

1
2esº

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA
LETRAS HISPANICAS

EN TORNO DE LA AMADA

*Elementos prehispánicos y alquimistas
en la poesta de
Rubén Bonifaz Nuño*



T E S I S

para optar por el título de
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS
que presenta
Carlos Héctor Arana García

México

1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	<u>pág.</u>
INTRODUCCIÓN	VIII
<i>Capítulo primero: EL CONTEXTO ALQUIMICO</i>	
1.1 La alquimia como herramienta de interpretación literaria	1
1.2 Bosquejo de la alquimia	2
1.3 Las vertientes de la alquimia	5
1.4 La labor del alquimista	7
1.5 Alquimia y poesía	9
<i>Capítulo segundo. EL CONTEXTO PREHISPANICO</i>	
2.1 Etapas del contexto prehispánico	15
2.2 Un mito de la creación	16
2.3 Estudio de las imágenes	19
2.4 Coatlicue como símbolo	23
<i>Capítulo tercero. LA FLAMA: LOS ELEMENTOS ALQUIMICOS</i>	
3.1 La literatura alquímica	28
3.2 Técnicas literarias alquimistas	29
3.3 La alquimia en <i>La flama en el espejo</i>	31
3.4 La alquimia en <i>El corazón de la espiral</i>	36
3.5 La alquimia en otros libros	41

Capítulo cuarto: COATLICUE: LOS ELEMENTOS PREHISPÁNICOS

4.1 Elementos literarios prehispánicos	44
4.2 El diálogo de la flor y el canto	44
4.3 Técnicas literarias prehispánicas	46
4.4 Águilas y tigres	48
4.5 Elementos plásticos prehispánicos	50
4.6 Coatlicue	51
4.7 Coyolxahuqui	52

Capítulo quinto. LA MUJER: PUENTE ENTRE CONTEXTOS

5.1 La mujer como poesía	57
5.2 La mujer como amante	59
5.3 La mujer como amada	63
5.4 La mujer como puente entre contextos	67

Capítulo sexto. COMPROMISO SOCIAL Y HUMANISMO

6.1 Literatura y sociedad	76
6.2 La poesía social	80
6.3 La búsqueda interior	86
6.4 El humanismo	87
6.5 El humanismo de Rubén Bonifaz Nuño	90

CONCLUSIONES	96
--------------	----

BIBLIOGRAFIA	100
--------------	-----

NOTA BIBLIOGRAFICA

Las citas de las obras poéticas de Rubén Bonifaz Nuño se tomaron del libro *De otro modo lo mismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979, que contiene los siguientes títulos:

La muerte del ángel.

Imágenes.

Los demonios y los días.

El manto y la corona.

Canto llano a Simón Bolívar.

Fuego de pobres.

Siete de espadas.

El ala del tigre.

La flama en el espejo.

Se citan además:

As de oros. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

El corazón de la espiral. México: Miguel Ángel Porrúa, 1983.

Albur de amor. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. (Letras mexicanas; 119).

Pulsera para Lucía Méndez. México: Plaza y Valdéz, 1989.

Del templo de su cuerpo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. (Letras mexicanas; 120).

SIGLAS

Las obras poéticas de Rubén Bonifaz Nuño se citan de acuerdo a la siguiente lista de siglas:

- AA* *Albur de amor.*
- AO* *As de oros.*
- AT* *El ala del tigre.*
- CE* *El corazón de la espiral.*
- CSB* *Canto llano a Simón Bolívar.*
- DD* *Los demonios y los días.*
- FE* *La flama en el espejo.*
- FP* *Fuego de pobres.*
- I* *Imágenes.*
- MA* *La muerte del ángel.*
- MC* *El manto y la corona.*
- PLM* *Pulsera para Lucía Méndez.*
- SE* *Siete de espadas.*
- TC* *Del templo de su cuerpo.*

**Ogne dolcezza, ogne pensiero umile
nasce nel core a chi parlar la sente,
ond'è laudato chi prima la vide.***

Dante Alighieri: *La vida nueva.*

**¿Y que milagro hizo que en medio
de tantos ojos, frente a ti, cerrados,
abriera yo los ojos?**

Rubén Bonifaz Nuño: *El manto y la corona.*

*** Toda humildad y toda dulcedumbre
nace oyendo su voz pura y afable.
Dichoso el hombre que la vio primero.**

INTRODUCCION

Cada quien disfruta de la literatura por razones propias; el valor que atribuimos a una obra depende mucho de que podamos encontrar razones nuevas para disfrutarla. En mi caso, empecé a leer la poesía de Rubén Bonifaz Nuño porque sentía muy cerca la angustiante soledad de algunos de los poemas de *Los demonios y los días*.

*Los días de fiesta se descansa;
no hay nada que hacer; se cierran
las tiendas; se encuentran los amigos, los novios.
Salen de paseo los que pueden,
y todos procuran alguna cosa
que llene las horas desocupadas.*

*Y aparece entonces evidente
como nunca, rígida como nunca,
la desolación del que está solo.*

[DD, 40, 1-9; 157]⁴

Al releer este libro encontré que, además, denota la forma en que el mundo, la civilización, la sociedad nos separa de nuestros semejantes.

*Nadie esta conforme con nadie; todos
se apagan en medio de su fracaso;
encuentran que nada tiene sentido;
soportan, mecánica, una vida
que en ninguna forma les corresponde.*

[Ibid., 32, 25-29; 149]

La curiosidad por conocer mejor la obra de un autor capaz de fundir tan limpiamente la soledad personal con la preocupación social, me llevó a acercarme a libros como *La flama en el espejo* y *El corazón de la espiral*. El tipo de poesía de ambos libros se ejemplifica muy bien con la siguiente estrofa:

*Y todo recibió por ella
nombre y lugar y cuerpo en orden.
Y la duplicada cumbre de ola
en un rostro solo se revela.*

[CE, III, 24-25; 13]

Ahora el poeta propone un poema pleno de dificultades, muy alejado del tono coloquial de *Los demonios y los días*. ¿Quién es ella?, ¿a qué "todo" nombra, coloca y ordena?, ¿qué rostro se revela en qué cumbre de ola?

El presente trabajo nació como un intento de penetrar en estos poemas. Parte de la idea de que la dificultad de su lectura se puede superar si conocemos el contexto que les dió origen.

En la obra de Bonifaz Nuño se ha señalado la presencia de diferentes contextos. Por ejemplo, Agustín Yáñez² y Octavio Paz señalan el grecolatino y el prehispánico. Este último escribe:

La formación humanística lleva a Rubén Bonifaz Nuño a hacer una poesía de síntesis en que se con-

cilian el rigor clásico y las palabras en libertad, el oscuro y muchas veces atroz universo náhuatl y la tradición grecolatina³

Dadas las limitaciones de una tesis, estudio únicamente los contextos alquímico y prehispánico. Desde luego, esta condición de ninguna manera descalifica el rico acervo proveniente de otras muchas culturas en la poesía de Bonifaz Nuño.

Para sustentar este trabajo, acudí en primer lugar a los textos en prosa y a las entrevistas hechas a Bonifaz Nuño, ya que, incluso si consideramos que la interpretación que hace un autor de su propia poesía es frecuentemente limitada⁴, siempre resulta iluminadora. En el caso de esta tesis, las declaraciones del poeta me indicaron el estudio de otros libros necesarios para la comprensión del contexto correspondiente. Basándome en las fuentes mencionadas, describí, en los capítulos primero y segundo, los contextos prehispánico y alquímico en los que se inscriben los poemas, y con ayuda de los cuales en los capítulos tercero y cuarto ejemplifico el uso poético que hace Bonifaz Nuño de los elementos provenientes de ambos contextos.

No es mi intención interpretar en su totalidad ninguno de los poemas que cito, sino únicamente enriquecer su lectura, por lo tanto solamente comento partes de algunos poemas, en la inte-

ligencia de que los ejemplos del uso poético de elementos alquímicos y prehispánicos pueden multiplicarse ampliamente.

El uso de elementos provenientes de contextos tan dispares como el alquímico y el prehispánico, no implica que se abandone uno por el otro. En el capítulo quinto demuestro como Bonifaz Nuño relaciona alrededor de la figura de la amada ambos contextos.

Limitándome al método propuesto, es evidente que solo puedo lograr una visión microscópica de la obra poética de Rubén Bonifaz Nuño, un punto de vista tan específico que corre el riesgo de producir únicamente una colección de apostillas para poemas de ardua lectura. Con el ánimo de superar este riesgo, intento situar los poemas estudiados en el contexto de toda la obra de Rubén Bonifaz Nuño para buscar un objetivo que les da sentido y unidad.

En el capítulo sexto propongo al humanismo como el propósito fundamental en toda la obra de Bonifaz Nuño. Relaciono así la obra entera del poeta con el contexto social en que se produjo.

NOTAS A LA INTRODUCCION

- 1 Las referencias a poemas de Bonifaz Nuño se hacen de acuerdo al siguiente orden:
[SIGLA, título de poema (si existe), número de verso; página del libro]
- 2 Goatlicue y Ceres las llamó Agustín Yáñez en su contestación a "Destino del canto", el discurso de ingreso de Bonifaz Nuño a la Academia Mexicana. *Cfr. Memorias de la Academia Mexicana Correspondiente de la Española. Participación en el IV congreso de Academias de la Lengua Española y Discursos académicos. Tomo XIX.* México: Academia Mexicana Correspondiente de la Española, 1968. pp 81-88.
- 3 Octavio Paz. *Poesía en movimiento I.* México: Secretaría de Educación Pública, 1985. p. 188. (Lecturas Mexicanas. Segunda serie, 4)
- 4 Incluso en poetas como San Juan de la Cruz, quien comenta ampliamente sus *Canciones*, como sostiene Claudio Rodríguez en entrevista dada a Federico Campbell. *Cfr. Infame turba.* Barcelona: Lumen, 1971. p. 233. [San Juan de la Cruz] *"Estudia sus poemas después de haberlos escrito, entonces la interpretación de los poemas no corresponde a la realidad del texto."*

EL CONTEXTO ALQUIMICO

1.1 La alquimia como herramienta de interpretación literaria

En "Gilberto Owen y la alquimia"¹, Octavio Paz afirma que el ocultismo ha sido "la otra religión de occidente", de la que muchos autores han recibido gran influencia, por lo cual siempre resulta atractivo echar mano de él para interpretar las obras literarias². Sin embargo, concluye, no debemos usar al ocultismo como método de acercamiento si no disponemos de datos que afirmen suficientemente la filiación ocultista del autor. En el caso de Bonifaz Nuño es tan evidente la relación de *La flama en el espejo* con el ocultismo que se le ha estudiado desde el punto de vista alquímico en dos tesis³, lo que no obsta para que el estudio más completo que hay sobre este libro, el hecho por María Andueza⁴, no contemple a la alquimia como el contexto determinante para explicar el poema, sino como uno más de los que, junto con el bíblico, el dantesco, el clásico grecolatino, etcétera, contribuyen a enriquecerlo.

Si en el caso de *La flama en el espejo* quedara duda, por su denso sincretismo, de la pertinencia de un acercamiento desde el ocultismo, bastaría con saber que el mismo autor ha declarado que

dicho libro fue escrito a partir de la alquimia,

La alquimia me dio las raíces de este libro. En él están los caminos para alcanzar la última transmutación, presentados de la manera más clara que me fue permitido hacerlo⁵.

Además de *La flama en el espejo*, Bonifaz Nuño ha utilizado elementos tomados de la alquimia en *El corazón de la espiral* y, en menor medida, en *As de oros* y *Albur de amor*. Es entonces indispensable para una mejor comprensión de estos libros el conocimiento de los fundamentos de la alquimia, empresa que rebasa con mucho las proporciones y la dirección de este trabajo, por lo que únicamente me limitare a un esbozo.

1.2 Bosquejo de la alquimia

El origen histórico de la alquimia se remonta a la civilización helénica, en una época situada alrededor del siglo III d.C. Aun cuando existe evidencia de alquimia en India y China,⁶ nos concentraremos en la tradición alquimista occidental, la cual parece ser de origen griego. Esta tradición llegó a Europa durante la Edad Media gracias a los sabios del Islam.

Aunque los alquimistas reclaman para su ciencia una antigüedad que se remonta al antiguo Egipto, y se sigan escribiendo hasta la fecha libros sobre el Arte, la mayoría de los

textos que conservamos fueron escritos durante la Edad Media.

Es, entonces, conveniente considerar a la alquimia como parte del conjunto epistemológico medieval. La episteme medieval concibe al mundo como un conjunto de símbolos, como señala Foucault

en el siglo XVI se consideraba que los signos habían sido depositados sobre las cosas para que los hombres pudieran sacar a la luz sus secretos⁷.

Aunque Foucault se refiere al siglo XVI, el concepto de un universo cognoscible -y por tanto manejable- mediante analogías era común en los siglos anteriores. Para la mente medieval el mundo era como un libro escrito por Dios para ser leído por el hombre. Por tanto, la función del estudioso es descifrar, no la naturaleza, sino el código que permite leerla, un código potencialmente capaz de poner todo el universo al alcance de su poseedor.

Esta noción utilitaria del conocimiento es igualmente aplicable al método científico, que puede considerarse como una herramienta capaz de dotar al científico del conocimiento suficiente para controlar al universo.

El poseedor de un conocimiento de esta clase, trataría de ocultarlo para evitar que cayera en manos capaces de darle mal uso. Quizá, fue esa la razón que tuvieron los autores esotéricos

para prometer tanto en sus libros y revelar tan poco. Por ejemplo, el alquimista conocido como Enrique Madathan escribió sobre el gran misterio de los Sabios:

Es el misterio de los misterios, es sin excepción el secreto entre los secretos, la curación y el remedio de todas las enfermedades. Es también la ciencia que deseamos, lo más exquisito que hay en todas las cosas que están bajo la órbita orbicular de la Luna, la cual por él fortifica a la Naturaleza. Rejuvenece al corazón y a todos los miembros, perpetúa la juventud, aleja la vejez, destruye las enfermedades y revivifica al Universo.⁸

De manera apresurada pudiera concluirse, considerando que la naturaleza no es descifrable desde el punto de vista de la ciencia contemporánea con las técnicas del alquimista, que las promesas de ilimitado poder para el poseedor de la piedra filosofal son simples ficciones. Así, comparando la alquimia con la física nuclear, se ha dicho que las transmutaciones proclamadas por los alquimistas son posibles sólo mediante grandes aparatos y enormes cantidades de energía. Unas condiciones únicamente accesibles en los mayores centros de física nuclear⁹ a un costo tan alto y con un rendimiento tan pobre que no tiene sentido intentarlas en proporciones industriales.

Sin embargo, el hecho de que las transmutaciones posibles

mediante la física nuclear sean excesivamente costosas y limitadas no niega la posibilidad de desarrollar métodos más eficientes. Por ejemplo, en la actualidad se discute un experimento que logra la fusión a temperatura ambiente mediante la aplicación de muy bajas energías y material al alcance de cualquier laboratorio particular¹⁰.

