

# El derrumbe canónico: López Velarde ante su monumento<sup>1</sup>

ARTURO ÁLVAR | ESTUDIANTE DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA,  
UAM AZCAPOTZALCO

---

## Resumen

A un siglo de distancia, hay un sentido antimonumental que ofrece otra lectura que resignifica críticamente el legado cultural, ampliamente estudiado, del poema “La suave Patria”, de Ramón López Velarde. De la estela de homenajes al canon erigido para la poesía mexicana, frente a la intención de instaurar su carácter civilizador, se gesta un derrumbe de emblemas, pedestales e himnos, en el que la mirada del poeta resiste y se libera de imposiciones ideológicas, donde la memoria colectiva del poema ha asumido el papel de nuestro espejo cotidiano, como parte de la lucha por no ser subyugados.

## Abstract

A century away, there is an antimonumental sense that offers another reading that critically resignifies the cultural legacy, widely studied, of the poem “La suave Patria”, by Ramón López Velarde. From the trail of tributes to the canon erected for Mexican poetry, in the face of the intention to establish its civilizing character, a collapse of emblems, pedestals and hymns is brewing, in which the poet’s gaze resists and is freed from ideological impositions, where the collective memory of the poem has assumed the role of our daily mirror, as part of the struggle not to be subjugated.

**Palabras clave:** Poesía mexicana, “La suave Patria”, culto moderno, monumentalidad, antimonumento literario, proceso civilizatorio, identidad cultural, Ramón López Velarde, ideología, función conmemorativa, lectura crítica, memoria.

<sup>1</sup> El presente ensayo es una reelaboración y ampliación de un texto difundido en mi blog personal: <literatur.blogspot.com>.

**Keywords:** Mexican poetry, “La suave Patria”, modern cult, monumentality, literary antimonument, civilizing process, cultural identity, Ramón López Velarde, ideology, commemorative function, critical reading, memory.

**Para citar este artículo:** Álvaro, Arturo, “El derrumbe canónico: López Velarde ante su monumento”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 56, semestre I, enero-junio de 2021, UAM Azcapotzalco, pp. 49-66.

---

La sociedad dominante instituye sus monumentos, de manera que perpetúa simbólica y materialmente su hegemonía. Por lo que resulta imprescindible, de acuerdo con Walter Benjamin, apropiarse críticamente de los bienes culturales. Cuando se habla de monumentos, se piensa en aquellos históricos y artísticos que ocupan un espacio público: edificios característicos de un estilo o época, estratégicos respecto a un centro de poder; estatuas que se erigen para enaltecer personajes, conmemorando las victorias de un régimen; sitios emblemáticos donde rendir culto implica reafirmar una condición política de la memoria. Sin embargo, también es pertinente tomar en cuenta algunos documentos, obras literarias y autores dentro de ese carácter monumental, sea porque las instituciones periódicamente así lo manifiestan, bien porque los integrantes de una comunidad asumen, asimilan, interpelan o se rebelan ante esa imperante voluntad.

La relación entre monumento y literatura se hace visible históricamente. Al intentar la primera política cultural de conservación de monumentos, en 1903, el austriaco Alois Riegl explicaba que el monumento, en su sentido más antiguo y primigenio, es una obra realizada por la mano humana, con el objetivo de “mantener hazañas o destinos individuales” que pervivieran en la conciencia colectiva y a través de las generaciones. La consciencia con que Goethe advirtió que “todo lo cercano se aleja”, tiene en la pretensión monumental su contrapunto, pues a propósito de Paul Valéry, el profesor Jean-Michel Rey señala que la mano “toca lo más cercano y lo más lejano”, vínculo entre la oposición clásica de alma y cuerpo, inspiración e instrumento. La mano, que a su vez escribe, constituye el elemento humano primordial para la construcción del monumento, tanto como su derrumbe.

En principio, hay una lectura tradicional de los monumentos con relación a su impronta literaria, mediante las inscripciones que acompañaban a las estatuas, pero incluso hasta nuestros días, en una concepción más amplia, se puede considerar el poema épico de la *Ilíada* como un monumento a Occiden-

te, es decir, como un clásico, obra canónica, al mismo tiempo que se reafirma como lectura crítica, donde el poema es vestigio de la violencia y el saqueo, el documento de barbarie por excelencia —acudiendo de nuevo a Walter Benjamin—. La noción misma de monumentalidad está ligada intrínsecamente con este proceso civilizatorio.

Los monumentos son materialización de ideas dominantes, en ocasiones utilizados como propaganda. El pensamiento colonial aún recurre a ellos para marcar territorios y estigmatizar pueblos alguna vez conquistados, con un discurso que justifica genocidios y despojos. Las antiguas pirámides, por ejemplo, son consideradas monumentales, lo mismo egipcias, de la India y México, aunque las más de las veces se haya perdido su propósito fundacional y en los esfuerzos de conservación predomine una perspectiva turística (mientras el tráfico de piezas arqueológicas es negocio sin escrúpulos). La monumentalidad, además de expresión de distintas creencias —como la fe en lo secular en el arte griego, los ominosos símbolos supremacistas del imperialismo británico, o la idea de que el universo es piramidal, como en el imaginario maya—, en esta forma de inercia histórica resulta intencional, deliberada imposición política e ideológica.

La literatura es monumental cuando se hace canónica y prevalece el interés por convertirla en modelo de comportamiento social. Y es que, como herencia del pensamiento ilustrado, Raymond Williams afirma que “ciertas formas cuasi-metafísicas de la cultura —la imaginación, la creatividad, la inspiración, la estética y el nuevo sentido positivo del mito— fueron ordenadas den-

tro de un nuevo monumento funerario”. Sin embargo, para la sensibilidad estética del siglo de las luces, con la crítica del poeta Charles Baudelaire a la vanguardia, el monumento tendría una manifestación subjetiva, no premeditada, lo que involucra tanto una lectura secular del pasado, como una reapropiación del presente, junto con la ciudad moderna —capitalista e industrial— donde el poeta más que habitarla, es habitado por ella, la recorre a su gusto y disfrute, escuchando sus ritmos, dejándose llevar por sus calles, donde los monumentos de pronto se tornaron aburridos, por no decir aborrecibles, para el espectador.

