



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Los poemas en prosa de
López Velarde

Autor: Ruiz Soto, Alfonso

Forma sugerida de citar: Ruiz, A. (1988). Los poemas en
prosa de López Velarde.
Cuadernos Americanos, 6(12),
201-210.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año II, Núm. 12, (noviembre-diciembre de 1988).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados. 4.0 Internacional (CC BY - NC - ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

LOS POEMAS EN PROSA DE LOPEZ VELARDE

Por *Alfonso* RUIZ SOTO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
UNAM

LA AMBIGÜEDAD estructural característica del poema en prosa ha contribuido con frecuencia a una serie de malentendidos críticos que han desvirtuado considerablemente la historia del género. Su compleja y elusiva naturaleza ha provocado que muchos poemas en prosa, de los más diversos autores, se hayan extraviado bajo el rubro genérico de leyendas, fábulas, crónicas o prosas de varia invención, sin que se perciba el carácter netamente poético de su estructura. Nada más natural. El proceso de gestación del nuevo género se ha singularizado por una evolución que se despliega a contrapelo de las convenciones establecidas.

El surgimiento del poema en prosa marcó una ruptura definitiva que modificó la estructura global del universo literario. La prosa y la poesía no volvieron a ser lo que habían sido hasta entonces: dos parajes irreconciliables y autónomos, con sus propias reglas y objetivos. La teoría clásica de los géneros primordialmente prescriptiva, que proclamaba leyes rigurosas para cada uno de ellos, estableciendo los límites infranqueables y una relación jerárquica entre los mismos, asignándoles temas y procedimientos y cuyo objetivo primordial era la clasificación de las obras, se desplomó de una manera definitiva. El detonante: la unión de los opuestos y excluyentes. Las dos caras de la moneda se fusionaron en una sola e idéntica cara. La poesía fue prosa y la prosa poesía. De la construcción vertical, típica del poema tradicional escrito en verso, se pasó a la construcción horizontal, típica de la prosa. Después de una unión milenaria el verso y la poesía habían sido separados por la alquimia del verbo. La poetización de la prosa fue radical. Una poesía sin verso tan poética como la versificada y mucho más revolucionaria. Bertrand y Baudelaire consumaron el gran cambio a mediados del siglo pasado. Un cambio cuyos orígenes se remontan a la prosa poética del *Télémaque* de Fénelon de 1699. Al otro lado del *Gaspar de la nuit* y *Le spleen de Paris*

se dio la gran paradoja: la exploración formal de la poesía ocurrió dentro del ámbito de la prosa. Giro extremo e irreversible: marca el inicio de la era moderna en la literatura occidental. De una u otra manera todos los otros géneros sufrieron ajustes y modificaciones. El cambio de óptica fue de ciento ochenta grados y afectó la secuencia literaria en su dimensión diacrónica y sincrónica.

Con el arranque del siglo xx arranca también la gestación de una teoría moderna de los géneros literarios. Sus postulados se fraguan de una manera diametralmente opuesta a los postulados de la teoría clásica. El enfoque ahora es descriptivo. Ya no se trata de imponer leyes a cada género sino de establecer una descripción lo más objetiva posible de sus particulares convenciones, entendiendo dichas convenciones como prácticas establecidas por una comunidad en un tiempo dado, pero con un carácter dinámico, modificable. Tampoco impone una relación jerárquica con base en preferencias dogmáticas, sino que se limita a constatar que los géneros son distintos, sin privilegiar estéticamente a ninguno en particular. Una epopeya no tiene por qué ser intrínsecamente más bella que un epigrama. La obra de arte deja de ser un objeto mesurado de antemano y se convierte en un evento incommensurable. A diferencia de la clásica, la teoría moderna no establece límites para cada género: establece contextos, considerando que una obra cualquiera puede corresponder simultáneamente a varios géneros. Por otro lado, acepta que un tema indistinto pueda ser tratado con los más diversos procedimientos. Su objetivo primordial ya no es clasificar las obras sino clarificar las relaciones estructurales entre las mismas.