1.3 Las vertientes de la alquimia

Para facilitar su comprensión, esquematizaré la alquimia como una ciencia compuesta por tres vertientes¹¹: una predominantemente técnica, otra que actúa únicamente sobre el alquimista y, finalmente, una vertiente que combina el proceso técnico con procedimientos que desconocemos, la verdadera alquimia. Las tres fueron frecuentemente confundidas y mezcladas, aun por aspirantes que no tenían tanta capacidad como buena fe.

La alquimia técnica fue ejercida por los llamados sopladores, interesados únicamente en la manipulación de los metales; los espagiristas, interesados en la obtención de medicinas y los arquimistas preocupados únicamente en obtener oro¹². Todos ellos pueden con justicia contarse entre los predecesores de la química moderna, a la cual heredaron los procedimientos técnicos que desarrollaron y las sustancias nuevas que obtuvieron durante sus experimentos. Pero la química, al desarrollarse, volvió obsoletas a sus antecesoras.

La segunda vertiente, la alquimia mística o espiritual, considera todas las descripciones operativas como parábolas de un proceso ascético que actúa únicamente sobre el alquimista. Esta vertientes culmina con las interpretaciones psicoanalíticas de Jung, que propone que

la verdadera raíz de la alquimia se ha de buscar menos en ideas filosóficas y más en las vivencias de las proyecciones del investigador.¹³

La tercera vertiente es más que una simple combinación de las dos anteriores. Además de las técnicas de laboratorio que comparte con la alquimia técnica, se vale de procedimientos que no conocemos, los propiamente alquímicos. Estos procedimientos han sido tan celosamente resguardados que únicamente sabemos de ellos que no corresponden a ninguna de las técnicas de la actual química, y que el propio alquimista es parte importante en su realización, ya que para actuar sobre la materia, el aspirante debe obrar también sobre sí mismo. Esta es la alquimia cuidadosamente insinuada por la tradición hermética, a la que se refiere Grillot de Givry.

Existe una alquimia trascendental: la alquimia de uno mismo. Es previamente necesaria para llevar a cabo la alquimia de los elementos. La nobleza de la obra exige la nobleza del operario.¹⁴

1.4 La labor del alquimista

La labor del alquimista no ha sido jamás explicada abiertamente por ningún texto, la idea parcial que de ella presento se basa en la exposición de Juan Merino¹⁵.

Para conocer el carácter de las operaciones alquímicas, el aspirante debía empezar por estudiar detenidamente los textos de los maestros más reconocidos. En este estudio, que podía durar muchos años, se extraviaron la mayoría de los curiosos, porque para descifrar esa literatura tan deliberadamente oscura, el aspirante debía ser iniciado en los secretos más profundos del Arte por un maestro. Inútilmente se buscará en los textos la revelación de estos secretos, pues únicamente se han transmitido de maestro a discípulo. Sin la revelación iniciática, de los textos solamente pueden extraerse los pasos más generales del trabajo del alquimista.

La obra alquímica consiste, esencialmente, en la manipulación de la *materia prima* para descomponerla en *azufre* y *mercurio*, los elementos esenciales de todos los metales¹⁶, *azufre* y *mercurio* que desde luego no son los elementos químicos que conocemos, y los que una vez obtenidos y purificados se vuelven a unir para formar el *elixir*, la *piedra filosofal*. De aquí que toda la obra se haya resumido en dos pasos: *solve* y *coagula*.

La técnica propiamente dicha de la manipulación consiste en la reiterada aplicación de distintos tipos de fuego sobre la ma-

teria *prima*. El fuego común cuya intensidad puede controlarse mediante el atamor, y otros agentes ocultos bajo los nombres de distintos tipos de fuego: *fuego secreto* (quizá una base), *quinto fuego*, *fuego de rueda*, etcétera. Sin olvidar que, como mencioné arriba, las manipulaciones del alquimista tenían como objetivo, no solamente producir el *elixir*, la *pedra filosofal*, sino también, de alguna manera, transformar al operador.

Ahora bien, la exposición anterior es insuficiente para comprender el proceso de la obra alquímica, porque todos sus detalles están rodeado de misterios: la naturaleza de la *materia prima*, el modo de sellar el recipiente (*huevo alquímico*) en que se efectúa la obra, el *fuego secreto*, la proporción de los elementos que intervienen, las distintas maneras (*regímenes*) de aplicar el calor, el orden de las operaciones y el número de sus reiteraciones, entre otros muchos.

En este laberinto se dan también algunos indicios que permiten encontrar el camino. Por eso aconsejan los textos buscar en ellos lo que tienen de común. Uno de estos indicios es la sucesión de colores. Toda la operación se divide en tres obras que toman su nombre del color del producto final de cada etapa: la obra negra, o *nigredo*, como el *ala de cuervo*; la *albedo* u obra blanca, como el *mercurio filosófico* y finalmente la obra roja o *rubedo*, como el *elixir rojo perfecto*.¹⁷

1.5 Alquimia y poesía

La necesidad de transmitir el secreto sin divulgarlo indiscriminadamente llevó a los escritores esotéricos a crear un simbolismo con el cual trataban de desarrollar un sentido que consideraban innato -un don de Dios-, la capacidad de comprender, de descifrar el universo. De manera semejante el poeta, mediante el dominio de la palabra, intenta desarrollar su capacidad de describir y, por tanto, en cierta medida de comprender al universo.

El sentido que puede tener para Bonifaz Nuño acercarse al conocimiento de la alquimia se nos aclara si consideramos la posición que tiene al respecto:

Y pienso en la humilde labor del alquimista. En su peregrinar interior, dentro de la oscuridad del laboratorio, el filósofo, el artista, el agricultor del cielo, repetía cotidianamente la misma acción, sembraba la misma semilla de oro; mezclaba su sal, su azufre y su mercurio en las mismas proporciones exactísimas. Y durante muchos días, durante muchos años, su acción podía carecer de fruto, porque quedaba agotada en sus propios límites. Pero en un instante elegido, la combinación de los átomos en el atamor entraba en conjunción con las combinaciones vertiginosas de las estrellas. Todo estaba, así no fuera más que un instante, en total armonía. Y la pequeña obra humana, el trabajo necesariamente individual del sabio, al colaborar con el del universo todo, se veía transformado en

obra magna, con sus inmediatos resultados espirituales de conocimiento, de libertad y de salvación.¹⁹

El texto es parte del discurso de ingreso de Bonifaz Nuño al Colegio Nacional, hecho que ocurrió en 1972, un año después de la aparición de *La flama en el espejo*, por lo que los conceptos sobre la alquimia ahí expresados no pueden ser muy distintos de los que animaron la escritura del libro. En este texto encontramos que para Bonifaz Nuño el premio al trabajo del alquimista no es de carácter material, sino espiritual. No aspira a lograr ni la riqueza material ni la inmortalidad, sino el conocimiento, la libertad y la salvación. El resultado que anhela el alquimista es, entonces, su mejoramiento personal.

La poesía de Rubén Bonifaz Nuño puede interpretarse como una aventura intelectual que, como la gran obra alquímica, se emprende para conocer la constitución del cosmos y del propio poeta, para transformarse él mismo y transformar al mundo.

Si bien es cierto que Bonifaz Nuño afirma no dar indicios falsos en *La flama en el espejo*, tampoco trata de exponer claramente en ese libro la obra alquímica. Cualquier intento de abordar el poema debe partir de que el autor no trata de hacer un manual, sino poesía, un tipo de poesía que no sólo es lírica vehículo de emociones, sino también una expresión de reflexiones.

Esta preocupación, en la medida que vuelve más profunda a su poesía, es quizá, la nota que la vuelve más relevante.

No podemos conocer exactamente el proceso de creación de un poema, sólo tenemos acceso al poema terminado. Tampoco podemos determinar si el autor mejoró después de escribir un poema, o un libro de poemas o de toda una vida dedicada a la poesía. Sólo sabemos que no se ejerce la poesía impunemente. Si, como Gabriel Zaid dice, el mundo es mejor después de El Quijote¹⁹, entonces el mundo debe ser mejor después de un poema - tal vez para muy pocos y aun para ellos en muy poco- pero ese mínimo impulso es suficiente para justificar el poema.

NOTAS AL CAPITULO PRIMERO

- 1 En *México en la obra de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. pp. 483-484.
- 2 Como un ejemplo de este enfoque en la crítica literaria mexicana vease el artículo de Sergio Fernandez "El eter y el androgino. Aproximaciones a Los Contemporáneos", en *Los empeños: La vida literaria*, Nueva época, No. 1, México, may-jun, 1981. pp. 9-28.
- 3 Se trata de *Rubén Bonifaz Nuño: La flama en el espejo. Análisis de tres procesos simbólicos* de Margarita Sara Peace Cruz y *La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y la tradición hermética*, de Alfredo Rosas Martínez.
- 4 María Andueza. *La Flama en el espejo: Rubén Bonifaz Nuño*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- 5 Marco Antonio Campos; "Resumen y balance", en *Vuelta* No. 104. México. julio, 1985. p. 34.
- 6 Señala F. Sherwood Taylor en *Los alquimistas fundadores de la química moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977. p. 10. (Breviarios; 130). "Existió en la China y en la India, pero ha sido imposible conectar estos alquimistas orientales con la tradición principal que surgió en el Cercano Oriente en época dudosa, no más tarde del año 100 d.C."
- 7 Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1982. p. 65.

- ⁸ Enrique Madathan. "El renacimiento del siglo de oro", en *Cuatro antiguos tratados de alquimia*. Presentados y traducidos por Julio Peradejordi. Barcelona: Edicomunicación, 1986. p. 87.
- ⁹ Contrariamente en el libro de Georges Ranque *La piedra filosofal*. Barcelona: Plaza y Janés, 1974. p. 35, se sugiere que las transmutaciones podrían ser posibles en presencia de un catalizador adecuado.
- ¹⁰ Es la llamada fusión fría dada a conocer por Fleishmann y Pons en 1989. Pueden consultarse los detalles en "La fusión fría y el hidrógeno en metales" en *Ciencia y desarrollo* vol. XV, no. 88, México, sep-oct. 1989, pp. 87-93.
- ¹¹ Cfr. Juan Merino. *La alquimia*. Barcelona: Orbis, 1983. pp. 10-11. (Serie incógnita; 2). Este libro constituye una excelente introducción al tema desde el punto de vista de la alquimia.
- ¹² En *Las moradas filosóficas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1972. Fulcanelli dedica un capítulo a diferenciar el trabajo de alquimistas y espagiristas.
- ¹³ Carl Gustav Jung. *Psicología y alquimia*. Barcelona: Plaza y Janés, 1989. p. 226. (Otros horizontes).
- ¹⁴ Grillot de Givry. *La gran obra. Doce meditaciones sobre la vía esotérica al Absoluto*. México: Yug, 1982. p. 22. (Biblioteca esotérica; 2).

15 Cfr. Juan Merino. *La Alquimia...* Op. Cit. pp. 101 y ss.

16 Es esta una noción básica de la alquimia y figura en muchos tratados como "El compuesto de los compuestos" de Alberto Magno y "El espejo de la alquimia" de Roger Bacon. Ambas obras se pueden consultar en *Siete textos de alquimia*. Versión, prólogo, glosario y notas de Mario Martínez de Arroyo. Buenos Aires: Glem, 1943.

17 Cfr. Juan Merino *La Alquimia*. Op. Cit. pp. 104-112.

18 "La fundación de la ciudad" en *Memoria del Colegio Nacional*. México: El Colegio Nacional, 1972. p. 161.

19 Gabriel Zaid. *La poesía en la práctica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. pp. 64-65 (Lecturas mexicanas; 98): "en mayor o menor escala, toda obra de arte cambia al mundo y cambia la vida. Puede empezar por solicitar a su autor a través de una oscura necesidad de aclararse la vida, pero acaba siempre por ser un esclarecimiento del mundo, una actuación sobre materiales que al organizarse nos acogen, se vuelven habitables. Y esto de un modo universal, con ganancias definitivas. La tierra es más habitable despues de Cervantes."

CAPITULO SEGUNDO

EL CONTEXTO PREHISPANICO

2.1 Etapas del contexto prehispánico

El contexto prehispánico de la poesía de Rubén Bonifaz Nuño está basado en la concepción que tiene el poeta de la cultura prehispánica. Como analizaré en este capítulo y en el siguiente, esta concepción se ha transformado a lo largo de los años.

Los elementos prehispánicos aparecen a partir del libro *Fuego de pobres* (1961), probablemente por la influencia de las clases que tomó el poeta, hacia 1957, con Miguel Leon Portilla⁴. A partir de este momento su poesía se enriquece con elementos, que analizaremos en el próximo capítulo, provenientes de la poesía náhuatl. Estos elementos marcan una primera etapa del contexto prehispánico en la poesía de Bonifaz Nuño, la etapa literaria.

En la segunda etapa, la plástica, predominan elementos provenientes de los monumentos plásticos prehispánicos. Se origina en los estudios que emprendió Bonifaz Nuño sobre la iconografía prehispánica. Estos estudios produjeron libros dedicados al análisis del arte prehispánico: *El arte en el templo mayor* (1981) y *El cercado cósmico* (1985). En estos estudios pueden apreciarse

las principales líneas de sus teorías, las que culminan en *Imagen de Tláloc* (1986).

A partir de sus investigaciones sobre la estética prehispánica, Bonifaz Nuño, cambió su concepción de la cultura prehispánica. Este cambio influyó poderosamente en su poesía. Como veremos en el próximo capítulo los elementos iconográficos prehispánicos aparecen en *El corazón de la espiral* y en *Albur de amor*.

En el presente capítulo me concentro en la descripción de la etapa plástica del contexto prehispánico. Para exponerla me baso fundamentalmente en *Imagen de Tláloc*.

2.2 Un mito de la creación

En *Imagen de Tláloc* Bonifaz Nuño demuestra que muchas de las piezas del arte precolombino que conservamos no son, como hasta la fecha se ha venido sosteniendo, representaciones de divinidades, sino distintas expresiones de un concepto cosmológico altamente abstracto:

sus creadores no pretendieron constituir la imagen de un dios, sino representar simbólicamente el poder del dios en el punto mismo donde va a iniciar su ejercicio.²

El ejercicio de poder al que se refiere Bonifaz Nuño, es el

de la creación. En este momento la presencia divina aparece desdoblada en dos entidades complementarias, simbólicamente representadas como serpientes. Este par de fuerzas divinas necesita la presencia de una tercera entidad de carácter antropomorfo:

Entre ambas encuentran una tercera entidad, que a la vez tiene en sí las cualidades de los dos primeros... Esta entidad, por otra parte tiene figura humana.³

La entidad humana es de capital importancia, pues sólo reunidas las tres entidades forman una sola capaz de ejecutar la creación de todas las cosas. De esta manera nuestros antepasados concedían una importancia pareja a lo humano y a lo divino, puesto que la creación no empezaba sino en virtud de la intervención humana.

