

**“¿Conservabas tu carne en cada hueso?”:
Sobre las interrogaciones como núcleos de significación
en algunos poemas de Ramón López Velarde**

“¿Conservabas tu carne en cada hueso?”:
On the questions as nuclei of significance in some poems
by Ramón López Velarde

DANIEL ZAVALA MEDINA *

Universidad Autónoma de San Luis Potosí
daniel.zavala@uaslp.mx

ISRAEL RAMÍREZ CRUZ **

El Colegio de San Luis
israel.ramirez@colsan.edu.mx

* Realizó estudios de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; y de maestría y doctorado en el programa de Literatura Hispánica en El Colegio de México. Desde 2009, es profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. En 2011 ingresó al Sistema Nacional de Investigadores (Conacyt). Es autor de *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica* (2012). En 2018, obtuvo el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario José Revueltas, por el libro *Soberbios ojos de tigre: Cinco ensayos sobre La sombra del Caudillo* (INBA-Textofilia).

** Doctor en Letras Mexicanas por la UNAM. Se ha especializado en el estudio de la obra de Jorge Cuesta, de quien realiza la edición crítica en versión digital de “Canto a un dios mineral”, en la poesía hispanoamericana del siglo XX y en la edición de manuscritos contemporáneos. Fue profesor de asignatura en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México y en la FFYL de la UNAM. Entre 2013 y 2015 fungió como secretario académico y coordinador de la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas de la UNAM. Asimismo, ha dado a la imprenta capítulos de libros, artículos, ensayos y reseñas en diversas publicaciones sobre poesía mexicana, crítica literaria y crítica textual.

Es miembro fundador del Seminario de investigación en poesía mexicana contemporánea (y fue su coordinador de 2009 a 2011) y es codirector de la revista *Ancila*. Actualmente es miembro del SNI con el nivel I.

RESUMEN: La hipótesis de trabajo de este artículo es que algunas interrogaciones pueden ser importantes núcleos de significación en la poesía de López Velarde. Para tratar de comprobarlo, haremos una mínima revisión de los planteamientos teóricos —desde la retórica y la lingüística— sobre las preguntas retóricas. En especial, nos apoyaremos en las ideas de Burguera Serra, Fontanier, Schmidt-Radefeldt e Iguialada Belchí. Con base en lo anterior, analizaremos qué se pregunta, cómo se pregunta, por qué se pregunta, qué tipo de preguntas son y sus posibles sentidos, en algunos textos de dos de sus libros: *La sangre devota* (1916) y, sobre todo, *Zozobra* (1919).

ABSTRACT: In this essay, the hypothesis is that some questions can be important nuclei of significance in the poems of López Velarde. To try to verify it, we will conduct a revision of the theoretical approaches on rhetorical questions, both from rhetorical and linguistic standpoints. In particular, we will rely on the ideas of Burguera Serra, Fontanier, Schmidt-Radefeldt, and Iguialada Belchí. Based on the above, we will analyze what is asked, how is it asked, why is it asked, what kind of questions they are, and their possible meanings, in some texts of two of his books: *La sangre devota* (1916) and especially *Zozobra* (1919).

PALABRAS CLAVE: Ramón López Velarde; poesía; pregunta retórica; *La sangre devota*; *Zozobra*; *El son del corazón*.

KEYWORDS: Ramón López Velarde; Poetry; Rhetorical Questions; *La sangre devota*; *Zozobra*; *El son del corazón*.

Recibido: 03/04/2021

Aceptado: 20/10/2021

DOI:

*El estudio de la retórica de López Velarde,
como poeta y como prosista, no ha quedado
agotado ni podrá quedarlo fácilmente.*

José Luis Martínez

1. Presentación

El consenso parece ser unánime: uno de los poemas fundamentales de Ramón López Velarde es “El sueño de los guantes negros”. Alfonso García Morales, uno de los investigadores que en fechas recientes ha contribuido con creces al estudio de la obra lopezvelardeana, lo sintetiza de esta manera: “El poema en que se cifra [...] en realidad toda su poesía, es el enigmático, tal vez inacabado ‘El sueño de los guantes negros’” (López Velarde 2016: 105). Las razones para esa admiración son múltiples y llamativas. En primer lugar, la innegable calidad estética del texto. Pero, de igual forma, el prestigio (con su aura un tanto romántica) de ser una obra póstuma e inconclusa; la circunstancia de que el manuscrito bien pudo haberse perdido definitivamente; las lecturas en clave premonitoria, sobre la inminente muerte del poeta...¹

Los críticos lopezvelardeanos de mayor trascendencia han dedicado, al menos, algunos párrafos para comentar esa composición. De Octavio Paz a Alfonso García Morales; de José Luis Martínez a Martha L. Canfield; de Guillermo Sheridan a José Emilio Pacheco; de Allen W. Phillips a José Joaquín Blanco... No obstante, creemos que con “El enigmático caso de ‘El sueño de los guantes negros’” Fernando Fernández ha conseguido uno de los ensayos más abarcadores y sugerentes sobre el tema (2014: 111-178). Y es justamente en su libro *Ni sombra de disturbio* donde Fernández ha subrayado un detalle curioso: Xavier Villaurrutia, el primer gran lector del jerezano, es el ausente más notorio entre los comentaristas de “El sueño...”. Y esa omisión quizás deba atribuirse a una especie de problema borgeano: el de los precursores. Es decir, acaso Villaurrutia no habría querido hacer evidente que “El sueño de los guantes negros” (con su inquietante atmósfera onírica) era un antecedente directo de la composición de sus *Nocturnos* (Fernández 2014: 130-131).

Sueños, muerte e imaginación simbólica son aspectos que Villaurrutia y los otros miembros del grupo Contemporáneos también exploraron. *Muerte sin fin* de José Gorostiza, *Muerte de cielo azul* de Bernardo Ortiz de Montellano o *Muerte de Narciso* de Enrique González Rojo; *Novela como nube* de Gilberto Owen y otras de sus prosas líricas dan constancia de la cercanía del grupo con un filón de la poética de López Velarde.

En palabras del Abate de Mendoza, en su artículo “Tablada y López Velarde”, recuperamos lo sucedido una tarde de 1920:

Recién llegado Tablada [a la Ciudad de México, después de su regreso de Sudamérica], le visité en su cuarto del Hotel Regis. Allí encontré a Ramón, y los tres charlamos largo rato. José Juan le preguntó qué había escrito últimamente y él mencionó “El sueño de los guantes negros” —el cual, sea dicho de paso, y “El sueño de la inocencia”, podrían considerarse como anticipaciones de la poesía onírica, que Bernardo Ortiz de Montellano cultivó con no menos fortuna que talento— (1951-1952: 41-47).

