que remite a un viaje de tintes puramente emocionales y tensados al sujeto lírico, el cual es una embarcación que se conduce por entre los mares del sentimiento

intenso y la congoja, por lo cual no es sorpresa alguna que el significado de la palabra zozobra (del catalán *sotsobre* que refiere a la caída de una nave), tienda a situarse entre las vertientes del viaje marítimo y el sentimiento de una profunda aflicción:

También el verbo ZOZOBRAR tiene el mismo sentido náutico y se encuentra en tierra firme con sentidos figurados: "estar en gran riesgo y muy cerca de perderse el logro de una cosa que se pretende o que ya se posee" (Ac.) y "acongojarse y afligirse en la duda de lo que se debe ejecutar para huir del riesgo que amenaza o para el logro de lo que se desea" (Ac.). La acción y efecto de ZOZOBRAR se indica con el sustantivo ZOZOBRA que es frequentísimo en su sentido terrestre de "inquietud, aflicción y congoja del ánimo" (Ac.) (Arancibia, 2017: 64).

Lo sublime

Retomando de manera breve la belleza de la forma, no podemos dismantelar su hegemonía entre todas y cada una de las ramas artísticas, ya que dicha belleza se ha erigido a lo largo de la historia del arte como la categoría estética insuperable, ello sin exceptuar a la misma poesía, pues como ya se ha estipulado anteriormente, tomando en cuenta el contexto literario ya planteado, durante el período modernista se generaron innovaciones extraordinarias en el campo de las letras. Empero, tales cambios se centraron, principalmente, en ofrecer nuevas y variadas formas métricas, no así una profundidad y vehemencia en el discurso lírico, debido a que, en sí mismo, el diálogo modernista habría de permanecer en el puro artificio ornamental, utilizando, por consiguiente, el poema como pretexto del exceso y vicio en la forma, que, aunque ciertamente poseía ritmos e imágenes exquisitas, en sus adentros no existía la sustancia como tal. Mejor descripción de ese quehacer realmente poético nos lo describe Paz, aclarando la función de cada subunidad del poema para obtener realmente poesía:

El hombre se vierte en el ritmo, cifra de su temporalidad; el ritmo, a su vez, se declara en la imagen; y la imagen vuelve al hombre apenas unos labios repiten el poema. Por obra del ritmo, repetición creadora, la imagen —haz de sentidos rebeldes a la explicación— se abre a la participación. La resucitación poética es una fiesta: una comunión. Y lo que se reparte y recrea en ella es la imagen. El

poema se realiza en la participación, que no es sino recreación del instante original. Así, el examen del poema nos lleva a la experiencia poética. El ritmo poético no deja de ofrecer analogías con el tiempo mítico; la imagen con el decir místico; la participación con la alquimia mágica y la comunión religiosa. Todo nos lleva a insertar al acto poético en la zona de lo sagrado (Paz, 2015: 117).

Ahora bien, pese a que la noción de un sentimiento más elevado ya existía desde hace varios siglos, tal idea se gestó primero y conceptualmente en la filosofía clásica, con ello y con el paso de los años, la poesía lírica fue perdiendo poco a poco su capacidad de transmitir la experiencia vehemente, perdiéndose en la belleza superficial de la forma, su forma, es decir, el poema hueco, pues como bien nos vuelve a replantear paz “no toda obra construida bajo las leyes del metro contiene poesía” (Paz, 2015: 14). Tal vez la misma visión sobre la poesía y poema obtuvo Velarde para ir dismantelando ese supuesto triunfo de la belleza vacía como el fin culminante de toda obra artística o literaria, lo mismo ayuda si sumamos la aparición del verso libre ya en los atardeceres del siglo XIX.

Asimismo, el concepto de belleza, que por un largo tiempo se mantuvo en las salas de la limitación, pretendiendo alcanzar únicamente los ideales de armonía y simetría, quedaron relegados por las distintas concepciones que consideraban a algo bello sin ser necesariamente armonioso o simétrico.

Así pues, dismantelada la hegemonía de la belleza, son engendradas o redescubiertas distintas categorías estéticas dentro del quehacer artístico y literario, por ejemplo: lo feo, lo trágico, lo cómico, lo grotesco y lo sublime. Aquí habríamos de aclarar que las categorías estéticas hacen referencia a impresiones, percepciones o sensaciones completamente independientes de la belleza, por lo tanto, a consideración nuestra, no son ramajes de lo bello. El actuar de estas categorías en general dentro de la literatura se nos describen como:

Las vivencias que surgen en la percepción estética se diferencian de todos los demás estados emocionales, por el hecho de que son sustentados por el interés del sujeto hacia el objeto; es decir, por una relación de orden espiritual y su grado de satisfacción en la contemplación y la vivencia de un objeto, cuyo valor consiste, no en su utilidad material, sino en el hecho mismo de su recreación ficcional. La

literatura revela dicho proceso como una modelación de la existencia (Zaldívar; González; Salvador, 2012: 6).

De entre las principales categorías ya mencionadas, apartaremos a lo sublime, primero, porque el término resulta tener relación con los ideales poéticos de Velarde y, segundo, porque como ya hemos dilucidado, nuestra preocupación analítica recae en el sentimiento y emoción intensos detectados a partir de ciertos elementos poéticos en el poemario ya descrito, no obstante, antes de adentrarnos plenamente al análisis literario que demuestre tal planteamiento de lo sublime en *Zozobra*, bien vale visualizar la cronología del término sublime, así como sus características principales en cuatro autores que hemos considerado fundamentales en la concepción y desarrollo teórico del sentimiento de lo sublime a través de la historia.

Breve cronología de lo sublime

Considerado como el primer texto que refiere al tema de lo sublime, el tratado *De lo sublime* o *Sobre lo sublime* (escrito originalmente en griego quizá entre los años I y III d. C.) ha servido como parteaguas principal a lo largo de la cronología para el estudio del concepto, aunque su verdadero autor queda en la incertidumbre, ya que muchos investigadores aseveran incansablemente que el texto no pertenece a Longino y que su legítimo autor sigue aún en el anonimato. Pese a ello, en este brevísimo apartado consideraremos a Longino como autor del texto, debido a que no existen pruebas fehacientes que corroboren las especulaciones de estudiosos e investigadores.

La recuperación del tratado llegaría hasta 1554 y 1555, a cargo de Francisco Robortello y Paolo Manuzio, quienes editarían el texto en el idioma original y en latín o en ambos, sin embargo, la primera traducción en francés se vería hasta el siglo XVII, concretamente en el año 1674, a manos de Nicolas Boileau, dando con ello un gran paso para el futuro estudio del término de lo sublime en el campo de la estética.

La definición que Longino nos otorga acerca de lo sublime es breve, al igual que concisa; lo sublime es una forma aérea, casi divina, que yace dentro del lenguaje (bien podría ser el mismo lenguaje) y del poeta, donde lo sublime utiliza al poeta y al autor para manifestarse por medio de la palabra y sus distintas formas, todo ello para llegar a la vehemencia y complacencia del lector o audiencia:

[...] lo sublime es una elevación y culmen del lenguaje, y que los poetas y los más grandes autores no se valieron de otro modo para alcanzar su preeminencia y renombre inmortales. Pues las cosas extraordinarias no convencen al auditorio sino que lo conducen al éxtasis (Longino, 2014: 6).

Posteriormente, Longino abordará lo sublime en su obra desde el estilo del discurso y aquello que lo encepta y debilita, lo cual son las intensas variaciones del lenguaje que poco y mucho ayudan a transmitir de manera intensa el discurso, todo dependerá de la elocuencia así como de la agilidad con que se use el lenguaje para llegar a su máxima expresividad, a lo sublime:

Pero todas esas vulgaridades (falta de ingenio y expresiones banales) arraigan el estilo por una sola razón, el afán de novedad en la expresión de ideas que ahora causa furor. Porque nuestras flaquezas tienen el mismo origen que nuestros puntos fuertes. A la vez que las bellezas expresivas, las sublimidades y, en fin, todas las cosas placenteras, favorecen la exitosa composición de textos, establecen igualmente los elementos fundacionales de lo contrario. Algo semejante te diremos luego del riesgo que conlleva el uso de variaciones, hipérboles y plurales (Longino, 2014: 14).

Lo siguiente que se debe mencionar es la diferencia entre aquello que Longino considera sublime de lo que no lo es. Aquello que entra dentro de la categoría de lo sublime ha de exaltar el alma o la emoción del receptor por medio del discurso poético y todos los recursos retóricos que el poeta tenga al alcance de su ingenio. Sin embargo, como ya se dijo, el discurso no ha de significar nada para el lector si este no produce en él un proceso de reflexión que incite al pensamiento profundo sobre lo que se dice o escribe:

Lo sublime de verdad eleva nuestra alma, como si fuera algo instintivo, y exultante de dignidad, rebosa alegría y orgullo, como si fuera creadora de lo que ha oído [...] puede decirse con certeza que no es verdaderamente sublime porque no pasa por el oído. Sólo es realmente grande aquello que ocasiona una reflexión profunda y hace difícil, cuando no imposible, toda réplica, mientras que su recuerdo es consistente y duradero (Longino, 2014: 16).

Las principales características de lo sublime planteadas por Longino son cinco, las cuales atienden a la sublimidad expresiva en el lenguaje, se les considera indispensables dentro del discurso poético, ya que estas conforman la base de una buena locución escrita:

La primera y más importante es la concepción elevada de los pensamientos, como la definimos al tratar de Jenofonte. La segunda es una pasión vehemente e inspirada. Estas dos expresiones de lo sublime suelen ser innatas, mientras que las que vienen a continuación son, además, producto del arte, a saber: la doble formación de figuras, según sean del pensamiento y de la expresión, la dicción noble, que comprende la selección de palabras, la alocución metafórica y el pulimiento del lenguaje, y por fin, la quinta causa de la grandeza y adecuada conclusión de las precedentes, la dignidad y elevación de estilo en la composición (Longino, 2014: 17).

Si bien Joseph Addison es uno de los primeros grandes innovadores del término de lo sublime que surgieron a lo largo del siglo XVIII, no sería sino hasta 1757 que la obra *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* de Edmund Burke (1727-1795) descubriría una de las perspectivas mejor elaboradas y diferenciadas entre las categorías estéticas de lo sublime y lo bello.

Ahora bien, antes de abordar la definición y las tantas características que Edmund Burke le atribuye al término de lo sublime, hemos de detenernos un poco en el discurso introductorio acerca del gusto, puesto que este puede detonar las distintas experiencias estéticas según nuestra interpretación. Así pues, Burke (2005) define el gusto como una coincidencia común entre los seres humanos en cuanto a los sentidos nos referimos; esa misma coincidencia o universalidad se

encuentra en otros campos fisiológicos o psicológicos del ser humano, tales como la razón o el placer, lo cual no es más que una correspondencia de cada ser humano con la vida y sus interacciones físicas o emocionales:

A primera vista, puede parecer que nuestros razonamientos difieren mucho de los demás, al igual que nuestros placeres: pero, pese a lo que puedan diferir, hecho que creo más aparente que real, es probable que la norma en lo que concierne a la razón y al gusto sean las mismas en todas las criaturas humanas. De no haber algunos principios en lo relativo a nuestro juicio y sentimientos comunes a toda la humanidad, sería imposible aprehender su razón o sus pasiones lo suficientes para mantener la ordinaria correspondencia de la vida [...] Esta coincidencia del género humano no se da únicamente en el gusto. El principio de placer derivado de la vista es el mismo en todos (Burke, 2005: 43-49).

A propósito de lo dicho anteriormente, Mene Gras Balaguer nos aclara en su estudio preliminar que “el gusto equivale a la facultad de juzgar o establecer la diferencia entre las distintas cualidades de un objeto que impresiona nuestros sentidos externos e internos, sea las que causan un simple placer de la imaginación o las que provocan una emoción estética” (Burke, 2005: 22).

Por lo que se refiere a lo sublime, hemos de comprenderlo, en un primer plano, como aquello que se relaciona con lo terrible o terrorífico, he ahí sus fuentes principales. Se establece que lo sublime se relaciona con las pasiones propias de la conservación del individuo, ya que la experiencia sublime conlleva una significación asociada al dolor y el peligro, de ahí que sus fuentes engendradoras sean los objetos terribles, los cuales producen emociones mucho más intensas que las relacionadas con el placer, pues Burke soluciona que dichas emociones, las terroríficas, suelen causar un mayor impacto en la mente y cuerpo de aquellos que las experimentan. Bien vale resaltar que al referirnos al dolor y peligro no hacemos referencia al daño corpóreo como tal, más bien a las ideas intuitivas por el sujeto en ambos casos.

Las características que envuelven al sentimiento de lo sublime en la obra de Burke (2005) son bastas, la primera a resaltar es que la experiencia sublime surge casi siempre de un objeto de proporciones grandes, aunque no en todos los casos, y que ha de causar en su espectador el efecto del asombro, el cual se describe como una condición en la que el alma se ve suspendida en una especie de horror o terror, para, posteriormente, dar paso a otros efectos secundarios como la admiración y respeto por el objeto. Todo esto es catalogado como el poder de lo sublime, descrito sin más como una fuerza irresistible y arrebatadora engendrada en el espectador, la cual nunca es buscada, puesto que surge de manera sorpresiva.

Ahora bien, el ensayo *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) de Immanuel Kant, abre un poco más el camino a un mejor estudio de la teoría estética moderna, debido a que el filósofo prusiano soluciona el problema entre ambos términos (lo bello y sublime), unificándolos por intensidad y diferenciando dos formas de lo sublime o, como bien apunta Dulce María Granja en su estudio preliminar a la obra kantiana, “poco después Kant separará y describirá con todo rigor: lo sublime de la grandeza y lo sublime de la fuerza o poder” (Granja, citado en Kant, 2004: 48). La primera sección del ensayo de Kant trata los diversos objetos del sentimiento de lo bello y lo sublime, ello desde las distintas sensaciones de placer o displacer, es decir, se le considera sublime a ciertas percepciones humanas que van desde lo agradable hasta lo desagradable o lo terrorífico, sin embargo, para que esas percepciones entren en el sentimiento sublime es necesario que produzcan cierta sensibilidad e impresión dentro del ser humano.