No obstante sus múltiples e inevitables afinidades en otros aspectos, ambas teorías se despliegan en direcciones opuestas, ofreciendo una visión disímbola del fenómeno literario. Pero no confundamos. Desde una perspectiva meramente cronológica, la teoría clásica se origina en Platón y pasando por Horacio y los críticos renacentistas culmina con Brunetière en su intento por adaptar el darwinismo a la evolución de los géneros, mientras que la teoría moderna se inicia con los formalistas rusos y pasando por M. Pierre Kohler y Norman H. Pearson culmina con las más recientes contribuciones de David Lodge y Tzvetan Todorov. La línea divisoria entre una y otra es la obra del gran iconoclasta italiano Benedetto Croce. Ahora bien, la diferencia fundamental entre ambas teorías no radica en la cronología sino en la distinta concepción de género que prevalece en cada una de ellas. Así, Aristóteles podría ser incluido en la teoría moderna, primordial-

mente descriptiva, mientras que Northrop Frye podría ser incluido en la clásica, primordialmente prescriptiva.¹

Con esta subversión en la teoría de los géneros, consecuencia entre otras cosas de la extrema revolución formal del poema en prosa, fue posible disponer de los elementos necesarios para describir y apuntalar los principios rectores de esa nueva modalidad literaria. La asimilación de las nuevas convenciones fue lenta pero de largo alcance. De ser un producto bastardo, marginal e inasimilable, se convirtió al cabo de los años en el núcleo central de la exploración literaria, extendiendo su influencia a los dominios de la novela, el teatro y el ensayo. Dentro de la estricta perspectiva de la literatura mexicana, las obras de Carlos Fuentes, Emilio Carballido y Octavio Paz serían impensables sin los nuevos derroteros marcados por el surgimiento del poema en prosa.

Ahora bien, desde los postulados de la teoría moderna podría establecerse que la operación fundamental para la identificación de un género consiste en la descripción de su "rasgo dominante", que en palabras de Roman Jakobson puede entenderse como "el elemento focal de una obra de arte: él gobierna, determina y transforma los otros elementos. Es lo que garantiza la cohesión de la estructura".²

En el caso específico del poema en prosa su "rasgo dominante" puede describirse como la incorporación del fluido rítmico de imágenes, metáforas metonimias, aliteraciones, construcciones paralelísticas y demás recursos propios de la poesía en verso, a la estructura tradicional de la prosa.³

Dicho "rasgo dominante" desempeña, en consecuencia, tres funciones primordiales:

A) Desarticula la coherencia del discurso narrativo, basado en la elaboración de una anécdota.

B) Desarticula la coherencia del discurso analítico, basado en la elaboración de un razonamiento.

C) Articula una nueva coherencia del discurso poético en prosa, basado en la elaboración de un ritmo.

La consecuencia inmediata de una estructura con tales carac-

¹ Para mayor información sobre el tema, véase Alfonso Ruiz Soto, *Estructura del universo literario; Material de Lectura*, México, UNAM, 1986. Y del mismo autor: "Una teoría dinámica de los géneros literarios y no literarios", en "Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos", en *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, 1983, vol. I, pp. 593-599.

² Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, París, 1977, p. 7.

³ Para mayor información sobre el tema véase, Suzanne Bernard, *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, 1978.

terísticas es la continua dislocación en las expectativas de lectura. La narración y el ensayo se ven abortados una y otra vez por la irrupción del ritmo poético: flujo de imágenes que van imponiendo su propia coherencia asociativa. Anécdotas y razonamientos terminan por diluirse o trascender sus propios límites, ampliando la resonancia de sus respectivos contextos semánticos. De esta manera, la estructura de un poema en prosa puede tener como "rasgos subordinados" tanto elementos del discurso narrativo como del discurso analítico, sin ser cuento ni ensayo.

Así, resulta explicable que al no disponer de un marco teórico de referencia adecuado, la crítica no haya podido percibir en un principio la forma específica del nuevo género, decodificando numerosos poemas en prosa como textos de otra índole, anulando su contradicción interna y limitando en extremo su capacidad de renovación formal.

La obra de Ramón López Velarde no ha sido una excepción a este respecto. Sus poemas en prosa han pasado casi inadvertidos ante la crítica. Muchas circunstancias coadyuvaron a esta marginalidad. Entre otras, el extraordinario interés suscitado por su poesía en verso; la edición póstuma de sus textos en prosa, publicados originalmente en diversos diarios y revistas que los ubicó de inmediato bajo el rubro genérico y expedito de crónicas periodísticas; la incapacidad de múltiples críticos contemporáneos para reconocer en aquellas prosas auténticos poemas y, además, la fascinación generalizada por estudiar la temática y psicología velardeana a expensas de sus recursos formales, especialmente los relativos a su prosa.