Son vastas las referencias que se pueden traer a colación para establecer la conexión entre los Contemporáneos, o más específicamente, entre Villaurrutia y López Velarde. El poeta Miguel Guardia lo expresa de este modo: “Y si en López Velarde hemos hallado el llanto y el escepticismo, la melancolía y el miedo de la duda frente a todo lo misterioso, en Villaurrutia hallaremos lo misterioso también, pero agudizado hasta su más imponente expresión, utilizado con un tal refinamiento que nos habla muy claramente de la atmósfera pesimista de este ‘Contemporáneo’” (*Calendario de Ramón López Velarde* 1971: 657).²

Es justo señalar que también hay acuerdo entre los especialistas acerca de cuál es uno de los versos clave de “El sueño de los guantes negros”: “¿Conservabas tu carne en cada hueso?” (López Velarde 2016: 364). Las connotaciones de esta interrogante han sido motivo de decenas de páginas. El propósito de este artículo no es reseñar todas ellas; Fernando Fernández ya lo ha hecho también de modo inmejorable.³ No obstante, vale la pena citar las palabras clásicas de Octavio Paz al respecto, pues permiten contextualizar no sólo los acercamientos críticos al poema, sino

la hipótesis de este artículo, en cuanto a que las preguntas forman núcleos de significación centrales:

La pregunta de “El sueño de los guantes negros” posee una resonancia equívoca. ¿Fuensanta no acaba de ser espíritu porque el poeta sigue hechizado por el tiempo y sus trampas? ¿Cuál es el significado de esos guantes negros, cuya *prudencia* acentúa más su fúnebre erotismo? Son un obstáculo, una prohibición, pero ¿qué prohíben: la unión de las almas o la de los cuerpos? Los amantes giran en un circuito eterno —imagen que recuerda un célebre pasaje de la *Divina Comedia*— sin jamás fundirse, sin estar muertos ni vivos del todo, ¿en un paisaje que es del cielo o del infierno? Y ese amor, ¿es amor a la vida o a la muerte? No es fácil responder a estas preguntas. Todas ellas se funden en otra: ¿quién es Fuensanta? (Paz 2001: 257).

A nuestro juicio, aquélla es acaso la pregunta más enigmática de la poesía mexicana del siglo xx. El objetivo de este ensayo no es, sin embargo, aportar nuevas interpretaciones o respuestas a esa cuestión. Nosotros partiremos de la hipótesis de trabajo de que algunas interrogaciones pueden ser importantes núcleos de significación en la poesía de López Velarde. Para tratar de comprobarlo, haremos una mínima revisión de los planteamientos teóricos —desde la retórica y la lingüística— sobre las preguntas retóricas. En especial, nos apoyaremos en las ideas de Burguera Serra, Fontanier, Schmidt-Radefeldt e Iguarada Belchí. Con base en lo anterior, analizaremos qué se pregunta, cómo se pregunta, por qué se pregunta, qué tipo de preguntas son y sus posibles sentidos, en algunos textos de dos de sus libros: *La sangre devota* (1916) y, sobre todo, *Zozobra* (1919).

2. Acerca de las preguntas retóricas

El estudio de las denominadas preguntas retóricas se remonta a las preceptivas griegas y latinas clásicas. Los maestros de la antigüedad (el Aristóteles de la *Retórica*; el Quintiliano de la *De Institutione Oratoria*...)

distinguieron entre tres tipos diferentes de pregunta: *quaestio*, *subiectio* e *interrogatio*.⁴ Esta última es la que identificamos de manera general como “pregunta retórica”.

Burguera Serra comenta que “la *interrogatio* se vincula con mayor adecuación al bloque de figuras denominadas ‘de apelación’, es decir, aquellas dirigidas a configurar un escenario comunicativo en el que, sólo de forma ficticia, se da entrada a una práctica interaccional” (2009: 79). A partir de esto, se puede suscribir lo declarado por Kurt Spang en torno a la *interrogatio*:

la comunicación que pretende realizarse con el público es una comunicación aparente; las preguntas son aparentes, las respuestas también, el diálogo es un diálogo ficticio [...] Son procedimientos alienantes, dado que constituyen una perturbación de los hábitos comunicativos normales que se suelen establecer entre emisor y receptor. Precisamente de esta circunstancia puede emanar la capacidad persuasiva de este tipo de figuras, dado que resulta más afectiva y emocional por su inmediatez (citado por Burguera Serra 2009: 79).

Como se percibe, este planteamiento brinda tres características de la pregunta retórica que nos interesa destacar: su carácter de falsa interrogante, el elemento monológico y su naturaleza altamente emotiva. Igualmente Belchí también recalca esos tres aspectos de este tipo de cuestionamientos:

[...] un enunciador enfrentado a una circunstancia especialmente emotiva da salida a sus sentimientos mediante una pregunta que no tiene destinatario y de la que, en consecuencia, se puede decir con toda propiedad que no espera respuesta, pues ésta no sólo es evidente para el enunciador, sino que en la mayoría de los casos ni siquiera existe, y sólo un ser superior y omnisciente podría darla. Se trata de preguntas que se plantean en discursos monológicos, aunque pueden estar incluidas en una situación dialógica más amplia e incluso tener un destinatario aparente, pero la situación y, sobre todo, el contenido proposicional de la pregunta hacen ver que lo único evidente es que no hay respuesta (1994: 342-343).

En el siglo XIX, Pierre Fontanier señaló que la *interrogatio* podía clasificarse entre las figuras de estilo “*pour tour de phrase*”, junto con la exclamación, el apóstrofe, la interrupción, la *subiectio* y el dialogismo. No entraremos aquí en el problema teórico de la cualidad retórica de la *interrogatio*.⁵ Sin embargo, hay un aspecto intuido por Fontanier que quisiéramos destacar ahora. Para el francés, “l’interrogation consiste à prendre le tour interrogatif non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer, au contraire, la plus grande persuasion, et défier ceux à qui l’on parle de pouvoir nier ou même répondre”⁶ (Fontanier 1977: 368). Y, en otro lugar, insiste: “c’est qu’avec la négation elle affirme, et que sans négation elle nie”⁷ (1977: 369). Es decir, tenemos que Fontanier “avanza uno de los que han sido considerados los ejes vertebradores descriptivos de la IR [interrogación retórica] desde una perspectiva lingüística: el cambio de polaridad que se produce en la interpretación de la interrogación como aserción en relación con la polaridad que configura el contenido proposicional interrogativo” (Burguera Serra 2009: 91). *Cambio de polaridad*: es decir, la intencional falta de continuidad o coherencia entre la configuración estructural del enunciado (la cual indica algo en un sentido) y su interpretación cognitiva (en un sentido diferente u opuesto). Ejemplos de lo anterior serían cuestionamientos del tipo: “¿Nuestras autoridades actuarán con honestidad algún día?” (en donde se induce a interpretar que las autoridades *nunca* van a actuar con honestidad); o “¿No te sorprendería si Enrique llegara en este mismo momento? (en donde se sobreentiende que, si Enrique llegara en ese preciso instante, *sí* causaría sorpresa).