Ahora bien, se nos dice que aquellos objetos causantes del delicado sentimiento de lo sublime tienen que estar acompañados, no en todos los casos, de una emoción sensible, agradable, alegre o terrorífica que cause la tensión necesaria para producir el sentimiento:

La vista de una montaña cuyas cimas nevadas se alzan sobre las nubes, la descripción de una furiosa tempestad o la pintura de los infiernos de Milton producen agrado, pero unido al terror; en cambio, la contemplación de prados floridos, valles con arroyos ondulantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura que hace Homero del cinturón de Venus provocan igualmente una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella primera impresión actué sobre nosotros con la fuerza requerida debemos tener un sentimiento de lo sublime (Kant, 2004: 4).

La diferencia entre aquello que es sublime y bello yace en que lo sublime está emparentado con la contemplación al igual que la profundidad casi inconsciente de las emociones, “elevándolas con gran fuerza dentro del sujeto”, nos aclara nuevamente Dulce María Granja (2004), en cambio, lo bello es puramente el disfrute de esas emociones que son perfectamente visibles y perdurables. Se puede decir que ambos sentimientos van acompañados, sin embargo, lo sublime es sobrecogedor, sencillo, grande e instantáneo, también dual, puede percibirse en distintas emociones, positivas o negativas, desterrando con ello la premisa principal de Burke; lo bello es pintoresco, pequeño, notorio y siempre alegre.

Las cualidades de lo sublime en el pensamiento kantiano son aspectos que conciernen especial y únicamente al hombre, no al objeto de donde se toma esa sensación, ya que este último es sólo el recipiente del sentimiento que el ser humano ha de ser capaz de despertar en sí mismo, o como bien menciona Granja “lo sublime no es sólo una gran fuerza, requiere además la elevación de un sujeto; de hecho, nos expresamos incorrectamente cuando llamamos sublime un objeto de la naturaleza pues la verdadera sublimidad tiene que ser buscada en el ánimo del sujeto, no del objeto” (Kant, 2004: 55). Precisamente Kant trata las propiedades de lo sublime y lo bello en el hombre en general, ello en la segunda sección de su ensayo.

Cuando hablamos de las propiedades de lo sublime en el hombre se hace referencia a las facultades que yacen dentro de este, las cuales tienden a ser elevados sentimientos morales que producen una emoción de estremecimiento y asombro en el sujeto, dichas emociones pueden partir, como ya lo hemos tratado, de objetos que se encuentran en la misma naturaleza, en las acciones que el sujeto realiza o aquello que observa.

Ya hacia 1790 se publicaría *Crítica del juicio*, texto que se caracteriza por contener una amplia y minuciosa teoría estética acerca de los sentimientos de lo bello y lo sublime, así como del propio juicio estético, abriendo así un camino mucho más completo para el estudio de las experiencias humanas. Así pues, debido a lo extenso que resultaría abordar la obra antedicha, nos abocaremos únicamente a desglosar lo mejor posible el término de lo sublime, que a visión nuestra, pudo variar un poco desde la publicación del ensayo *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*

Los nuevos postulados que Kant otorga al sentimiento de lo sublime en su obra ya citada, se reducen, sencillamente, a situar la emoción como una acción espiritual, ligada con el juicio que el sujeto obtiene del objeto sin un fin o interés aparentes, es decir, lo sublime debe tener un valor universal a pesar de vivir en la experiencia humana. También, habría añadir que lo sublime se establece, nuevamente, como lo absolutamente grande, sin comparación aparente, a saber, aquel objeto situado en la naturaleza o el arte que transmita la emoción magnánima de lo ilimitado atribuida al objeto, con ello, dicho objeto habrá de ubicarse por medio del juicio estético del sujeto como algo único, pues no hay igual a ese objeto.

Asimismo, Kant bifurca el sentimiento de lo sublime en dos asequibles momentos que responden a la universalidad del juicio estético reflexivo, la forma primera es lo sublime matemático, que yace en los dominios de la cantidad y, de igual manera, responde al carecimiento del interés dentro del sujeto para con el objeto, la segunda forma es lo sublime dinámico y responde a la cualidad o representación subjetiva del sujeto.

Por lo que respecta a lo sublime matemático, Kant enfatiza rigurosamente que éste no debe confundirse con los conceptos puramente racionales de la ciencia lógica matemática, pues lo sublime de magnitud responde, indudablemente, a una intuición sensible-estética que el sentido de la vista genera en la mente del sujeto espectador. No obstante, los conceptos lógicos de la matemática como los signos numerales tienden siempre a aprehenderse incluso en la intuición antedicha, puesto que para establecer el argumento de que tal objeto es de magnitudes extraordinarias, es necesario aproximarse, en menor o mayor medida, a las unidades matemáticas básicas.

En cuanto a lo sublime dinámico se refiere, el filósofo prusiano nos aclara que el dinamismo se emparenta en cierta medida a la fuerza, facultad superior que, valga el redundar, supera diversos obstáculos, no obstante, la diferencia entre fuerza y dinámico yace en que lo primero tiende a la sujeción por el poder sobre el objeto sin que éste pueda resistirse, y lo segundo en la falta de ese poder de aprehensión, tal dinamismo estético se puede observar en la naturaleza.

Aquel sublime dinámico intuido en la naturaleza se fundamenta en la percepción de temor por parte del juicio estético del sujeto, lo cual bien podría mal entenderse al considerar el temor como una fuerza aprensiva para con las emociones, empero, en aquel mismo sentir se manifiesta la resistencia del sujeto por librarse del mal intuido y aquel objeto de temor. Por consiguiente, el dinamismo bien pueda referirse a la capacidad de luchar en contra del objeto que se percibe como terrible a través del propio juicio estético.

En tal juicio estético de lo sublime dinámico salta una emoción peculiar, me refiero a la satisfacción del sujeto ante el temor experimentado, es decir, al haberse librado completamente de aquel objeto terrible y más aún de la emoción de temor que se vivía, el sujeto se ve dichoso por haberse resistido y ganado ante tal sensación, lo cual también ha de llevarlo a no desear exponerse una vez más a aquella experiencia.

Obra contenedora de una madurez y visión monumentales respecto, precisamente, al mundo que razonamos es *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer, texto publicado originalmente en 1818, destinado a desarrollar e ilustrar un pensamiento filosófico único, pero que no se percibe así mismo como pensamiento unívoco dentro de las meditaciones generadas por la filosofía, es, también, testigo inigualable de un trabajo que se desarrolló a lo largo de toda una vida.

Debido a la enormidad que representa la obra ya citada, nos es imposible abordar minuciosamente, al igual que someramente, todos y cada uno de los postulados de Schopenhauer, por lo cual, el presente apartado se limitará a plantear únicamente la definición y características principales del sentimiento de lo sublime, aspecto primordial de la presente investigación.

Si bien hemos de adentrarnos absolutamente al sentimiento antedicho, la aclaración del concepto “voluntad” resulta indispensable, pues a través de él gira la obra culmine del filósofo alemán. Así pues, nuestras inferencias nos llevan a definir la “voluntad”, en un primer momento y a *grosso modo*, como un *deseo*, como un *querer* inmediato y constante en nuestra vida, vivimos siempre desando y ello es algo casi imposible de sondear, a saber, la voluntad se manifiesta inconscientemente en cada sujeto, objeto de distintas formas y fenómenos, verbigracia, el propio deseo de vivir.

Lo anterior no soluciona que la voluntad en sí misma sea una especie de noúmeno terrible, tal deducción es desechable, puesto que la voluntad es la totalidad intangible de, si de tal modo podemos decirlo, una cosa en sí, lo absoluto de un todo irrigado en la forma.

Aquella voluntad representa una lucha, tal vez, por mantener el propio deseo, es por ello que los seres de cualquier especie se destruyen, buscando siempre el *querer* vivir, empero tal voluntad también dota a los sujetos de una propia percepción. Definición más clara nos ofrece Roberto Aramayo en su estudio introductorio cuando estipula lo siguiente:

Nuestro querer constituiría el primer dato de nuestra consciencia y que se nos presenta con una mayor claridad, hasta el punto de servir como referente para dilucidar cualesquiera otros. “Como el sujeto del querer se da inmediatamente en la consciencia de uno mismo, no cabe definir o describir ulteriormente lo que sea el querer; antes bien, es el más inmediato de todos nuestros conocimientos e incluso el que, por su inmediatez, ha de arrojar alguna luz sobre todos los demás, que soy muy mediatos.” Por eso decide no buscar en otro lugar aquella esencia íntima que se manifestaría en todos y cada uno de los fenómenos del mundo (Schopenhauer, 2010: 30).

Al manifestarse en diversos fenómenos, la voluntad se vuelve representación, a saber, apariencia total del mundo así como de sus partes, que a su vez, se percibe por los distintos individuos como una verdad propia de la manifestación de la voluntad, ello es causado por el tiempo y espacio, otras formas de la fenomenología que no son determinaciones de la voluntad en sí, son formas de nuestro conocimiento, las cuales otorgan, de cierta manera, esa pluralidad de la misma voluntad dentro de la razón de los sujetos y ,ellos, buscan en su pensamiento sustraer lo que es de la voluntad es sí misma a partir de los principios de razón, acción equívoca, pues toda forma de razón lleva consigo la forma general de la representación, no de la voluntad en sí misma en cuanto lo que realmente es, ya que no es la voluntad como tal, es una sombra de ella.

De tal modo, surge un cuestionamiento en las premisas de Schopenhauer: ¿cómo alcanzar, someramente si acaso, la voluntad desde su íntima verdad? Vale repetir que tal proeza es irrisoria, no obstante, el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación* nos lleva situarnos ante la idea como posible solución de la pregunta anterior.

Hemos de entender el concepto de idea como inmutable, es una y siempre la misma, por lo tanto, en ella no existe pluralidad alguna. Asimismo, la idea no se ve inserta dentro de los principios de la razón, pues objetiva inmediatamente a la voluntad, lo cual lleva a esa idea a poseer algo de verdadero significado universal en cuanto lo que la voluntad es en sí misma. También, la idea tiene la capacidad de suprimir la individualidad del sujeto cuando éste entra en ella para adecuarse

un poco a la voluntad, al original, alejándose así de aquellas representaciones o deseos siempre presentes que no revelan a la voluntad como tal. Ahora bien, someramente, la idea se asoma por entre los espacios del principio de razón, ingresando en el conocimiento común del sujeto, pero sólo en su propia individualidad; el caminar de aquel conocimiento puramente individual y común hacia los terrenos de la idea pura no intuye ni objetiva realmente a la voluntad, por el contrario, la aleja.

El conocimiento, si de tal modo puedo referirme, de las ideas puras se presenta siempre de manera repentina, en el momento sublime, es en ese instante en que el conocimiento impoluto se aleja de aquella servidumbre por representación de la voluntad y por la individualidad del propio sujeto, el cual deja atrás esa individualidad para convertirse en un desinteresado y puro sujeto de conocimiento, el cual no se ocupará más por las relaciones que conforman el principio de razón, por el contrario, descansará fijamente en la pura contemplación de aquel objeto que se le ofrece, alejándose de toda conexión con cualquier otro, quedando absorbido por esa misma contemplación.

Así pues, el espíritu del sujeto es elevado con gran fuerza, olvidando por un momento esas formas y cuestiones propias de la razón; la consciencia se ve llena de una única imagen intuida y es una sola cosa con el objeto, volviéndose así una idea pura, todo ello, aunque sea sólo por un pequeño instante y que, sin embargo, ha de volverse una forma eterna al concebirse ya como idea, he ahí la elevación y momento sublime que se escapa del tiempo, lugar e individualidad. Aquel que contempla se hace consciente de sí mismo como sujeto puro de conocimiento.

El momento sublime es, pues, el acercamiento a la voluntad pura, a la cosa en sí, por medio de la sublimación repentina, efímera y fuera de toda fenomenología o principio de razón. Asimismo, esa contemplación de la naturaleza y vida entrega un placer estético que el sujeto no busca o desea, ya que se recibe por añadidura, empero, Schopenhauer nos aclara que dicho momento se suscita dentro de un rubro específico, nos referimos, indudablemente, al arte.

El arte en sí mismo considera lo único realmente esencial del mundo, lo cual lo sitúa fuera de toda relación del principio de razón y lo convierte en algo verdadero en todo tiempo. El arte es capaz de emancipar el espíritu de toda representación de la voluntad por el hecho de que en él se reproducen las ideas eternas y esenciales de los fenómenos del mundo, así como por medio de la contemplación ya descrita.

La contemplación nos permite adentrarnos a esas ideas únicas y eternas, cierto, no obstante, en el caso del arte, siempre es necesaria una mediación humana, un ser que sea capaz de ir a ese momento sublime y traer consigo la idea. El artista o genio es el único capaz de lograr tal hazaña contemplativa, pues todo su ser se pierde en el objeto, sin abstracción alguna, sólo examinando la vida en cuanto a tal. El genio siempre busca, no desea, conocer la idea que habita en cada cosa, lo que es realmente de cada objeto y tal vez de sí mismo.

El genio no desea quedarse con aquella contemplación, en sus adentros no existe el sentimiento de egoísmo, es por ello que ofrece su obra de arte, su idea captada, su momento sublime a los demás. Con lo anterior no se estipula que sólo el artista es capaz de acceder a la contemplación sublime, por el contrario, todo ser humano tiene la capacidad de adentrarse a tal momento, sin embargo, para lograrlo es necesario enajenarse de toda fenomenología y principio de razón.

La genialidad cohabita con la captación de la idea por medio de lo sublime, sin embargo, parte de aquella genialidad también yace en la irracionalidad, vehemencia y pasión, aspectos sumamente ligados a lo sublime y a la idea, puesto que al no situarse en los principios de razón tiende, por ende, hacia una especie de locura artística. Del mismo modo, el genio no entiende las cosas individuales desde su individualidad, lo hace por medio del objeto individual para entender de él la idea del todo.