A través de la crítica, actitud moderna por excelencia, Baudelaire mostró que podemos apropiarnos poéticamente del monumento y desde la mirada del nómada afrontar lo estático, esa insurrección forma parte de la humanidad. Finalmente, una impostura con el gran bostezo del poeta, a manera de fosa común, frente a las estatuas incólumes. De esta forma, el poeta moderno rechaza el monumento por lo que tiene de cercanía con el mausoleo, con los héroes que han quedado anacrónicos, pues lo que importa es el hombre de todos los días, una subjetividad cambiante que vagabundea por la ciudad. Los atajos que toma, las calles que recorre van tomando los nombres de todos los muertos, que hace suyos mientras la urbe se ensancha en su cementerio de contrastes. En la dialéctica de héroes y antihéroes, legítimos e impostados, “verdades históricas” y apropiaciones autoritarias, si se busca una auténtica democratización de la cultura es necesario que la memoria dialogue desde sus márgenes.

De acuerdo con Riegl –pensando en Viena de principios de siglo xx–, no dejaría de advertirse un culto a los monumentos, pero precisamente en su vertiente moderna. Más tarde, Robert Musil subrayó lo invisible que se puede volver un monumento, cuando la mirada desconoce el vínculo entre la obra y su entorno. El desarrollo de las fuerzas productivas, como afirmó Benjamin, “arruinó los símbolos desiderativos del pasado siglo antes incluso de que se derrumbaran los monumentos que los representaban”. Sabemos lo terrible que resultó la devastación con la guerra mundial, en el corazón mismo de Europa. Con la victoria de los aliados y en medio de los escombros que dejó el bombardeo, Bertolt Brecht escribió: “Aquí está todo y a la vez no basta/ al menos sigo aquí/ soy como aquél que por mostrar su casa/ de los escombros levantó un ladrillo”. Las ruinas en el horizonte histórico se suceden unas a otras y con ellas se permea un mensaje contestatario a la cultura hegemónica, en crisis por el Holocausto y su rostro abominable del genocidio.

Hay que advertir, a decir de Antonio Bentivegna, que el problema con los monumentos es también de orden plástico, debido a que “la escultura conmemorativa, durante todo el siglo xx, ha sido objeto de una profunda revisión crítica que ha alterado, formal e ideológicamente, sus antiguos parámetros de reconocimiento”. De esta manera, un parámetro desde el cual podríamos pensar la referencia más directa a la noción de monumento es por su función conmemorativa, lo que incluye el discurso literario. Pero esto mismo nos señala la necesidad de mirarlo desde un *descentramiento* ideo-

lógico. A propósito, apunta Bentivegna: “Las nuevas propuestas plásticas, en efecto, cuestionando los contenidos sobreentendidos del monumento, lo presentan como un objeto extraordinariamente sensible y, al mismo tiempo, ponen en evidencia las complejas correspondencias y relaciones con su entorno urbano”.

Existen obras instituidas como monumentos por su carácter artístico, realizadas por la mano del virtuoso. Los imperios realizaron monumentos a costa de la esclavitud, con manos súbditas. Hay que tener presente que los monumentos cívicos fueron construidos por albañiles, quienes no son creadores en su sentido estético; reciben un salario precario, siguen indicaciones del ingeniero en turno, participan en la urbanización como una gran mano obrera anónima. Así se construyeron los monumentos modernos de la revolución institucionalizada, con duras manos que son, de algún modo, las mismas que se remontan a la caída de la gran Tenochtitlan; las que trabajaron miles de piedras ruinosas y acrisolaron los estilos, cimientos y alturas de lo que hoy llamamos patrimonio arquitectónico.

Cuando Teodoro Adorno afirmó que después de Auschwitz la poesía, al menos como se había entendido, ya no era posible, estaba inscribiendo lo que quizá sería el primer antimonumento literario –sobre la lápida del porvenir– donde la memoria adquiere un estado de resistencia contra los monumentos, engendros del totalitarismo, los cuales se apropian del contexto histórico, es decir, imponen un dogma, incluso el de olvidar –aunque en apariencia el imperativo es la memoria, en función del poder

instrumental— el pasado que se capta, siguiendo a Walter Benjamin, “con la apropiación activa de un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro” y donde el texto irrumpe como “el trueno que sigue re-tumbando”, porque tampoco se encuentra exento de confrontaciones, que estriban en dejar de ser crítico para convertirse a su vez en monumento.

Es pertinente abordar lo que ha sucedido en el caso de la institución llamada poesía mexicana, respondiendo a las preguntas de cómo se erigen sus monumentos, bajo qué lógicas se mantienen y cuáles son sus usos sociales. El conflicto armado de principios de siglo xx, no logró el derrocamiento de las estructuras porfirianas de finales del siglo xix, ni la disminución de la desigualdad social que conllevó el conflicto. ¿A eso se le puede llamar Revolución, así con mayúscula? En todo caso, Adolfo Gilly afirma que, si hubo tal ímpetu, en absoluto fue consumado, sino que fue un proyecto de emancipación social interrumpido, que aprovechó la burguesía triunfante para sí misma y finalmente, erigida como monumento histórico, la Revolución fue bautizada desde lo más reaccionario, a partir de una insurrección militar y no del movimiento de luchas populares que le dieron sustento y que, siendo más una felonía, se jactó de representar.

De esta manera, en la capital del país, los monumentos, calles, mausoleos y estatuas, dedicados a los literatos que configuraron el canon poético —inserto por principio en un discurso dominante— no sólo quedan como vestigios de la urbanización, su des-

igualdad y conflicto de clases, sino que simbolizan el adelanto cultural de su tiempo y en buena medida nos siguen dando noticia del estado que guarda la poesía mexicana hasta nuestros días, construida de manera elitista, petrificante, donde la figura del “poeta nacional” y el encubramiento de su obra, presentes en los monumentos con aspiraciones a una alta cultura, prueban que existe un culto a la poesía en México que la modernidad no secularizó.

Con Ramón López Velarde (1888-1921), la institución literaria cuenta con una prefiguración de sucesos para ser monumentalizados. Ícono del poeta mexicano moderno, acompañado por la musa hasta el sepulcro, enterrado joven en la memoria y consagración de su más elogiado poema: “La suave Patria”, que empezó a escribir en 1919 y terminó el mismo año de su muerte, a la edad de treinta y tres años, como un Cristo. Desde entonces y por diversos agentes de legitimación, persiste hacia este poema una aceptación contundente, quizá porque, según Octavio Paz, tiene la virtud de decepcionar el sentido cívico que espera el lector, —aunque esta misma noción de causar decepción, ya la había ocupado Jorge Cuesta respecto a las diferentes poéticas de Contemporáneos—, incluso a pesar de la impostación celebratoria. No deja de existir una lectura ideológica del poema y del monumento llamado Ramón López Velarde, lo que refleja al mismo tiempo que sea uno de los poetas más estudiados. Como señala Alfonso García Morales, “la mitificación de López Velarde llevó fatalmente a la oficialización de su figura y a la reducción de

su poesía a los aspectos más externos –las cosas de la provincia, el estilo de ‘La suave Patria’– cada vez más imitados”.