A los desconocidos autores de las imágenes, no les interesaba representar la creación en sí, sino el momento justo antes de la creación:

Aquel donde las serpientes y el cuerpo humano concentran totalmente sus poderes, se agrupan y se funden en una potencia triple y única, cerrada como la materia original del universo a punto de explotar.⁴

Este momento de indiscutible trascendencia es, precisamente, el que plásticamente se encierra en las imágenes que han llegado hasta nosotros.

La hipótesis de Bonifaz Nuño -basada en el estudio directo de las imágenes plásticas- tiene un apoyo documental en la *Histoire du Mexique*, manuscrito del siglo XVI conservado en la Biblioteca Nacional de París, que recoge una versión escrita del mito.

Algunos otros dicen que la tierra fue creada de esta suerte: dos dioses *Çalcóatl* y *Tezcatlipuca*, trajeron a la diosa de la tierra, *Atlaltcutli*, de los cielos abajo, la cual estaba plena en todas las coyunturas de ojos y bocas, con las cuales mordía como bestia salvaje; y antes que la hubieran bajado, había ya agua, la cual no saben quién la creó, sobre la cual esta diosa caminaba. Viendo esto los dioses, dijeron: "Hay necesidad de hacer la tierra." Y en diciendo tal, se cambiaron los dos en dos grandes serpientes, de las cuales una asió a la diosa desde la mano derecha hasta el pie izquierdo, otra de la mano izquierda al pie derecho, y la oprimieron tanto, que la hicieron romperse por la mitad, y de la mitad hacia los hombros hicieron la tierra, y la otra mitad la llevaron al cielo.⁵

La hipótesis de Bonifaz Nuño ataca directamente las interpretaciones que reducen las imágenes prehispánicas a divinidades

agrícolas representadas por una estética exótica. Este punto de vista, que tiene mucho de menosprecio hacia las culturas originarias de América y de intención de perpetuar el colonizaje cultural, es el fondo que ataca Bonifaz Nuño; quiere reconocer en nuestros antepasados la capacidad de elaborar conceptos metafísicos que van mucho más allá de la simple satisfacción de sus necesidades alimenticias.

2.3 Estudio de las imágenes

Para demostrar su hipótesis, Bonifaz Nuño parte del análisis directo de las piezas, en contraste con la mayoría de las interpretaciones anteriores que se basaron en testimonios escritos, mismos que hay que considerar cuidadosamente antes de aceptarlos como explicación de las imágenes:

En cuanto a los textos, tengo para mí que todos pueden ser considerados falsos en tanto que no sean reiteradamente confirmados por la existencia de testimonios plásticos que demuestren su veracidad.⁶

En su análisis, Bonifaz Nuño se concentra en el estudio de ciertos elementos aislados que aparecen recurrentemente en la iconografía prehispánica: la imagen de dos serpientes con sus cabezas encontradas, el rostro garra y las facciones de Tláloc. La

primera de estas imágenes, la de las dos serpientes con sus cabezas encontradas -que como ya vimos representa a dos fuerzas divinas en el momento de encontrarse- se representa de manera estilizada, y así da idea de

un rostro único en múltiples aspectos: un rostro que es, al mismo tiempo triple y doble y unitario.⁷

La segunda imagen, la del rostro garra, se encuentra casi siempre de perfil, compuesta por

un ojo redondo, una boca compuesta por suerte de labio superior, lineal o constituido como banda, y, saliendo de éste hacia abajo, una serie de largos elementos, como agudos y corvos colmillos.⁸

Según la hipótesis de Bonifaz Nuño, los estilizados elementos del rostro garra representan

los ojos circulares y los cuatro colmillos que arman en las figuraciones aztecas, la parte frontal de la boca de las serpientes, integrando quizás una suerte de calavera de esos reptiles.⁹

El rostro garra comúnmente aparece situado en las articulaciones de cuerpos humanos, plasmando así la parte serpentina y, por tanto, divina, que hay en el hombre.

La imagen de mayor importancia en la iconografía prehispánica corresponde a las facciones de Tláloc. Es importante precisamente por tratarse de un rostro, ya que en la iconografía prehispánica: "no es el cuerpo ni el vestuario sino precisamente el rostro, lo que define las entidades."⁴⁰ Además, en ella se resumen los significados de las anteriores. El rostro de Tláloc, mezcla de características serpentinas y humanas, está formado por

el encuentro de dos serpientes que juntan sus hocicos, rostro que, generalmente, se asienta sobre un cuerpo de hombre o de mujer, visto en su totalidad o en parte.⁴¹

Combinaron así los artífices prehispánicos en un solo símbolo, la imagen de Tláloc, a la poderosa entidad formada por dos partes divinas y una humana en el momento en que va a iniciar la creación.

Bonifaz Nuño encuentra la imagen de dos serpientes con sus cabezas encontradas, el rostro garra y las facciones de Tláloc en las imágenes conocidas como *Tláloc*, *Tlaltecuhтли*, *Coatlicue*, *Piedra del Sol* y *Coyolxauhqui* y de esto concluye que todas ellas:

expresan el fundamento de todo, la trinidad, origen de la creación universal, en que las fuerzas divinas son puestas en acción por la presencia del hombre.⁴²

La conclusión anterior de Bonifaz Nuño respecto a las imágenes que estudia está esencialmente cerca a la de Paul Westheirn, quien después de analizar el "Calendario Azteca" o Piedra del Sol y la Piedra de Tizoc, concluye que en ellos

No se narra nada, no se refiere nada. Se representa lo que todos conocen, lo que todos han conocido siempre. No importa el fenómeno, sino la naturaleza del fenómeno. El artista apela al recuerdo y excita la fantasía para evocar lo grande, lo tremendo, lo monstruoso que acaeció y que puede volver a acaecer, si los dioses así lo deciden. Creación que brota de la imaginación y cuyo destino es estimular la imaginación, la imaginación religiosa. No se reproduce la realidad, se crea una realidad: la del pensamiento mágico.¹³

El propósito central de *Imagen de Tláloc* -y su mayor logro, dada la amplitud de su cimentación y el rigor de su método- es reconstruir la realidad mágica que Westheirn intuyó, la que promovió la realización de estas obras en piedra.

En *Hombres y serpientes* (1989), Bonifaz Nuño extiende su hipótesis iconográfica a la cultura que llamamos olmeca. Estudiando los rostros, comúnmente considerados con rasgos de jaguar, llega a la conclusión de que no contienen elementos que los relacionen con el felino, sino que están formados por la misma mezcla

serpentina y humana que las representaciones estudiadas en *Imagen de Tláloc*. Por ejemplo, el abultado labio superior característico de los rostros olmecas no es representación de una boca felina, ya que

Esa característica ampliación en la horizontalidad de su parte más alta, [del labio superior] tiene por objeto crear el espacio necesario para dar acomodo a dos serpientes frente a frente, en tanto que las descendientes porciones laterales hacen lugar al comienzo de sus cuerpos.⁴⁴

Por tanto, estas obras representan el mismo concepto cosmológico fundamental estudiado en *Imagen de Tláloc*. Dado que la cultura olmeca se ha considerado como la cultura madre de Mesoamérica, de la cual derivan todas las otras, es posible que el concepto cosmológico que atribuye la creación a las dos divinidades ofidas combinadas con otra humana se haya difundido por toda Mesoamérica a partir de los olmecas.

2.4 Coatlicue como símbolo

De entre todas las imágenes que estudia, Bonifaz Nuño concede especial importancia a la escultura que conocemos erróneamente como *Coatlicue* ya que ella

se nos aclara como la culminación expresiva de una concepción humanística del mundo; como la culminación expresiva de la vida múltiple e imperecedera, sostenida por el hombre, originada en el hombre.

En ese hombre con quien nosotros, mexicanos, venidos de aquellos que concibieron esta imagen como perpetua expresión de sí mismos, podemos por derecho identificarnos. Porque, siendo sus nietos, somos parte suya; porque siendo su parte, somos ellos.¹⁵

Encontramos en la cita anterior la razón que tuvo Bonifaz Nuño para estudiar las culturas prehispánicas y para incorporar elementos de origen prehispánico en su poesía, principalmente la mal llamada *Coatlicue*: reivindicar las raíces prehispánicas que, aunque ocultas, determinan el modo de ser del mexicano:

Si nuestra cultura, impuesta primero y después admitida, asimilada y conquistada es occidental y judía, lo esencial nuestro sigue siendo indígena mexicano.

Hablamos, aunque mal, el español; pero nuestra alma y nuestro cuerpo se gobiernan quizá, en sus impulsos y acciones, igual que lo externo de la serpiente esculpida es regida por su oculta espiral interior, por las normas antiguas que contuvo el náhuatl que ignoramos.¹⁶

Aunque los estudios de Bonifaz Nuño demuestran lo erróneo de identificar la estatua conocida como *Coatlicue* con la diosa madre

de Huitzilopochtli, el poeta toma a la estatua, sin cambiarle denominación, como símbolo de la entidad creadora del mundo

Estudios como el de Bonifaz Nuño, aquí expuesto, arrojan una nueva luz sobre el estudio del arte prehispánico, tratando de reconstruir los conceptos que lo originaron en lugar de enfocarlo desde una perspectiva europea.¹⁷

NOTAS AL CAPITULO SEGUNDO

- 1 Marco Antonio Campos; "Resumen y balance"; en *Vuelta* No. 104; México, julio, 1985, p. 33.
- 2 Rubén Bonifaz Nuño. *Imagen de Tláloc*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. p. 10. (Estudios de Arte y Estética; 2).
- 3 *ibidem*, p. 7.
- 4 *ibidem*, p. 9.
- 5 Traducción de Rubén Bonifaz Nuño del texto original en francés en *Imagen de Tláloc*, p. 135. En la p. 177 se incluye el texto en francés. Puede consultarse otra versión en *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. Edición de Angel María Garibay K. México: Porrúa, 1985. p. 108. (Sepan cuantos; 37).
- 6 Rubén Bonifaz Nuño. *Imagen... Op. Cit.* p. 21.
- 7 *ibidem*, p. 49. El rostro simultaneamente triple, doble y unitario es, como veremos en el siguiente capítulo uno de los principales temas de origen prehispánico en la poesía de Bonifaz Nuño.
- 8 *ibidem*, p. 51.
- 9 *ibidem*, p. 68.

- ¹⁰ *ibidem*, p. 112.
- ¹¹ *ibidem*, p. 85.
- ¹² *ibidem*, p. 131.
- ¹³ Paul Westheim. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: Era, 1986. p. 100.
- ¹⁴ Rubén Bonifaz Nuño. *Hombres y serpientes. Iconografía Olmeca*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. p. 86-87.
- ¹⁵ Rubén Bonifaz Nuño. *Escultura azteca en el Museo Nacional de Antropología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. p. 123. (Colección de Arte; 43).
- ¹⁶ *ibidem* p. 25
- ¹⁷ En *El nuevo pasado mexicano*. Méxdco: Cal y arena, 1991. p. 15, Enrique Florescano, refiriéndose a la necesidad de reinterpretar nuestra historia, señala como el logro mayor de la antropología surgida de la revolución de 1910 el "haber creado una concepción antropológica e histórica que reconoció el carácter original de las diversas culturas mesoamericanas, y a partir de este reconocimiento discurrió enfoques idóneos para comprender su desarrollo dentro de sus propios marcos históricos y culturales". Es dentro de esta corriente que se inscriben los estudios de Bonifaz Nuño.

CAPITULO TERCERO

LA FLAMA: LOS ELEMENTOS ALQUIMICOS

3.1 La literatura alquímica

La alquimia es una tradición fundamentalmente literaria. La conocemos principalmente por sus textos, aunque no descarto la existencia de una importante obra plástica y de una tradición oral. Basarse para su estudio únicamente en documentos escritos no constituye una pérdida grave, si se toma en cuenta que la obra plástica, principalmente grabados, esculturas y relieves, puede ser reducida, en parte, a sus descripciones e interpretaciones escritas, es decir, a literatura. La inteligibilidad parcial es común a toda la tradición hermética, porque su comprensión total depende de la iniciación por un maestro. La existencia de tal tradición iniciática puede suponerse puramente mítica o buscarse¹. De cualquier modo no puedo ocuparme de lo que ignoro. No me queda sino seguir fascinado ante estos documentos que entre frecuentes contradicciones insinúan una verdad impublicable.

El carácter iniciático y secreto de la alquimia llevó a sus adeptos a desarrollar un sistema de escritura que les permitió conservar los conocimientos tradicionales y a la vez no divulgar-

los indiscriminadamente. Para ello se expresaron en lengua de pájaros, la que según Fullcanelli es:

madre y decana de todas las demás, la lengua de los filósofos y los diplomáticos. Es aquella cuyo conocimiento revela Jesús a sus apóstoles, al enviarles su espíritu, el *Espíritu Santo*. Es ella la que enseña el misterio de las cosas y descorre el velo de las verdades más ocultas.²

El personaje femenino central de *La flama en el espejo* conoce la facultad reveladora de la lengua de pájaros, ya que

*A lengua de pájaros traduce
el coro indecible y olvidado;
cerca de la verdad, acuna
el nombre -origen- de las cosas,
y en su voz a la verdad acerca*

[FE, I, 6-10; 429]

3.2 Técnicas literarias alquimistas

De la "lengua de pájaros" de los alquimistas forman parte ciertos métodos entre los están:³

- Referirse sólo a una parte de la obra sin explicar de qué parte se trata.
- Exponer en desorden los pasos de la obra.
- Mezclar operaciones ajenas a la obra con descripciones de una parte de sus procesos.
- La alegoría.

- Emplear múltiples nombres para una sola cosa (sinonimia).
- Emplear el mismo nombre para diferentes cosas (polisemia).

Entre las técnicas literarias mencionadas, conviene detenerse en la alegoría. Mediante este proceso retórico, partiendo de una imagen, por ejemplo el *azufre* y el *mercurio* como amantes, los alquimistas podían hablar de los procesos en los que intervenían ambos ingredientes en términos relacionados con esta imagen. Siguiendo con el ejemplo, se hablaría de la unión del *azufre*, principio femenino y del *mercurio*, principio masculino, en términos de bodas, cópula y reproducción.

El extenso uso de alegorías llevó a los alquimistas a interpretar como alegorías alquímicas muchos de los antiguos mitos egipcios, griegos y romanos, y aun a interpretar la Biblia⁴ y la hagiografía medieval en términos de su ciencia⁵. Así, no es extraño que en sus libros se haga uso de imágenes tomadas de dichas fuentes para representar los elementos y las operaciones de la alquimia.