Xavier Villaurrutia, Allen W. Phillips y Octavio Paz, entre otros, han señalado no sólo la extraordinaria calidad de la prosa de López Velarde, sino explícitamente la existencia de numerosos poemas en prosa coleccionados en *El minuterero* (1923) y *El don de febrero y otras crónicas* (1952). Sin embargo, nadie se ha detenido a estudiarlos formalmente. Curioso destino: Villaurrutia desentierra al poeta zacatecano al principio de los años cincuenta con un ensayo que establece muy agudas observaciones sobre las virtudes poéticas de su prosa,⁴ para que posteriormente ésta quedara sepultada bajo el sonoro prestigio de su verso.

Sin embargo, ciertos de los recursos formales más revolucionarios en la obra de López Velarde se encuentran en la muy diestra poetización de su prosa, que va desarticulando los elementos narrativos y analíticos sin anularlos del todo, creando textos de una

⁴ Xavier Villaurrutia, "Prólogo a *El minuterero* de Ramón López Velarde", en *Rueca*, 20 (1951-1952), pp. 5-9.

marcada inestabilidad semántica y estructural. Este dominio técnico se encuentra ya en "Mundos habitados", que es la más temprana de sus contribuciones conocidas, publicada originalmente en *El Regional* de Guadalajara el 20 de junio de 1909. En este texto, el llamado poeta de la provincia divaga libremente sobre la posibilidad de vida extraterrestre y viajes interplanetarios. Su lírica reflexión desemboca en un canto cuya factura ostenta algunas de las características más típicas del poema en prosa, logrando establecer con claridad el "rasgo dominante" del género:

Todos dejarán la casa en que nacieron en el secundario cuerpo celeste; todos se despidrán de la familia consternada y vencedores de la lluvia, del aire y del vacío, tocarán el término de su éxodo audaz en la ciudad nueva como el más original de los sueños, como el alma misma de lo imprevisto; tan nuevo que por sus calles nos consideramos indignos de andar si no nos descalzamos; que su luz nos llegue; que el idioma de sus habitantes nos deje mudos, siendo así ciegos que todo lo ven y sordos que lo oyen todo; ciudad tan nueva que cada una de sus mujeres se llame Novísima; ciudad tan nueva que el beso de sus hijas haga decir a las bocas humanas que lo reciban: ¡Oh frescura, anticipo de los ósculos eternos!; ciudad tan nueva que el alma prorrumpe; ¡Amigo y padre Platón, acompáñame en esta metempsicosis en que el amor resucita cada momento que vive!⁶

El fluido rítmico de imágenes es notorio. Las construcciones paralelísticas se repiten una y otra vez. Primero en los inicios de cláusula: "Todos...", "Todos...", después en fórmulas iniciales fijas que van desarrollando diversos motivos: "ciudad tan nueva que cada una de sus mujeres...", "ciudad tan nueva que el beso de sus hijas...", "ciudad tan nueva que en ella diga...". Estas construcciones paralelísticas establecen una relación de contrapunto con las frases admirativas intercaladas entre una y otra. También la repetición de vocablos distintos en cláusulas sucesivas impone un ritmo análogo al de la fuga en música: "la ciudad nueva como el más original de los sueños, como el alma misma de lo imprevisto; tan nuevo que por sus calles nos consideramos indignos de andar si no nos descalzamos; que su luz nos llegue; que el idioma de sus habitantes...". Frase telescopio que va desplegán-

⁶ Ramón López Velarde, *Poesías completas; El minuterero, Don de febrero*, Prólogo de Margarita Villaseñor, México, Promexa, 1979, p. 218. Todas las citas subsiguientes serán de la misma edición, indicándose únicamente el número de la página.

dose sobre sí misma. Todo es un hervidero de ritmos e imágenes que subvierten la estructura tradicional de la prosa haciendo imposible el desarrollo de la reflexión o la anécdota, instaurando así la estructura típica del nuevo género. ¡Y esto a la temprana fecha de 1909!

En "El silencio", publicado en *La Nación* en 1912, se ve ya una cabal asimilación del manejo del párrafo como estrofa, definiéndolo plenamente como una entidad rítmica autosuficiente, basada en estribillos con variaciones cruzadas:

Amada de otros días:

No salgamos nunca de este jardín y de este castillo del silencio.

Amada de otros días: ven al castillo del silencio, para que vaguemos por sus bóvedas seculares;

Amada: ven al jardín del silencio, a mirar las flores, en la paz religiosa de sus prados;

Amada de otros días: ven y encerrémonos en el silencio como en una esfera de oro (p. 229).