En contraste, Israel Ramírez afirma que “la propia escritura de López Velarde queda petrificada en un monolito al que se le admira, pero no se le continúa”. De esta manera, se pregunta cómo inicia la celebración y consagración de López Velarde en la historia de la poesía mexicana, especialmente: “¿Por qué razones los Contemporáneos –estilísticamente tan distintos a él– lo ensalzan?”. Los Contemporáneos aportan el andamiaje ideológico, lo que se confirma por el propio Xavier Villaurrutia, quien encontraba coincidencias en este sentido, recuperando al poeta en su conferencia de 1924 sobre la poesía de los jóvenes en México, donde lo incluye como lo hará junto con Jorge Cuesta en la *Antología de poesía mexicana moderna*, publicada en 1928. López Velarde es considerado por los Contemporáneos, junto con José Juan Tablada, como padres de la poesía mexicana moderna, Eva y Adán de un paraíso proscrito, mientras que la poesía del patriarca de su tiempo, Enrique González Martínez, a la postre y debido a juicios y silencios de los propios Contemporáneos y Octavio Paz, no ha sido valorada como se debiera, a pesar de ser una página indeleble de la historia literaria del país.

Desde la perspectiva de José Emilio Pacheco, la prodigiosa memoria de Álvaro Obregón fue la que, por mera circunstancia, pero definitiva, realiza el primer homenaje a López Velarde, con lo que se advierte desde un inicio el ya mencionado proceso de monumentalización. Recitar en público y

de memoria unos versos de “La suave Patria”, por parte del Presidente de la República, constituye un acto fundacional, que desembocaría en el anuncio del “suntuoso entierro” del poeta. “Lo había ordenado el invencible manco”, escribe Djed Bórquez en unas memorias sobre “el buen Ramón”. Previamente, el militar había escuchado unos versos de López Velarde por boca de Djed, cuando éste lo visitó durante una caminata matutina por el bosque de Chapultepec, para informarle sobre la muerte del poeta a unas horas de acaecido, a quien Obregón no conoció en vida.

Sin saber de esta circunstancia, José Vasconcelos queda sorprendido cuando acude con Álvaro Obregón que para entonces ya tiene referencias directas del poeta zacatecano; sabe quién es, recita inclusive sus versos, probablemente algunos de “La suave patria”, como si fueran los nombres de todos sus soldados. Vasconcelos no tiene problema en conseguir aprobación para que los gastos funerarios de López Velarde quedaran cubiertos por la Universidad, a petición del futuro ministro de educación, un gesto de sensibilidad y cultura, civilizatorio, por parte de alguien acostumbrado al conflicto y a las armas, a fusilar hombres y condecorar destructores. “¡Tenemos un gran presidente!”, exclamó después Vasconcelos en el recinto universitario, cuenta Djed Bórquez, al mismo tiempo de otorgarle una proyección política al poema, acontecimiento que terminó por levantar el monumento literario, con toda su estela de distinciones, a Ramón López Velarde. De esta manera, Juan de Dios Bojórquez, cuyo seudónimo es Djed

Bórquez, contribuye al mito del poeta en su narración sobre el entierro y los primeros homenajes oficiales fuera de la capital.

Funcionario carrancista junto con López Velarde, podemos ver en un álbum fotográfico de García Barragán y Schneider, cómo Juan de Dios Bojórquez describe la tumba del poeta en el Panteón Francés, que no lleva siquiera el nombre de Ramón, donde Bojórquez rubrica con una corona de flores: "Fuensanta.....", en virtud de que los cinco puntos suspensivos quieren decir: "Ruega a Dios por él", un verso pentasílabo. Luego relata cómo una comitiva oficial con distinguidos señores, en el Cerro de La Bufa, Zacatecas, colocaron, al fin, una placa en piedra con forma de cresta, con una inscripción que dice: "Zacatecas / al poeta jerezano Ramón López Velarde". Este cerro tiene una carga histórica importante desde la Independencia y además sirve de mausoleo para algunos personajes ilustres de la entidad, sólo que, en el caso de López Velarde, sus restos fueron trasladados del Panteón Francés a la Rotonda de las Personas Ilustres, en 1963, donde reposan hasta la actualidad.

Más allá de la actitud del caudillo, lo que hizo Álvaro Obregón, como ha señalado Víctor Manuel Mendiola, es reflejo de una "disposición en otros planos de la vida social" para abrir los ojos a un estilo alcanzado en "La suave Patria", pero también a un código, lo que constituye la recepción del "insólito texto". De esta forma, López Velarde empezó a ser designado como "el poeta mexicano por antonomasia" y Álvaro Obregón había convencido a un intelectual como José Vasconcelos para que se integrara por entero al nacionalismo revolucionario, ve-

nido de la reacción más violenta –fraguada desde la traición– para desgracia del propio Ramón López Velarde, quien había llegado a la Ciudad de México creyendo en el proyecto democrático maderista y aunque regresó por un tiempo a su amada provincia, quizá obligado ante la represión ejercida por Victoriano Huerta, terminó sus días acaso decepcionado, triste por la sucesión de acontecimientos, taciturno maestro de Letras en la Escuela Nacional Preparatoria, seducido aún por la poesía, mujeres en la carretela de la vida, quien llegó a escribir: "Yo anhelo expulsar de mí cualquier palabra que no nazca de la combustión de mis huesos".