Como veremos más adelante Rubén Bonifaz Nuño usa en *La flama en el espejo* la alegoría de los amantes y una alegoría religiosa en la que se compara la muerte y la resurrección de Cristo con la *nigredo* u *opus nigrum* -una fase de la obra alquímica- y su final, respectivamente.

3.3 La alquimia en *La flama en el espejo*.

La flama en el espejo es un solo poema dividido en treinta y ocho partes organizadas en dos series: una titulada con números arábigos del cero al nueve y otra titulada con las letras del alfabeto de la "a" a la "z"

La serie numerada expresa la transformación que va sufriendo la materia durante la *nigredo*. Esta fase de la obra alquímica se describe en términos de muerte y resurrección, ya que de acuerdo a la tradición, para que la materia mejore debe primero morir para así renacer sublimada, como se dice en San Juan

Muy verdaderamente les digo: A menos que el grano de trigo caiga en la tierra y muera, permanece un solo grano; pero si muere, entonces lleva mucho fruto. (12:24)

Siguiendo esa tradición en *La flama en el espejo* Bonifaz Nuño declara

*la restablecida carne entera
porque a morir llegó, revive.*

IFE, 8, 17-18; 4431.

El punto de vista del poema es muy original porque en la serie numérica el poeta toma el lugar de la materia en espera de la resurrección

*Ave de presa baja en círculos
cruales el despertar.*

*Cayendo
hacia arriba, con el peso hirviente
que empuja al ciprés desde la tumba,
me acerco al despertar que llega.*

[Ibid., 1, 6-10; 411]

Equiparando el fin de la *nigredo* con la resurrección de Jesucristo a los tres días de muerto, Bonifaz Nuño con su sincretismo habitual, termina su poema con un canto a la resurrección de Cristo que a la vez celebra la culminación de la obra alquímica :

*Se vuelve aérea, vibra diáfana
la losa del sepulcro; leve,
despega con las alas mansas
de la respiración; los párpados,
incendiados por alegres lumbres,
la ceguera aprietan, sepultada;
la rompen. El resucitado
remonta la memoria; mira
en la tercera luz del alba.*

[Ibid., 10, 1-9; 453]

En *La flama en el espejo* Bonifaz Nuño se vale de una prosopopeya en la que el principio secreto de los alquimistas -muchas veces llamado mercurio y que no hay que confundir con el elemento del mismo nombre- es personificado por una figura femenina. Esta entidad femenina es la figura central del poema y, como veremos en el capítulo quinto, en ella el poeta conjunta características humanas y divinas

*Piensa para sí misma, ilustre
llevadora del cetro, y hiere
la roca oscura, y de la roca
surge ella misma: el agua viva;
la fuente del fuego de agua viva.*

[Ibid., e, 1-5; 418]

El cetro, equivalente de la vara de Hermes, es la llave que permite abrir la roca -materia prima-, para obtener el mercurio de los filósofos, llamado también disolvente universal o *alkaest* -distinto del primer mercurio mencionado arriba-, agua viva frecuentemente identificada con el fuego secreto de los alquimistas, como podemos ver si lo comparamos con un fragmento de *Las moradas filosóficas* de Fulcanelli:

La vara de Hermes es, en verdad, el cetro del soberano de nuestro arte, el oro hermético, vil, abyecto y despreciado, más buscado por el filósofo que el oro natural. La vara que el sumo sacerdote Aarón convirtió en serpiente, y con la que Moisés (*Exodo*, XVII, 5-6) -imitado en esto por Jesús [*Evangelio de la infancia*]- golpeó la roca, es decir la materia pasiva, haciendo brotar el agua pura escondida en su seno.⁶

El mercurio obtenido, esta fuente, es el símbolo y el resultado de la unión del azufre y del primer mercurio, unión muchas veces representada como del esposo y la esposa, el sol y la luna, lo fijo y lo volátil, el águila y el león, etcétera:

*Fuente de la unión, la sal celeste
de la tierra, el santo matrimonio
de la luna y el sol, consume
en el interior brotante y claro.*

[FE, e, 6-9; 418]

El poema *La flama en el espejo* está contruido alrededor de una figura femenina. Bonifaz Nuño identifica esta figura femenina central, sintetizando el sentido total del poema, con el amor. Dado que la alquimia no es sino un intento de reproducir a escala humana el poder creativo divino, sólo es posible realizarla con éxito mediante el amor humano, réplica del amor divino, fuente de la creación. Así en el poema encontramos cómo el amor, al que se identifica como don divino, proviene de la flama

*Y de su concordia nutre y cría
el amor. Don de Dios. Silencio
y libre musica del jubilo
Y el amor, desde sus ojos, pone
la flor de la gracia en cuanto mira.*

[Ibid., e, 10-14; 418]

En *La flama en el espejo* el amante no es el azufre, el otro principio alquímico, sino el propio alquimista que poetiza sobre el maravilloso acontecimiento que se despliega ante sus ojos. Sin embargo, hasta para referirse a él mismo, el poeta usa términos femeninos, habla de su alma

*Y conociéndose y sabiendo,
ella te mira y no sonríe,
alma, por guardarte del misterio
que se aposenta en su sonrisa:*

de la caída sin retorno
en la fuente de la luz quemante

Ibid., o, 23-28; 4361

En su poema Bonifaz Nuño usa extensivamente la sinonimia para referirse a la figura central del poema. Como ya he mostrado más arriba, esta figura femenina es el agente secreto de los alquimistas, su fuego secreto, del cual nadie ha revelado su naturaleza. En *La flama en el espejo*, Bonifaz Nuño se refiere a él con una multitud de nombres, todos femeninos; ella, rosa primera, flor de flores, blanca vestimenta de los ángeles, piedra angular, iglesia, vaso de la llama, obra concluida, la escondida de ojos de girasol, ilustre llevadora del cetro, fuente de la unión, sal celeste de la tierra, quintaesencia del oro, fuego de encarnación, templo de la luz ferviente, dicha unificada, principio de la paz, reina de guerreros, soberana, etcétera.

Muchos de los nombres usados para representar a la flama corresponden con los epítetos dados a la Virgen en la letanía mariana⁷, de acuerdo al uso de la Virgen María como símbolo de los alquimistas, según nos dice Fulcanelli:

Nos enseña la Letanía que la Virgen es el Vaso que contiene el Espíritu de las cosas: vas spirituale.

.....

Esta Virgen singular -*Virgo singularis*, como la llama expresamente la iglesia es, además, glori-

ficada mediante epítetos que denotan con bastante claridad su origen positivo. ¿Acaso no se la llama también Palmera de Paciencia (*Palma patientae*), Lirio entre Espinas (*Lilium inter spinas*), Miel simbólica de Sansón, Vellón de Gedeón Rosa Mística, Puerta del Cielo, Casa de Oro, etc., Los mismos textos llaman también a María *Sede de la Sabiduría*, lo cual equivale a *Tema de la Ciencia Hermética*, del saber universal.⁸

La flama de *La flama en el espejo* es la suma de todos los misterios de la alquimia y, simultáneamente, la clave para descifrarlos y, por antonomasia, el misterio mismo. Por tanto es la llave del microcosmos y por similitud la del macrocosmos.

En *La flama en el espejo*, Bonifaz Nuño trata de aprehender todos estos aspectos simultáneos de la flama, enriqueciendo la tradición hermética con imágenes producto de su genio poético.

3.4 La alquimia en *El corazón de la espiral*

La mujer como fuente de la creación es el tema de *El corazón de la espiral*, libro construido para celebrar el poder genésico femenino. A diferencia de *La flama en el espejo* donde el elemento femenino central es sugerido por distintos nombres, en *El corazón de la espiral* la figura central es denominada inequívocamente ella, personaje al que sólo se puede conocer por la gracia, mere-

ciendo esa gracia:

*Y ella relumbra entre las torres
de ciudades suyas, vigiladas
por los dragones de la gracia;
protegidas por los escuadrones
de la gracia; guardadas por las puras
llaves enjoyadas de la gracia.*

[ICE, I, 6-11; 7]

Esta gracia podemos equipararla con la revelación, sin la cual ningún alquimista puede concluir con éxito el magisterio. En el simbolismo alquímico la gracia está íntimamente ligada con la Virgen María, *Mater gratie*, como señala Fulcanelli

la Virgen-Madre, despojada de su velo simbólico, no es más que la personificación de la sustancia primitiva que empleó, para realizar sus designios, el Principio creador de todo lo que existe. Tal es el sentido, por lo demás luminosísimo, de la singular epístola que se lee en la misa de la Inmaculada Concepción de la Virgen, cuyo texto transcribimos: "El señor me tuvo consigo al principio de sus obras, desde el comienzo, *antes que criase cosa alguna*. Desde la eternidad fui predestinada, y *antes de que fuese hecha la tierra*. Aún no existían los abismos y yo había sido ya concebida. Aún no habían brotado las fuentes de las aguas; aún no estaba asentada la pesada mole de los montes; antes de que hubiese collados ya había yo nacido. Aún no había hecho la tierra ni los ríos, ni los ejes del globo de la tierra. Cuando El ex-

tendia los cielos estaba yo con Él; cuando con ley fija y valla encerraba los abismos; cuando arriba consolidaba el firmamento, y ponía en equilibrio los manantiales de las aguas; cuando circunscribía el mar en sus términos y ponía ley a sus olas para que no traspasasen sus linderos; cuando asentaba los cimientos de la tierra, con Él estaba yo concertandolo todo".^p

El texto citado por Fulcanelli tiene un origen bíblico, lo podemos encontrar en *Proverbios*:

Quando él preparó los cielos, yo estaba allí, cuando decretó un círculo sobre la haz de la profundidad acuosa, cuando afirmó las masas de nubes arriba, cuando hizo fuertes las fuentes de la profundidad acuosa, cuando fijó para el mar su decreto de que las aguas mismas no pasaran más allá de su orden, cuando decretó los fundamentos de la tierra. (8:27-29)

En *El corazón de la espiral* Bonifaz Nuño desarrolla el mismo tema alrededor de ella. A esta figura femenina no alude el poeta sino en términos de la mayor reverencia y no la describe sino por sus actos, ya que es

*única criatura de una raza
sin extinción ni descendencia.*

[CE, I, 17-18; 7]

En el poema "d" vemos al elemento aire formando la atmósfera, el aire que respiramos

*Ligero, más que el agua, grave
más que la flama, el aire se condensa
como un preludio de alegría.*

[Ibid., d, 1-5; 33]

Finalmente en el poema "e", para completar la visión de los cuatro elementos de Heráclito, se trata del fuego; pero, como para los alquimistas el fuego es el origen y el fin de todas las cosas⁴⁰, este poema no trata del fuego en el momento de ser creado, sino del fuego creador gracias al cual toman forma la tierra el viento y el agua; con lo que Bonifaz Nuño identifica el fuego con ella, la figura central del poema

*Y desde allí, montañas, vientos,
estuarios toca y vence y transparenta,
y hace la sombra, y es la rosa
perfecta de la luz; el templo
giratorio y angélico; el silencio.*

[Ibid., e, 6-10; 41]

En *La flama en el espejo* y en *El corazón de la espiral* Bonifaz Nuño, partiendo de la tradición alquímica, ha construido poemas en los que el mundo entero existe gracias a una figura femenina, la que el poeta enriquece con atributos de la Virgen, mediante un fuerte uso de elementos del contexto católico.

3.5 La alquimia en otros libros

Aunque otros poemas de Bonifaz Nuño no tengan un origen directamente alquímico, aparecen en ellos referencias a la alquimia porque este contexto es parte importante de su sincretismo cultural. A título de ejemplo puedo citar como en *As de oros* se expresa el interés del poeta por la alquimia

*Y amé los recintos tenebrosos
de los hornos donde el sol se incubaba*

[AO, 33-34; 8]

O continúa desarrollando la alegoría de la flama :

*Y en la cáscara de la ceniza
rota, de la brasa descubierta,
la flama resurge libertada*

[Ibid. ,37-39; 82]

Aunque en *Albur de Amor* son de mayor importancia los elementos del contexto prehispánico, no faltan referencias a la alquimia.

*Integra y tú misma, te renuevas
en la espuma líquida del fuego;
de brasa te fomentas; húmeda,
te endulzas de ocotes de granada.*

[AA, 11, 43-46; 30]

NOTAS AL CAPITULO TERCERO

- 1 En la novela *El pendulo de Foucault*. México: Bompiani/ Lumen/ Patria, 1991. Umberto Eco sugiere que el secreto guardado por la tradición esotérica nunca ha sido traicionado, simplemente porque no existe. "El verdadero iniciado es quien sabe que el secreto más poderoso es un secreto sin contenido, porque ningún enemigo logrará hacérselo confesar, ningún fiel logrará sustraérselo." p. 560.
- 2 Fulcanelli. *El misterio de las catedrales*. Barcelona: Plaza y Janes, 1970. p. 56. (Rotativa).
- 3 Sigo aquí en terminos generales la exposición que hace Georges Ranque, en su libro *La piedra filosofal*, Barcelona: Plaza y Janes, 1974. pp. 61-62.
- 4 "Hubo grandes sabios entre los maestros antiguos, que no temieron explicar alquímicamente las palabras de la Sagrada Escritura..." Fulcanelli. *El misterio ... op. cit.* p. 95.
- 5 "...el trabajo podía ser y era representado en terminos religiosos, que siempre están en la mente medieval." F. Sharwood Taylor. *Los alquimistas fundadores de la química moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977 p. 151. (Breviarios; 130). En la p. 153 de este libro puede verse una ilustración del *Rosario de los Filósofos* donde la resurrección alquimista se representa como Cristo saliendo de su tumba.
- 6 Fulcanelli. *Las moradas filosofales*. Barcelona: Plaza y Janés, 1972. p. 295. (El arca de papel).

7

En *La flama en el espejo*: Rubén Bonifaz Nuño. México Universidad Nacional Autónoma de México, 1981. pp. 149-150
María Andueza ofrece una correspondencia de los atributos de la *Letanía Lauretana* con los usados para la flama por Bonifaz Nuño.

8

Fulcanelli. *El misterio... op. cit.* p. 87.

9

Ibidem p. 86.

10

Escribe Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1988: "*Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego como "agente de transformación", pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven.*" p. 209.

CAPITULO CUARTO

COATLICUE: LOS ELEMENTOS PREHISPANICOS

4.1 Elementos literarios prehispánicos

Como se vio en el capítulo segundo la aparición de elementos prehispánicos en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño se puede dividir en dos etapas: una de origen literario y otra de origen plástico.

En el presente capítulo mostraré que la primera etapa comprende *Fuego de pobres* -libro donde Bonifaz introduce por primera vez elementos prehispánicos en su poesía-, *Siete de espadas* y *El ala del tigre*, y la segunda etapa *El corazón de la espiral* y *Albur de amor*.