3. La interrogación en algunos poemas de *La sangre devota* y de *Zozobra*

A partir de los presupuestos establecidos arriba es que queremos proponer el análisis de algunos textos de los dos poemarios publicados durante la vida de Ramón López Velarde. Iniciaremos con dos obras cuya conclusión se realiza por medio de una pregunta y en las que no sólo hay una semejanza estructural, sino temática. Le seguirá un tercer poema, donde

la pregunta retórica aparece al inicio y condiciona el desarrollo del texto. Cierra este apartado “No me condenes...”, donde comprobaremos cómo las preguntas, diseminadas en el cuerpo del poema, cumplen una función condicionante y son clave para la interpretación del sentido.

La primera de las composiciones que examinaremos es “Tenías un rebozo de seda...”. Aunque se desconoce la fecha de redacción, por las características de su contenido se ha datado en 1915, aproximadamente. El tema del poema es una remembranza de Fuensanta a partir de su rebozo; y los recuerdos en torno a la prenda de vestir son los que permiten establecer una dicotomía primordial: el contraste entre el mundo de la inocencia del pasado y el dolor por su pérdida en el presente:

Tenías un rebozo en que lo blanco
iba sobre lo gris con gentileza
para hacer a los ojos que te amaban
un festejo de nieve en la maleza
(López Velarde 1916: 11).

Lo llamativo de estos versos iniciales es lo que Martha L. Canfield ha denominado la *isotopía del frío*, “cuyo campo semántico coincide con el del frío en sentido metafórico, o sea, la castidad, y por lo tanto también con la limpieza en sentido físico y moral” (2015: 58). Un rebozo *blanco* y unos ojos que participan de un festejo *de nieve*... Parte de los elementos que acompañan este imaginario de la castidad son *las flores*. Canfield señala que el mundo de Fuensanta “está poblado de aves de pureza y perfumado de flores de amor. El poeta la rodea de rosas más o menos reales o simbólicas que forman en conjunto una clara isotopía del amor virtuoso” (Canfield 2015: 50). Se trata de rosas de amor, de ilusión, de bendición, de veneración o de castidad, y todas ellas están ubicadas en el *locus amoenus* de sus *Primeras poesías* y de *La sangre devota*. Así lo vemos en la segunda estrofa de “Tenías un rebozo de seda...”:

Del rebozo en la seda me anegaba
con fe, como en un golfo intenso y puro,

a oler abiertas rosas del presente
y herméticos botones del futuro
(López Velarde 1916: 11).

A partir de la tercera estrofa del poema, una de las más singulares en la poesía mexicana del siglo xx, aquella en la cual aparece —entre paréntesis— la sinceridad, Baudelaire, la rima y el olfato, Xavier Villaurrutia declaró desde una fecha muy temprana en la recepción crítica que “Ramón López Velarde borra, de una vez por todas, la aparente sencillez de su espíritu y señala dos épocas de su vida interior” (1935: 13). Traemos a colación esta cita para enmarcar que, dentro de la inmediata transparencia del poema, existe un entramado temporal complejo: de la primera estrofa, en la que domina el tiempo pasado (tenías, iba), pasamos a la segunda estrofa, donde pasado, presente y futuro conviven a partir de dotar a la evocación de una fuerza intemporal. En esa segunda estrofa, se rememoran los momentos en que el enunciante (durante el pasado) se anegaba (inundaba) en el rebozo (golfo) a oler *las rosas abiertas del presente* (es decir, del momento de ese pasado que se recupera) y *los herméticos botones del futuro* (esto es, del presente actual en que se enunciará, en la cuarta estrofa, la pregunta que cierra el poema).

Además de estas flores y botones, tenemos el rebozo como un espacio de la fe y de la pureza. Pero a partir del sentido del olfato (que aquí goza con el aroma de las rosas de la virginidad), en la tercera estrofa —inserta mediante el hiato de unos curiosos paréntesis— se da el contraste entre la inocencia pretérita y su pérdida actual. Y lo vemos en especial con unos versos que, a partir de unos comentarios de Bernardo Ortiz de Montellano (y después revisados por Xavier Villaurrutia),⁸ se volvieron muy célebres:

(En abono de mi sinceridad
séame permitido un alegato:
entonces era yo seminarista
sin Baudelaire, sin rima y sin olfato)
(López Velarde 1916: 11).

En la última estrofa se encuentra la pregunta que nos importa para este ensayo:

¿Guardas, flor del terruño, aquel rebozo
de maleza y de nieve,
en cuya seda me adormí, aspirando
la quintaesencia de tu espalda leve?
(López Velarde 1916: 12).

En esta interrogante, se perciben varios de los elementos señalados por los teóricos: por un lado, a pesar del estilo aparentemente dialógico, se trata de un poema monológico; por el otro, se tiene la imposibilidad de responder a lo planteado (el hecho mismo de que la pregunta se ubique al final contribuye a clausurar la posibilidad textual de una respuesta). No nos extenderemos en una lectura fetichista en torno al rebozo y otros objetos que se relacionan con la mujer amada (pañuelos, guantes, vestidos...).⁹ Aquí, más bien, es pertinente una observación de Igualeda Belchí: con la falsa búsqueda de una respuesta, la pregunta retórica pone en marcha “un mecanismo de ‘puesta de relieve’ mediante el recurso de silenciar precisamente aquello que se quiere decir” (Igualeda Belchí 1994: 337). En “Tenías un rebozo de seda...”, ¿el personaje poético esconde algo que en verdad quiera decir detrás de su pregunta?

Cuando la voz interroga por el rebozo, es evidente que su interés no se centra en la prenda en sí misma, en su valor ni en los atributos de su color o el material con el que fue tejido, sino como un símbolo de aquello que Fuensanta habría conservado (por algo ella *sigue siendo* “flor del terruño” —con todas las connotaciones de pureza de las flores—, en el momento de la formulación). Como bien apunta Xavier Villaurrutia: “Las sensaciones olfativas del autor de *Zozobra* se refieren sobre todo a la mujer y a la tierra” (*Calendario de Ramón López Velarde* 1971: 501). Y aquí la tela que concentra el olor ha pasado de ser un objeto admirable a la vista (blanco sobre gris y ojos que te amaban), nicho ecológico o ecosistema (nieve, maleza y golfo), a depositario de la esencia y versión más fina de la fragancia

del cuerpo joven. De esta manera, con la pregunta de la estrofa final, la voz poética estaría insinuando la imposibilidad de acceder a la seda del rebozo —en este tiempo sin tiempo de la evocación—, como símbolo de ese mundo marcado por la castidad de Fuensanta.

También “Ser una casta pequeñez...” es una elegía por la inocencia perdida. No es casual que se haya dispuesto por el autor inmediatamente después de “Tenías un rebozo de seda...” en la edición de 1916, por lo que podemos considerarlos un díptico poético al interior de *La sangre devota*. En la primera estrofa aparece la formulación de un deseo imposible, donde el paso del tiempo también juega un papel importante:

Fuérame dado remontar el río
de los años, y en una reconquista
feliz de mi ignorancia, ser de nuevo
la frente limpia y bárbara del niño...
(López Velarde 1916: 15).