Con ese arrojo de expresarse, ¿puede considerarse moderado a López Velarde? ¿Acaso no abrevó del ideal revolucionario? "Era demasiado católico para ser revolucionario", escribió Enrique González Rojo. Un hombre "a la vanguardia del arte", pero "a la retaguardia en la política". Esto no es del todo cierto como pensaba el hijo de Enrique González Martínez, ya que si se revisa su correspondencia, donde se dejan ver sus convicciones políticas más revolucionarias –al punto de que se arriesgó a pensar, dejando constancia en esas cartas, que la burguesía debía ser despojada de sus privilegios de manera radical– a la par desde luego que sus reticencias públicas, por ejemplo, hacia Emiliano Zapata –aunque después de asesinado dejara de expresarse negativamente del caudillo, al menos en los periódicos donde colaboró después–; además de sus denuncias, como el tardío señalamiento contra la militarización de las aulas del proyecto huertista (hasta 1915), en un texto-homenaje a Antonio Caso, así como

su posterior adhesión a las filas del gobierno de Venustiano Carranza, atacado por quien a la postre lo terminará consagrando.

Un par de meses después de su muerte, en 1921, con la publicación del poema “La suave Patria” en un sobretiro de la revista *El Maestro*, comenzó la popularización del poema hasta lo que todavía es considerado como un rito escolar, efeméride de lo que fue el contexto reivindicativo de la Independencia, promovido por el gobierno —esto último sin mostrarse de manera explícita, es decir, su función conmemorativa— que López Velarde, por cierto, no desconocía. Al contrario, como intelectual y docente estaba inmerso en los acontecimientos, por lo que de ninguna manera era una situación cómoda. En el caso de “La suave Patria”, a pesar de los festejos de Independencia (que en su momento la dictadura de Porfirio Díaz intentó glorificar), se destaca otra fecha y acontecimiento que ya se mencionó: la caída de la ciudad de México-Tenochtitlan, en 1521.

El sobretiro de veinticinco mil ejemplares de “La suave patria” en *El Maestro*, ha sido estimado por otros historiadores hasta en setenta y dos mil impresos. Incluso José Emilio Pacheco afirma que fueron cientos de miles. Habría que confirmarlo, mediante un documento original donde se registre el tiraje. Sin embargo, solventando esto último, puede haber inexactitud por parte de los críticos o demasiada imaginación, lo mismo en el caso de que el órgano de difusión vasconcelista supuestamente estaba dirigido por José Gorostiza. En este caso, el estudio de Víctor Manuel Mendiola señala que fueron Enrique Monteverde y Agustín Loera y Chávez los encargados de dicha publica-

ción, siendo que miembros del “grupo sin grupo”, como el mencionado José Gorostiza y Jaime Torres Bodet, únicamente aparecen como colaboradores en los tres primeros números de *El Maestro*.

Si bien en ese momento los Contemporáneos tenían ya una presencia importante como poetas jóvenes, esto no se tradujo en un poder central dentro de dicha revista, algo que sí lograrían posteriormente, con las publicaciones de *Examen* y *Contemporáneos*, las cuales, auspiciadas por recursos de dependencias oficiales no vinculadas a la política cultural —entonces inexistente para publicaciones independientes—, generaron lúcidos debates, acercamientos a la literatura universal, sobre todo la francesa y anglosajona; recibieron censuras de todo tipo, incluso con demanda judicial de por medio (en el caso de *Examen*), a Jorge Cuesta y Bernardo Ortiz, por parte del nacionalismo reaccionario —debido a la publicación de un fragmento de la novela *Cariátide*, de Rubén Salazar Mallén—, así como algunas de las reflexiones más críticas sobre la cultura en México.

Con la publicación de “La suave Patria” y su apoyo oficial, se promovió un acercamiento representativo de la poesía escrita en el México después de la Revolución, en tanto hija del pueblo —mujer cuyo paradigma es la provincia— al que Álvaro Obregón como presidente del país invocara para generar otro ambiente cultural, conciliatorio hacia los sectores divididos de la población (desde la presión de la clase trabajadora, hasta el anticlericalismo y la reacción desbordada que terminó por asesinarlo en su intento de reelección). Esto sin olvidar que el



conflicto principal había sido agrario, por el reparto de la tierra desde el paradigma comunitario que reivindicó en su momento Emiliano Zapata, quien no obstante dueño de tierras, reivindicaba la lucha de los pueblos venidos del sur. La perspectiva burguesa desde la cual se consolidó Álvaro Obregón, se propuso crear un inmenso mausoleo, una gran tumba para poner fin a la violencia, al desastre económico y el drama social que la guerra había expuesto. Frente a ello una memoria plausible, equivalente al tamaño del olvido.

Lo que Walter Benjamin, en *El libro de los pasajes*, asoció a una época de reproducibilidad técnica, con el folletín ampliamente difundido en Europa, sucede con la ideología nacionalista de los años veinte del siglo pasado, que somete a un montaje la obra literaria de Ramón López Velarde. Se efectúa la apropiación del contexto histórico donde el poema se manifiesta. Una cuestión muy independiente a la voluntad del autor por dar ese sentido consagratorio a "La suave Patria". Pero muy conveniente al régimen que buscaba estabilidad política y fundación de instituciones.

La consagración de Ramón López Velarde a partir de su muerte, desde el punto de vista estético-ideológico, muestra que la legitimación de una obra se enfrenta a mutaciones, contradicciones y disputas, lo que define una política de la memoria, en este caso, "La suave Patria" es un poema que si bien, como señaló Vicente Quirarte, desacraliza a la noción de patria con la irreverencia del poeta moderno, sigue siendo un poema emblemático, fundacional y susceptible de invocación apoteótica, lo que inconformó a

más de un crítico desde los ochenta, como José Joaquín Blanco, en el sentido de que invocar lo superior de la identidad, como "el alma nacional", es algo completamente abstracto. De esta forma quedan de pie los códigos de investidura canónica en México, a propósito de "La suave Patria", lo que también había indignado en su momento a Octavio Paz, con respecto al uso de la obra y figura del poeta; en suma, a la autoridad que ejerce, a través de distintos medios, el nombre de Ramón López Velarde.

Se impone el principio de un apostolado, cuando Octavio Paz establece que cualquier poeta mexicano que se digne serlo, debería escribir al menos un ensayo sobre Ramón López Velarde o "La suave Patria". Él hizo lo propio con "Los caminos de la pasión", publicado en *Cuadrivio*. Similar a la conservación de monumentos, que pasan inadvertidos para el ciudadano común, el culto monolítico de la poesía de López Velarde ha conseguido petrificar el gusto. Así se han ido empolvado las tesis que simplemente confirman la grandeza del monumento, pero no se sabe mucho de la influencia que puede tener un poema como "La suave Patria" en el entramado social. Lo que queda es el polvo solar de Octavio Paz, que parece eclipsarse ante la diamantina, el percal y el abalorio con que López Velarde vistió a la patria, desnudándola en la contradicción de su visión moderna, en tanto que para el nobel mexicano se trataba sólo de un "gran poeta menor".