4.2 El diálogo de la flor y el canto

La presencia prehispánica en *Fuego de pobres* tiene un origen literario. Varios poemas de este libro están inspirados en los temas y las formas de la literatura náhuatl.

Por ejemplo el poema "16", muy bien podría ser parte de lo que Miguel León Portilla llama "El diálogo de la flor y el canto"⁴. Este diálogo, conservado en el manuscrito *Cantares Mexicanos* de la Biblioteca Nacional de México, expone la concepción

de varios poetas nahuas acerca de la flor y el canto² -es decir el arte poético- expresadas durante una reunion convocada por Tecayehuatzin, señor de Huexotzinco. El anfitrión abre el diálogo proponiendo que la flor y el canto es, quizá, lo único de importancia que puede hacer el hombre sobre la tierra.

*¿Allá lo aprueba tal vez el dador de la vida?
¿Es esto, quizá lo único verdadero en la tierra?*³

Por su parte, Bonifaz Nuño se pregunta en su poema si es posible, dada la transitoriedad de la vida, ejercer el oficio de poeta

*¿Cómo haremos ahora nuestro oficio?
El préstamo fugaz ¿de qué manera
-si lo poco que tengo te lo quitan-
habrá de consolarnos de la muerte?*

[FP, 16, 6-9; 255]

En este poema Bonifaz Nuño recrea el ambiente del "Diálogo de la flor y el canto", y se integra a él cantando, a la manera de los poetas nahuas, el valor de la amistad.

*Por el sabor del canto nos juntamos;
por la canción de aquí,
par embriagarnos juntos
y en amistad, y recibidos
en la reunion de los reconciliados*

[ibid., 16, 28-32; 255]

4.3 Técnicas literarias prehispánicas

Además de los temas indígenas Bonifaz Nuño usa técnicas características de la literatura prehispánica. En la estrofa anterior podemos observar el uso de un procedimiento común en la poesía náhuatl, el difrasismo, es decir "la expresión de un concepto mediante dos términos más o menos sinónimos."⁴ En el ejemplo anterior el difrasismo se establece entre "por el sabor del canto" y "por la canción de aquí". El uso que hace Bonifaz Nuño de los recursos poéticos nahuas es más evidente en *El ala del tigre*, como podemos ver en el poema "52"

*Tal vez algunos de nosotros
amigos, volveremos. Densa
noche de viaje o de batalla
transitoriamente nos reúne
Mañana tal vez, sobrevivientes,
estaremos solos, viviremos.*

*No hay, tal vez, esperanza; el tiempo
todavía nos duele, y el paso
del amor, o el hielo de la fiebre.
Espadas y barcos y caminos
transitamos, cartas consumidas,
retratos de muertos que olvidamos.*

*Tal vez algunos de nosotros
que amamos, vemos, nos morimos
juntos, amigos, volveremos
para no recordar. Algunos
mañana tal vez, sobrevivientes,
estaremos solos. Viviremos.*

[AT, 52, 1-18; 387]

He transcrito íntegro el poema para mostrar el uso del es-
tribillo, en este caso "mañana tal vez, sobrevivientes, / estare-

mos solos. Viviremos." Señala Garibay que el estribillo es una característica básica de la poesía náhuatl -tan importante que se puede usar como criterio para valorar la autenticidad de un poema⁵. Los poetas nahuas usaban el estribillo de manera que

Cada etapa del pensamiento poemático se cierra con la repetición de un mismo complejo de imágenes. Esto es generalmente dos veces, aunque por excepción es en mayor número.⁶

En el siguiente ejemplo de *El ala del tigre*, podemos observar el uso de otro recurso estilístico característico de la poesía náhuatl, el paralelismo, que consiste en

Repetir el pensamiento en una frase completa, en alguna forma complementaria de la anterior, casi siempre por semejanza y rara vez por antítesis.⁷

En el poema siguiente el paralelismo a la manera náhuatl se establece entre "¿y hemos de llorar porque algún día sufriremos?" y "¿Y habremos de sufrir, entonces sólo porque algún día lloraremos?"

*¿Y hemos de llorar porque algún día
sufriremos? Sobre los amantes
da vueltas el sol, y con sus brazos.
Amigos míos de un instante
que ya pasó, regocijémonos
entre risas y guirnaldas muertas.*

*Aquí las águilas, los tigres,
el corazón prestado; en préstamo
dados el gozo y la amargura;
la muerte, acaso para siempre,
por hacerte vivir; por alegrarte
tengo, entre huesos, triste el alma.*

*¿Y habremos de sufrir, entonces
sólo porque un día lloraremos?
Giran los amantes libertados
con la noche en torno. Entre guirnaldas
de un instante, amigos, mientras dura
lo que tuvimos, alegrémonos:*

[AT, 31, 1-18; 374]

4.4 Águilas y tigres

El poema citado arriba hace referencia a dos animales usados frecuentemente en la poesía -sobre todo en la épica- náhuatl: el águila, *cuauhtli* y el tigre, *ocelotl*. En los cantos épicos nahuas estos animales se usan como símbolos de los guerreros⁹, como podemos ver en el poema "El árbol florido" del manuscrito *Cantares mexicanos*

*Ya abre sus corolas el Arbol Florido de la amistad.
Su raíz está formada por la nobleza que aquí dura.
Veo Águilas y Tigres, veo la gloria:*⁹

El uso del águila y el tigre como símbolos de los guerreros permite sugerir que en la segunda estrofa del poema anterior el poeta se ve a sí mismo como un guerrero que se sacrifica por su amada. Esta interpretación implica una divinización de la amada, puesto que los guerreros mueren en el campo de batalla o en la

piedra de los sacrificios en honor de las divinidades. Esta divinización de la amada es comparable a la del poema "88" de *Siete de espadas*

*Ante el rostro del águila, endiosado
por el terror, me canto y me recreo.
Entre espinas preciosas sufro
el deleite mortal del combatiente
y estandartes póstumos y escudos
sentenciados, me ciño. Muerte
de cantar agudo y no morirme.*

[SE, 88, 1-7, 335]

El águila es también un símbolo del sol¹⁰, divinidad ante la cual el poeta se sacrifica con espinas¹¹, y por la cual combate gustoso. La anfibiología de este poema permite interpretar al poeta como el guerrero ante la divinidad y como el amante ante la amada, ambos en el momento de cumplir su destino, "el deleite mortal del combatiente", porque para el guerrero es un deleite morir y para el amante el combate/coito alcanza su cumbre en la muerte/orgasmo, que obviamente no es mortal, marcada por un grito, es "La muerte de cantar agudo y no morirme". El mismo grito señala la muerte del guerrero que, muerto en combate, pasa a formar parte del séquito solar¹²

En el poema "e" de *La flama en espejo* encontramos otra mención de estos animales. Esta vez la imagen del águila y el tigre representa al sol y a la tierra¹³, sustituyendo la imagen -común en la simbología alquimista¹⁴- del águila y el león

*Ciencia recóndita del fuego,
concierta la fuerza azul del águila
y del tigre lo sediento y rojo,*

[FE, e, 28-30, 419]

La imagen del tigre y el águila en el contexto alquímico constituye un hallazgo poético fruto de la convivencia de los contextos prehispánico y alquímico. Aunque *La flama en el espejo* se origina principalmente de la tradición alquimista Bonifaz Nuño no se limita a usar pasivamente el sistema de símbolos y analogías de la literatura hermética, sino que lo aprovecha para enriquecer su propio código poético mezclando los elementos alquímicos con otros provenientes de otros contextos.

4.5 Elementos plásticos prehispánicos

La segunda etapa del contexto prehispánico en la poesía de Bonifaz Nuño parte de la tesis de que el mito cosmogónico principal en Mesoamérica era el que explicaba la creación como fruto de la unión de dos entidades en forma de serpiente con otra entidad de forma humana. Aunque la figura resultante de la unión de estas tres entidades fue frecuentemente representada en la iconografía prehispánica, su representación más importante es la de la estatua erróneamente conocida como *Coatlícue*, es decir la diosa de la falda de serpientes que debe esta denominación a un error de Chavero, que le atribuyó la identidad de la madre del dios *Huitzilopochtli* basándose únicamente en su vestimenta⁴³.

4.6 Coatlicue

Podemos encontrar La figuración poética de Coatlicue, entendida como representación del mito cosmogónico prehispánico, en el poema "III" de *El corazón de la espiral*

*Frente a frente, los perfiles puros
hacen los rostros de la vida.*

[CE, III, 8-9; 13]

Algunos versos más adelante Bonifaz Nuño expone explícitamente el carácter genésico de esta entidad

*Pero en ella hablaba el doble ritmo,
el ascenso doble que se junta,
por su división en uno solo.
Y todo recibió por ella
nombre y lugar y cuerpo en orden.
Y la duplicada cumbre de ola
en un solo rostro se revela.*

[ibid., III, 19-25; 13]

El rostro formado por una duplicada cumbre de ola es la representación plástica del mito cosmogónico en que dos divinidades de forma serpentina -en el poema "la duplicada cumbre de ola"- se unen con otra de forma humana para iniciar la creación. En el poema "7" de *Albur de amor* encontramos otra descripción del rostro de esta entidad

*Lumbre encontrada de mi sombra,
yo tu enviado soy; yo, que regreso
a los tres rostros de tu doble
rostro; a tu rostro solo y único.*

[AA, 7, 49-52; 21]

En *Albur de amor* abundan descripciones de las esculturas prehispánicas, como esta de la mal llamada *Coatlicue*

*Y ábrense y me miran y se vuelven
a mi los misericordiosos
ojos de tus pies, y de tus codos
los ojos me miran, y se abren
en mi los ojos de tus hombros.*

[*ibid.*, 7, 21-25, 21]

Los ojos de esta estrofa -misericordiosos como los de la Virgen- se refieren a lo que Bonifaz Nuño llama "el rostro garra", elemento que como se vió en el capítulo segundo representa la parte serpentina y por tanto divina del hombre.

4.7 Coyolxauhqui

En el poema "15" de *Albur de amor* Bonifaz Nuño describe la escultura de Coyolxauhqui descubierta en las excavaciones del Templo Mayor. Esta escultura está relacionada con el mito del nacimiento de *Huitzilopochtli*. Según este mito, conservado en el *Códice Florentino* (Libro III capítulo I). *Coatlicue*, madre de *Coyolxauhqui* y de los Cuatrocientos Surianos, queda embarazada al guardar en su seno una bola de plumas que encontró cuando barria su casa en Coatepec - el Cerro de las Serpientes- Cuando sus hijos descubren que *Coatlicue* está embarazada deciden matarla. En el momento que llegan, encabezados por *Coyolxauhqui*, a Coatepec nace *Huitzilopochtli*, listo a defender a su madre.

*Y el llamado Tochancaqui
puso fuego a la serpiente hecha de teas llamadas Xiuhcōatl
que obedecía a Huitzilopochtli.
Luego con ella hirió a Coyolxauhqui,
le cortó la cabeza,
la cual vino a quedar, abandonada
en la ladera de Coatepetl,
montaña de la serpiente.*

*El cuerpo de Coyolxauhqui
fue rodando hacia abajo,
cayó hecho pedazos,
por diversas partes cayeron sus manos,
sus piernas, su cuerpo.¹⁵*

La escultura representa a Coyolxauhqui en el momento en que rueda destrozada, tras ser derrotada por su hermano, ladera abajo de Coatepec. El mismo momento es descrito poéticamente por Bonifaz Nuño en el poema "15":

*Arrumbada, la presencia hendida,
los miembros en círculo dispersos;
quedo el isleño tronco aparte
de la cabeza boquiabierta;
los cabos del muslo reducidos
entre flecos pálidos; la espiga
descoyuntada de los hombros.*

[*ibid.*, 15, 32-38; 39]

NOTAS AL CAPITULO CUARTO

- ¹ Miguel León Portilla. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Educación Pública, 1983. p. 126. (Lecturas mexicanas; 3).
- ² ""In xóchitl, in cuicatl" -La Flor y el Canto- era una metáfora que tenían en alta estima los antiguos mexicanos. Con ella, se referían a la palabra florida, o mejor todavía, a una forma de expresión artística, que en lenguaje de Occidente se conoce como poesía." Librado Silva y Natalio Hernández. *Literatura náhuatl. Flor y canto de los antiguos mexicanos*. México: Gobierno del Estado de Nayarit/ El Día en libros, 1990. p. 142.
- ³ Miguel León Portilla, *Los antiguos...* op. cit. p. 128.
- ⁴ Angel Ma. Garibay K. *Panorama literario de los pueblos nahuas*. México: Porrúa, 1983. p. 35.
- ⁵ *Ibidem*. p. 38 "Rara vez encontramos un poema que no tenga esta característica. En tal caso podemos pensar en una versión de otra lengua e infiltración de otra literatura."
- ⁶ *ibidem* p. 36.
- ⁷ *ibidem*.
- ⁸ Por eso los cantos de guerra, *Yaocuicatl* se llaman también *Cuauhuicatl*, "cantos de águila" o *Ocelocuatl*, "cantos de tigre". Cfr. Librado Silva y Natalio Hernández *Literatura náhuatl...* Op. Cit. p. 145.