El personaje poético quiere volver a la niñez; al tiempo anterior (o ajeno) al pecado, la culpa y la desdicha: el *in illo tempore* del Paraíso Terrenal. A partir de esta vuelta a la infancia, el personaje podría recibir el amor de Fuensanta. Un amor casto por ser de la naturaleza de lo materno: “Entonces, con instinto maternal, / me subirías al regazo” (López Velarde 1916: 15). No abundaremos en las interpretaciones psicoanalíticas que se han propuesto de este pasaje (Canfield 2015: 65-71), pero siguiendo a Allen W. Phillips: “Cuando López Velarde, decepcionado de sus experiencias mundanas y ansioso de recuperar la inocencia de su pasado, no sólo anhela ser ‘la llorosa y pulcra infancia’” (1988: 244), sino que además pregunta por qué no puede ser ya esa “casta pequeñez”.

En un diálogo imposible entre Fuensanta y el López Velarde niño, ella podría conceder como recompensa un beso. Pero este gesto inocente sólo podría ser otorgado en un tiempo y en un espacio que ya no existen: no se vuelve al Edén después del pecado original y la expulsión. Y la voz poética lo expone con lucidez amarga:

Dejarías entonces en la bárbara
novedad de mi frente
el beso inaccesible
a mi experiencia licenciosa y fúnebre
(López Velarde 1916: 16).

El poema concluye con una estrofa que es, también, una pregunta (y que estructuralmente lo asemeja al texto que analizamos previamente):

¿Por qué en la tarde inválida,
cuando los niños pasan por tu reja,
yo no soy una casta pequeñez
en tus manos adictas
y junto a la eficacia de tu boca?
(López Velarde 1916: 16).

Si “Ser una casta pequeñez...” comienza planteando un deseo, el poema concluye con el reconocimiento de que el cumplimiento de esa aspiración es irrealizable. Esto se percibe también en algunas palabras clave de la pregunta. Por ejemplo, con el adjetivo “inválida” para señalar que esa tarde no es factible ya. Y aunque con el sustantivo “eficacia” se reconozca el estatuto erótico y deseable de la boca de Fuensanta, con el modificador “junto” se advierte la inaccesibilidad directa a ésta. Y tenemos, finalmente, el énfasis en el sustantivo “reja”, cuya presencia simbólica resalta la separación entre ella y los niños (o entre ella y quienes ya dejaron atrás la inocencia).

Para Igualada Belchí, cuando se propone una pregunta retórica, el que la lanza “conoce el contenido, sin querer afirmarlo él mismo” (1994: 335). Creemos que en “Ser una casta pequeñez...” el personaje poético sabe con exactitud por qué es imposible lo que desea. Pero no logra resignarse a que su “experiencia licenciosa y fúnebre” lo haya condenado a la expulsión del Paraíso. Y, como en “Tenías un rebozo de seda...”, el colocar la pregunta al final de la composición elimina los márgenes para obtener textualmente una respuesta. De esta manera, tanto la estructura poética

como el recurso retórico elegidos se estarían reforzando mutuamente en el mensaje desplegado: la imposibilidad de recuperar ese Paraíso perdido.

A diferencia de lo que observamos en los dos primeros poemas comentados, la primera estrofa de “Nuestras vidas son péndulos” es una interrogación:

¿Dónde estará la niña
que en aquel lugarejo
una noche de baile
me habló de sus deseos
de viajar, y me dijo
su tedio?
(López Velarde 1916: 61).

Como en “Ser una casta pequeñez...”, el personaje poético conoce, de seguro, la respuesta a la duda planteada, pero no se atreve a formularla de manera directa. Por el contexto de la composición, no es difícil adivinar que la “niña” probablemente sigue viviendo —estancada— “en aquel lugarejo”. García Morales propone que este sitio es la comunidad de Venado, San Luis Potosí, donde López Velarde ejerció el oficio de Juez de Primera Instancia durante 1911 (López Velarde 2016: 482). De acuerdo con García Morales, Luis Noyola Vázquez quiso identificar en esa niña a Guadalupe Nájera, “la maestra cantora que conducía el coro de niños de la iglesia parroquial” (López Velarde 2016: 482).

Todo en el poema refuerza la sensación de hastío insinuada en la pregunta: desde la noche con su “bruma de invierno” (López Velarde 1916: 61), cuando se dio el encuentro; hasta el retrato de ella como un “boceto lánguido” (López Velarde 1916: 61). En varias estrofas se usa la palabra del título: péndulo. Una de sus funciones es reforzar, con su vaivén rutinario y monótono, la percepción del tedio:

Niña que me dijiste
en aquel lugarejo
una noche de baile

confidencias de tedio:
dondequiera que exhales
tu suspiro discreto,
nuestras vidas son péndulos...
(López Velarde 1916: 61).

A partir del ensayo clásico de Xavier Villaurrutia (cuya primera versión es de 1935), los especialistas han remarcado la trascendencia de los símbolos de suspensión y oscilación en la poesía lopezvelardeana (el péndulo, la balanza, el ancla, el candil...). Allen W. Phillips no duda en identificar este poema, “ya en el título mismo, donde [como punto de arranque] asoma por primera vez el motivo tan insistente del péndulo y de la oscilación [...]” (1988: 138). El péndulo es, de igual modo, emblema de temporalidad. Esto se refuerza con otros de los elementos del texto: la noche, el invierno y el vals con sus repeticiones musicales y dancísticas. Siguiendo con Phillips:

La intención de López Velarde, en este caso, no parece rebasar la de afirmar en tono nostálgico los lazos de simpatía que todavía existen entre sus dos almas dolorosas y extraviadas, que marcan un siempre idéntico y paralelo compás, no obstante la distancia que ahora las separa. Desde luego, el *péndulo*, que nunca sale de su curva, implica una nota de regularidad, monotonía y tedio, en consonancia admirable con el tono del poema (1988: 215).

Cerraremos este apartado con “No me condenes...”, poema que pertenece a su segundo libro, *Zozobra*, y que aborda una relación equívoca en otro “lugarejo” del estado mexicano de San Luis Potosí. Son muy célebres los primeros versos de la obra por su afamado símil para los ojos de la protagonista: “Yo tuve, en tierra adentro, una novia muy pobre: / ojos inusitados de sulfato de cobre” (López Velarde 1919: 59). Se trata de una mujer en quien se ha identificado a la chihuahuense, vecindada en San Luis, María Magdalena Nevares: “Llamábase María; vivía en un suburbio, / y no hubo entre nosotros ni sombra de disturbio” (López Velarde 1919:

59). En la estrofa inicial se establece el contexto del poema; también, la primera de las dos preguntas que vamos a comentar:

Acabamos de golpe: su domicilio estaba
contiguo a la Estación de los ferrocarriles,
y, ¿qué noviazgo puede ser duradero entre
campanadas centrífugas y silbatos febriles?
(López Velarde 1919: 59).

Tenemos aquí una pregunta retórica, cuya estructura da pie a lo que se ha llamado “cambio de polaridad”. Es decir, ante la cuestión “¿qué noviazgo puede ser duradero...?”, la interpretación cognitiva sería: “ningún noviazgo puede ser duradero...” De esta forma, el hecho de que la estructura del poema incluya inicialmente una interrogación, cuya respuesta implícita apunta hacia la imposibilidad de la relación amorosa, estaría condicionando en buena medida el contenido del resto del texto.