Las circunstancias consagratorias de "La suave Patria" son su penitencia. Incluso para Gabriel Zaid es tan abismal su estudio, que se requiere de un compendio para aclarar

confusiones sobre datos históricos y bibliográficos por parte de las publicaciones críticas en torno al poema. Esto sucedió la mayoría de las veces por repetición, omisión o falta de investigación exhaustiva, sin descartar el sesgo ideológico, donde las interpretaciones imprecisas se han vuelto lugar común. Algo que logra José Luis Martínez con la edición de su *Obra poética* (Colección Archivos, 1998), es precisamente desmadejar la trama de las referencias posteriores, de los comentarios críticos y hasta de las diferentes versiones.

Sobre todo, se ha interpretado erróneamente en lo que respecta a qué sociedad está cantando “La suave Patria”. Si a una colectividad dinámica o conservadora, capaz de transformarse o verse plasmada en un pedestal inamovible. Lo cierto es que existe una carga monumental de “La suave Patria”, tanto histórica como ideológica, sostenida de manera incólume, contrastante respecto a otros poemas de López Velarde no tan conocidos, así como de la poesía mexicana posterior a 1921, que se subordinaron a su canonjía. Esto deriva en un serio cuestionamiento de cómo y por qué “La suave Patria” se hace visible para el lector común, mientras otros poemas que abrevan o niegan esa misma tradición, desplazada por la crítica hacia el nacionalismo, no lo consiguen.

Debido al evidente peso extraliterario, hay quienes actualmente se preguntan si el poema de “La suave Patria” en verdad revela el deseo profundo de volver a la paz; el anhelo de poner fin a la hecatombe y de esta manera contemplar la sociedad mexicana desde otro ángulo, civilizatorio, como su entrada triunfal al progreso. En realidad,

esa ha sido una lectura exclusiva de la clase política mexicana, interesada en separar el arte, incluyendo la poesía, de los conflictos y movimientos sociales. Para dar un giro a la pregunta cómoda, el crítico debe cuestionar qué sociedad está planteada en el poema y qué subjetividad anima su discurso poético. No hay que olvidar, por otra parte, describir cómo es el montaje actual que impera sobre la obra y cuáles son los mecanismos de legitimación que actúan sobre ella.

Se puede afirmar que la sociedad dominante ha erigido para la poesía mexicana sus propios monumentos y ha expresado en basamentos su admiración por los grandes poetas, en un intento por perpetuarse. Habría que intervenir en ello, señalando diferencias, como en el caso del poeta Ramón López Velarde, respecto a la construcción de un poema emblemático y una tumba en principio olvidada, pero cuyos restos terminaron en la Rotonda de las Personas Ilustres, mientras el poema “La suave Patria” fue un himno civilizador —en el sentido con que Nibert Elías llama civilización a la pacificación de las costumbres— entre los desastres que había dejado la Revolución Mexicana.

Mas lo importante es el texto que relumbra en un instante de peligro, el cual se ha vuelto emblema de toda una época. Con “La suave Patria”, la poesía de López Velarde, así como su tema, la patria íntima, se atempera y sacude de su propio ensimismamiento, frente a la mirada pétreo de los monumentos, lectura impasible de lo moderno frente a lo clásico; interpretación a la que ha sido sometida la tradición por sus custodios, los de ahora y los de entonces. Es cuando se rebela el poeta y canta a la mitad del foro.

Debido a esta rebelión, López Velarde logra salir del hermetismo tan acusado y se arriesga, por fin, en el umbral de la muerte, a ensayar un discurso sin triunfalismos retóricos, en un proceso de pacificación ya señalado: el cambio desde sí mismo. Nada mejor que ser un provinciano embelesado con las mujeres de los carruajes de la calle Madero, desencantado del mundo, pero pletórico de imágenes, para la realización plena del poeta moderno. Una síntesis contradictoria que embriagó sus sentidos y sacudió sus nervios si no hallaba las palabras adecuadas para decir lo que sentía. No hay misterio en esta última experiencia, relacionando de nuevo a Ramón López Velarde con la subjetividad de Baudelaire, desde una sociedad de la que se apropia el *flâneur* a una marginalidad por lo que tiene de universal.

Si se compara con el himno nacional mexicano –en tono mayor– que incita a la batalla, a que la patria tenga un soldado en cada hijo, resulta alternativo el poema “La suave Patria” –en tono menor–. Parafraseando al Bertolt Brecht, Ramón López Velarde es como ese hombre que para mostrar su casa levanta un ladrillo, adobe provinciano; lo más íntimo que le resta de la vida que ya nunca volverá a ser. Así, Velarde levanta un poema y canta a la mitad del foro, un foro hecho de ruinas donde se concreta un cuerpo, la patria “impecable y diamantina”, que ya no es la muerte violenta, sino una muchacha con “la falda bajada hasta el huesito”; un no regresar más al edén subvertido, al sonido de la metralla. Queda un poema sin héroes militares, en un país militarizado, con las mujeres como estandarte y no los caudillos.

Un asunto por revisar es cómo algunos poemas son vistos como monumentos y otra la indagación de si en ellos se aborda directamente el tema. En el caso de López Velarde, está el monumento presente dentro del poema, cuando se refiere a un personaje histórico: “Cuauhtémoc, joven abuelo”. Pide permiso para loarlo, le rinde un culto moderno, porque ve precisamente cómo murió: joven, resistiendo hasta el final, a pesar del sitio de Tenochtitlan y la enfermedad pandémica; así permanece en la memoria colectiva, lo que mantiene su heroicidad “a la altura del arte”, lo cual expresa una soledad terrible, atravesada por el pasado y acaso un sentimiento de nostalgia. Por ello, el patriotismo de Velarde no deja de ser romántico, ni su gusto aristocrático. Aquí también aparece un vínculo más entre monumento y documento, donde se destaca la omisión y el silencio hacia otros héroes patrios.