Ahora bien, la diferencia que el filósofo alemán encuentra entre lo bello y lo sublime radica en que lo bello es causa de emoción en el sujeto, lo sublime, por su parte, conmueve, pero ambos llevan a la contemplación, refiriéndonos a ella en su

forma más inmediata. No obstante, lo bello es siempre forma y el sujeto nunca lucha por alcanzarlo. En lo sublime siempre existe la lucha, que nace de la hostilidad del sujeto para con los objetos que son de inconmensurable grandeza, ahí se sitúa la hostilidad de la cual el sujeto debe enajenarse conscientemente.

A lo largo del capítulo ya mencionado, Schopenhauer retoma un poco las dos premisas sobre lo sublime que Kant habría formulado en su obra *La crítica del juicio* años antes, empero, Schopenhauer nos aclara más los rasgos de lo sublime al diferenciarlo de aquello que llama *estimulante*, lo cual refiere a la sustracción del sujeto de la contemplación y excita a la voluntad por pura satisfacción inmediata, haciendo del sujeto un sujeto del querer, situado únicamente ante lo bello placentero, no ante lo sublime contemplativo.

Asimismo, para el filósofo alemán las principales artes que estimulan lo sublime son seis: arquitectura, jardinería, pintura, escultura, poesía y música, siendo las dos últimas aquellas que logran penetrar de manera más eficiente dentro de la contemplación y, por tanto, en el instante de lo sublime, sin embargo, es la música el arte que se empapa de mejor manera en aquellos umbrales contemplativos, ya que en ella no habita la reproducción de la idea, no existe copia alguna, ella en sí misma no rinde argumentos de las relaciones que posee. La música no yace en ningún concepto abstracto, he ahí su superioridad a las otras artes.

De nuestro especial interés es, claramente, la poesía, cuyo propósito es exponer a los lectores u oyentes aquellas ideas universales por medio de las palabras. El poeta es aquí el genio, quien, cual alquimista o prestidigitador, capta en sí mismo la idea, Schopenhauer nos dice, la esencia objetivada, adecuada y universal de la humanidad y nos ofrece la cosa en sí en su nivel más supremo fuera de toda temporalidad; ese alquimista del lenguaje se vale de la combinación de las palabras, ritmos, rimas que, cual si fueran líquidos, se mezclan en distintos conceptos, en intuición primordial de la humanidad entera, en una idea inmutable.

Schopenhauer enfatiza que dentro de la poesía y, concretamente, en sus dos géneros, épica trágica y lírica, existe la capacidad de llegar a lo sublime, no obstante, para el alemán, el primer género es el más perfecto, pues objetiva de mejor manera la idea universal del ser humano y su constante sufrimiento en las representaciones inmediatas de la voluntad. Sólo por medio del horror, así como el sufrimiento, se es posible alcanzar lo sublime, cosa que no resulta extraña hasta este punto de nuestras observaciones, ya que las ideas sobre lo sublime que Kant y Schopenhauer alcanzan son una extensión más o menos mejor clarificadas que las de Burke.

Finalmente, el filósofo recalca que la poesía lírica es más sencilla de lograr, cualquier ser humano medianamente eminente, sea o no genio absoluto, puede componer un poema que lleve al éxtasis espiritual, empero, decir sencillo no significa simple o absolutamente fácil, la sencillez lleva consigo una inigualable profundidad y maestría. A propósito de la importancia de la lírica dentro de lo sublime, Schopenhauer enfatiza:

Sin embargo, en la poesía lírica de un auténtico poeta se retrata el interior de toda la humanidad y de todos los millones de hombres pasados, presentes y futuros, al acertar a expresar en su poesía lo que los hombres han sentido y sentirán en esas mismas situaciones que se repiten continuamente. Como esas situaciones, mediante su continuo retorno, perduran tanto como la propia humanidad y suscitan constantemente las mismas situaciones, los productos líricos del poeta genuino mantienen su frescura y vigencia a través de los siglos. El poeta es en suma el hombre universal; todo lo que alguna vez ha conmovido el corazón de un hombre, aquello que una determinada situación incita a la naturaleza humana, todo cuanto anida y se incuba en un pecho humano: tal es el tema y material del poeta (Schopenhauer, 2010: 464).

A continuación, se presenta un cuadro que acumula de forma breve algunas características vistas a lo largo de la cronología de lo sublime, así como también algunas otras peculiaridades omitidas.

| Autor | Características de lo sublime en su obra |
|---------|---|
| Longino | <p>Elevación del lenguaje, elevación del alma, algo realmente grande que se presta para la reflexión profunda; lo sublime es expresivo por medio del discurso; concepción elevada de los pensamientos, pasión e inspiración; lo sublime se alcanza por medio de las figuras de pensamiento, por la dicción noble, lo cual refiere al uso pulido de la lengua, uso de formas metafóricas y selección de las palabras, también se alcanza la sublimidad es poseer un estilo elevado de la composición poética o discursiva.</p> |
| Burke | <p>Toda emoción parte de la facultad del gusto. Lo sublime se encuentra intrínsecamente relacionado a lo terrible y terrorífico, así como a las pasiones de autoconservación del individuo. También se asocia con la significación del dolor y peligro sujetos por los cinco sentidos.</p> <p>Otras características emparentadas a lo sublime son: temor, asombro, obscuridad, conmoción, poder, fuerza, grandeza, dominación, idea de vastedad, idea de profundidad, idea de privación, idea de sucesión, uniformidad y magnitud; apariencia de infinitud, la magnificencia, lo repentino y revelador en elemento como la luz; futilidad, melancolía, pigmentos oscuros, estridencia, ruido, estruendo, brusquedad sonora, intermisión sonora, gritos de dolor o rugidos; olores penetrantes y sabores intolerantes.</p> |

Immanuel Kant

Características del término de lo sublime en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*:

Lo sublime responde a las sensaciones de placer o displacer en el ser humano.

Lo sublime se contempla y es profundo, al igual que es inconsciente. Aquello que es sublime debe ser también sobrecogedor, sencillo, instantáneo, dual, multiperceptivo, positivo o negativo; la sublimidad es concerniente únicamente al hombre y no al objeto; es, igualmente, grandioso, fuerte, elevador del sujeto, virtuoso, melancólico y privativo.

Características del término de lo sublime en *Crítica del juicio estético*:

Sublime es la acción espiritual, ligada con el juicio que el sujeto obtiene del objeto sin un fin o interés aparentes; lo sublime debe tener un valor universal, ser, también, absolutamente grande, magnífico, contemplativo, sin discernimientos de razón, dinámico y matemático.

Lo sublime matemático: ligado a la magnitud, a la intuición sensible- estética de la vista, a la imaginación y percepción del sujeto; tiende a lo infinito, ilimitado, instantáneo y momentáneo.

Lo sublime dinámico: ligado a la intuición de la naturaleza, a la percepción de temor, a la resistencia del sujeto ante tal temor, a la capacidad de lucha en contra del objeto y la experiencia; es parte de lo sublime también la sensación de satisfacción al librarse del temor.

Arthur Schopenhauer

Lo sublime refiere a la gran elevación del espíritu del sujeto. En tal elevación se olvidan las formas de la razón, el tiempo y lugar.

La consciencia se vuelve una con el objeto y ello lleva a la idea, descrita como un concepto inmutable, eterno y universal.

Lo sublime es, también, un acercamiento al original.

El sentimiento de lo sublime es repentino, momentáneo, efímero, contemplativo, dinámico, conmovedor y se encuentra fuera de toda fenomenología.

Por medio del arte y la literatura se puede llegar a lo sublime; el artista es capaz de extraer la idea inmutable y sublime para ofrecerla en su obra.

El artista y lo sublime van de la mano con la irracionalidad, locura, vehemencia y pasión.

La poesía alcanza lo sublime por medio de la formulación del lenguaje que conmueve y arrebató fuera de todo principio de razón.

El auténtico poeta y la auténtica poesía son sublimes siempre y cuando retratan la universalidad e interior del ser humano, dígase emociones, situaciones, etcétera.

III. Las fórmulas de lo sublime en tres temas fundamentales de *Zozobra*

Apunte preliminar

Dadas las características de lo sublime en el anterior apartado, queda ahora dar paso al análisis que ratifique la existencia del sentimiento sublime en la obra velardiana y en sus principales tópicos, empero, cabe aclarar que este último capítulo dispondrá como refuerzo y apoyo dos teorías que hemos considerado fundamentales para el presente estudio. La primera es la teoría de intensificación, desarrollada por Allen W. Phillips y, la segunda, teoría de amplificación de Blanca Rodríguez.

Por lo que respecta a la teoría de intensificación, hemos de entenderla en un primer momento como un proceso expansivo de expresividad y extrema vehemencia de los sentimientos, emociones, así como sensaciones, donde son notables algunos procedimientos retóricos y estilísticos como la progresión ascendente, la metáfora sinestésica, personificación, uso de liturgia católica, motivos espirituales, colores, olores, jerarquía de lo cotidiano y lo nimio, uso de los cinco sentidos corporales, motivos astronómicos, adjetivos calificativos en serie, objetos concretos, abstracciones, contrastes, antítesis, enumeración, acumulación y aliteración. Asimismo, Phillips desarticula su teoría de intensificación en dos caminos: la concentración y la expansión del sentimiento puro y verdaderamente examinado.

Por su parte, la teoría de amplificación se refiere casi en totalidad a un proceso puramente retórico, en cual se vislumbra el uso de la hipérbole y epímone. Su importancia dentro de nuestro futuro análisis y concatenación con lo sublime recae en lo siguiente:

[...] la amplificación, procedimiento retórico utilizado para presentar o desarrollar una idea desde varios ángulos con la finalidad de incrementar el tono o la afirmación inicial en distinto nivel lingüístico. Por medio de la amplificación, que en

ocasiones se relaciona con la intensificación, el poeta logra puntualizaciones poéticas; por ella, la poesía velardiana comenzará a desbordar su cauce, en ocasiones a distanciarse de su referente (Rodríguez, 1996: 90).

La aérea contemplación

Los motivos aéreos en la poesía velardiana son sin duda una constante que se ha venido desarrollando desde los primeros poemas de López Velarde, como bien ya han enfatizado muchos estudiosos. No obstante, es en *Zozobra* donde lo aéreo alcanza un más allá que sólo la mirada que se eleva para observar el paisaje provinciano o la figura femenina, pues los versos del segundo libro del zacatecano despliegan una mirada de intensidad, claro, pero también una visión espiritual y casi mística que nos suscitan a alcanzar una profundidad lírica del sentimiento desbordado en imágenes y contemplaciones.

Ahora bien, hemos de entender que el tema aéreo se presenta en *Zozobra* desde distintas tipologías o matices, los cuales hemos de abordar desde tres puntos esenciales que se han desmenuzado en el tópico aéreo:

1. Lo aéreo natural
2. Lo aéreo cósmico
3. Lo aéreo en suspensión

Así pues, en lo que respecta a lo aéreo natural, si atisbamos en ciertos versos del poemario ya citado, hemos de caer en cuenta que, aunque no son tan constantes las apariciones de fenómenos naturales asociados al aire, verbigracia, viento, brisa u aromas, sus menciones sirven como detonante intensificador del sentimiento. Asimismo, tales apariciones resquebrajan el tono del poema, llevando así por medio de la hipérbole a una exaltación extrema las sensaciones del sujeto lírico, ejemplo claro de ello lo podemos encontrar en los versos del poema “Ánima adoratriz”:

*Orean mi bautismo, en el alma y carne vivas,
las ráfagas eternas entre las fugitivas.*

***Todo me pide sangre: la mujer y la estrella,
la congoja del trueno, la vejez con su báculo,
el grifo que vomita su hidráulica querella,
y la lámpara, parpadeo del tabernáculo.***

Como podemos observar, el discurso lírico se interrumpe repentinamente para abrir paso a una enumeración constante de imágenes y metáforas que aluden al erotismo, la angustia y el tiempo, es decir, a un todo emocional que discurre vertiginosamente dentro del sujeto lírico en un instante. El elemento natural del viento pareciese arrebatarse la consciencia y el ánimo de la voz lírica, ello para situarla ante una tragedia lamentable.

Otro ejemplo de lo aéreo natural lo podemos hallar escondido entre las líneas de "Que sea para bien", no obstante, el sistema de intensificación empleado ocurre de una manera un tanto peculiar dentro del antedicho poema, pues existe en el elemento aéreo del viento una combinación antitética pero complementaria con el elemento fuego, ya que en las contemplaciones del sujeto lírico se formula un amalgamamiento sensorial entre viento y fuego. Asimismo, a tal combinación se conjuntan otros aspectos que amplifican el sentimiento de amor exaltado en el poema. Tales otras presencias son relativas a la hipérbole, nuevamente, antítesis, epítono, así como adverbios de lugar: encima y arriba. Además, a lo anterior habríamos de añadir la presencia sumamente notoria de un discurso lírico agresivo y enérgico:

*¿Ganaste ese prodigio de pálida vehemencia
al huir, con un viento de ceniza,
de una ciudad en llamas? ¿O hiciste penitencia
revolcándote **encima** del desierto? **¿O, quizá,
te quedaste dormida en la vertiente***

***de un volcán, y la lava corrió sobre tu boca
y calcinó tu frente?***

El mismo sentimiento de aéreo natural se percibe en “Disco de Newton”, empero, sumado a lo aéreo, se encuentra la omnipresencia del color, lo cual amplifica aún más las contemplaciones del sujeto lírico, es entonces que el sistema por amalgamación de elementos acentúa el motivo o sentimiento inicial del poema. Aquellos elementos a los que nos referimos son luces, brisa, alma, omnicromía, ocaso, áureo, tragaluces y rosicler:

Omicromía de la tarde amena...

El **alma**, a la sordina,

y la **luz**, peregrina,

y la **ventura**, plena,

y la **Vida**, una hada

que por amar está desencajada.