En la segunda estrofa aparecen elementos que apuntan a lo que hemos denominado —con Canfield— la isotopía del frío, como emblema de la castidad:

El reloj de su sala desgajaba las ocho;
era diciembre; y yo departía con ella
bajo la limpidez glacial de cada estrella.
El gendarme, remiso a mi intriga inocente
hubo de ser, al fin, forzoso confidente
(López Velarde 1919: 60).

El mes de diciembre, lo límpido, lo glacial, las estrellas, la “intriga inocente”... Todo apunta a que, como se advirtió arriba, entre los jóvenes no hubo “ni sombra de disturbio”. En la tercera estrofa está la siguiente interrogación:

¿Olvidarás acaso, corazón forastero,
el acierto nativo de aquella señorita

que oía y desoía tu pregón embustero?
(López Velarde 1919: 60).

Una vez más, en la duda se perfila el cambio de polaridad: “¿Olvidarás acaso...?” Desde luego, en este diálogo ficticio con el corazón se tiene que la respuesta sería: “nunca podrás olvidar...”.

Hay un elemento fonético-formal notable en este poema: el predominio del sonido de la “r”, como vibrante simple y múltiple. Lo tenemos desde los primeros cuatro versos: “tierra”, “adentro”, “pobre”, “cobre”, “María”, “suburbio”, “nosotros”, “sombra”, “disturbio”... Creemos que este aspecto puede comprenderse a partir de que los ejes del núcleo fonosimbólico en el poema son, a nuestro juicio, las palabras “María” y “ferrocarril”.

Notamos igual insistencia fonética en los versos previos a la interrogación: “María se mostraba incrédula y tristonza: / yo no tenía traza de una buena persona”. Otro tanto ocurre con los vocablos del cuestionamiento: comienza con el verbo “¿olvidarás?”, pasa por “corazón forastero” y cierra con la nueva censura al corazón, por su “pregón embustero”. Vale la pena leer las dos últimas estrofas del poema, que exhiben la misma estrategia fonética:

Su desconfiar ingénito era ratificado
por los perros noctívagos, en cuya algarabía
reforzábase el duro presagio de María.

¡Perdón, María! Novia triste, no me condenes:
cuando oscile el quinqué, y se abatan las ocho,
cuando el sillón te mezca [sic], cuando ululen los trenes,
cuando trabes los dedos por detrás de tu nuca,
no me juzgues más pérfido que uno de los silbatos
que turban tu faena y tus recatos
(López Velarde 1919: 60).

En el apartado anterior, se subrayó la importancia de los emblemas de la suspensión y la oscilación para López Velarde. En “No me condenes...”

se observan algunos de éstos: la campana, el quinqué, el sillón como mecedora. Estos objetos son en su vaivén, además, símbolos del tiempo, y cobran mayor relieve si agregamos un elemento más: el corazón. Octavio Paz comenta:

El corazón es el tiempo. Reloj de sangre, su tictac contiene la paradoja del instante: ser el punto más alto de la marea temporal, la intensidad extrema del tiempo y, en el mismo movimiento, su anulación. [...] La analogía entre instante y corazón abraza también al amor: dilatación y contracción, ascenso y descenso, unión y dispersión: latido sobre el abismo. López Velarde habita el instante porque eligió la pasión del amor (Paz 2001: 266).

Para concluir, debemos destacar dos características del corazón en estos versos. Por un lado, y coherente con el contexto del ferrocarril y el campo semántico del viaje, estamos ante un corazón calificado como “forastero”. Por el otro, la voz poética reconoce que su latido era, definitivamente, un “pregón embustero”.

4. Otros poemas

“Que sea para bien...”, “Día 13” y “Ánima adoratriz” pertenecen al segundo libro de Ramón López Velarde, *Zozobra*, y tal como la crítica lo ha señalado, poetizan en su mayoría la relación y sentimientos hacia Margarita Quijano, la Dama de la Capital. De acuerdo con los comentaristas, “Que sea para bien...” es una composición que refleja las impresiones de López Velarde en su nueva e intensa relación.¹⁰

El comienzo del poema es muy enfático en cuanto a las percepciones del erotismo:

Ya no puedo dudar... Diste muerte a mi cándida
niñez, toda olorosa a sacristía, y también
diste muerte al liviano chacal de mi cartuja.
Que sea para bien...

Ya no puedo dudar... Consumaste el prodigio
de, sin hacerme daño, sustituir mi agua clara
con un licor de uvas... Y yo bebo
el licor que tu mano me depara.

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...
(López Velarde 1919: 37-38).

Evidentemente, no estamos ya ante el casto amor hacia Fuensanta, planteado en los versos de *La sangre devota*. La estrofa que nos interesa para este ensayo es la número cinco:

¿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?
(López Velarde 1919: 38).

Cuando hablamos de “Tenías un rebozo de seda...” y “No me condenes...”, nos referimos a una isotopía del frío; en contraste, en “Que sea para bien...” nos hallamos ante una *isotopía del fuego*. Canfield acota sobre las diferencias entre *La sangre devota* y *Zozobra*: “El agua de la pureza es sustituida por el licor. La luz crepuscular de *La sangre devota* se vuelve deslumbramiento, astros, sol. En vez del blanco predomina el rojo. En vez de la nieve, el fuego” (Canfield 2015: 88-89). Y, en otro lugar, Canfield apunta una diferencia fundamental entre los poemarios (que podemos leer, en clave de la vida sentimental del autor, de Fuensanta a Margarita Quijano):

[la] ambivalencia del sentimiento se refleja perfectamente en la ambivalencia semántica de un símbolo: la luz, que significa ya la castidad, ya el esplendor del deseo, y se resuelve en la recurrencia de otro símbolo: el agua. En las *Primeras poesías* y en *La sangre devota*, la luz se identifica con Fuensanta y con sus ojos, y tiene el sentido de lumbre que guía en la penumbra; es una luz que se apaga sólo cuando el Espíritu del Mal interviene para separarlos; el sol es la castidad (“Ser una casta pequeñez”, *SD*) y sobre la frente de la amada brilla siempre el lucero de la consolación (“Por este sobrio estilo”, “A la patrona de mi pueblo”, *SD*). En cambio en *Zozobra*, el sol es igual al deslumbramiento del deseo y a la hoguera de los sentidos (“La mancha de púrpura”, “Mi corazón se amerita”) y la mujer es un “bólide / por un cielo de hollín sobrecoigido”. El hecho de que los poemas de *Zozobra* estén dedicados a otra mujer distinta de Fuensanta explica en parte el cambio de significado que se ha operado en el símbolo. Pero sigue siendo índice de la ambivalencia el hecho de que use el mismo símbolo para decir otra cosa, más aún, para expresar exactamente su contrario (Canfield 2015: 67).