Por las características expresivas del pasaje “Intermedio” del poema, como observa Alfonso García Morales, posiblemente el monumento a *Cuauhtémoc* de 1887, del escultor Miguel Noreña, ubicado en el Paseo de la Reforma, haya sido un referente directo, sobre todo el relieve lateral dedicado a la *Prisión de Cuauhtémoc*, el cual seguramente contempló Ramón López Velarde en diferentes momentos de sus caminatas baudelerianas. En este pasaje se resume el drama de la conquista. De acuerdo con Rodrigo Gutiérrez Viñuales, este monumento se puede leer como una concesión política del gobierno de un afrancesado Porfirio Díaz “para evitar conflictos” culturales, de clase social, mediante una arquitectura historicista que

integra en el discurso monumental y nacionalista “a uno de los representantes más conspicuos del periodo prehispánico”. El zócalo donde están las cenizas de los pies del héroe, quemados por la tortura a la que fue sometido, se llena de las oraciones de “católica fuente”, según el pasaje, la sumisión del nopal hacia las rosas, flores de Castilla, como también se glosa en el *Nican mopohua*, que narra las apariciones de la Virgen de Guadalupe.

En cuanto al nacionalismo de López Velarde, existen unos borradores del poema, estudiados por José Luis Martínez, donde López Velarde señala que, aunque como poeta no escribe México con “x” sino con jota (como han observado distintos críticos), aquéllos que se mezclaron con la “sangre cuatro veces heroica de la raza indígena”, no merecen zócalos, montículos ni estatuas. No hay padre, pues el “joven abuelo” materno es el verdadero héroe del mestizaje. No es la primera vez que se advierte esta ausencia del padre en el poema de López Velarde por parte de los críticos.

Hay que observar también que esto conviene aparentemente sin conflictos con la idea de “raza cósmica” que implanta José Vasconcelos, lo que conlleva, si no una complicidad, al menos sí una tolerancia hacia el totalitarismo de ese momento histórico. No resulta extraño que el proyecto educativo vasconcelista haya subvalorado las lenguas originarias y se erigiera el castellano como la única lengua oficial, en un colonialismo que todavía se impone a las comunidades indígenas del país, en contextos de despojo territorial y etnocidio lingüístico,

a pesar del actual surgimiento de literaturas subalternas.

Hay que subrayar, siguiendo el anterior señalamiento del propio López Velarde, como observa Alfonso García Morales, que existe al mismo tiempo una tendencia contra o antimonumental en “La suave Patria”. Desde el ferrocarril que se hace miniatura ante el territorio aún vasto del país —por lo que no habría que sucumbir ante el lamento por la pérdida de 1847— hasta la “carreta alegórica de paja” del final del poema, que tiene que ver con una fiesta pagana y pobre, donde sucede un sacrilegio erótico —“el dulce sacrilegio de besarte” que intuyó Nervo—, es ahí donde se puede advertir este carácter transgresor ante lo monumental.

Los dos objetos, el ferrocarril y la carreta, son los símbolos del movimiento social que ha de emprender el país para ser siempre fiel al espejo diario de la patria. Uno desde el avance industrial, otro desde la religiosidad. Empero, lejos de concebirse como un inmovilismo, el poema valora el tránsito; ideológicamente no busca la conservación de un catolicismo supuestamente amenazado, ni el discurso nacionalista heredado del porfiriato, con su pretensión cosmopolita por un lado y las reivindicaciones conmemorativas de corte prehispánico por otro —política cultural de un pasado idealizado, sin que ello repercuta en mejores condiciones para las comunidades indígenas—, sino más bien una “moneda espiritual” de cambio, es decir, como valor de culto para cambiar la idea de una patria monolítica a una patria suave; trueque donde la estatua de Cuauhtémoc termine siendo la cara de un tostón mexi-

cano, el cual depositamos en la alcancía de nuestra “sonora miseria”.

Enrique Díez Canedo también es uno de los primeros críticos en advertir este gesto antimonumental. Destaca que López Velarde supo elaborar en “La suave Patria” versos de “curvatura gongorina”, en un poema donde la patria no está “coronada de laureles” y se resiste, digamos, al cántico marcial de los himnos, “no es imponente, majestuosa de esa manera”. Cita entonces los versos que abren el Primer Acto del poema, donde se expresa este sentido. “Patria: tu superficie es el maíz”, nos otorga la imagen de una extensión horizontal, no un montículo. El maíz es el alimento del pueblo, creada por el trabajo humano, intervención de manos campesinas. Se revela todavía un mayor contraste, cuando López Velarde escribe: “tus minas el Palacio del Rey de Oros”. Se refiere a las minas donde se saca el metal que a principios de siglo xx aún sustentaba el dinero. En 1916, Carranza decretó la liquidación de los bancos, que debían cubrir en metal la totalidad de sus billetes en circulación, por eso la importancia de las reservas en metal extraído de las minas.

Con el contraste entre la superficie de la patria y las minas que están en el subsuelo, comienza el poeta su descripción de la patria, pero también cómo la concibe. Mientras lo visible es la subsistencia por medio del trabajo humano, tenemos por debajo una riqueza mineral que no pedimos —como tampoco el petróleo— y que, sin embargo, ha sido la carta afortunada para quienes han terminado por erigir su propio Palacio con el patrimonio del país. Lo que se deja ver de manera velada en el poema, es la ex-

plotación del hombre por el hombre y la condición extractivista del territorio, aunque más cerca de la superstición que del materialismo, al mismo tiempo que hace énfasis en contrastar la tradición con lo nuevo.

En el endecasílabo “y el relámpago verde de los loros”, la metáfora no sólo es analogía, sino también, diferencia. El adjetivo deja de ser únicamente sorprendente, sino resulta, sobre todo, “identificación entre dos distintas realidades empíricas”, así lo advierte Enrique González Rojo Arthur, —reivindicador de la vanguardia poeticista, nieto de Enrique González Martínez—, para quien esta forma de *contradicción-semejanza-diferencia*, muy empleada por el culteranismo, se identifica en López Velarde a través de Luis de Góngora. Inclusive, si se hace una lectura más amplia de la poesía mexicana, desde *Primero sueño* de Sor Juana, *Muerte sin fin* de Gorostiza, *La suave Patria* de Ramón López Velarde y en todo caso hasta *Piedra de Sol* de Octavio Paz, poemas canónicos, arquitecturas del más alto lenguaje poético, encontraremos que hay una lógica en el interior del discurso lírico, a partir del empleo de esta figura y sus variantes, donde prácticamente, en el caso del poema en cuestión, “el verso nos está diciendo que los loros son relámpagos *pero* verdes”.