"En alas de la música", publicado en *El Eco de San Luis* el 20 de octubre de 1913, López Velarde hace uso de la frase fórmula y su negación, para desplegar dos secuencias rítmicas de imágenes contrapuestas y complementarias sobre un mismo tema:

No para ti el estruendo áspero del homenaje con que las músicas guerreras saludaban a las heroínas que regresaban, vestidas de acero, al burgo natal. No para ti la liviana música con que se festejaba la aparición de las beldades paganas en el desenfreno de las saturnales. No para ti los acordes ceremoniosos con que las bandas acogían la presencia de las soberanas de hoy, con parlamento y con Príncipe consorte. Para ti la nota amable y tímida que vacila sobre tu lecho sin atreverse a despertarte; para ti la melodía discreta que te roza al fino lóbulo de la oreja como declaración de adolescentes; para ti la tonada familiar, en voz baja, en voz de hermano mayor que arrulla a la pequeña; para ti la canción del terruño, que te dis-

trae cuando haces labor en el patio solariego, a la sombra de los naranjos, y dejas de tejer, y abandonas las manos sobre el regazo, y cierras los ojos. . . (p. 265-266).

En otro texto, publicado también en *El Eco de San Luis*, el 24 de noviembre de 1913, titulado "Preludio de invierno", López Velarde utiliza una estructura cerrada, iniciando y terminando el texto con idéntico párrafo-estrofa, basado en una secuencia de imágenes con estructuras sintácticas análogas, que enfatiza aún más el carácter unitario y autosuficiente de la composición:

Viento glacial, que sacudes las ramazones de los álamos y las vidrieras de las casas provincianas: no soples, si hay en ti algo de clemencia, sobre su frente pálida. Frío cruel, frío de tumba: deja en paz la sangre tibia de sus manos de cera, finas y esbeltas. Nieve de diciembre, que constelas el manto de la Virgen y entorpeces a los mastines que guardan los rebaños: no llegues hasta su pecho. Estrella de Belén: alumbra con fulgor de ensueño su camino y cintila gozosamente sobre la melancolía de sus treinta años. . . (p. 270).

Ciertos recursos del poema en prosa guardan más de una analogía con algunos procedimientos característicos de la pintura y la música. De hecho, como he señalado ya en otro estudio, la historia del género tiende a dividirse en dos grandes modalidades: los poemas en prosa pictóricos y los musicales.⁶ En este último fragmento analizado, López Velarde trabaja con una paleta monocroma con base en distintas tonalidades de blancos y transparencias que se ajustan propiamente al tema desarrollado: "Viento glacial", "vidrieras", "frente pálida", "frío de tumba", "manos de cera", "Nieve de diciembre" y "Estrella de Belén". Visión del instante absorto y fijo de la pintura. Una imagen estática y extática de la soledad.

López Velarde tenía una clara conciencia de su exploración formal, de la fuerza innovadora y desconcertante de los procedimientos poéticos aplicados a la estructura tradicional de la prosa. La consistencia, variedad y precisión de los recursos que utiliza no dejan lugar a duda. Sin embargo, no tenía una clara conciencia del género como tal. En su texto "La dama en el campo", el poeta

⁶ Alfonso Ruiz Soto, *The Origins of the Prose Poem in Mexican Literature*, tesis doctoral presentada ante la Facultad de Lenguas Modernas y Literatura de la Universidad de Oxford en 1984. Puede consultarse una copia de dicha tesis en la biblioteca del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

zacatecano lo califica como crónica. Dos párrafos más adelante rinde un discreto pero significativo homenaje:

Tampoco he querido, al hablar de "La dama en el campo", zurcir un ensayo, pariente (de lejos siquiera) de los que debemos a la maestría de Julio Torri. (p. 295).

Al emparentar su crónica *contrarius sensus* con los ensayos de Torri, López Velarde se inserta de manera oblicua en la tradición del poema en prosa en la literatura mexicana. Innominadamente los textos de uno y otro pertenecían al mismo contexto y se inscribían en la misma línea de renovación formal. En esta "crónica", publicada en *El Nacional Bisemanal* el 26 de febrero de 1916, el poeta se vale de una enumeración barroca para instaurar el ritmo característico del nuevo género:

Ella, que no prescinde de su sombrilla, apenas pique el sol, ni de su paraguas sin latitud, apenas se esboce una nube, había de soporitar los excesos del verano. Que se recalentasen sus arterias, en bochornosas giras por sembradíos y por vergeles... Que un colibrí confundiese con un mirto sus labios tónicos... Que un chubasco inopinado y descortés la empape con fruición, calándola hasta los huesos... Que, de regreso al pueblo, en un caserío ensimismado, un feliz entre los felices la besara al cuello, como se besaría la carne húmeda de Ceres... (p. 295).