En las preguntas que el personaje poético hace a la mujer en “Que sea para bien...”, es notoria una isotopía del fuego: “ceniza”, “llamas”, “desierto”, “volcán”, “lava”, “calcinó”... y, a nivel de significado, tenemos la presencia de la sexualidad como un pecado a condenar. Por un lado, se hace alusión a las bíblicas ciudades de Sodoma y Gomorra, destruidas por Yahvé con una lluvia de fuego por sus excesos carnales; por el otro, al desierto como el espacio donde los ermitaños se retiraban para hacer penitencia. Igualmente, hay una serie de símbolos donde no se oculta lo fálico (“te quedaste dormida en la vertiente / de un volcán”) y lo seminal (“y la lava corrió sobre tu boca / y calcinó tu frente”).

Asimismo, es notorio un cambio estilístico-formal de las preguntas entre *La sangre devota* y *Zozobra*: entre el primero y el segundo de los poemarios, y desde la perspectiva de análisis que hemos propuesto, es evidente que las interrogaciones no sólo aumentan, sino que se vuelven más complejas en sus connotaciones simbólicas. La respuesta a las cuestiones planteadas ya no es inmediata (como se percibía en aquellas de cambio de polaridad), sino que se tornan abiertas. Debe destacarse, de igual forma

que, cuando el autor ubica las preguntas en una sección intermedia del poema, se establece el escenario aparentemente dialógico de las preguntas retóricas, con el cual pareciera darse la oportunidad para que la parte interrogada responda.

¿Hay una explicación para esta multiplicación y complejización de las interrogaciones? Quizás Schmidt-Radefeldt nos dé luz al respecto de este problema: en ocasiones, las preguntas retóricas tienen como función “for instance to highlight certitude as well as incertitude (they serve to communicate doubt, perplexity, uncertainty, contingency, or deliberation); or they may contain an evaluation. In any case, rhetorical question express a propositional attitude of the speaker (e.g. reproach, indignation, protest, wonder, perplexity, or dismay, or emphasis)”¹¹ (1977: 389). De este modo, nosotros podemos postular que las nuevas preguntas son, seguramente, un síntoma de profunda perplejidad ante la pareja distinta. La interrogación que se lee en “Día 13” sería un ejemplo de ello: “¿En qué embriaguez bogaban tus pupilas / para que así pudiesen / narcotizarlo todo?” (López Velarde 1919: 56). Como se señaló arriba, entre *La sangre devota* y *Zozobra* también se pasa del agua al licor. Y el énfasis de “Día 13” en el licor y la embriaguez —perturbando al personaje poético—¹² se presenta en toda la composición y, en especial, en la inquietante pregunta (tan difícil de contestar, como para catalogarla de retórica) que se plantea.

Otro tanto ocurre con las preguntas —muy complejas de responder, pero que claramente transitan de la religiosidad al erotismo— de “Ánima adoratriz”:

¿En qué comulgatorio secreto hay que llorar?
 ¿Qué brújula se imanta de mi sino? ¿Qué par
 de trenzas destronadas se me ofrecen por hijas?
 ¿Qué lecho esquimal pide tibieza en su tramonto?
 (López Velarde 1919: 156).

Y otro de los grandes poemas del erotismo lopezvelardeano es “La última odalisca”. En éste, también se tiene la inclusión de una interrogación retórica:

Cuando la última odalisca,
 ya descastado mi vergel,
 se fugue en pos de nueva miel,
 ¿qué salmodia del pecho mío
 será digna de suspirar
 a través del harén vacío?
 (López Velarde 1919: 164-165).

“¿Qué salmodia...?” Y la respuesta, en el cambio de la polaridad que se nos propone, es evidente: *ninguna salmodia...* Sobre todo, si consideramos que el poema dramatiza —entre otras cosas— la llegada de la vejez y la consecuente pérdida de la plenitud sexual.

Antes de concluir, vale la pena revisar cuando menos brevemente otros dos poemas. El primero que nos interesa es “Introito”. De acuerdo con García Morales, éste fue redactado, como su dedicatoria lo indica, para el libro de Enrique Fernández Ledesma *Con la sed en los labios* (1919), en el que apareció fechado en 1916 (López Velarde 2016: 502).¹³ “Introito” es un pequeño homenaje a este amigo zacatecano, conocido en el contexto del Instituto de Aguascalientes y con quien López Velarde se vinculó en su primer círculo literario. En la primera estrofa se declara: “Éramos aturdidos mozalbetes: / blanco listón al codo, ayes agónicos, / rimas atolondradas y juguetes” (López Velarde 1919: 51). El poema está conformado por ocho estrofas, cuyo tono es la nostalgia por el tiempo que se ha ido ya. La quinta de ellas es la que nos interesa:

¿Que hicimos, camarada, del tanteo
 feliz, y de los ripios venturosos,
 y de aquel entusiasta delecteo?
 (López Velarde 1919: 52).

Como se observa, con la pregunta se actualiza aquí el tópico clásico del *ubi sunt*. Hemos querido destacarla —más allá de su mucha o poca originalidad— para mostrar con mayor detalle el abanico temático de preguntas usadas en la poesía del jerezano.

Finalmente, comentaremos “Para el zenzontle impávido”. El poema comienza con los siguientes versos:

He vuelto a medianoche 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 [...]
(López Velarde 1919: 31).

No tardamos en percibir que el zenzontle es un símbolo del propio poeta:

[...] 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 [...]
(López Velarde 1919: 32).

Martha L. Canfield propone leer “Para el zenzontle impávido” como una obra donde se sublima el deseo insatisfecho a través de la composición poética: “El objeto del deseo, de regreso de la prohibición que hace a la amada inalcanzable, encarna en mediocres sustitutos que no acaban de satisfacer” (Canfield 2015: 75). Y añade, en una lectura muy enriquecedora:

A pesar de la frustración moral, el placer subsiste, al punto de sugerir muchas veces la exaltación y la loa del mismo. “Para el zenzontle impávido” es toda una teoría al respecto. El zenzontle es el poeta de poetas, el único que habiendo tomado a pecho su tarea de consolar (“los cansancios / seniles y la incauta ilusión con que sueñan / las damitas”), canta y canta sin temor, desafiando a los monstruos de la noche e invitando para un festín de Eros en el que le está

vedado participar. Quien canta sublima, parece querer decir López Velarde, y en quien sublima no hay lugar para la fruición. Todo poeta es en parte como el zenzontle. Es en esta inevitable reserva a la pureza donde se cifran las esperanzas de placer de nuestro poeta, el cual no se limita a reivindicar esa reserva como un derecho sino que compadece a quien no la experimenta: “Deploro su castidad reclusa / y hasta le cedería uno de mis placeres” (Canfield 2015: 75).

En el poema se incluye la siguiente pregunta, referida al zenzontle:

¿Hay acaso otro solo poeta que, como éste,
desafié a las incógnitas potestades, y hiera
con su venablo lírico el silencio despótico?
Respondamos nosotros, los necios y cobardes
que en la noche tememos aventurar la mano
afuera de las sábanas...
(López Velarde 1919: 32).