El color, en todas sus gamas posibles, se extiende por completo en el cielo de la tarde, filtrándose repentinamente en la luz viajera que termina por entrar en la propia alma del sujeto lírico, alma contemplativa que queda absorta ante el desplegar de policromías aéreas. Asimismo, el discurso lírico se ve aún más intensificado por la entrada de diversos elementos aunados al olfato como azafrán, hálito, perfume y pétalos:

Firmamento plumizo.

En el **ocaso**, un rizo

de **azafrán**.

Un ángel que derrama su **tintero**.

La brisa, cual refrán

lastimero.

En el **áureo** deliquio del collado,

hálito verde, cual respiración

de dragón.

*Y el valle fascinado
impulsa al ósculo a que se remonte
por los **tragaluces** del horizonte.*

Caso interesante de lo aéreo natural sucede en “Para el zenzontle impávido...”, puesto que la forma aérea que se presenta ya no pertenece a los elementos naturales vaporosos, ahora es la imagen de un ave la representación de lo ligero, no obstante, dicha imagen de la libertad aérea se ve fracturada, pues se nos presenta a un zenzontle completamente prisionero en su jaula. Así pues, el componente que ha de ser el detonante para la elevación contemplativa del sujeto lírico es el canto del ave, no ella misma, empero, lo aéreo no resulta para nada desarticulado, puesto que el propio sonido es ya otro aspecto que se desprende de lo aéreo:

*He vuelto a media noche a mi casa, y un **canto**
como vena de agua que **solloza**, me acoge...
Es el **músico** célibe, es el solista dócil
y experto, es el **zenzontle** que mece los cansancios
seniles y la incauta ilusión con que sueñan
las damitas... No cabe duda que el prisionero
sabe **cantar**. Su lengua es como aquellas otras
que el candor de los clásicos **llamó** lenguas arpadas.
No serían los clásicos minuciosos psicólogos,
pero atinaban con el mundo elemental
y daban a las cosas sus nombres...*

Es por medio de los factores canto y oído que el sujeto lírico entra repentinamente en un instante sobrecogedor, además, hemos de señalar que el paisaje nocturno que se nos es otorgado cumple con la función de intensificar y amplificar el momento de contemplación; la noche es el momento propicio para causar las más profundas reflexiones o las más vehementes sensaciones; todo en el ambiente nocturno es silencio y lobreguez, sin embargo, la introducción imprevista del canto del zenzontle abraza el alma del sujeto lírico, ello también

funge como otro modo de intensificación. Asimismo, el ave como forma cumple otra función, la de servir como espejo o reconocimiento de ciertas propiedades morales y sentimentales del sujeto lírico o, como bien apunta Blanca Rodríguez:

La figura del zenzontle pareciera ser la correspondencia masculina de la sotera que permanece junto a la reja de la ventana, en efecto, lo es: el “músico célibe” vive aprisionado en su jaula, en silencio, en castidad; pero a falta de espacio para volar, su canto, como “vena de agua”, recorre el “cuerpo de la noche”. El zenzontle despierta en él recuerdos y sensaciones de carácter fúnebre y erótico (Rodríguez, 1996:176).

Ciertamente, la voz lírica se observa en las características del ave, pero al mismo tiempo no lo hace, pues el zenzontle es carente de aquella dualidad de sensaciones que la voz poética presiente dentro de sí misma, es decir, la amalgamación de vehemencia y dolor que el sujeto lírico padece en sus más internos corredores:

*Mas en estos momentos el zenzontle repite
un silbo montaraz, como un pastor llamando
a una pastora; y caigo en la lúgubre cuenta
de que el zenzontle vive castamente, y su limpia
virtud no ha de obtener un premio en Josafat.
Es seguro que al pobre cantor, que da su música
a la erótica letra de las lunas de miel,
lo aprisionaron virgen en su monte; y me apena
que ignore que la dicha de amar es un galope
del corazón sin brida, por el desfiladero
de la muerte. Deploro su castidad reclusa
y hasta le cedería uno de mis placeres.*

Ahora bien, continuando un poco con la forma de intensificación del discurso poético, hemos de resaltar dos aspectos claves de lo aéreo en el poema, el primero es aquello que nos inclinamos a denominar crescendo contemplativo, esto es, en primera instancia, el crecimiento progresivo del canto del zenzontle así como el sobrecogimiento del sujeto lírico; pero también el aumento de instantes o

momentos que llevan a una contemplación más profunda; un instante dentro de otro instante. Lo anterior se deduce a partir de la segunda estancia, en la cual podemos atender que a medida que el sujeto lírico escucha el canto del zenzontle y se embarca con ese mismo sonido en el manto de la noche, ocurre una irrupción súbita, la cual pareciese ser un nuevo canto detrás del primero, lo es, pues el segundo gorjeo anuncia un cambio repentino del paisaje interno de la voz poética hacia “los corredores de un patio solariego”:

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
revisa 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...*

Ya hacia el final del poema se presentan dos interrupciones más, generadas por medio de la reticencia, la primera corresponde, como ya se ha mencionado, al distanciamiento de la voz poética con respecto del zenzontle; la segunda, pertenece al desenlace del discurso lírico y, por tanto, al rompimiento de la contemplación y elevación, ya que el sujeto lírico cae en cuenta de su cansancio corporal:

***Mas ya el sueño me vence...** El zenzontle prolonga
su confesión melódica frente a las potestades
enemigas, y corto aquí mi panegírico
para el zenzontle impávido, virgen y confesor.*

Ahora bien, por lo que se refiere a lo aéreo cósmico, existen en *Zozobra* alusiones que se escapan de lo aéreo natural para dirigirse a un polo aéreo mucho más alto, lo cual refiere una traslación espiritual de mayor intensidad en el sujeto lírico, tal efecto de ascenso cósmico se observa, precisamente, en “Que sea para bien...”:

*Me revelas la síntesis de mi propio **Zodíaco**:
el León y la Virgen. Y mis ojos te ven
apretar en los dedos —como un haz de **centellas**—
éxtasis y placeres. Que sea para bien...*

Como bien podemos observar, el elemento principal que nos lleva a lo aéreo cósmico es el Zodíaco, no obstante, tal elevación cósmica es posterior a un aspecto que resulta de máxima importancia, nos referimos a la propia revelación como resultado de un contemplar por medio del sentido de la vista; aquello que le es revelado al sujeto lírico no es más que la unión entre los símbolos León y Virgen, es decir, el sentimiento de extrema pasión que recae en la figura femenina.

Otro ejemplo de lo cósmico se encuentra incrustado en los versos de “El mendigo”, pues a través de la hipérbole, descripción y sinestesia el sujeto lírico encamina sus contemplaciones desde las alturas. Ahí, deambulando en el orbe, súplica y siente a un mismo tiempo todo dolor o frustración entremezclados con una pasión vehemente; el mendigo, a través del sentido de la vista, observa intensamente y le es otorgada una funesta revelación, no existe para él un acceso verdadero al edén femenino:

***Soy el mendigo cósmico y mi inopia es la suma
de todos los voraces ayunos pordioseros;
mi alma y mi carne trémulas imploran a la espuma
del mar y al **simulacro azul de los luceros.*****

*[...] **Saboreo mi brizna heteróclita, y siento
mi sed la cristalina nostalgia de la fuente,
y la pródiga vida se derrama en el falso***

festín y en el suplicio de mi hambre creciente

como una cornucopia se vuelca en un cadalso.

Aunado a estos mismos versos, Alfonso García Morales precisa en sus notas a los poemas de López Velarde lo siguiente:

El mendigo es una imagen de la marginación con la que se identificaron numerosos artistas durante el romanticismo y el modernismo. López Velarde le dio desde el título y el primer verso una dimensión “cósmica”, lo que más tarde se llamó existencial, referida a la condición siempre indigente, menesterosa del hombre concebido como un desterrado del paraíso [...] (Velarde, 2016: 521-522).

Por lo que se refiere a lo aéreo en suspensión, lo podemos definir como la elevación e inmovilidad que el sujeto lírico presenta durante las contemplaciones al mismo tiempo que experimenta una amalgama de sentimientos, ello es sumamente perceptible en, por ejemplo, “La última odalisca”, donde, como nos sugiere Allen W. Phillips:

Desde el primer verso se pone de relieve el dolor casi físico y el miedo que siente el poeta. Sufre y teme porque el peso (y el pesar) de su cuerpo viene a ser la suma (*cadena*) de la totalidad de los impulsos imperativos del ser humano (*los cuerpos universales*), que han fluido en su propia vida (Phillips, 1962: 161):

*Mi carne pesa, y se intimida
porque su peso fabuloso
es la cadena estremecida
de los cuerpos universales
que se han unido con mi vida.*

Si bien la amalgama de emociones y sensaciones es aquello que rige en mayor medida el poema, a nuestro parecer dichos sentimientos vienen a caer como desenlace de una gradación que tiene su clímax contemplativo y revelativo en lo aéreo en suspensión. No obstante, antes de adentrarnos a los elementos gradativos del poema, bien vale precisar el concepto de gradación como una “figura retórica que afecta a la lógica de las expresiones y consiste en la

progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente, de lo mayor a lo menor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso” (Beristaín, 2018: 239).

Esclarecida la definición, las partes que componen la enorme gradación en el poema son, primeramente, las físicas, pues observamos como la carne funge como un elemento puramente terrenal, el cual le es maravilloso el sujeto lírico, ciertamente, sin embargo, en esa maravilla carnal se encuentra, como ya hemos visto, el temor y el dolor, aspectos que no son sino una cadena de sensaciones que lo mantienen atado. Asimismo, la segunda estrofa viene a dismantelar y revelar al yo lírico, por medio de la enumeración, el peso terrenal como “elementos agrupados por sus propiedades físicas, de color, (que) no son más que un engaño o una farsa (*mimos*), por mucho que le halaguen” (Phillips, 1962: 162). Posteriormente, en la tercera estrofa comienza el desligue y elevación de lo terrenal para la voz poética, puesto que ha comenzado a sentir su alma, empero, la gradación tiende a verse aumentada y amplificada por el hecho de que su propia alma le resulta un peso más; uno que se anuda a la angustia que trasciende lo físico para situarse en la pena espiritual, la cual es metaforizada como un *cuchillo del cirujano* que pesa y lastima al mismo tiempo y, de igual manera, es doble revelación de un doble dolor, esto es, físico y espiritual:

*Mi alma pesa, y se acongoja
porque su peso es el arcano
sinsabor de haber conocido
la Cruz y la floresta roja
y el cuchillo del cirujano.*

Los siguientes versos continúan la progresión en ascendencia por medio de una hermosa imagen poética, ya que ahora el sujeto lírico se encuentra suspendido, gravitando totalmente en el orbe; no existe un cuerpo físico ya, es la totalidad delgada y transparente del sujeto lírico la que se mantiene en gravitación y contemplación de sí misma:

*Y aunque todo mi ser gravita
cual un orbe vaciado en plomo,
que en la sombra paró su rueda,
estoy colgado en la infinita
agilidad del éter, como
de un hilo escuálido de seda.*

La quinta estrofa es, a nuestro juicio, el verdadero clímax del momento sublime, pues en sus versos se atisba, nuevamente por medio de la hipérbole, la combustión intensa y aérea de los sentimientos antitéticos gozo-dolor; ahí, en su arrebatamiento sensorial, la voz poética se vuelve placer y tormento a un mismo tiempo, empero, la experiencia sensorial antedicha se transmuta a ser, también, una revelación:

***Gozo... Padezco... Y mi balanza
vuela rauda con el beleño
de las esencias del rosal:
soy un harem y un hospital
colgados juntos de un ensueño.***

Ahora bien, el desenlace de la gradación y, por tanto, del sobrecogimiento revelador que yace en los interiores de la voz poética se nos concede a partir de la octava estrofa, puesto que la exclamación nos hace discernir que el final de la elevación espiritual se acerca; es el último impulso de vehemencia sensorial que el momento contemplativo arroja al alma del sujeto lírico, después de ello no hay nada más “la última odalisca huye en busca de otros amantes; el harem queda vacío” (Phillips, 1962: 164):

*¡Lumbre divina, en cuyas lenguas
cada mañana me despierto:
un día, al entreabrir los ojos,
antes que muera estaré muerto!*

El último ejemplo de lo aéreo en suspensión, de manera breve, lo encontramos en “El candil”, pues ya desde el mismo título de la poesía se nos advierte un objeto que se mantiene elevado y en reposo, lo es, no obstante, el desarrollo lírico que presenta el poema antedicho ubica a la elevación en dos momentos, el primero responde a un autoreconocimiento en el objeto (candil de bajel) que el sujeto lírico logra percibir en su persona misma, a saber, a partir de una contemplación generada por el soliloquio y atisbo al candil, la voz lírica obtiene la revelación de dualidad cielo y tierra en el objeto pero también en su ser mismo, después, se alza para convertirse en el objeto contemplado, es decir, se transmuta a un candil de bajel:

*he descubierto mi símbolo
en el candil en forma de bajel
que cuelga de las cúpulas criollas
su cristal sabio y su plegaria fiel.*

El segundo momento de elevación responde al cambio de paisaje; el sujeto lírico no es más un candil en forma de barco que cuelga de las cúpulas criollas, ahora se alza aún más y se percibe como una embarcación iridiscente que navega entre las aguas de un mar divino, cierto, pero también como se ve en la figura de un *humo sollozante* y un *vuelo de gaviotas*, es decir es un todo a un mismo tiempo:

*Embarcación que iluminas
a las piscinas divinas:
en tu irisada presencia
mi humildad se esponja y se anaranja,
porque en la muda eminencia
están anclados contigo
el vuelo de mis gaviotas
y el humo sollozante de mis flotas.*

Al respecto del candil, Octavio Paz menciona que:

Símbolo del viaje y el regreso, el candil-barco es también un corazón latiendo en la noche religiosa: “Dios ve su pulso”. Metamorfosis del trapecio y su drama cotidiano, del corazón y del instante, el candil es un parpadeo de luz sin más oficio que la adoración (Paz, 1965: 127).