- ⁹ Angel María Garibay K. *Poesía náhuatl II. Cantares Mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965. p. 5.
- ¹⁰ Angel María Garibay K. *Historia de la literatura náhuatl*. México: Porrúa, 1987, (Biblioteca Porrúa; 5). vol. II, p. 403.
- ¹¹ En el México prehispánico era común atravesarse partes del cuerpo con espinas para ofrendar la propia sangre como sacrificio
- ¹² Los guerreros muertos en combate, o en la piedra de los sacrificios "*son los privilegiados, los que el Sol ha elegido para su séquito y viven una vida de delicias*". Alfonso Caso. *El pueblo del Sol*. México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Educación Pública. 1983. p. 79. (Lecturas mexicanas; 10).
- ¹³ En su *Historia de la literatura nahuatl*, México: Porrúa, 1987 (Biblioteca Porrúa; 5), Angel María Garibay K. da la siguiente definición del ocelotl. "*Puma, tigre. Símbolo de la tierra como el águila lo es del sol*". vol. II, p. 405.
- ¹⁴ Por ejemplo, en *La gran obra. Doce meditaciones sobre la vía esotérica al Absoluto*. México: Yug, 1982 p. 23 (Biblioteca esotérica; 2) Grillot de Givry recomienda a los que se inician en la alquimia: "*Construye el atanor; prepara el huevo filosófico; dispón el aludel; separa lo sutil de lo espeso; recoge las lágrimas del águila y la sangre del león.*"

- 15 **Escribe Chavero en *La piedra del sol. Estudio arqueológico:* "y no puede haber duda de que esa diosa es nuestra escultura, pues basta verle la enagua de culebras que, como hemos dicho, es la traducción literal de su nombre". Citado por Bonifaz Nuño en *Imagen de Tláloc*, p. 117.**
- 16 **Rubén Bonifaz Nuño. *Imagen de Tláloc. Hipótesis iconográfica y textual.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. p. 51.**
- 17 **Versión de Miguel León Portilla en *Coyolxahuqui. Fotografías de Lourdes Grobet y Jorge Westendorp. Textos de Eduardo Matos y Felipe Ehrenberg. Diseño de Carlos Gutiérrez.* México: Secretaría de Educación Pública, 1982.**

CAPITULO QUINTO

LA MUJER: PUENTE ENTRE CONTEXTOS

5.1 La mujer como poesía

Desde los primeros libros de poesía de Rubén Bonifaz Nuño, *La muerte del ángel e Imágenes*, se nota la presencia de la mujer. En *La muerte del ángel* (1945), la mujer aparece como símbolo de la poesía:

*Como tú eras de nadie, te detuve,
y fue tu voz de cielo a cielo nube
donde cuerpo y amor son destruidos.*

*Retengo solamente luz vacía;
te amo y estoy sin ti. Ven, poesía.
La soledad te busca en mis sentidos.*

[MA, 2, 9-14; 12]

Dirigirse a la poesía como si fuera la amada recuerda al segundo poema de *Eternidades* de Juan Ramón Jiménez:

*Vino, primero, pura
vestida de inocencia. ¹
Y la ame como un niño*

El poema sobre la poesía desnuda fue tomado como divisa por Villaurrutia y Owen² y que influyó en sus primeros libros: *Desvelo* (1925) de Gilberto Owen y *Reflejos* (1926) de Xavier Villaurru-

tia. Así Owen finaliza "Pureza", el primer poema de *Desvelo*:

*¡Qué puro eco tuyo, de tu grito
hundido en el ocaso, Amor, la luna,
espejito celeste, poesía!*

Por su parte, Villaurrutia inicia *Reflejos* con un poema titulado "Poesía":

*Eres la compañía con quien hablo
de pronto, a solas.
Te forman las palabras
que salen del silencio
y del tanque de sueño en que me ahogo
libre hasta despertar.⁴*

Como se puede notar en los versos citados, ni Owen ni Villaurrutia escapan a la influencia de Juan Ramón Jiménez, como señala Octavio Paz, quien aquilata, de paso, su importancia:

El parecido de algunos de estos poemas [de *Reflejos*] con los que por esos mismos años escribían varios poetas españoles y sudamericanos se debe, simplemente, a que todos seguían la lección de Jiménez. A pesar de que hoy se deplora la influencia de Juan Ramón, pienso que fue benéfica: si no fue una pureza poética, como se creía en aquella época, sí fue una depuración retórica. La envarada y ataviada poesía hispánica se desnudó, se aligeró y se hechó a andar.⁵

El paralelismo entre las primeras poesías de Bonifaz Nuño y la poesía de los Contemporáneos, escrita veinte años antes, de-

muestran claramente la influencia que en su formación tuvieron los Contemporáneos.

5.2 La mujer como amante

A todo lo largo de la obra poética de Bonifaz Nuño encontramos la figura de la mujer teñida por los matices de una relación amorosa. Aquí veremos la manera en que trata Bonifaz Nuño a la mujer cuando explora los detalles de relaciones amorosas célebres en *Imágenes* y en *As de oros*.

En la sección "Retratos de mujeres" de *Imágenes* (1953), Bonifaz Nuño expone la actitud de amantes famosas ante el amor. El tema interesa al poeta porque considera que el amor de una mujer es incomparablemente más intenso que el del hombre, idea que tomó de Rilke:

él, por lo demás, me enseñó la manera de comprender que somos los hombres junto a ellas. De él aprendí que el hombre frente a la amante es como una mosca paseando junto a los cimientos de una torre.⁶

La intensidad de su amor convierte en legendarias a las mujeres tomadas como ejemplo de amantes por Bonifaz Nuño: Mariana Alcoforado (1640-1723) famosa por sus cartas de amor al Marqués de Chamilly, publicadas en traducción de Bonifaz Nuño con el título de *Cartas portuguesas*; Eloisa (1111-1164), célebre por su

romance con Abelardo, celebrado en *Abelardo y Eloisa*; Betina de Bretau (1785-1859), enamorada de Goethe; Euridice, esposa de Orfeo, etcétera. Como dice el epígrafe de Rilke elegido por Bonifaz Nuño para la sección ,“Y de entre ellas han surgido, bajo la presión de angustias sin fin, esas amantes inauditas...”

Tomemos como ejemplo a Mariana Alcaforado, la monja portuguesa abandonada por su amante, a quien no le queda sino escribir, en el mismo claustro en que fue seducida, las cartas, cada vez más desesperanzadas, en que deja constancia de su amor

Adiós, me parece que te hablo demasiado a menudo
del estado insoportable en que estoy. Con todo, te
agradezco desde el fondo de mi corazón la desesperación
que me causas. Y detesto la tranquilidad en
que viví antes de conocerte.⁷

Este amor, fundado únicamente en la desesperación, y que no desmaya ni ante el rechazo más evidente es el tema del poema "Mariana".

*Por encima de todo, simple y fuerte,
Tu vocación para la desventura.
La esperanza y la celda de amargura
y tu sueño incapaz de contenerte.*

[I, Mariana, 1-4; 49]

Entre las amantes inmortales está Teresa de Avila, mística amante de Cristo, representada en un poema que celebra el momento

de la unión espiritual de la santa con su amante divino

*Herida estás con la encendida llaga
que formó tu dolor, y tu deleite
engendra al mismo tiempo que tu lloro.*

[Ibid., Teresa, 9-11; 53]

El poema de Bonifaz Nuño sigue la descripción que hace Santa Teresa del proceso místico conocido como transverberación

Era grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan ecesiva [sic] la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay que desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun hartó.⁸

En todos los poemas del libro la amada se eleva, gracias a la intensidad de su amor, a una dimensión mítica, ante la cual al poeta no le queda más que subyugarse como única manera de ponerse a la altura de la amada. Con esta intención Bonifaz Nuño desarrolla en muchos de sus poemas la posición del enamorado completamente sometido, aun sin esperanza, a su amada. Así en los "Sonetos a la Sulamita", poemas de evidente inspiración bíblica:

*Bajo la sombra -luz- de tu cabello
me viste tú, de todas escogida;
y robaste los pasos de mi vida
con un collar tan sólo de tu cuello.*

[Ibid., III, 1-4; 66]

En *As de oros* (1981), Bonifaz Nuño retoma algunos mitos de amores generalmente condenados, para modificarlos de manera que siempre queden mejor libradas las protagonistas. Tomemos por ejemplo el poema "Hipólito". Según el mito griego, Fedra, su madrastra, se enamora de él, quien la rechaza. En una ausencia de su esposo Teseo, Fedra se suicida, dejando una nota en la que declara falsamente que Hipólito la acosaba. En el poema "Hipólito" Bonifaz Nuño dice que no era falsa la acusación

*Y no fue mentira: con las uñas
de mi corazón forcé sus puertas;
desgarradas fueron sus ropas
por mi corazón; redes aviesas
de cazador, flechas herradas,
venablos mis sentidos fueron.*

[A0, Hipólito, 13-18; 15]

Teseo, enfurecido, expulsa a su hijo y pide ayuda a Poseidón, quien envía un monstruo para que encabrite los caballos del carruaje de Hipólito, que huye a la orilla del mar, haciendo que el infortunado joven perezca. En el poema, Hipólito alcanza a vislumbrar su propia muerte en el momento mismo de concumir su amor:

*Y desenmascaro y desentraño
todo cuanto cabe en un instante
-el instante donde cabe todo-,
y llego al mar monstruoso, ciego
de quebradas rocas al galope,
de ramajes blancos de caballos
rabiosos, términos de sangre
tumulto dichoso en que la tengo.*

[Ibid., Hipólito, 33-40; 16]

5.3 La mujer como amada

Alcanzar la misma desesperada intensidad ante la fatalidad que se opone al amor que las amantes famosas es el propósito de Bonifaz Nuño en muchos poemas de *Los demonios y los días* y el motivo central de *El manto y la corona*. En ambos libros la amada ya no es la amante mítica, sino la amada del poeta.

*A mi me ha tocado no estar contigo;
no tengo miradas para encontrarte
ni hay cosa en que pueda reconocerte.*

[DD, 29, 20-23; 146]

El manto y la corona dedica sus treinta y cuatro partes a explorar las relaciones del poeta con su amada. Es quizá el más personal de sus poemas, en él no recurre a ninguna imagen para hablar de la mujer. El poeta habla de su propia experiencia con una mujer de carne y hueso. Pero no por ser tan humana merece menos que las amadas ideales, ante ella el poeta también se rinde incondicionalmente:

*Yo sé que inútilmente
me defiendo de ti; que sin trabajo
me tomas por la fuerza, o me sobornas
con tu sola presencia. Estoy vencido.*

[MC, 1, 26-29; 167]

Aquí encontramos el tono de reverencia ante la mujer que, como vimos arriba, Bonifaz Nuño utiliza para hacerse digno de su amada

*Sólo yo he merecido
estar contigo, ser tu voz, tu mano,
tu embajador, tu ejercito, tu espada;
el que canta tu gloria.*

[Ibid., 6, 24-27; 173]

El *Manto y la corona* finaliza con la voz de la amada que pide al poeta no se olvide de los otros y con este ruego dota al poema del sentido social siempre presente en su obra:

*Como no estamos solos en el mundo,
y miramos afuera, y nuestra isla
de amor esta comunicada
por puentes incontables
con las necesidades, las tristezas,
el dolor de las gentes;
como te sientes reclamada
por una obligación más fuerte
que tu misma ventura,
ya no te basta que te diga,
o te cante o te lllore que te quiero
para creerme que te quiero.*

*Me has pedido que piense
en combatir; que tome, por mi orgullo
y por tu amor, mi sitio,
mi lugar de soldado en la amargura
de los ejércitos humanos.*

[Ibid., 34, 1-17; 209-210]

La soledad del poeta no es causada únicamente por la ausencia de la amada, en ella influye también la indiferencia hacia los otros, que nos lleva a vivir en una isla. Para Bonifaz Nuño la única forma de no estar solo es arriesgándose por los demás en una lucha compartida por la amada. La soledad de quienes no lo hacen, es a la que se alude en *Los demonios y los días*

*Hay veces que ya no puedo con tanta
tristeza, y entonces te recuerdo.
Pero no eres tú. Nacieron cansados
nuestro largo amor y nuestros breves
amores; los cuatro besos y las cuatro
citas que tuvimos. Estamos tristes.
Juntos inventamos un concierto
para desventura y orquesta, y fuimos
a escucharlo serios, solemnes,
y nada entendimos. Estamos solos.*

[DD, 38, 9-18; 156]

El tema de la amada inalcanzable es retomado por Bonifaz Nuño en *Pulsera para Lucía Méndez* (1989), donde la actriz es tomada como pretexto para cantar a la amada:

*Afila sin objeto una esperanza
-de noche estoy, te columbré de día-
alegre, el corazón de la tristeza.*

[PLM, 9-11; 7]

La estructura del poema la sugiere ya el título, la pulsera poética que fabrica Bonifaz Nuño está formada por nueve sonetos que son los eslabones de la joya

*El cuello de la mano te circuyo
de este joyel -pulsera- eslabonado.*

[*Ibid.*, 10-11; 23]

En este libro el poeta cumple gozoso las reglas de un juego inventado en honor de la actriz: nueve sonetos, en todos los cuales aparece la palabra lucía, dedicados a describirla desde el punto de vista más adecuado, el del televidente.

*De electrónicas naves pasajera,
te proyectas, y ubicua te entronizas
si la pantalla breve canonizas
con tu estilo que prende y acelera.*

[Ibid., 5-8; 19]

En su "Introducción" al *Arte de amar* de Ovidio, Bonifaz Nuño escribe: "visto frívolamente, el *Arte de amar*, con su poema complementario los *Remedios del amor*, es una obra frívola."⁹ Pero, a medida que el lector la interrogue más profundamente, verá que "es una obra que esta muy lejos de agotarse en la pura superficialidad que generalmente se le atribuye."¹⁰ Es este también el caso, toda proporción guardada, de *Pulsera para Lucía Méndez*. Sobre la aparente frivolidad de dedicar un poema a una actriz, hay que considerar que Bonifaz Nuño sólo toma la imagen de una mujer idealmente representada como pretexto para cantar a la siempre inalcanzable amada, omnipresente en su obra poética.

En su libro Bonifaz Nuño usa la imagen de Lucía Méndez para escribir un poema popular tratado de una manera novedosa, pues no usa las fuentes tradicionales de la lírica popular como el corrido, la canción, etcétera: sino que emplea la cultura actual, urbana y fundamentalmente televisiva. Nótese, por ejemplo, los giros del habla cotidiana, que anteriormente se habían aprovechado sólo en la prosa, como: "ya la hiciste", "agarro mi patín", "prende y acelera", "se azota". De esta manera en *Pulsera para Lucía Méndez*, Bonifaz Nuño logra una lírica popular verdaderamente contemporánea.

5.4 La mujer como puente entre contextos

Todos los libros hasta aquí considerados se centran en la mujer como amada -ya sea símbolo de la poesía, amada mítica o amada del poeta- pero, como ya se expuso en capítulos anteriores, Bonifaz Nuño también ha tomado a la mujer como representación de un principio creativo, como la flama en *La flama en el espejo* y como Coatlicue en *Albur de amor*. El papel de la mujer en estos libros ha sido aclarado por el mismo autor en dos entrevistas.

En entrevista a Marco Antonio Campos, Bonifaz Nuño aclara el uso de la mujer como símbolo de la flama en *La flama en el espejo*

El conocimiento que se busca aquí es el de la posesión de la parte luminosa del mundo. Como símbolo suyo empleo desde luego la presencia de la mujer, que es la criatura mejor realizada en el universo.¹¹

En el caso de *Albur de amor*, Bonifaz Nuño da a Rafael Luviano Delgado una explicación de la simbología con que en este libro carga a la mujer. Además de la amante desdofiosa, la considera

en su real condición de criatura creadora de la posibilidad de la creación. Símbolo también del mundo, pero ahora como entidad bautismal¹², como condensación del misterio y clave para descifrarlo. Para expresar este aspecto suyo, recurrí de manera fundamental a nuestra máxima imagen sagrada: la de la mal llamada Coatlicue, en donde se

manifiestan los poderes magnos del universo en su principio femenino. Esto lo hice con la intención de recuperar para nosotros algo de esa conciencia que tuvieron nuestros antepasados prehispánicos, que sigue siendo nuestra esencia.