Schmidt-Radefeldt caracteriza este tipo de interrogaciones por la introducción de un “término de exclusión obligatoria” como marca de retoricidad (1977: 381-383).¹⁴ Burguera Serra, por su parte, explica: “En esta subtipología [de interrogaciones] la evidencia en cuanto a la no emisión de una pregunta se sustenta en el hecho de que el propio emisor anticipa de forma explícita la que considera debe ser la única respuesta aceptable desde los principios de ‘felicidad’ comunicativa” (Burguera Serra 2009: 96). Ante la cuestión sobre si “¿Hay acaso otro solo poeta que, como éste...?”, las opciones de respuesta se reducirían así a una sola. Y esto sucede porque “el emisor no dispone su enunciado de modo que [la] respuesta deba ser implementada por el destinatario, más bien avanza su hipótesis con el fin de bloquear cualquier alternativa que pudiera alterar su voluntad comunicativa” (Burguera Serra 2009: 97).

Como vemos, “Para el zenzontle impávido”, panegírico a esa hermosa ave canora como símbolo de los poetas (o del poeta López Velarde), es un interesante ejemplo de “término de exclusión obligatoria” como fenómeno presente en ciertas preguntas retóricas.

5. Para seguir buscando algunas (posibles) respuestas

En este ensayo, partimos de la convicción de que algunas interrogaciones en la poesía de Ramón López Velarde son trascendentes núcleos significativos que, hasta el día de hoy, no han sido estudiados de manera sistemática. A partir de las teorizaciones de la retórica y de la lingüística, y en especial de las aportaciones de Burguera Serra, Fontanier, Schmidt-Radefeldt e Igualada Belchí sobre la pregunta retórica, consideramos que se logró demostrar en estas páginas la importancia de su análisis detenido. Sin embargo, nosotros sólo tomamos algunos casos de sus dos primeros libros: *La sangre devota* y *Zozobra*. Así, no incluimos en este trabajo los cuestionamientos que se encuentran en composiciones como “Tu palabra más fútil...”, “Dejad que la alabe...” o “El retorno maléfico”. Por supuesto, quedan esos textos para exégesis futuras. No obstante, este acercamiento inicial nos permite exponer las siguientes consideraciones a modo de conclusión.

Como ha quedado expuesto, cuando las preguntas retóricas se encuentran al final del poema funcionan no sólo en su carácter de construcción de escenarios comunicativos posibles, sino como cierre de la exposición. Es así que la apelación a ese destinatario figurado no solamente es aparente, sino que al ser presentada al final cancela doblemente la posibilidad de una respuesta. Entiéndase que la *interrogatio* es retórica y en este caso subraya que la respuesta, si la hay, no puede darse dentro de la comunicación emisor-receptor, pues el primero pone punto final a su mensaje.

La importancia de las preguntas retóricas, por lo que se desprende de lo anterior, no sólo parte de la implicación en el sentido del poema, sino que su semántica adquiere diferentes matices dependiendo del lugar que ocupa en la estructura de cada composición. El teórico ruso Yuri M. Lotman lo resume con esta frase en su famoso libro *Estructura del texto artístico*, al referirse a la unidad básica del poema: “El fenómeno de la estructura en el verso es siempre, al final de cuentas, un fenómeno de sentido” (1988: 241). Por esta razón, en “Nuestras vidas son péndulos”

o en “No me condenes...”, donde la pregunta retórica se encuentra al inicio del poema, es menester considerar que la posición estructural de la *interrogatio* modifica el sentido global del poema. Para regresar a Lotman: “cualquier fenómeno de la estructura del texto artístico es un fenómeno de significación, ya que la construcción artística posee siempre contenido” (1988: 152).

Lo mismo sucede con los poemas donde la pregunta retórica se sitúa *in medias res*, pues su función debe entenderse como parte del desarrollo. Por ejemplo, en “Ánima adoratrix”, ejemplo mayor de la distancia que marcan los cuestionamientos en *La sangre devota* y en *Zozobra* por su complejidad, y donde en la décima estrofa hay cinco frases y cuatro preguntas que establecen el diálogo con la amada. Remitimos al lector al trabajo de Guillermo Sheridan, “Sobre la muerte de López Velarde”, recogido en *Un corazón adicto* (2013), en el que se aborda en especial esta estrofa.

Si en *La sangre devota* hay en su mayoría preguntas retóricas que parecen buscar el diálogo con la amada, hay que pensar que, siguiendo la lectura crítica que se hace de una etapa creativa dedicada a Fuensanta, es ella quien podría contestarlas, ya que seguía viva durante la escritura de los poemas. Sin embargo, en *Zozobra* se mezcla ya el olfato de Baudelaire, la rima y la Dama de la Capital, por lo que los cuestionamientos son más abigarrados y profundos, en sintonía con las tribulaciones del espíritu del poeta.

Cerraremos con un último comentario: curiosamente, en los versos de *El son del corazón* no encontramos interrogaciones. Así, mientras en *La sangre devota* las preguntas son unas cuantas y en *Zozobra* éstas se ven aumentadas y complejizadas, en *El son del corazón* simplemente desaparecen. ¿Lo anterior se deberá a que en éste —como en *La sangre devota*— la figura central es, en buena medida, Fuensanta, y el *locus* vuelve a ser Jerez como Paraíso Perdido y Recuperado? ¿Será que la interrogación que, acaso, verdaderamente le importaba plantear al poeta en el *corpus* de *El son del corazón* era la que se formuló en “El sueño de los guantes negros”?

Bibliografía

- Burguera Serra, Joan G. *Gramática y pragmática de la interrogación retórica en español. Una aplicación al debate parlamentario*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2009.
- Calendario de Ramón López Velarde*. Coordinación de María del Carmen Millán con la colaboración de Alí Chumacero, Fedro Guillén, Huberto Batis y Gustavo Sainz. México: Patronato Nacional del Cincuentenario de la Muerte de Ramón López Velarde / Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Educación Audiovisual y Divulgación, 1971.
- Campos, Marco Antonio. *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*. México: Gobierno del Estado de Zacatecas / Instituto Zacatecano de Cultura "Ramón López Velarde", 2008.
- Canfield, Martha L. *La provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde*. México: La Otra / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.
- Fabre, Luis Felipe. *Leyendo agujeros. Ensayos de (des)escritura, antiescritura y no escritura*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.
- Fernández, Fernando. *Ni sombra de disturbio. Ensayos sobre Ramón López Velarde*. México: Auieo Ediciones / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Gérard Genette (introd.). Paris: Flammarion, 1977.
- González de Mendoza, J. M. "Tablada y López Velarde", en *Rueca*. México. 20 (Invierno 1951-1952): 41-47.
- Igualada Belchí, Dolores Anunciación. "Estrategias comunicativas. La pregunta retórica en español", en *Revista Española de Lingüística*. Madrid. XXIV, 2 (1994): 329-344.
- López Velarde, Ramón. *La sangre devota*. México: Ediciones Literarias de Revista de Revistas, 1916.
- López Velarde, Ramón. *Zozobra*. México: México Moderno, 1919.
- López Velarde, Ramón. *Obra poética (verso y prosa)*. Edición, estudio introductorio y notas de Alfonso García Morales. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988 (Colección Fundamentos).