Así pues, hecho el análisis de lo aéreo en algunos poemas de *Zozobra*, queda esclarecer la presencia de lo sublime en los versos del poemario, por lo cual, la primera característica de lo sublime que hemos de destacar es la elevación del espíritu, aspecto que, sin duda alguna, se encuentra presente en la poesía velardiana, puesto que, como hemos observado en el anterior análisis, lo aéreo representa en sí mismo una elevación, un viaje espiritual del sujeto lírico, sin embargo, hemos de resaltar que dicha elevación espiritual se percibe de mejor manera en aquellos versos que contienen el aéreo cósmico y aéreo en suspensión ya descritos, pues en tales poemas el desligue del espacio terrenal hacia las alturas es sumamente perceptible.

No obstante, en el aéreo natural es posible atisbar la misma elevación espiritual, ya que dicha elevación se obtiene a partir de la pura contemplación, en ella el espíritu de la voz lírica se pierde y se despega de su cuerpo físico para lanzarse a un éxtasis o a una relevación. Asimismo, las nociones de tiempo y espacio que yacen en los poemas examinados se ven tajadas o inexistentes, esto último en casos como en “Que sea para bien”, “El mendigo”, “La última odalisca” y “El candil”.

La consciencia se vuelve una con el objeto y ello lleva a la idea, descrita como un concepto inmutable, eterno y universal, ello es otra característica de lo sublime y lo vemos reflejado claramente en *Zozobra*, dígase desde la contemplación que el sujeto lírico hace entorno a la figura del cenizote y su canto, hasta las meditaciones que lo llevan a identificarse con la figura de un candil en forma bajel, la voz poética velardiana tiende a fusionarse con lo que ve, escucha, toca y huele, para llegar así siempre a la emoción vehemente y en combustión. El sentimiento de lo sublime es repentino, momentáneo, efímero, contemplativo, dinámico, conmovedor y revelador, otro aspecto sublime que es posible identificar en

Zozobra, pues hemos visto que existe siempre un clímax repentino en el discurso lírico que rompe la introducción. También, nos es posible percatarnos que la mayor parte de los versos aquí analizados contienen un momento revelador, en cual se le muestra al sujeto lírico una verdad, una idea universal del sentimiento, he ahí otra peculiaridad de lo sublime, la universalidad del interior humano, de las emociones y, en este caso en específico, la dualidad que existe entre la pasión y dolor más intensos; entre tierra y cielo.

Del amor y otros sufrimientos

El amor en sí mismo responde a una conjugación inexacta de otros sentidos, de otras emociones que se anudan fuertemente a él, lo cual puede llegar a rozar o verterse por completo en lo verdaderamente extraordinario, lo verdaderamente bello, lo verdaderamente sublime o, como mejor estipula Enrique Krauze en un prólogo al afamado libro *La llama doble* de Octavio Paz:

Pero su gloria (del amor) está en la conjunción genuina de los cuerpos y las almas: El amor...traslada al cuerpo los atributos del alma y éste deja de ser una prisión. El amante ama al cuerpo como si fuese alma y al alma como si fuese cuerpo. El amor mezcla la tierra con el cielo: es la gran subversión. Cada vez que el amante dice "Te amo para siempre", confiere a una criatura efímera y cambiante dos atributos divinos: la inmortalidad y la inmutabilidad. La contradicción es en verdad trágica: la carne se corrompe, nuestros días están contados. No obstante, amamos. Y amamos con el cuerpo y con el alma, en cuerpo y alma (Paz, 2014: 3).

Muy seguramente Ramón López Velarde comprendía dicha singularidad amorosa mejor que ningún otro poeta de su época, dígame por experiencia o deseo, lo cierto es que el zacatecano trasladó espléndidamente su amor heterogéneo a la poesía escrita, dotándola así de una maravillosa profundidad en cuanto a realidad sensible nos referimos.

Asimismo, si anclamos nuestra atención en la poesía amorosa velardiana, más concretamente en ciertos poemas de *Zozobra*, hemos de caer en cuenta que el amor que yace en los versos del antedicho libro cumple la mayoría de las características de lo sublime, sin embargo, como bien ya se especificó, el amor

velardiano contiene una suerte complejidad sensible, puesto que tiende a estar acompañado de algún otro sentimiento que tensa y lucha con la emoción amorosa, pero que termina siempre desembocando en el sentimiento de lo sublime, en la revelación.

Así pues, queda por demostrar, la sublimidad ya descrita, por lo cual hemos de centrarnos, nuevamente, a la primera particularidad de lo sublime que Schopenhauer establece, la elevación del espíritu, aspecto que hemos de observar, casi siempre en el tema amoroso velardiano, como una especie de asunto progresivo, *in crescendo*, que es dado, en la mayoría de los casos, en una segunda estrofa, a saber, la segunda estrofa se desanuda repentinamente de la primera para llevar al sujeto lírico fuera de las formas del tiempo y lugar:

*Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.
Placer, amor, dolor..., todo le es ultraje
y estimula su cruel carrera logarítmica,
sus ávidas mareas y su eterno oleaje.*

Otro claro recurso literario que nos lleva a entender que en los versos amorosos de *Zozobra* existe una elevación es la constante aparición de la repetición u epímore, pues la recurrente aparición de ciertas palabras u oraciones a lo largo de los poemas, nos llevan a deducir que la intención poética se dirige hacia un discurso vehemente, instantáneo y momentáneo, pero fuerte en cuanto a sus intenciones emotivas, además de existir en los poemas claros tintes amorosos, lo cuales transcurren y discurren entre el amor y la profunda tristeza:

Encima

*de la azucena esquinada
que orna la cadavérica almohada;*

encima

*del soltero dolor empedernido
de yacer como imberbe congregante*

*mientras los gatos erizan el ruido
y forjan una patria espeluznante;*

encima

*del apetito nunca satisfecho
de la cal
que demacró las conciencias livianas,
y del desencanto profesional
con que saltan del lecho
las cortesanas.*

Otro ejemplo de elevación por epímone lo podemos encontrar en el poema “Hoy como nunca”:

Hoy, como nunca, me enamoras y me entristeces;
*si queda en mí una lágrima, yo la excito a que lave
nuestras dos lobregueces.*

Hoy, como nunca, urge que tu paz me presida;
*pero ya tu garganta sólo es una sufrida
blancura, que se asfixia bajo toses y toses,
y toda tú una epístola de rasgos moribundos
colmada de dramáticos adioses.*

Hoy, como nunca, es venerable tu esencia
*y quebradizo el vaso de tu cuerpo,
y sólo puedes darme la exquisita dolencia
de un reloj de agonías, cuyo tic—tac nos marca
el minuto de hielo en que los pies que amamos
han de pisar el hielo de la fúnebre barca.*

Un ejemplo más de elevación por epímone, pero esta vez en “Hoy como nunca”:

Mi corazón leal, se amerita en la sombra.

*Yo lo sacara al día, como lengua de fuego
que se saca de un ínfimo purgatorio a la luz;
y al oírlo batir su cárcel, yo me anego
y me hundo en ternura remordida de un padre
que siente, entre sus brazos, latir un hijo ciego.*

Mi corazón leal, se amerita en la sombra.

*Placer, amor, dolor... todo le es ultraje
y estimula su cruel carrera logarítmica,
sus ávidas mareas y su eterno oleaje.*

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.

*Es la mitra y la válvula... Yo me lo arrancarí
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*

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.

*Desde una cumbre enhiesta yo lo he de lanzar
como sangriento disco a la hoguera solar.*

Sin embargo, no todas las elevaciones que se presentan en el tema amoroso tienden a apoyarse en la epímone, pues a menudo, como ya hemos ido observando en el apartado anterior, el sujeto lírico se apoya reiterativamente en la hipérbole, enumeración y prosopopeya; figuras que le permiten describir y abarcar de la mejor manera posible su ascenso por entre la emoción o sentir del amor:

*Mi única virtud es **sentirme desollado**
en el templo y la calle, en la alcoba y el prado.*

*Orean mi bautismo, en alma y carnes vivas,
las ráfagas eternas entre las fugitivas.*

Todo me pide sangre: la mujer y la estrella,
la congoja del trueno, la vejez con su báculo,
el grifo que vomita su hidráulica querella,
y la lámpara, parpadeo del tabernáculo.

Hemos de atender en el ejemplo anterior lo ya descrito, pues la voz poética se ve envuelta en una especie de sobrecogimiento constante, su emoción permea todo su cuerpo, tal es así que ha de declarar su desollamiento que no es otra cosa que la emoción dual de amor-erotismo más profunda. Empero, bien podemos atender que en tal sensación de vehemencia amorosa habita también el dolor, tormento que no da tregua alguna al puro amor.

Asimismo, nótese que la hipérbole de la tercera estrofa eleva aún más el espíritu y emoción del sujeto lírico, todo vive en él, toda pasión se funde él, en su cuerpo, en su sangre y, toda pasión proveniente de la figura femenina lo absorbe, pero la pena más intensa también se ha impregnado en sus venas; hipérbole ambivalente en cuanto a emoción, ya que se eleva el espíritu de la voz poética en gozo, pero también en angustia.

Es ahí, fuera de toda fenomenología y de toda razón que aquella voz poética termina por experimentar el dinamismo (otra característica de lo sublime) que la elevación espiritual le otorga, es decir, sufre una constante transformación, pues decir elevación espiritual no refiere propiamente a un estado de inmovilidad total, es todo lo contrario, ya que en sí misma elevación presentada en los versos lleva al sujeto a la transmutación y combustión continúa. Así pues, vemos a la voz poética convertirse en un ánima, un espectro, un corazón danzante, un perenne hormigueo o una lágrima infinita:

Lágrima de infinito
que eternizaste el amoroso rito;
lágrima en cuyos mares
goza mi áncora su naufrago baño
y esquilmo los vellones singulares

de un compungido rebaño;
lágrima *en cuya gloria se refracta*
el iris fiel de mi pasión exacta;
lágrima *en que navegan sin pendones*
los mástiles de las consternaciones;
lágrima *con que quiso*
mi gratitud, salar el Paraíso;
lágrima *mía, en ti me encerraría,*
debajo de un deleite sepulcral,
como un vigía
en su salobre y mórbido fanal.

Guiado por la hipérbole, gradación y epímone, elementos que sirven para intensificar y amplificar las sensaciones, lo dinámico sublime convierte a los elementos en una amalgama de sensaciones, pues si atendemos en la estrofa citada en líneas anteriores, hemos de caer en cuenta que aquella lágrima ha dejado de ser una simple gota de sal y ha pasado a convertirse en una lágrima infinita, lo cual ya supone una emoción desenfrenada y en acción.

Del mismo modo, la función que la gradación otorga nos lleva a visualizar a esa lágrima más allá de una infinitud, debido a que pasa de ser infinita a ser eterna, de la eternidad se encamina hacia la gloria, empero, la gradación se ve disuelta y da paso atrás, puesto que de un momento a otro ya no es la magnífica gota, ahora se mueve por entre los mares, es grata, es prisión, es muerte.

Asimismo, en los versos cohabitan otros rasgos que se añaden a la intensificación y amplificación del momento sublime, dichos rasgos mantienen en movimiento la expectación del sujeto lírico, tales aspectos a los que nos referimos son: el multicolor, las luces, elementos propios de la navegación marítima, elementos acuáticos y elementos de la liturgia católica.

Resulta interesante mencionar la función que la epímone desempeña en la estrofa, pues si atisbamos hemos de notar que la constante repetición se inclina hacia una especie de letanía, aspecto que refuerza mucho más el dinamismo de la elevación sublime, puesto que el discurso poético discurre de manera constante, ello refiere una emoción o sensación ininterrumpida al igual que fuerte; el sujeto lírico se vierte sin freno alguno en su pasión, la lágrima es símbolo de esa vehemencia arrebatadora, lo delita, lo glorifica, refleja en él la luz y lo lleva a un rito amoroso único.

Otra característica de lo dinámico sublime lo hallamos en el mismo símbolo de la lágrima, ya que no se presenta únicamente una lágrima que contiene la pasión y vehemencia amorosa del sujeto lírico, es, a un mismo tiempo, una gota en donde la congoja intensa se hace presente, de ahí que la voz poética declare su aflicción, su consternación y su dolor mórbido. La lágrima es un símbolo ambivalente de pasiones y dolores que elevan a la voz lírica, sin embargo, también es una lágrima que se mantiene en dinamismo, pues decir ambivalencia ya implica una función de transformación dentro de las emociones profundas de aquel que las padece.

Ahora bien, el mismo dinamismo sublime lo podemos encontrar en algunos de los versos antedichos, puesto que, a pesar de centrarnos en un poema en particular, las demás obras poéticas amorosas de *Zozobra* caen en la acumulación de distintos elementos que mantienen en movimiento las sensaciones de la voz poética, así también, es recurrente el uso de la hipérbole y epímone para intensificar la emoción y elevación. Ejemplo de lo ya dicho lo encontramos en los versos de “Hoy como nunca”:

*Fuera de mí, la **lluvia**; dentro de mí, el clamor
cavernoso y creciente de un salmista;
mi conciencia, mojada por el hisopo, es un
ciprés que en una huerta conventual se contrista.*

Ya mi lluvia es diluvio, y no miraré el rayo
del sol sobre mi arca, porque ha de quedar roto
mi corazón la noche cuadragésima;
no guardaba mis pupilas ni un matiz remoto
de la lumbre solar que tostó mis espigas;
mi vida sólo es una prolongación de exequias
bajo las cataratas enemigas.

Similares componentes dinámicos vislumbramos en estos versos con respecto a la estrofa analizada, pues es nítido el uso de elementos por acumulación, entre los cuales podemos destacar: la luz, nuevamente, no obstante, en el presente ejemplo la luz adquiere un rasgo más significativo, el del calor solar, aspecto que sin duda advierte amor y pasión intensos; se hacen presente una vez más los elementos de navegación marítima así como elementos acuáticos, empero, ahora es la lluvia y no la lágrima el componente principal de las dos estrofas.