Entre el azar y el milagro, la patria vive como “billete de la lotería”. El poema no nos conduce a la certeza del progreso, pero tampoco a la inacción. Concluye con un último develamiento, a manera de consejo: “Patria, te doy de tu dicha la clave/ sé siempre fiel a tu espejo diario”. Concebirse no inalterable, sino en movimiento, como las fases lunares, un nocturno analema. Fidelidad ante

su propio reflejo, que la hace infinita en la precisa cuenta de los días. La imagen de sí misma en constante cambio, donde “Cuarenta veces es igual el AVE”, revela no el espejo narciso sino el numen del rezo. La lectura del rosario nos puede taladrar, sí, en ese hilo que, sin embargo, aún con la aparente uniformidad de las repeticiones, atraviesa el alma y la deja intacta, en esa cotidiana intimidad que lleva a ser felices. Camino a seguir, en el que heredamos “un trono a la intemperie”.

La patria es la poesía, su definitivo sacrallegio. Siguiendo los versos de “Perra nostalgia” de Efraín Huerta, “la poesía es una santa / laica/ liberalmente emputecida /hasta el cansancio”. Puede decirse lo mismo de la patria, ese cansancio en “La suave Patria encuentra un lecho, en el que la mujer es de todos y de nadie, el sustento amoroso donde “al triste y al feliz dices que sí”. Como la “putilla del rubor helado” que es la muerte en *Muerte sin fin* de Gorostiza, porque se acuesta con todos. De esta manera, gestando una propia tradición, soltero de su propia muerte, Ramón López Velarde se entrega a ese ritual, al trueno que es –en el mismo instante– la ruleta de su vida.

Por otra parte, advierto que “La suave Patria” en tanto patrimonio, no se sustenta en referencias históricas explícitas, por tanto, para una valoración en cuanto a sus usos sociales, se puede afirmar que su presente se encuentra en el pasado. Ahí estriba su ventaja estética, pues se aleja de los encajillamientos, pero también su debilidad ante la trama ideológica, pues queda expuesto a las interpretaciones de grupos dominantes. Al no pretender la realización de una poe-

sía social o política, se logra la legitimación posterior del poema, que estriba en ser universal, así como un valor artístico moderno, incluso en el manejo de las evocaciones eróticas más abstractas, donde Velarde ejerce un artificio fundamental: para mostrar, oculta. En eso consiste la metáfora poética en José Ortega y Gasset y en esa misma concepción se basa después Octavio Paz para caracterizar al mexicano en *El laberinto de la soledad*. No son gratuitas estas relaciones. Esto también convino a quienes manipularon el sentido del poema, restringido de manera premeditada a un ámbito nacionalista.

Crítico sólo de manera implícita y a través de algunos pasajes, “La suave Patria” en particular y la obra de Ramón López Velarde en general, ha tenido interpretaciones que terminaron siendo patrimonio exclusivo de ciertos grupos literarios –con los Contemporáneos buscando en el libro *Zozobra* la obra poética mayor, en confrontación con los creadores del mito revolucionario, que encontraron en el poema un asidero político que hiciera memorables sus propias gestas–. Esto da cuenta de que la obra de Ramón López Velarde ha sido objeto de apropiaciones e intereses más diversos.

Si bien la monumentalización lopezvelardiana se dio en un contexto de nacionalismo instituyente, actualmente el aparato cultural, ya instituido, opera en otras condiciones y necesidades de insumos ideológicos. Se ha dirigido a la perpetuación ya no sólo de un régimen, sino de un sistema capitalista más complejo, acumulador y mercantilista de bienes culturales, en su sentido patrimonial pero también dentro de tendencias autoritarias. Visto hasta aquí el proble-

ma, más que una reivindicación de la poesía como discurso plural, dialógico y cambiante, con esta disputa en torno a la autoridad de la poesía escrita por López Velarde, se sigue expresando el culto al monumento literario, esto es, un discurso vertical, impostado y autorreferencial.

Néstor García Canclini advierte que “es grande la tentación de asociar al Estado con las herencias monumentales para legitimar el sistema político actual: se manifiesta así la voluntad de defender lo propio, se busca significar el arraigo histórico de quienes lo conservan y reinauguran después de restaurarlo”. Ante esto, se puede repensar de muchas formas el monumento. Lo importante es saber qué hacer con él. Se dinamita o se resignifica. Ahí está el punto crítico, es decir, el devenir socio-estético de apropiación del monumento y sus dinámicas, donde sin estar institucionalizado como tal, una colectividad puede tomarlo como parte de una corriente emergente, antimonumental, que parta del imaginario popular.

Apropiarse de los monumentos alrededor de la poesía mexicana, determinándoles otra función y otra memoria que contraponga el canon como código legitimador, nos regresa al tema de Ramón López Velarde y la cuestión de que el poeta no es quien finalmente erige “La suave Patria” como monumento literario, sino que alza su voz como un canto que parte la epopeya, que navega entre “olas civiles” y con “remos que no pesan”, siendo el Estado y su política cultural los que lo convierten en un poema-monumento, con el peso de un ancla en lugar de remos, en tanto lo elige como representativo de la nación mexicana y su homólogo

ga identidad cultural de donde asirse, en un esencialismo abstracto, que entró muy acorde con el discurso posrevolucionario de su tiempo.

En México, a decir de Ángel Rama, la admiración hacia López Velarde tenía un sustrato popular, que comparte o de la que extrae el caudillo militar su propio imaginario. “Podemos inscribirlo en la tradicionalmente difícil conjugación de las dos espadas, de los dos poderes del mundo”. El pueblo admira la capacidad intelectual, mientras que el militar utiliza además, esta admiración en la escritura para componer el discurso ideológico justificativo, ya no del “panegírico del caudillo”, sino del fundamento patriótico que le diera a la nación coherencia. Obregón necesitaba un momento fundacional, el monumento y su función conmemorativa, para que la imagen del militar contuviera aquella burla, también popular, donde el caudillo no se salva de ser señalado discursivamente, como lo hace Martín Luis Guzmán (el pie de página es de Rama):

... lo peor del manifiesto o lo mejor para los fines de la risa no estaba en el juego de los símiles o metáforas. Provenía sobre todo de cierto dramatismo, a un tiempo ajeno y pedantesco, que era como la médula de la proclama. Se le sentía presente en las palabras iniciales: “Ha llegado la hora...”; se le escuchaba estrepitoso en el apóstrofe final: “¡Malditos séais!” y hallaba expresión perfecta en esta frase de dinamismo teatral agudo: “La Historia retrocede espantada de ver que tendrá que consignar en sus páginas ese derroche de monstruosidad, la monstruosidad de Huerta.