- Paz, Octavio. "El camino de la pasión: Ramón López Velarde", en *Obras completas, III. Generaciones y semblanzas (Dominio mexicano)*. Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001. 209-270.
- Phillips, Allen W. *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Gobierno del Estado de Zacatecas / Universidad Autónoma de Zacatecas / Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- Ramírez, Israel. "Contemporáneos y la tutela de López Velarde", en *Crítica*. México (2012): 46-55.
- Schmidt-Radefeldt, Jürgen. "On so-called 'rethorical' questions", en *Journal of Pragmatics*. Dinamarca. I, 4 (1977): 375-392. DOI: <[https://doi.org/10.1016/0378-2166\(77\)90029-7](https://doi.org/10.1016/0378-2166(77)90029-7)>.
- Sheridan, Guillermo. *Un corazón adicto. La vida de Ramón López Velarde y otros ensayos afines*. México: Tusquets, 2013.
- Villaurrutia, Xavier. "La poesía de Ramón López Velarde", en Ramón López Velarde. *Poemas escogidos*. México: Cvltvra, 1935. 9-32.

Notas

¹ Recordemos que el poema se publicó tres años después de la muerte del poeta jerezano, cuando en 1924 *El Universal* lo sacó a la luz junto con un texto de Enrique Fernández Ledesma, donde su amigo cuenta la anécdota de su lectura: "Una inolvidable noche, en la amplísima y alegre sala del Ministerio de Gobernación, que ocupaba en sus funciones de abogado consultor, Ramón me mostró un poema que había terminado horas antes. Era la incomparable obra de arte y de emoción que tituló 'El sueño de los guantes negros'. Lo tenía escrito a lápiz, en el reverso de un sobre de oficio, pero la plomagina era tan suave, que la parte final del manuscrito, borrado por el roce del bolsillo, apenas podía leerse. Le advertí que el poema acabaría por desaparecer si no lo fijaba con tinta o mandaba copiarlo a la máquina. Él hizo uno de aquellos mohínes que le eran peculiares y que querían decir: '¿Para qué?', añadiendo, a manera de transacción: '¿Y mi memoria? Todavía tengo buena memoria...'" (*Calendario de Ramón López Velarde* 1971: 686).

² Más información sobre el tema puede encontrarse en el libro *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*, compilado por Marco Antonio Campos (2008) o en Israel Ramírez, “Contemporáneos y la tutela de López Velarde” (2012: 46-55).

³ Consideramos que la única omisión digna de enmendarse es el ensayo “El sueño de los agujeros negros: La (des)escritura de la muerte”, de Luis Felipe Fabre (2005: 15-25). Aunque breve y con un título curioso, este artículo apunta elementos de interés para la lectura del poema lopezvelardeano y con los cuales, probablemente, Fernández habría coincidido.

⁴ Explica Joan Burguera Serra: “La *quaestio* (πύσιμα, en griego) supone el establecimiento de una secuencia interrogativa múltiple que bloquea la posibilidad de una respuesta compleja. La *subiectio* (ἀνθοφορά, en griego) se entiende como una figura de razonamiento mediante la cual el orador emite una pregunta para la que inmediatamente presenta, él mismo, una respuesta. Estos dos casos comparten con la *interrogatio* el no esperar una respuesta o, dicho de otro modo, un uso suasorio de la modalidad interrogativa. Que en este análisis centremos la atención en esta última figura no comporta que no reconozcamos el valor ‘retórico’ de otras que también se construyen con la interrogación” (2009: 78).

⁵ En la introducción al libro clásico *Les figures du discours* de Pierre Fontanier, Gérard Genette afirmó que “les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d’un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l’expression des idées, des pensées ou des sentiments s’éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l’expression simple et commune” [“las figuras del discurso son las palabras, las formas o los giros más o menos notables y de cierto efecto afortunado, mediante los cuales el discurso, en cuanto a expresión de ideas, pensamientos y sentimientos, se aleja en alguna medida de aquello que habría sido la expresión simple y común” (en adelante, todas las traducciones en este artículo son nuestras)] (1977: 9). De esta manera, y a partir de esa concepción, no debe extrañar que Genette apunte en relación con la *interrogatio*, y siguiendo la misma lógica, que “des mouvements de pensée tels que la délibération, la concession, l’interrogation, l’apostrophe [...] ne méritent le nom de figure que pour autant qu’ils se révèlent à l’analyse fictifs et artificiels. Poser une question —si caractéristique que soit, grammaticalement, la forme interrogative— ne constitue pas en soi-même une figure: c’est une attitude de pensée qui s’exprime de manière

adéquate et immédiate dans une tournure syntaxique. Pour trouver une figure dans une interrogation, il faut et il suffit d'y avoir (sans modification du texte, bien entendu) une 'fausse interrogation', c'est-à-dire, de lire cette interrogation comme valant pour une assertion" ["los movimientos del pensamiento como la deliberación, la concesión, la interrogación, el apóstrofe [...] no merecen el nombre de figuras hasta que se demuestre en el análisis su cualidad de ficticios y artificiales. Hacer una pregunta —por muy característica que sea la forma interrogativa, gramaticalmente— no constituye en sí una figura: ésta es una actitud del pensamiento expresada de manera adecuada e inmediata en un giro sintáctico. Para encontrar una figura en una interrogación, es necesario y suficiente tener (sin modificación del texto, se entiende) una 'falsa interrogación', es decir, leer esa interrogación como si se tratara de una aserción"] (Fontanier 1977: 11).

⁶ "más que para marcar una duda y provocar una respuesta, la interrogación consiste en tomar el giro interrogativo para indicar, por el contrario, una mayor persuasión, e incitar a quienes se habla a negar o incluso a responder".

⁷ "con la negación, ella afirma; y sin negación, ella niega".

⁸ Véase Villaurrutia (1935).

⁹ Véanse Fernández (2014: 135-139) y Canfield (2015: 61-63).

¹⁰ García Morales (López Velarde 2016: 495-498) hace un muy detenido comentario de "Hoy como nunca", "Trasmútase mi alma" y "Que sea para bien..." como poemas que muestran una parte significativa de la evolución sentimental del poeta que va de Josefa de los Ríos hacia la figura de Margarita Quijano.

¹¹ "por ejemplo, para destacar tanto certidumbre como incertidumbre ([las preguntas retóricas] sirven para comunicar duda, perplejidad, incertidumbre, contingencia o deliberación); o ellas pueden contener una evaluación. En cualquier caso, la pregunta retórica expresa una actitud proposicional del hablante (por ejemplo, reproche, indignación, protesta, asombro, perplejidad, consternación o énfasis)".

¹² En la primera estrofa del poema se lee, hermosamente: "Mi corazón retrogrado / ama desde hoy la temerosa fecha / en que surgiste con aquel vestido / de luto y aquel rostro de ebriedad" (López Velarde 1919: 55).

¹³ García Morales ofrece una excelente nota sobre la vida y obra de este amigo de formación del zacatecano (López Velarde 2016: 472-474).

¹⁴ Sobre el tema, véase también Burguera Serra (2009: 94-98).