La figuración de la amada como Coatlicue y como la flama, tienen el mismo origen ya que el poeta considera a la mujer como

síntesis perfecta y codiciable de la realidad, abre al mundo la gloria de sus posibilidades, y se rebela como múltiple y conquistable, al transmutarnos en aspiración a lo supremo. Si quiere llamar alquímica a esta transmutación verá que la raíz de *La flama en el espejo* es la misma que de *Albur de amor*. En ambos libros se dice, de otro modo, lo mismo.¹³

¿Qué mejor definición de la importancia que para Bonifaz Nuño tiene la mujer que sus propias declaraciones? La mujer como "la criatura mejor realizada del universo" y "síntesis perfecta y codiciable de la realidad" es el eje de su poesía. En *El corazón de la espiral* y en *Albur de amor*, enriquece la imagen de la amada convirtiéndola en puente de unión entre los contextos prehispánico y alquímico.

Como se vio en el capítulo tercero, en *El corazón de la espiral*, Bonifaz Nuño celebra el poder de ella, entidad femenina de carácter genésico. El carácter de ella se nos revela en el poema

"e", en el cual se trata del fuego creador gracias al cual toman forma la tierra el viento y el agua; con lo que el poeta equipara al fuego con ella, la figura central del poema

*Y desde allí, montañas, vientos,
estuarios toca y vence y transparente,
y hace la sombra, y es la rosa
perfecta de la luz; el templo
giratorio y angélico; el silencio.*

[CE, e, 6-10; 41]

A la identificación ella/fuego debemos sumar otra; ella es también el elemento humano que, según los estudios de iconografía prehispánica de Bonifaz Nuño, cataliza la creación, como se expresa en el poema III

*Pero en ella hablaba el doble ritmo,
el ascenso doble que se junta,
por su división en uno solo.
Y todo recibió por ella
nombre y lugar y cuerpo en orden.
Y la duplicada cumbre de ola
en un solo rostro se revela.*

[Ibid., III, 19-25; 13]

En este poema las dos fuerzas de forma serpentina, representadas aquí metafóricamente como "duplicada cumbre de ola", se unen en ella y por ella para formar un solo rostro, al mismo tiempo triple doble y unitario. el rostro de la entidad capaz de iniciar la creación, y que, como el de la mal llamada *Coatlícue* se asienta sobre un cuerpo de mujer. Así, en este libro se unen los contextos alquímico y prehispánico, hábilmente entrelazados

por el poeta alrededor de ella, el personaje femenino central de este poema, el corazón de la espiral.

*Motor de la piedra ensortijada
de múltiples aspas incesantes;
central matriz del movimiento
gobernado; sierpe de la rueda.*

[Ibid., II, 17-20; 11]

El corazón de la espiral es, también, la flama de *La flama en el espejo*, la que desde el fondo del atañor, realiza la creación a partir del caos, como en el principio de los tiempos

*Ella, entre forjas, ejercita
las prerrogativas de su fuerza;
obliga a los inertes cuerpos
a despertar; les da el transcurso
suyo; los hace; los conduce.*

[Ibid., XI, 16-20; 35]

El lugar ideal para colocar a ella es la espiral, símbolo tradicionalmente relacionado con las fuerzas cósmicas en movimiento¹⁴, y que en este poema Bonifaz Nuño equipara, de acuerdo al concepto cosmogónico prehispánico, al caos en el momento justo antes de ser ordenado para dar paso a la creación.

En *Albur de amor* (1987) Bonifaz Nuño combina la imagen de la mujer y la del principio divino representado en la mal llamada *Coatlícue*, como podemos ver en el poema "7" donde el poeta añora, no el regreso, de la amada, sino su resurrección:

*Si estuvieras otra vez, si fueras
de nuevo; si ardiendo de memoria
llegara a sacarte de tu casa
de niebla; si otra vez salieras
como carne de almendra dura
de entre las arrugas de la cáscara.*

[AA, 7, 12-17; 19]

Para saber a quien se dirige, el poeta incluye una somera descripción de la amada "Pulida la piel bajo tus rosas de escamas"; "los caracoles en tus piernas"; "los corazones de tu pecho"; "las manos en tu pecho" los misericordiosos ojos de tus pies" el remolino de hueso de tu ombligo"; "los amarres vivos de la cintura" y para que no quede duda de quien es la destinataria del poema, finaliza;

*Lumbre encontrada de mi sombra,
yo tu enviado soy; yo, que regreso
a los tres rostros de tu doble
rostro; a tu rostro solo y unico.*

[Ibid., 7, 49-52; 21]

Los dos rostros que juntos forman un tercero es, según Bonifaz Nuño, la representación que nuestros antepasados prehispánicos daban al principio generador de las cosas y que en este poema es, también, la amada ya perdida. En *Albur de amor*, como en todo el resto de la poesía de Bonifaz Nuño, hay correspondencias y vasos comunicantes entre distintos contextos que reflejan un gran poder de síntesis. El arte del poeta integra todo este rico acervo cultural en torno a la figura femenina. Así en la siguiente estrofa combina la amante, con la flama, y Coatlicue

*¿Pero en cuál repliegue envejecido
de tu carne endiosada, inventas
la gracia? ¿Qué brasero inmune
con sus rescoldos recalienta
tu troje de aromas? ¿Te azucara
qué granada, en su panal de antorchas?*

[Ibid., 11, 14-19; 28]

El repliegue envejecido se refiere a la antigua diosa Coatlicue de carne endiosada. Esta carne, atributo de la amada, es capaz de inventar la gracia que, como se vio en el capítulo tercero, es un don divino simbólicamente representado por la flama.

Aunque de una manera mucho menos evidente que en otros libros, en *Albur de amor* también está presente el contexto alquímico, como podemos ver en el poema "30" donde el poeta enriquece la imagen de la amada con características de la flama

*Sabia en los crisoles, en los hornos
del placer, tu vida vas ganando
con el sudor de tu deleite.
Y es regocijo entre tus piernas.*

[Ibid., 30, 1-4; 68]

En la estrofa anterior hay un notable tono erótico, el mismo que emplea Bonifaz Nuño en *Del templo de su cuerpo* (1992), libro en el que el poeta describe en términos cabalísticos a la mujer. En veintisiete poemas titulados con las letras del alfabeto y diez poemas numerados del I al X, consigue un efecto sorprendente al describir la divinidad en términos de la sensualidad más erótica

*Y a su búsqueda acontecen, duras,
las plantas de los pies; las piernas
alisadas por los esmeriles
del maratón y de la alberca;
las caderas móviles; la vulva
de ensortijados atavíos:
modesta entre los muslos juntos,
ostentosa cuando sus carnívoros
vestibulos levanta en vilo.*

[TC, Q, 23-31; 56]

Los diez poemas numerados los dedica Bonifaz Nuño a cada una de las diez sefiroths¹⁵, o emanaciones de la divinidad, en el mismo tono erótico. Por ejemplo, en el *Zohar* se lee:

Y después formó una vasija larga como el mar y la designo como "Entendimiento" [*Binah*] y a si mismo "el que entiende" por ello.¹⁶

Lo que transforma, poéticamente, Bonifaz Nuño en asunto femenino

*Suyas, la vulva; eterna,
la hondura de la copa.
Entendimiento, límites
de la fuerza; y la toma
en sí, y para la muerte
la fecunda en la forma.*

[TC, III, 13-18; 25]

NOTAS AL CAPITULO QUINTO

- 1 Juan Ramón Jiménez. *Antología general*. Selección de Francisco Lopez Estrada y María Teresa Lopez García Berdoy. Barcelona: Orbis, 1983. p. 166. (Los premios Nobel; 8).
- 2 Guillermo Sheridan. *Los Contemporaneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. p. 159. (Vida y pensamiento de México).
- 3 Gilberto Owen. *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. p. 26. (Letras mexicanas).
- 4 Xavier Villaurrutia. *Nostalgia de la muerte. Poemas y teatro*. México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Educación Pública. p. 32. (Lecturas mexicanas; 36).
- 5 Octavio Paz. *Xavier Villaurrutia en persona y obra*. México: Fondo de Cultura Económica. 1990. p. 54.
- 6 Marco Antonio Campos. "Resumen y balance ", en *Vuelta*, No. 104, julio, 1985. p. 31.
- 7 Mariana Alcaforado. *Cartas portuguesas*. Traducción de Rubén Bonifaz Nuño. México: Alción, 1962. p. 13.
- 8 Santa Teresa de Jesús. *Libro de la vida*. Madrid: Cátedra, 1984. p. 353. (Letras hispánicas; 98).
- 9 Publio Ovidio Nasón. *Arte de Amar/ Remedios del amor*. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. VII. (BIBLIOTHECA SCRIPTORUM GRAECORUM ET ROMANORVM MEXICANA).

- ¹⁰ *ibidem* p. IX.
- ¹¹ Marco Antonio Campos. *Op. Cit.* "Resumen y..." p. 34.
- ¹² Bonifaz Nuño usa el termino "bautismal" perteneciente al contexto católico, que es muy importante en su poesía. En entrevista a John Michael Bennet declara que en su poesía hay "ciertos empleos de la liturgia, de los elementos de la liturgia católica que me parecen extraordinariamente vivos y poéticos". *Coatlícue: the Poetry of Rubén Bonifaz Nuño*. University of California, Los Angeles, 1970. p. 11.
- ¹³ Rafael Luviano Delgado. "Sólo el "pelado" puede recobrar la dignidad", en *Excélsior*, Méxco, 13 de enero de 1988, sección cultural, p. 2.
- ¹⁴ "En el sistema jeroglífico egipcio, este signo, que corresponde al vau hebreo, designa las fuerzas cósmicas en movimiento ". Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1988. p. 195. (Nueva colección Labor).
- ¹⁵ "En el Libro de la creación, del cual procede el término, equivalen éstas a los diez números arquetípicos (de s.f.r = contar) en cuanto potencias esenciales de todo ser..." Gershom Scholem. *La cábala y su simbolismo*. Méxco: Siglo XXI, 1989. p. 110.
- ¹⁶ *El Zohar. El libro del esplendor*. Selección y edición de Gershom Scholem. Méxco: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984. p. 74. (Colección de cultura universitaria. Serie documentos; 18).

CAPITULO SEXTO

COMPROMISO SOCIAL Y HUMANISMO

6.1 Literatura y sociedad

La relación entre sociedad y literatura ha sido estudiada principalmente desde el punto de vista marxista, el cual considera que la literatura, junto con las demás artes, forma parte de la superestructura de la sociedad y, por tanto, está determinada por la base económica de la producción. Con base en la premisa anterior se propuso una relación simplista entre modo de producción y literatura. Dado que el intelectual era más consciente que el resto de la sociedad, debía luchar, valiéndose de su arte, para impulsar el cambio social.

Gracias a una entrevista podemos conocer la posición que Rubén Bonifaz Nuño tenía al respecto hacia 1962. Respondiendo a la pregunta ¿Le concede usted interés a la política como tema poético?, enfatiza que su preocupación social más que política, es ética.

No hablemos de la política. Hablemos de la ética: en mi opinión, todo poema que en este tiempo se queda en el terreno de la estética exclusivamente, es un poema ilegítimo. Todo poema para ser impor-

tante, debe trascender la estética, principalmente ahora. Los temas políticos o sociales, en poesía, son ineludibles en esta época. Ahora bien, siendo el lenguaje de la poesía -como el de todas las artes-, un lenguaje específico y característico, es natural que los temas sociales y políticos tengan que ser expresados y comunicados exclusivamente en ese lenguaje -el poético-, y no con el que se usa para enunciarlos con otras finalidades. Mencionemos como un ejemplo, el manifiesto político, la protesta periodística, etcétera.¹

El tema, muy discutido en el ámbito cultural, se volvió insoslayable en los años sesentas, cuando el triunfo de la revolución cubana² recrudeció la guerra fría y muchos de los escritores fueron partidarios de que su trabajo tomara un cariz político, como lo atestigua José Antonio Portuondo, comentando un texto de Mariátegui -el mayor ensayista marxista de la literatura latinoamericana- que pide ajustar cuentas a la realidad:

Estas cuentas con la realidad, ha comenzado ya a hacerlas la revolución socialista cubana, y a su conjuro, la vida y la letra, en el continente y fuera de él ha comenzado a tomar rumbos nuevos. A su luz resulta evidente que no habrá novedad apreciable en la letra, si antes no la ha habido, sustancial, en la vida; que no hay renovación formal válida, si no se apoya en un renovado contenido; que no perdurará revolución alguna en el decir, si antes no se revolucionó el hacer.³

Desde este punto de vista, la literatura es producto de la revolución. Pero también escribir es acción revolucionaria y lo revolucionario se identifica con lo socialista, por tanto, el deber del escritor es comprometerse con la revolución. Para Rubén Bonifaz Nuño el poeta comprometido por excelencia es Neruda, por su posición política que no demerita la calidad de su poesía, aunque tenga que compartir el calificativo de revolucionaria con poetas de muy menor categoría.⁴

Por esos años el sentido social de las obras era un factor determinante para su evaluación. Así, en 1965 Emmanuel Carballo califica como escritores ideales, cada uno de su época, a Alfonso Reyes, a Octavio Paz y a Carlos Fuentes, pero hace notar que Reyes tuvo el defecto de "vivir en el terreno social más cerca de la teoría que de la práctica"⁵, mientras que Paz "es un tanto ciego y sordo a lo que pasa social y políticamente en el mundo".⁶

Para Carballo la importancia del escritor es directamente proporcional a su sensibilidad a "lo que pasa social y políticamente en el mundo" y a su interés en contribuir a cambiarlo. El escritor de valía debe tener conciencia de los problemas de la humanidad y estar dispuesto a luchar para cambiarlos, condiciones que encuentra reunidas únicamente en Fuentes.

La aplicación del principio de la literatura comprometida como criterio de evaluación a la obra poética de Bonifaz Nuño dio como resultado que se señalara una evolución en su poesía. Por ejemplo, en 1963, Jesús Arellano encontraba tres etapas en el desarrollo de la poesía bonifaciana:

la de la acérrima preocupación por llegar a formas perfectas dentro de las normas establecidas para manejar correctamente la lengua [*Imágenes*]; la de la etapa romántica en la que aparece la amada, la persona a cuyas plantas el poeta pone todo su mundo de poesía, y en la que ésta se extravía y hace que aquel caiga en expansiones sentimentales de muy sospechosa calidad estética [*El manto y la corona*]; y la tercera, la de la madurez, en la que convergen íntegras las inquietudes conscientes ya de que la palabra tiene una función humanitaria que cumplir entre la sociedad a que pertenece [*Los demonios y los días, Fuego de pobres*].⁷

Arellano pierde de vista que, como más adelante expongo, tanto *El manto y la corona* como *Canto llano a Simón Bolívar* -libro que no considera- están escritos bajo el mismo tono de preocupación social que *Fuego de pobres* y *Los demonios y los días*.