Cabe añadir que la lluvia es, otra vez, símbolo dual entre el amor, el dolor y lo espiritual, asimismo, es símbolo guiado por la gradación, esto es, el agua dolorosa que se extiende alrededor del sujeto lírico termina por filtrarse en él, aflorando así la aflicción vehemente y creciente que lo consume, la de estar solo, la de amar con intensidad sin ser amado. La gradación prosigue, ahora la lluvia no es sólo lluvia, ha pasado a ser diluvio, un torrente y, por ende, una pasión y dolor inconmensurables, pero dicha progresión termina por cuajar en una breve luz, el amor, el cual lleva consigo una carga de esperanza, empero, tal esperanza no es posible, pues el momento sublime ha revelado al sujeto lírico la muerte.

Ahora bien, el aspecto espiritual debemos dividirlo en dos puntos, el primero responde a la liturgia católica, es decir, a aquellos rasgos propios del catolicismo romano, lo cual no es sorpresa alguna en la poesía del jerezano. Es así que observamos el empleo de términos propios de la vida religiosa cristiana como: el clamor de un salmista, una huerta conventual y la alusión a las ceremonias religiosas celebradas hacia los muertos, nos referimos a las exequias. El segundo

punto dinámico espiritual se refiere a la intertextualidad bíblica, pues hemos de notar que la referencia al pasaje del Antiguo Testamento del diluvio y el arca de Noé se hace más que presente, ello si atendemos en el uso de ciertas palabras como: diluvio y arca.

Dicho lo anterior, ha quedado más que claro que el dinamismo que forma parte del sentimiento de lo sublime es sumamente complejo dentro de la poesía de *Zozobra*, ya que es utilizada la acumulación de muy distintos y variados elementos que dotan a cada poema y a cada verso amoroso de un movimiento y visión únicos, que bien pueden concentrarse en lo más íntimo o rozar un poco la intertextualidad, pero sin alejarse del arrebatamiento espiritual del sujeto lírico ni de la vehemencia de la emoción amorosa y sus consecuencias.

La contemplación es otra característica de lo sublime y en el tema amoroso de *Zozobra* la vemos reflejada por medio de la descripción, no obstante, ésta a su vez se desglosa en dos aspectos, el primero y más notable es la etopeya, es decir, la descripción de las pasiones amorosas que embriagan los interiores del sujeto lírico, situación que hemos observado reiteradamente a lo largo del presente apartado:

*Prosigue descubriendo **mi pupila famélica**
 más panes y más lindas mujeres y más rosas
 en el bando de cuervos que en la jornada célica
 sus picos atavía con las cargas preciosas,
 y encima de **mi sacro apetito** no baja
 sino un pétalo, un rizo prófugo, una migaja.*

***Saboreo mi brizna heteróclita, y siente**
mi sed la cristalina nostalgia de la fuente,
 y la pródiga vida se derrama en el falso
 festín y en el suplicio de **mi hambre creciente**
como una cornucopia se vuelca en un cadalso.*

Intensidad exacerbada del sentimiento y la emoción amorosa, avivada claramente por las figuras retóricas ya citadas, suenan y resuenan en una vehemencia única por alcanzar el éxtasis, lo sublime, pero sin solicitarlo apenas; suceso impredecible al igual que repentino. Empero, es el abundante uso del adjetivo lo que nos regala mejores señas de la contemplación por etopeya, pues si atisbamos en el ejemplo anterior, notaremos lo ya dicho, el empleo reiterado de adjetivos poco comunes, verbigracia: famélica, célica, sacro, heteróclita, pródiga, entre otras.

Así pues, el sujeto lírico describe lo que contempla desde la elevación de su espíritu, desde el dinamismo de su emoción, sin embargo, tan penetrante resulta ello que la palabra común no alcanza a abarcar la complejidad de lo que percibe y contempla a un mismo tiempo, es por tal motivo que brincan adjetivos extravagantes y complejos, pues ellos son más capaces de reflejar lo sentido y meditado.

Por lo que se refiere al segundo aspecto de descripción, caemos en cuenta que los versos referentes al amor en *Zozobra* utilizan otro modo de contemplación interesante, nos referimos al retrato, esto es, se describe la apariencia de la figura femenina pero sólo algunos rasgos faciales, los cuales, en el presente ejemplo, son los dientes:

Tus dientes son el pulcro y nimio litoral
por donde acompasadas navegan ***las sonrisas***,
graduándose en los tumbos de un parco festival.

Sonríes gradualmente, como sonrío el agua
del mar, en la rizada fila de la marea,
y totalmente, como la tentativa de un
Fiat Lux para la noche del mortal que te vea.
Tus dientes son así la más cara presea.

Reiterativa aparición en los versos del poemario, pareciese que el asunto de lo facial es objeto de obsesión por parte de López Velarde, puesto que la mención del antedicho punto es constante:

*Mas contemplo en **tu rostro**
la redecilla de medrosas venas,
como una azul sospecha
de pasión, y camino en tu presencia
como en campo de trigo en que latiese
una misantropía de violetas.*

La misma postura notamos en el poema “Que sea para bien”:

***Tu palidez** denuncia que en **tu rostro**
se ha posado el incendio y ha corrido la lava...
Día último de marzo; emoción, aves, sol...
Tu palidez volcánica me agrava. [...]*

*Yo estoy en la vertiente de **tu rostro**, esperando
las lavas repentinas que me den
un fulgurante goce. Tu victorial y pálido
prestigio ya me invade... ¡Que sea para bien!*

Y de especial y tremenda pasión resulta ser la boca, en la cual el sujeto lírico atiende impetuosamente al amor junto al erotismo, así lo observamos en “Hormigas”:

*[...] y tu **boca**, que es cifra de eróticos desnudos,
tu boca, que es mi rúbrica, mi manjar y mi adorno,
tu boca, en que **la lengua** vibra asomada al mundo
como réproba llama saliéndose de un horno,
en una turbia fecha de cierzo gemebundo
en que ronde la luna porque robarte quiera,*

*ha de oler a sudario y a hierba machacada,
a droga y a responso, a pabilo y a cera.*

Sin embargo, los dientes siguen siendo objeto de elevación singular. En ellos saltan formas, policromías, calor, luz, etcétera. Así lo vuelve a demostrar “Tu palabra más fútil...”:

*Y **tus dientes** que van
en **sonrisa** ondulante, **cual resúmenes**
del sol, encandilando la insegura
pupila de los viejos y los párvulos...
Tus dientes, en que están la travesura
y **el relámpago** de un pueril espejo
que aprisiona **del sol** una saeta
y clava **el rayo** férvido en los ojos
del infante embobado
que en su cuna vegeta...*

El rostro como objeto de contemplación sublime funge, al igual que en el caso de contemplación por etopeya, como referente de una elevación espiritual y un dinamismo de emociones altamente enérgicas que subyacen en el interior de la voz poética. Asimismo, hemos de aclarar que las contemplaciones de la voz lírica a menudo surgen de un objeto recordado y que no se encuentra en el presente o ante sus ojos, como en el caso del retrato contemplativo del rostro, ya que en tal punto la figura femenina que se contempla y da paso a los otros elementos de lo sublime pareciese estar frente al sujeto lírico. El último rasgo de lo sublime es la revelación, a saber, descubrir o traer de ese otro mundo del instante y de la sublimidad la idea eterna, universal y escondida del amor, por lo tanto, queda cuestionarnos: ¿Qué idea le ha revelado el sentimiento de lo sublime al sujeto lírico acerca del amor? La respuesta a tal pregunta bien puede clarificarse diciendo que, tras llegar al momento sublime por cada uno de los caminos ya vistos, se revela una idea eterna del amor amalgamado con el dolor:

*Yo desdoblé mi facultad de amor
 en liviana aspereza
 y suave suspirar de monaguillo;
 pero tú me revelas
 el apetito indivisible, y cruzas
 con tu antorcha inefable
 incendiando mi pingüe sementera.*

Y el viejo pozo le entrega la certeza de su vida en una noche, en un instante:

*El pozo me quería senilmente; aquel pozo
 abundaba en lecciones de fortaleza, de alta
 discreción, y de plenitud...
 pero hoy, que su enseñanza de otros tiempos me falta,
 comprendo que fui apenas un alumno vulgar
 con aquel taciturno catedrático,
 porque en mi diario empeño no he podido lograr
 hacerme abismo y que la estrella amada,
 al asomarse a mí, pierda pisada.*

Pero también alcanza a descubrirse a sí mismo en la muerte:

*No soy más que una nave de parroquia en penuria,
 nave en que se celebran eternos funerales,
 porque una lluvia terca no permite
 sacar el ataúd a las calles rurales.*

No hay, en la poesía amorosa de *Zozobra*, amor sin dolor, pasión sin pecado, placer sin sufrimiento, gozo sin llanto, vida sin muerte, cielo sin infierno, alegrías sin tristezas, eso se le revela continua y absolutamente al sujeto lírico; quien ama intensamente está destinado a sufrir con la misma intensidad. El amor y el sufrimiento no son objetos que se mantienen distantes, son una unidad, la

verdad de su ser, de su amor, del amor que el ser humano posee, ello también es otra parte de la revelación amorosa velardiana. Con relación a esto, Paz subraya:

La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos. La revelación no descubre algo externo, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser [...] La revelación de nuestra condición es, asimismo, creación de nosotros mismos. Según se ha visto, esa revelación puede darse en muchas formas e incluso no recibir formulación verbal alguna. Pero aun entonces implica una creación de aquello mismo que revela: el hombre (Paz, 2015: 154-157).

Lo místico sublime

Abordar la poesía de *Zozobra* es, ineludiblemente, acercarnos también al catolicismo, aunque ello no es sorpresa alguna pues, como hemos vislumbrado en los primeros párrafos de la presente investigación, siempre aflora el tema religioso en la poesía velardiana, ya que, si de tal manera podemos expresarlo, dicho tópico es una parte esencial e importante de los versos del poeta zacatecano.

Ahora bien, aquello que sí resulta ser una novedad es la manera en que se resuelve el tema religioso dentro de los versos del libro ya citado. Lo hemos venido dilucidando, la forma en que el tema se revela, los elementos que se nos otorgan para llegar a tal revelación, las palabras que se emplean así como los diversos métodos estilísticos y retóricos que nos han de encaminar a lo único, a la profundidad, a lo sagrado, a lo sublime, a esa otra orilla, según señala Paz, que la poesía tiene para nosotros, o todo al mismo tiempo:

Todo nos lleva a insertar el acto poético en la zona de lo sagrado [...] Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo del vivir y morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se llama: esta orilla...Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama: la otra orilla [...] El rito reproduce la experiencia mística de "la otra orilla" (Paz, 2015: 117-122).

Aquella otra orilla a la cual Octavio Paz apunta resulta ser lo místico. Así pues, antes de abordar el aspecto que nos atañe, a saber, lo sublime místico

dentro los versos de *Zozobra*, nos vemos en la imperiosa necesidad de aclarar, primero, lo que por místico se refiere, tener una posible definición de tal concepto para, posteriormente, sumarla a nuestra idea de lo sublime y, finalmente, analizar y mostrar los elementos sublimes-místicos que yacen dentro del poemario.

Dicho lo anterior, acercarnos a una exposición precisa de aquello que significa lo místico cae a ser un poco difuso y complicado, pues el empleo de tal palabra tiende a utilizarse de diversas maneras y en muy distintos contextos, los cuales son, en su mayoría, ambiguos e imprecisos o, como mejor refiere Juan Martín Velasco: “mística es una palabra sometida a usos tan variados, utilizada en contextos vitales tan diferentes, que todos en cuanto intentan aproximarse a su significado sin un mínimo rigor se sienten en la necesidad de llamar de entrada la atención en su polisemia” (Velasco, 2003: 17).

No obstante, a favor de nuestra búsqueda por una definición clara se agrega lo ya citado, la zona de lo sagrado, esa otra orilla tan fascinante y poética que Paz nos explica, así como lo religioso-católico que abunda en las estrofas de *Zozobra* y, no menos importante, la etimología del término “místico”. Así pues, desde tal delimitación de formas, podemos establecer que la mística es, desde un plano etimológico:

En lo que hace referencia a la mística, en un primer momento se retoma la derivación del término, a saber, *mystikós*, palabra que viene del griego y que de igual forma tiene relación con *múein*, cuyo significado hace referencia a cerrar los ojos y cerrar la boca, de lo que misterio remite a algo oculto. De igual forma, se le podría interpretar como percibir el carácter escondido, no comunicado, de la realidad, no accesible a la vista, de lo que puede hablarse (González; Hernández; Moreno; Ramírez; Valencia y Ávila, 2005: 105).

Definición más completa del concepto místico recae, nuevamente, en las nociones que Velasco nos proporciona:

En tercer lugar, “místico”, en sentido espiritual y teológico, se refiere a las verdades inefables, ocultas del cristianismo; las verdades más profundas, objeto, por tanto, de un conocimiento más íntimo [...] comprende las experiencias de

unión del alma y de la persona con Dios por el amor [...] El sujeto de la experiencia en este tercer tipo permanece en la unión, aunque transformado y “deificado” [...] La experiencia mística es una forma precisa de experiencia religiosa. Ésta reviste dos formas fundamentales: la numinosa o teística [...] En ella el sujeto se enfrenta con una realidad otra, totalmente otra, cualitativamente diferente a las demás, que irrumpe en su vida de forma inesperada y que origina un abismo entre el sujeto y lo divino, que se expresa en el sentimiento de lo tremendo. Frente a este tipo de experiencia numinosa o teística, la mística es una experiencia que se caracteriza por los rasgos opuestos: es una experiencia buscada que desemboca en la conciencia contemplativa de una unidad indiferenciada, una vez superada la tensión sujeto-objeto (Velasco, 2003:20-92).

Ciertamente, lo místico resulta por demás un acto análogo al accionar del sentimiento sublime, debido a que los puntos de unión entre ambos conceptos son similares, pues si argüimos en ello hemos de notar que en los dos casos existe, primero, una elevación del sujeto. Así también, en dichos momentos se presenta la irrupción repentina y momentánea, lo inesperado, por lo cual resulta un tanto obvio imaginar que lo místico, al igual que en lo sublime, escapa de toda fenomenología, no existe tiempo ni lugar, ya que el sujeto se ha visto arrancado y ascendido de este mundo y su fenomenología.