El general Obregón temía la traición política de Vasconcelos, es consciente de la inestabilidad entre esas dos fuerzas que son el intelecto y las armas. ¿Cuál sería, entonces, la demanda de los lectores de Velarde, inmersos en el proceso revolucionario? Carlos Monsiváis, citado por Rama, afirma que: “el mexicano común y corriente, se descubre y contempla en la poesía de López Velarde”. El dispositivo en común que detonara la popularidad de “La suave Patria”.

Mientras que el poema propone una patria íntima, la mexicanidad como cultivo de la libertad individual, para la lectura militar de Obregón, es el esplendor del poema nacional; espera que con estos monumentos se refuercen las bases de las competencias institucionales, lo que persigue también Vasconcelos, que requiere de un aparato difusor lo suficientemente organizado para emprender la educación como elemento fundacional del Estado; momento de conciliación en este sentido. “La suave patria” entra en el esquema dilemático que Rama observa como una distinción de México con relación a los países latinoamericanos ubicados en el cono sur, donde los caudillos fueron civiles.

Si del lector sudamericano padecía de un “desgano habitual”, según una carta de Horacio Quiroga en 1928 (a propósito de sus acuerdos comerciales con quien le remuneraba, en entregas, la publicación de sus cuentos), por lo que había que “interesarlo, impresionarlo y sacudirlo”, el lector mexicano, podemos aventurarnos a afirmar, estaba inerme ante la falta de alfabetización, abrumado entre cruentos enfrentamientos en todo el país, por lo que había que, además

de conmoerlo, fundar escuelas, propagar la lectura y dotar de certidumbre histórica a la pretenciosa “raza cósmica”, esto es, *hacerlo recordar* desde la perspectiva de una intelectualidad privilegiada (“clase intelectual”, diría González Rojo Arthur), que no considera prioritaria la educación de las clases populares, pero inscribe al poema “La suave Patria” en los anales de la efeméride escolar y en el repertorio iconográfico que periódicamente, a conveniencia de la doctrina en turno, conmemora este suceso.

Caracterizar la poesía mexicana como monumento ha sido, entonces, una tarea desde el poder, por lo que hoy en día es necesaria su crítica frontal, echando abajo lo incuestionable, atentos a las poéticas que se encuentren en situación de elaborar interpelaciones al discurso dominante. Tal sigue siendo el caso del poema “La suave Patria” que, a pesar de haberse escrito en 1921, por un provinciano, esto es, un marginal, periférico insumiso, como lo fue en vida Ramón López Velarde, aún tiene la combustión necesaria para leerlo desde otra búsqueda, “arte por el arte social”, imprescindible para repensar la poesía mexicana, con la cual nuestro país pueda navegar a mejor puerto, sin condicionamientos externos y sin un pueblo sometido.

## Fuentes consultadas

Adorno, T. “La educación después de Auschwitz”. Conferencia originalmente realizada por la Radio de Hesse el 18 de abril de 1966. Frankfurt: *Zum Bildungsbegriff des Gegenwart*, Frankfurt, 1967.



- Benjamin, W. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: UACM/Itaca, 2008.
- . *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1990.
- . *El autor como productor*. México: Itaca, 2004.
- Bentivegna, A. Estética de los nuevos monumentos: estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales. *Revista de Observaciones Filosóficas*, 6, 2008
- Blanco, J. J. La alcoba submarina. *Minutos velardianos. Ensayos de homenaje en el Centenario de Ramón López Velarde*. México: UNAM, 1988.
- Cuesta, J. *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: FCE, 1985.
- García Barragán, E. et al. *Ramón López Velarde. Álbum*. México: UNAM, 2000.
- García Canclini, N. "Los usos sociales del patrimonio cultural". *El patrimonio cultural de México*. México: FCE, 1993.
- García Morales, A. *Poeta/nacional/moderno/católico: notas sobre la recepción crítica de Ramón López Velarde*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010
- . *López Velarde 1921: la médula gadalupana de "La Suave Patria"*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011
- Gilly, A. *La revolución interrumpida*. México: Ediciones El Caballito, 1971.
- González Rojo, E. Un discípulo argentino de López Velarde. *Contemporáneos*, 1928.
- González Rojo Arthur, E. *Reflexiones sobre la poesía*. México: Ediciones El Aduanero, 2007.
- Gutiérrez Viñuales, R. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Díez Canedo, E. Ramón López Velarde. *Conversaciones literarias, segunda serie 1920-1924*. México: Joaquín Mortiz, 1964.
- Krauss, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna. Doble negativo. Una nueva sintaxis para la escultura*. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- Mendiola, V. M. (compilador). *La suave Patria / The Soft Land. El ángel que acompañó a Tobías*. México. Ediciones El Tucán de Virginia, 2013.
- Mendoza Romero, J. Comentaristas de "La suave Patria". *Círculo de Poesía*, 2009.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", en *Historia general de México*, El Colegio de México, 1976.
- Musil, R. *Prosa temprana y obras póstumas publicadas en vida*. Barcelona: Sexto Piso, 2007.
- Quirarte Castañeda, V. *Decir la "Suave Patria"*. México: UNAM/Ediciones del Equilibrista, 1993.
- Quiroga, Horacio. "La crisis del cuento nacional, *La Nación*, 1928.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Chile: Tajamar Ediciones. 2004.
- Ramírez, I. Tutela suave y leal... de Ramón López Velarde. *Crítica*, 151, 2011.
- Riegl, A. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987.
- Rey, J. M. *Paul Valéry: La aventura de una Obra*. Madrid: Siglo XXI Ediciones, 1997.
- Pacheco, J. E. López Velarde hacia "La suave Patria". *Letras Libres*, 32, 2001.
- Paz, O. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- Vargas, R. "La Decena Trágica: Reyes y Velarde, testigos silenciosos". *Proceso*, 2013.

Velarde López, R. *La Suave Patria y otros poemas*. México: FCE.

Villaurrutia, X. *Obras*. México: FCE, 1953.

Williams, R. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000.

Zaid, G. *Aclaraciones sobre López Velarde. Ensayo sobre poesía*. México: El Colegio Nacional, 1993.