Al igual que Julio Torri, López Velarde supo avanzar en sus textos sobre el filo de la navaja. Creaba expectativas anecdóticas que se resolvían en estados de ánimo apuntalados por la imagen. El continuo desplazamiento del discurso narrativo duplicaba así el efecto de desfamiliarización y su impacto poético. Estos poemas en prosa narrativos son típicos de *El minuterero*. Un claro ejemplo sería "En el solar":

Contra mi voluntad emprendí el temido regreso al terruño. Después de siete años volví a recorrer las leguas y leguas de alcaparras, hasta alcanzar el puente pegado a mi lugar, el puente sin arcos, el dramático puente sin concluir a cuya vista se detienen los carruajes si la henchida cólera del río los excomulga. Trunco dolor del puente, cuya inutilidad apenas sirve a las golondrinas, estas amantes comisionadas que se esforzarán en acompañarme, volando a ras de la banqueta (p. 177).

La mínima porción anecdótica contenida en la primera frase del párrafo se desarticula en la progresión rítmica de la segunda frase que incorpora el motivo recurrente del puente y la heterodoxa y muy velardeana descripción metafórica del río. La anécdota deviene en imagen y ésta en clima afectivo: el trunco dolor del puente y las amantes golondrinas "volando al ras de la banqueta". En el segundo párrafo se llevaría a cabo la misma operación:

Se me destina, en la casona, la sala de la derecha. Fantasmas, fantasmas, fantasmas. A las diez de la noche logro escaparme. En un cielo turquí, el relámpago flagela edredones de nube. La ciudad jerezana me tienta con un mixto halago de fósil y de miniatura. Divago por ella en un traspies ideal y no soy más que una bestia deshabitada que cruza por un pueblo ficticio. En el pavor de la guerra civil, los zorros llegaban a los atrios y a los jardines. Ya dejo de merodear, porque he despertado la suspicacia de un galán. Metido ya en el lecho, como en un sarcófago, el reloj del santuario deja caer las doce. El trueno rueda y todo se vuelve nugatorio. (p. 178).

La constante irrupción de imágenes va dilatando la anécdota, desplazándola hasta un segundo término, hasta un mero marco de referencia contextual, pero sin anularla del todo. Una vez que la imagen gobierna el sentido del texto, surge otra referencia narrativa: "Ya dejo de merodear, porque he despertado la suspicacia de un galán", sólo para sucumbir de nueva cuenta en la triple imagen final del sarcófago, el reloj y el trueno.

La imagen propone y define, sugiere y desarticula, lo mismo en un poema en prosa narrativo que en un poema en prosa analítico. Las ideas se transforman en puntos de partida que impulsan el vuelo de la imagen. En "Mi pecado", la reflexión moral parte de un tríptico de construcciones paralelísticas y desemboca a una visión *karmática* de su falta:

Era el tiempo en que las amadas salían del baño con las puntas de la cabellera goteando constelaciones. Tiempo difunto en que se sentaban a la mesa con los hombros cubiertos por una toalla para defenderse de la humedad. Tiempo en que una hirviente escala solar se descolgaba por el tragaluz, incendiando las rojas mayúsculas del mantel (p. 177).

Viejo pecado, que en este instante rezarás o coserás: si eres expiable, te ofrezco mi voluntad de permanecer inferior a ti. Quiero hablarte siempre desde abajo. Mi iniquidad rayó tu horóscopo dia-

mantino con una estría de duelo. Viejo pecado, que en este instante cantarás dentro del vaho de la tarde lluviosa: conserva en rehenes mi deshonor. (p. 177).

El escritor al servicio del lenguaje, el lenguaje al servicio de la imagen y la imagen al servicio del ritmo. Creación de poemas en prosa. Transformación radical de las convenciones de lectura y escritura. La crítica ha señalado a Ramón López Velarde como uno de los iniciadores de la poesía moderna en lengua española. Su visión se desprende del modernismo para llegar a la modernidad: la conciencia crítica y autocrítica. Cierto. Lo que no se ha dicho es que esa conciencia comprende una crítica de las formas, sin la cual sería impensable esa nueva visión. La poesía moderna arranca con Baudelaire, pero no el de *Les fleurs du mal* sino el del *Spleen de Paris*. Mientras no dispongamos de una edición crítica de las poemas en prosa de López Velarde, nuestra visión de su obra seguirá siendo parcial y fragmentaria. Mientras no se realice un estudio en profundidad de la transformación estructural de su visión poética, percibiremos sólo la cara iluminada de la luna. Quizá la clave secreta de su obra está en su prosa: su más extremo testimonio de modernidad.