Lo siguiente a recalcar entre ambos términos es el acercamiento al original, que en el caso de lo místico es un acercarse hacia la divinidad, con ello se cumple otra de las cuestiones de unión. Del mismo modo, lo místico nos aclara que para llegar a tal momento es necesario que entre el sujeto y el objeto catalizador exista una tensión que debe superarse para alcanzar lo verdadero o numinoso, lo mismo que el sentimiento de lo sublime.

No estaría por demás aclarar que aquello que es místico es dinámico y conmovedor, al igual que lo sublime, ello en cuanto a la emoción o sentimiento de lo tremendo descrito por Velasco, a saber, una fuerza vehemente de emociones diversas que se mueven y remueven dentro del sujeto que ha sido elevado en espíritu, pues se enfrenta a una realidad completamente distinta, se encuentra en “la otra orilla.”

Asimismo, la experiencia mística también viene a caer en lo contemplativo, esto es, ante aquel que es espectador dinámico se presenta una innumerable gama de elementos, dígame imágenes, palabras, colores e incluso emociones que lo mantienen absorto en la idea o lo divino. Finalmente, lo místico es lo revelativo, es decir, desemboca siempre en el descifrar los misterios, lo oculto que yace escondido en aquello que es divino y, en el caso de lo sublime, extrae una idea universal e inmutable que se ha manifestado ante el sujeto.

Empatadas ambas cuestiones de lo sublime y lo místico, queda enfrentarnos, al igual que en los dos apartados anteriores, al análisis que debele lo que se ha venido planteado a lo largo del presente estudio. No obstante, antes de abocarnos a ello, hemos de aclarar que el análisis de lo místico sublime se ha de centrar en un solo momento, el cual refiere a lo místico sagrado.

Por sagrado entiéndase su etimología, la cual deriva del latín *sacratus* que significa consagrar, apartar para lo divino, así después, se nos plantea lo sagrado conceptualmente como algo “que se manifiesta siempre como una realidad de orden totalmente diferente del de las realidades naturales” (Eliade, 1998:14). Esto es, valga el redundar, una manifestación alejada completamente de la fenomenología humana porque no pertenece a tal aunque se presente en ella, nos referimos a lo divino. Aquello que yace en lo sagrado representa, también, una revelación potente, radical y violenta, pues no se parece en nada a lo conocido por el ser humano; lo sagrado tiende a situarse en lo numinoso, de ahí que resulte poderoso y lleno de misterio. De igual modo, no puede existir la experiencia mística-sublime si aquello que es sagrado-divino no se le revela al ser humano por los caminos que ya se han descrito.

Versos que advierten algunos rasgos poéticos o tintes de un posible místico-sublime sagrado son los de “Humildemente”, poema último de *Zozobra*. Así pues, atendiendo a la primera característica de lo sublime, dentro de los versos del antedicho poema no encontramos aquella elevación del espíritu sino hasta la segunda estancia estrófica y por medio de la descripción en topofesía:

*A arrodillarme en medio
de **una banqueta herbosa**,
cuando sacramentando
al **reloj de la torre**,
de **redondel de luto**
y **manecillas de oro**,
al hombre y a la bestia,
al azar que embriaga
y a los rayos del sol,
aparece en su estufa el Divínísimo.*

Notamos que la elevación espiritual a la que se ve sujeta la voz poética dista mucho de los temas anteriores, pues, en el caso del amor, el arrebatado del alma se ve nutrido violentamente, empero en el presente caso no es tan notoria dicha violencia, es, por el contrario, menos intensa, pero sin alejarse de la elevación, puesto que el enaltecimiento místico-sublime es puramente dirigido por la gradación.

Atendemos así que el sujeto lírico pone ante nosotros elementos arquitectónicos y colores refulgentes que describen un edificio, probablemente un templo católico, ahí se vislumbra, arrodillado, existe pues, espacio, pero no es uno ordinario. Nuevamente todo lo anterior se ve dictado por un uso de elementos por acumulación, esto es, colores, imágenes y figuras.

Empero, aquello que resalta aún más es el reloj, símbolo claro del tiempo, no obstante, dicho cronómetro es distinto, ya que refiere a un tiempo sagrado, aquel en que el “Divínísimo” aparece, es por ello que las manecillas son completamente de oro, desde tal punto comienza la elevación, pues se piensa en un tiempo distinto y en un espacio distinto, aquellos en donde lo sagrado ha de manifestarse, alejados enteramente de lo común.

La siguiente estancia estrófica se encumbra más hacia lo divino, continúa fortaleciéndose la gradación y, por tanto, la elevación espiritual de la voz lírica que se ve marcada, una vez más, por la hipérbole. Ello lo notamos así pues ha caído la hora en que en que aquella figura divina ha de presentarse al espectador; la tarde es el momento idóneo para ello y la voz poética se transmuta con la luz y se hace una con ella. Habría añadir que no existe decir alguno por parte del sujeto lírico, debido a que todo lo siente, todo lo contempla, ante ello no hacen falta palabras, momentáneamente:

***Abrazado a la luz
de la tarde que borda,
como el hilo de una
apostólica araña,
he de decir mi prez
humillada y humilde,
más que las herraduras
de las mansas acémilas
que conducen al Santo Sacramento.***

Ahora bien, en lo que respecta al instante o lo sublime-místico momentáneo, aquello que permanece o termina por situarse fuera de toda fenomenología, podemos notar que se refleja cuando la voz poética lucha por mantener sus contemplaciones y permanecer en el momento.

Del mismo modo, nótese que el discurso poético en la siguiente estrofa sugiere una ambivalencia hiperbólica temporal, puesto que la flora ha dejado de crecer, ello marca una clara irrupción temporal, pero se hace alusión a la existencia de un momento efímero, el minuto, es decir, el sujeto lírico yace en un tiempo de muy corta duración, lucha para no escapar de ese momento junto a lo divino; infiere que algún movimiento violento le ha de arrancar de la presencia de lo sagrado, es por ello que apenas palpita. Sin embargo, a su alrededor el tiempo se ha detenido; existe el tiempo en su éxtasis, aunque fuera de él no:

***“Las naranjas cesaron
de crecer, y yo apenas
si palpito a tus ojos
para poder vivir este minuto.***

Hipérbole similar ocurre en una de las estrofas presentadas, puesto que observamos la distorsión del propio espacio, de la materia presentada en luz, lo cual sirve como advertencia de la aparición de algo extraordinario, de algo sublime, de la divinidad; ello sucede sin premeditar nada, es una situación puramente azarosa tal como lo exige lo sublime-místico:

***[...] cuando sacramentando
al reloj de la torre,
de redondel de luto
y manecillas de oro,
al hombre y a la bestia,
al azar que embriaga
y a los rayos del sol,
aparece en su estufa el Divínísimo.***

Por lo que se refiere a la característica de lo dinámico-contemplativo, hemos de atisbar que, similar al tema anterior, se presenta por la acumulación de elementos, así como por ambivalencia de elementos y el movimiento de emociones diversas como lo mostrado en párrafos superiores:

***“Todo está de rodillas
y en el polvo las frentes;
mi vida es la amapola
pasional, y su tallo
doblégase efusivo
para morir debajo de tus ruedas.”***

Nuevamente por medio de la hipérbole observamos los cambios de emoción que el sujeto lírico sufre, pues percibe en sí mismo un todo de emociones que se anudan y se desplazan dentro de él por la presencia de lo divino. No sólo lo que le rodea permanece de rodillas, también él, ya que se ve y se siente frente a lo sagrado, lo cual lo subyuga completamente ante ello, pero lo hace sin temor y sin reproches, todo lo contrario, comprende su situación de ser humano y percibe intensamente lo que es divino, tal así que acepta la muerte debajo de aquella divinidad.

Luces transmutadoras de cuerpos, colores que refulgen como el oro, sonidos que presagian lo divino, imágenes de tintes casi bíblicos y aromas a bálsamo, todos estos elementos se ven acumulados a lo largo de cada estrofa, lo cual hace que el poema sea sumamente activo y que no decaiga sólo en una mera descripción, además hemos de sumarle cada emoción que se va albergando en los interiores del sujeto lírico.

Así también, debemos agregar los elementos naturales, sobre todo el aéreo, el cual pierde por completo dicha propiedad de ser natural, ya que también se transmuta a un éter divino, de ahí las imágenes incesantes del microcosmos por parte de un espectador que se encuentra en un viaje incomunicable pero que regresa frente a lo divino en una especie de intermitencias entre lo terrenal y lo celestial, lo cual redescubre aquella lucha interna del sujeto lírico ya mencionada por continuar en la experiencia de lo místico y lo sublime:

***“Tu carroza sonora
apaga repentina
el breve movimiento,
cual si fueran las calles
una juguetería
que se quedó sin cuerda.***

***“Mi prima, con la aguja
en alto, tras sus vidrios,
está inmóvil con un gesto de estatua.***

Bien cabría añadir que la gradación mencionada en líneas superiores demuestra también, el supuesto dinamismo, ya que, de no existir dicha figura literaria, sin duda el poema aquí tratado se vería inmovilizado en la pura descripción topográfica de un pueblo apacible y ello no daría paso alguno a la elevación mística-sublime. Es entonces que ocurre lo extraordinario, de un momento a otro, el sujeto lírico se convierte en luz para finalmente, posarse ante una divinidad, tal apreciación descubre un proceso de emociones e intensidades continuas y escalonadas:

***Cuando me sobrevenga
el cansancio del fin,
me iré, como la grulla
del refrán, a mi pueblo,
a arrodillarme entre
las rosas de la plaza,
los aros de los niños
y los flecos de seda de los tápalos.***

***Abrazado a la luz
de la tarde que borda,
como el hilo de una
apostólica araña,
he de decir mi prez
humillada y humilde,
más que las herraduras
de las mansas acémilas
que conducen al Santo Sacramento.***

**[...] “Tu carroza sonora
 apaga repentina
 el breve movimiento,
 cual si fueran las calles
 una juguetería
 que se quedó sin cuerda.**

La revelación como cúspide de lo sublime-místico se infiere por epímone y elementos litúrgicos propios de una misa católica, a saber, la repetición del sustantivo vocativo y de título “Señor”, aspecto que deja entrever un ruego, confesión, agradecimiento o en el presente caso, un descubrimiento. Asimismo, la revelación se encubre en dos momentos, el primero a lo divino revelado y el segundo a aquello que lo divino revela en el interior del sujeto que es espectador dinámico, esto último tras haber recorrido los senderos místico-sublimes ya descritos. Dicho ello, cuando nos referimos a una revelación divina lo hacemos puntualizando la presencia de la divinidad frente a la voz lírica:

**“Te conozco, Señor,
 aunque viajas de incógnito,
 y a tu paso de aromas
 me quedo sordomudo,
 paralítico y ciego,
 por gozar tu balsámica presencia.**

Por medio de la intensificación hiperbólica y violenta notamos varias cuestiones interesantes, la primera de ellas es la aparición divina; el sujeto lírico descubre a la divinidad y una de sus características, el aroma inconfundible que acompaña a aquella figura. La segunda cuestión es referente al efecto que causa el descubrimiento, pues una vez develada la divinidad la voz poética sufre físicamente, esto es, el espectador dinámico pierde el sentido del oído, la vista, el habla y su cuerpo entero se paraliza en un absorto de gozo completo.

En aquel gozo también se alberga el temor que conlleva encontrarse frente a lo divino, nuevamente ambivalencia de la emoción, es por ello que el sujeto lírico pone de manifiesto su sumisión frente al ser supremo que han percibido sus sentidos y contemplaciones. Deja pues, a un lado aquellas ilusiones que dice se han hallado en sí mismo y se vuelca hacia el amor vehemente por su divinidad. Así también, le gratifica aquel mismo amor con que se le ha dotado y con el cual le puede amar intensamente:

***“Señor, mi temerario
corazón que buscaba
arrogantes quimeras,
se anonada y te grita
que yo soy tu juguete agradecido.***

No obstante, la verdad más íntima que se le revela al sujeto lírico viene a desembocar en aquel magnífico amor que la presencia divina le ha concedido, arma de doble filo, nos referimos a la culpa o pecado del deseo por el ser femenino; todo en la voz poética es imán de pasión, dígame hacia lo sagrado-divino o hacia la figura de la mujer; todo en él se encuentra de rodillas, todo es violenta combustión:

*“Pero ese mismo imán
es humilde y oculto,
como el peine imantado
con que las señoritas
levantan alfileres
y electrizan su pelo en la penumbra.*

*“Señor, este juguete
de corazón de imán,
te ama y te confiesa
con el íntimo ardor*

*de la raíz que empuja
y agrieta las baldosas seculares.*

Así pues, a fin de concluir el presente apartado, entramos en cuenta que cada poema perteneciente a cada tópico velardiano de los aquí mostrados aloja en mayor o menor medida, varios rasgos de lo sublime, los cuales se manifiestan por medio de ciertos elementos poéticos que, como bien nos hemos percatado, tienden a ser recurrentes y discurren de manera clara, casi en todos los casos abordados.

De igual manera, dichos componentes (dígase hipérbole, acumulación, epímone, elementos antitéticos, retrato, adjetivación, descripción, etcétera) nutren o conforman completamente un discurso poético que se desborda en vehemencia, en intimidad y emoción, pues no son apenas sólo recursos poéticos de los cuales un poeta se vale para embellecer u oscurecer su obra, por el contrario, cada factor poético pone en evidencia ese ímpetu por alcanzar el momento con lo sagrado, con lo profano, con el amor, con la profundidad del ser sensible, con la libertad que eleva, en fin, con lo sublime.

A manera de conclusión

Finalmente, ¿qué resta decir a propósito de lo ya observado? Tal vez dicha pregunta hemos de responderla desde los tres puntos de vista aquí establecidos en forma de capítulos. Lo primero a resaltar es que la investigación documental que se ofreció en el apartado primero resulta caer, ciertamente, en una riqueza inigualable en cuanto a hechos biográficos nos referimos, pues tan sólo echar un poco la mirada a la vida de Ramón López Velarde nos hace, en un caso propio, percatarnos que la intensidad poética, así como la angustia amorosa, siempre estuvieron anudados a él desde que halló la figura femenina en unos ojos jóvenes y provincianos hasta su desgarrador y prematuro fallecimiento.

Descubrir al poeta zacatecano desde su presunta intimidad biográfica es descubrir la dolorosa formación de un verdadero poeta. Asimismo, acercarnos a su historia personal es desentrañar las influencias literarias que marcaron su vida a modo de inspiración, de asombro o de aprendizaje; es atender las lecturas de aquellos que leemos, De igual manera, lo biográfico tiende a tomar un pedazo de nosotros para generar, en la mayoría de los casos, una relación cercana con el autor, con el poeta, lo cual genera un cúmulo de sentimientos que rondan la empatía o el rechazo hacia la vida de aquel que tiene por oficio o pasión la escritura literaria.

No obstante, aquella abundancia referida no permanece únicamente en los umbrales del género biográfico, ya que nuestro capítulo primero buscó, también, atisbar en un contexto nacional convulso, el cual partió desde los hechos históricos acaecidos en el inicio de la Revolución mexicana hasta una perspectiva literaria desde la voz lírica que engendra López Velarde, descubriendo con ello una inigualable opinión poética, repleta toda ella de sensibilidad, pero también de penas y visiones lastimosas dejadas por la contienda revolucionaria.

Del mismo modo, la sección antedicha ofreció un vistazo poco profundo pero suficiente, a juicio nuestro, sobre dos de los principales temas del primer gran libro de Velarde, *La sangre devota*. Poemario del cual rescatamos, en primera instancia, el paisaje de lo provinciano retratado a manera de cuadros

pintados al óleo, los cuales contrastan con el ambiente urbano. El tópico siguiente que se logró analizar fue la figura femenina, cuya perspectiva dejó entrever dos modalidades de lo femenino en el poemario, la primera corresponde a la búsqueda y fascinación por el mundo femenino, la segunda a la concepción y articulación de la musa Fuensanta.

Al final del capítulo primero se otorgó otro pequeño bosquejo del contenido hospedado en *La suave patria*, poema cumbre del denominado poeta nacionalista y cuyos versos, como bien pudimos atender, nos regalan sabores, olores, colores, sonidos y ambientes puramente íntimos que resuenan en el popular nacionalista mexicano. Análogamente, nos dispusimos a ofrecer un corto esbozo del acontecer literario de la época velardiana, es decir, modernismo y posmodernismo, tomando de ambas cuestiones lo más representativo. Todo lo anterior nos sirvió, primero, como un acercamiento a Velarde, a su obra y contexto histórico-literario, pero al mismo tiempo, permitió vislumbrar un poco de su poesía, desarticularla analíticamente y con ello comprender su importancia.

Subsecuentemente, en la segunda sección, nos abocamos, en primer lugar, a conocer los ideales estéticos que Velarde propugnaba en su poesía lírica, esto es, las percepciones sensibles que el poeta logró asir durante su producción poética y en su producción poética. Con ello logramos concebir que los modelos sensibles de López Velarde son tan sencillos como complejos, pues lo más importante en la poesía velardiana es la emoción pura, es un discurrir constante hacia lo más personal, lo más íntimo; es violentar el lenguaje con esa misma intensidad, ello por medio del poema, de ahí su dificultad, la cual se ve reflejada absolutamente en su segundo libro, *Zozobra*. De ahí también que, a juicio nuestro, el poemario sea una obra de madurez que articula perfectamente el ideal estético velardiano.

Asimismo, se intentó empatar y justificar el término de lo sublime dentro del segundo capítulo desde los ideales estéticos antes mencionados, ello al atender en esa búsqueda del sentimiento u emoción pura y elevada, lo que se encamina más allá de la belleza o la forma, es decir, el sentimiento de lo sublime. Igualmente,

para intentar clarificar un poco el concepto sublime, se estableció una breve cronología, en la cual se otorgaron ciertos datos históricos que nos sirvieron como antecedentes del génesis del término. Aunado a lo anterior, se propuso un análisis general de cinco obras que a consideración nuestra son las más representativas dentro del estudio estético de lo sublime, estas son: *De lo sublime*, Longino; *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke; *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* y *Crítica del juicio*, ambos textos de Immanuel Kant y, por último, el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer.

Del análisis dilucidado con anterioridad se obtuvo como resultado que, en sí mismo, el sentimiento de lo sublime tiende a inclinarse hacia seis características esenciales, estas son: que lo sublime es una elevación del alma, que es un sentimiento sobrecogedor; que es absolutamente fuerte; que es completamente grande; que es universal y momentáneo. Empero, desde nuestro discernimiento, una sola teoría de lo sublime concuerda de manera más conveniente con la poesía de *Zozobra*, nos referimos a lo propuesto por Arthur Schopenhauer. La justificación de lo planteado se da por tres aspectos, el primero de ellos viene a caer en la magnitud que representaría un estudio con todas las teorías expuestas. La segunda razón se debe a la cercanía cronológica-cultural que la teoría tiene con el poemario, así también, por la proximidad de motivos estéticos entre ambos textos.

Por último, en el tercer capítulo se aplicó el análisis literario que habría de demostrar la hipótesis planteada, la existencia de lo sublime en los versos de *Zozobra*. Dicha exégesis se fundamentó en tres teorías, de las cuales lo sublime habría de permanecer como texto fundamental, ya que alrededor de él, así como del poemario, giraría el examen poético. Las dos teorías restantes de Phillips y Blanca Rodríguez sirvieron como un fuerte apoyo, ello en cuanto a clarificación de elementos poéticos de intensificación y amplificación nos referimos.

Ahora bien, el estudio referido contempló tres temas en especial: el tema aéreo, el tema amoroso y el de lo místico. Tal procedimiento arrojó como resultado la existencia de las características de lo sublime schopenhauriano en los tópicos referidos, dichas particularidades denotadas son ocho: elevación del espíritu, el dinamismo, el sobrecogimiento, la contemplación, la intensidad, lo repentino, el escape de los fenómenos de tiempo y lugar y, por último, la revelación. Lo anterior fue evidenciado gracias a ciertos elementos poéticos en particular, los cuales responden a la intensificación y amplificación de la idea o emoción sensibles en los versos de *Zozobra*. Así pues, tales elementos referidos son: hipérbole, epímone, gradación ascendente, descripción, dígame por retrato, etopeya, topografía o topofesía; acumulación de elementos, ambivalencia y antítesis.

Si bien nuestro análisis resultó satisfactorio, creemos que más allá de las nomenclaturas literarias yace otro elemento sublime de suma importancia anudado a la revelación, sin embargo, este último incumbe sólo al lector, nos referimos propiamente a la universalidad de la obra lírica, a la universalidad de la emoción vehemente que se plasma en cada verso, en cada poema, aquello que convierte a la forma estrófica en verdadera poesía. *Zozobra* descubre ambientes sumamente íntimos, pero no de un ser o un poeta en específico, por el contrario, la poesía del libro existe, precisamente, en esa universalidad, en la de la emoción o sentir humano; todo ser humano, sin excepciones, ha sentido, en su intimidad emocional, amor, dolor, angustia, vuelo, libertad, encierro, la presencia de lo sagrado o bien lo profano; he ahí la universalidad del sentimiento íntimo y vehemente que se alza, que nos eleva hacia la potencia de la sensibilidad inmaculada, hacia lo original, hacia lo sublime.

Bibliografía

Arancibia, Patricia (2017), "Voces y expresiones marítimas en el habla de Valparaíso", *Boletín De Filología*, núm. 19, Santiago, pp. 5-132.

Bataille, Georges (1997), *El erotismo*, Barcelona: Tusquets Editores.

Beltrán, Estela (2008), *Ramón López Velarde: Estilo y expresión poética en El minuterero*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

Beristáin, Helena (2018), *Diccionario de retórica y poética*, Ciudad de México: Porrúa.

Burke, Edmund (2005), *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Alianza Editorial.

Campos, Antonio (2017), *El tigre incendiado. Ensayos sobre Ramón López Velarde*, Ciudad de México: Ediciones Sin Nombre.

Campos, Antonio (comp.) (2008), *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*, Zacatecas: Instituto Zacatecano de Cultura.

Canfield, Martha (2010), "Persistencias del modernismo". En D. Puccini y S. Yurkievich (coord.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, vol. 2 (pp. 99-139), Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Centro de Estudios Históricos (CEH) (2000), *Historia general de México*, Ciudad de México: El Colegio de México.

Danés, Rojas (2010), "La Constitución Mexicana de 1917, Ley fundamental del Estado", *CienciaUAT*, vol. 5, núm. 1, Ciudad Victoria, julio-septiembre, pp. 44-48.

Delgado, Gloria (2015), *Historia de México. Legado histórico y pasado reciente*, Ciudad de México: Pearson.

Eliade, Mircea (1998), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós Orientalia.

Espejo, Beatriz (2021), *Entre vírgenes y hetairas: amor, vida y poesía de Ramón López Velarde*, Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.

Fernández, Fernando (2014), *Ni sombra de disturbio*, Ciudad de México: Auieo ediciones / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

García, Alfonso (2016), "La liturgia secreta del tiempo. Una revisión de la génesis, publicación y recepción de *El minuterero* de López Velarde", *Literatura Mexicana*, vol. 27, núm. 2, Ciudad de México, pp. 51-67.

González, Carlos (2012), *Historia de la literatura mexicana*, Ciudad de México: Porrúa.

González, Martha; Hernández, Yolanda; Moreno Claudia; Ramírez, María; Valencia, David; Ávila, Adolfo (2005), "Aproximaciones a la mística", *Hallazgos*, núm. 4, Bogotá, pp. 104-116.

Henríquez, Max (1962), *Breve historia del modernismo*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Kant, Immanuel (2004), *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Kant, Immanuel (2011), *Crítica del juicio*, Madrid: Tecnos.

Longino (2014), *De lo sublime*, Barcelona: Acantilado.

Medina, Luis; Sánchez, Juan y Ponce, Francisco (2017), "El espíritu de la nación en el poema *La suave patria*" de López Velarde", *Sincronía*, núm. 72, Jalisco, julio-diciembre, pp. 389-396.

Monsiváis, Carlos (2008), *Escribir por ejemplo (De los inventores de la tradición)*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Morales, Josefina (1988), "La patria íntima". En V. Quirarte (coord.), *El Retorno Benéfico. Homenaje a Ramón López Velarde* (pp. 97-103), Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Pacheco, Emilio (2018), *Ramón López Velarde. La lumbre inmóvil*, Ciudad de México: Ediciones Era / Secretaria de Cultura.

Paraíso, Isabel (1985), *El verso libre hispánico*, Madrid: Gredos.

Paz, Octavio (1965), *Cuadrivio*, Ciudad de México: Joaquín Mortiz.

Paz, Octavio (1987), "Fuensanta: imán y escapulario", *Vuelta*, núm. 125, Ciudad de México, abril, pp. 58-67.

Paz, Octavio (2014), *La llama doble*, Ciudad de México: Seix Barral.

Paz, Octavio (2015), *El arco y la lira*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Phillips, Allen (1962), *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Plazaola, Juan (2007), *Introducción a la Estética*, Bilbao: Universidad de Deusto.

Risoto, Lucas (2014), "Lo sagrado en Mircea Eliade", *Claridades. Revista de filosofía*, Málaga, vol. 6, núm. 1, pp. 33-48.

Rodríguez, Blanca (1996), *El imaginario poético de Ramón López Velarde*, Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.

Saucedo, Rocío y Villanueva, Gabriela (coord.) (2021), *¿Qué es poesía? Manual de análisis de textos poéticos en español*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Schopenhauer, Arthur (2010), *El mundo como voluntad y representación*, Madrid: Alianza Editorial.

Schulman, Iván (2010), "Decadencia de romanticismo e innovación incipiente". En D. Puccini y S. Yurkievich (coord.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, vol. 2 (pp. 39-41), Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Sol, Carlomagno (2000), *Ramón López Velarde, poesía posmodernista y su configuración del yo lírico en Zozobra* (tesis inédita de maestría), Universidad Veracruzana, Xalapa, México.

Solís, Luis (2005), “Ni Dios ni Diablo en Ramón López Velarde”, *La Colmena*, núm. 48, Toluca, pp.69-78.

Solís, Luis (2012), “La victoria de la palabra: el universo lingüístico de López Velarde”, *La Colmena*, núm. 76, Toluca, octubre-diciembre, pp. 29-40.

Valencia, Henoc (2000), *El verso en español: ritmo, metro y rima*, Ciudad de México: Trillas.

Velarde, Ramón (1993), *El león y la virgen*, Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.

Velarde, Ramón (2003), *Silabario del corazón. Ramón López Velarde*, Ciudad de México: SM Ediciones.

Velarde, Ramón (2014), *Obras. Ramón López Velarde*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Velarde, Ramón (2014), *Tres libros de poesía*, Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Velarde, Ramón (2016), *Obra poética (verso y prosa)*, Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.

Velarde, Ramón (2022), *Velarde*, Ciudad de México: Salvat.

Velasco, Martín (2003), *El fenómeno místico*, Madrid: Editorial Trotta.

Zaid, Gabriel (2021), *Tres poetas católicos*, Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial.

Zaldívar, José; González, Yohania y Salvador, Silvia (2012), "Categorías estéticas y funciones de la literatura en el entorno pedagógico de la recepción del texto", *Luz*, vol.11, núm. 2, Holguín, pp.1-10.

Zambrano, María (2016), *Filosofía y poesía*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Zambrano, María (2020), *El hombre y lo divino*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Zavala, Daniel (2021), "La sabiduría del jacinto: Apuntes para una botánica poética en *Zozobra* de Ramón López Velarde", *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, núm. 23, Hermosillo, julio-diciembre, pp. 107-131.