Una apreciación más exacta es la de Luis Leal quien propone que la poesía de Bonifaz Nuño pasa de lo subjetivo (*Poética*,

Ofrecimiento Romántico e Imágenes) a lo objetivo y social (*Los demonios y los días, El manto y la corona y Canto llano a Simón Bolívar*).⁸

En 1983 Rosas Martínez observa que después de *Fuego de pobres*, Bonifaz Nuño abandona el compromiso moral para refugiarse en el individualismo (*Siete de espadas, El ala del tigre, La flama en el espejo, El corazón de la espiral*).⁹ Más adelante mostraré lo injusto de esta apreciación.

6.2 La poesía social

Como señalan las críticas arriba citadas, en los primeros libros de Bonifaz Nuño, *La Muerte del ángel e Imágenes*, su poesía se desarrolla al margen de cualquier preocupación social. No es sino hasta 1956, con *Los demonios y los días*, cuando Bonifaz Nuño se integra a la corriente de literatura comprometida. Aunque en este libro expresa una profunda preocupación social, ésta es -de acuerdo a la declaración que citamos arriba- más ética que política. Con este enfoque trata de que su poesía no sea panfletaria, ni oportunista, como él mismo aclara

Hay en *Los demonios y los días* (1956) un cambio definitivo. Intervino mucho en él mi amistad con Manuel Scorza. Él pensaba que se debía hacer poesía social y escribía poemas denunciando las miserias y las injusticias en América Latina. Era

por entonces, un ser fundamentalmente político. Me convencio la idea, pero como sólo he visto a la política como testigo trate de encontrar el sentido social de la poesía por otra vertiente. Hablé de la miseria y de la injusticia pero de una manera más próxima y más simple: un aguacero cayendo sobre gente sin ropa o sin paraguas, por ejemplo, podía ilustrar mejor esa situación que el denuesto contra un tiranuelo centroamericano."¹⁰

Los demonios y los días, es un libro formado por dos series de poemas. La primera numerada con números arábigos (1-42), trata de la soledad, el desengaño, la tristeza del que está solo, de la injusticia y la desigualdad. Esta serie se ve interrumpida por cinco partes numeradas en romano (I-V), en las que, como contrapunto, se ve la parte negativa del mundo: la envidia, la avidez del lujo, la irracional búsqueda de la diversión como un fin en sí misma, todo esto visto con los valores trastocados. Como si nos asomáramos a un pozo para alcanzar al sol que se refleja en el fondo.

Para hablar de esta parte negativa del mundo que tienta y confunde, Bonifaz Nuño la personaliza en la figura que designa con distintos nombres: Desharrapado, Embustero, Enredador, Bellaco, Expulsado, Macaco, Chapucero, Perjuro, Caudillo; el Demonio en suma, reconocible a pesar de sus múltiples nombres por su trinche, sus pezuñas de vaca y sobre todo por su afán de perder al hombre.

Por ejemplo, en el canto "I" somos manejados, bailamos al son que nos tocan "...Bailemos / Pobres marranos / Nos dan el compás. Demos el brinco." IDD, I, 5-7; 121. En el poema "8", que sigue inmediatamente al anterior en el libro, el poeta se pregunta por las consecuencias de una actitud insensible e irreflexiva:

*¿En dónde ha quedado la tristeza?
¿En dónde, el amor? ¿Cómo es posible
que se niegue tanto, que se soporte
que se niegue tanto? ¿Dónde han quedado
la violencia, el alma, la sangre?*

[*ibid.*, 8, 15-19; 122]

No hay, sin embargo, una relación causal entre las dos series, sino un cambio de punto de vista. Lo que arriba vimos expresado con desesperación y tristeza, podemos encontrarlo en el poema "II", pero visto desde el otro extremo, desde donde la desgracia adquiere un tono festivo:

*Viva la pachanga, rompamos filas,
saquemos las uñas, corramos.
También el placer es obligatorio
y hay que divertirse como se pueda,
que para eso están velorios y entierros.
Porque sólo existe lo que tocamos
y hay que disponer de lo que es nuestro.*

[*Ibid.*, II, 19-25; 132]

Además de señalar la injusticia del mundo en *Los demonios y los días*, Bonifaz Nuño propone una acción concreta para remediarla. Finaliza el poema con una exhortación a la solidaridad, como

forma accesible de alcanzar la justicia.

*Entiendo que no debe ser, que acaso
hay quien, sin saberlo, me necesita.
Yo lo necesito también. Ahora
lo digo en voz alta, simplemente.*

*Escribí al principio: tiendo la mano.
Espero que alguno lo comprenda.*

[DD, 42, 26-31; 160]

El llamado a la acción solidaria aparece también en *El manto y la corona*, un libro que pudiera parecer completamente ajeno al tema de la preocupación social. En este poema encontramos que después de dedicar todo el libro a celebrar la maravilla cotidiana de su amor, Bonifaz Nuño termina el poema recordando que, aun cuando alcanzemos la felicidad personal, no hay que olvidar la importancia de la lucha por nuestros semejantes:

*Me has pedido que piense
en combatir; que tome, por mi orgullo
y por tu amor, mi sitio,
mi lugar de soldado en la amargura
de los ejércitos humanos*

[MC, 34, 13-17; 210]

En su siguiente libro, *Canto llano a Simón Bolívar* (1958), Bonifaz Nuño atribuye la difícil situación a la falta de preocupación por nuestros semejantes

*ahora que muchos podemos decir:
"por causa mía, por culpa mía,
por mi grandísima culpa
es difícil para los hombres la esperanza",*

*o bien "alguien padece
lo que yo debiera estar padeciendo";*
[CSB, 1, 7-11; 213]

Los tiempos tan difíciles que vive el poeta le hacen desear
que el Libertador pudiera regresar a hacer justicia:

*Revienta la tierra y revive.
Y mira: un tropel de gordos,
ridículos diablos, invade
ávidamente los territorios que hiciste.*

[*ibid.*, 7, 50-53; 220]

Es a tal grado importante la preocupación social para Bonifaz Nuño que la toma como uno de los temas de *Destino del canto*, su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua en 1963.

Nuestra poesía nutrida en su primer origen por las nociones nacidas de dos corrientes culturales distintas, se pierde ahora en un estéril laberinto de espejos, y los poetas parecen confundir la multiplicidad de su propia imagen sin volumen con la compañía de hombres de carne y hueso. La falta de cohesión con los demás y consigo mismos, ya sea que la admitan o la rechacen, los cerca, los deslumbra y los ciega por medio de sus mismas palabras, y en ellas la comunidad de los hombres se vuelve en mera fórmula retórica, y la acción no alcanza siquiera el nivel de propósito viable y es insuficiente a conocer las raíces del mundo y modificar la vida, al afirmarlas.¹¹

En su discurso Bonifaz Nuño propone que el canto "la poesía" tiene una función muy definida, la misma que se puede encontrar en *Los demonios y los días*, *El manto y la corona*, *Canto llano a Simón Bolívar* y *Fuego de pobres*; contribuir a que se fortalezca la comunión entre los hombres. Sin embargo, desde esa fecha su posición al respecto ha evolucionado, como expresa en entrevista a John Michael Bennet:

Aunque alguna vez yo pensé que la poesía creaba la comunidad de los hombres; todavía cuando escribí *Los demonios y los días*, lo pensaba. Pero son pecados que se cometen sin mayor castigo.¹²

El hecho de que Bonifaz Nuño haya dejado de creer que la poesía puede contribuir a crear la comunión entre los hombres no implica que haya olvidado su preocupación social. Así en *El ala del tigre* (1969), deja el testimonio de su indignación ante la matanza en la Plaza de las Tres Culturas, sangrienta represión del movimiento estudiantil de 1968.

*Y aquí de la muerte; aquí, los cauces
periféricos de la agonía;
los ametrallados sin saberlo;
la carrera sórdida y en brazos
de la persecución, la cárcel
incineradora y desatada.*

[AT, 61, 7-12; 393]

Sensible al dolor de los demás, Bonifaz Nuño se lamenta por las muertes inútiles que nos convierten en deudos a todos

*Mano del sembrador, mazorca
muerta del guerrillero. Azúcar
púrpura del hueso. Te mataron
ayer, aquí, cuando saltas.
Qué triste vas a estar mañana;
mañana, qué triste voy a estar.*

[ibid., 70, 1-6; 398]

La posición que el poeta asume es que cuando se mata a un hermano, a un ser humano, muere uno mismo, porque un acto así, siempre tiene algo de suicida.

*Feria de muertes de artificio
para alegrar el luto; azules
granadas, fisuras lacrimógenas
sangran la pared. Y por encima
alguien se ríe y alguien calla.
No sé quién me manda a que me maten.*

[ibid., 49, 1-6; 385]

6.3 La búsqueda interior

El Rubén Bonifaz Nuño preocupado por la condición de injusticia social no está muy alejado del autor de *La flama en el espejo*, que describe una búsqueda interior, porque para él la búsqueda de uno mismo y el mejoramiento de la humanidad están íntimamente relacionados

la sola vía para comprender el universo exterior y formar parte efectiva de él, es la que tiene ori-

gen en la comprensión del universo interior; la conquista de la propia conciencia podrá llevar a la comprensión de la conciencia universal, y al nacimiento de una existencia verdaderamente humana.¹³

Si consideramos que la preocupación social expresada por Bonifaz Nuño en *Los demonios y los días*, *El manto y la corona*, *Canto llano a Simón Bolívar*, *Fuego de pobres* y *El ala del tigre*, tenía un enfoque ético, no debe sorprendernos que en *La flama en el espejo* y *El corazón de la espiral* trate de la búsqueda, mediante la tradición hermética, del mejoramiento personal -lo que Rosas Martínez llama individualismo- condición que considera previa e indispensable para alcanzar el mejoramiento social.

En su poesía, Rubén Bonifaz Nuño rompe el esquema simplista que iguala sentido social y revolución. El poeta enfoca la preocupación social desde un punto de vista ético, lo que lo lleva a proponer que únicamente el mejoramiento personal puede llevarnos al mejoramiento social.

6.4 El humanismo

La obra de Bonifaz Nuño tiene una relación muy estrecha con el humanismo, por lo que examinaremos brevemente este término.

Para Nicola Abbagnano el término humanismo designa dos cosas:

I) El movimiento literario y filosófico que tuvo sus orígenes en Italia en la segunda mitad del siglo XIV y que de Italia se difundió a otros países de Europa y constituyó el origen de la cultura moderna; II) cualquier movimiento filosófico que considere como fundamento la naturaleza humana o los límites y los intereses del hombre.¹⁴

Uno de los principales aportes del humanismo histórico, el de la primera acepción, es la relevancia dada por los hombres del renacimiento al estudio de las humanidades, lo que los romanos llamaban *humanitas* y los griegos *paideia*

Ya en tiempos de Cicerón y de Varrón la palabra *humanitas* significaba la educación del hombre como tal, lo que los griegos denominaron *paideia*, y se reconocía en las "bellas artes", las disciplinas que forman al hombre por serle propias al hombre mismo, diferenciándolo de los animales.¹⁵

El estudio de las humanidades en nuestro país disminuyó de importancia ante el auge del positivismo patrocinado por los "científicos" porfiristas, en palabras de Alfonso Reyes

El positivismo reinante en nuestras escuelas fue, a sabiendas o no, descastando en ellas toda planta de Humanidades.¹⁶

Gracias al grupo conocido como El Ateneo, al cual perteneció

Alfonso Reyes, renació en México el interés por las humanidades. Las actividades de este grupo constituyeron una verdadera revolución cultural, precursora de la revolución social de 1910, según señala otro de sus miembros, Pedro Henríquez Ureña

En 1907, la juventud se presentó organizada en las sesiones públicas de la Sociedad de Conferencias. Ya había disciplina, crítica, método. El año fue decisivo: durante él acabó de desaparecer todo resto de positivismo en el grupo central de la juventud. De entonces data ese movimiento que, creciendo poco a poco, infiltrándose aquí y allá, en las cátedras, en los discursos, en los periódicos, en los libros, se hizo claro y pleno en 1910 con las Conferencias del Ateneo ¹⁷

Rubén Bonifaz Nuño ha tenido una importante participación en la parte del humanismo que se preocupa por estudiar a los clásicos. La importancia de su trabajo en esta área del conocimiento es expuesta por Carlos Montemayor, quien señala que Bonifaz Nuño es

traductor de la poesía completa de Virgilio, Cátulo y Propercio (empresa que, sin contar las traducciones de Ovidio y Horacio, es acaso la más importante obra de traducción hecha por un poeta de nuestra lengua en este siglo), autor, en prosa de dos estudios sobre Virgilio y Catulo y, especialmente, de uno de los ejemplos clásicos

perdurables, de nuestras letras: el prólogo a la poesía de Proporcio.¹⁸

6.5 El humanismo de Bonifaz Nuño

Conviene ahora considerar el sentido que el humanismo tiene para Bonifaz Nuño. El primer rasgo distintivo de su concepto de humanismo es un fuerte matiz nacionalista, basado en la exploración de nuestras raíces prehispánicas. El sentido nacionalista de su humanismo le sirve para reivindicar nuestra esencia, sin por ello desconocer lo que debemos a otras culturas

necesitamos, los mexicanos, establecer, desde los cimientos, el conocimiento de lo que somos, para ser capaces de hacer lo que debemos. Y desde los cimientos nos vemos fundamentados en una tradición humanística, afirmada en siglos de combates sangrientos o pacíficos.¹⁹

En segundo lugar, La propuesta humanística de Bonifaz Nuño, subordina las satisfacciones materiales proporcionadas por la técnica a las enseñanzas del humanismo, como expone en el discurso que pronunció al recibir el Premio Internacional Alfonso Reyes, en 1985.

Para nosotros, el conocimiento de nuestra historia, de nuestras cumbres creadoras, del pensamiento libertario de los nuestros: la noción del arte,

de los revelados secretos del idioma, del sentido de la ley, de la idea de patria; la cercanía de las obras del humanismo, del nuestro que es el universal, constituyen el ámbito indispensable de la vida, aquello que es suficiente a salvarnos de cuanto se pretende imponernos.²⁰

En este discurso Bonifaz Nuño caracteriza al humanismo como nuestro y universal a la vez. Además lo considera la única esperanza para detener la erosión moral de una vida fácil proveída por el desarrollo tecnológico, ya que

El hombre no se construye sobre la comodidad, producto de la técnica, sino en el esfuerzo solidario y sin tregua: tal es la lección del humanismo.²¹

En "El Humanismo prehispánico"²² la posición de Bonifaz Nuño se inclina a dar un tono más nacionalista al concepto de humanismo. En este texto considera que la herencia humanística occidental ha provocado el lamentable estado actual del mundo:

en el concepto occidental del hombre y del mundo, éste está destinado a servir a aquél; corrompiendo un principio de posible verdad, ese concepto ha llevado al mundo occidental, del cual hoy formamos parte, a los casos de injusticia y pavorosa inseguridad en que estamos.²³

Al concepto del hombre y su relación con el mundo propuesto

por el humanismo occidental Bonifaz Nuño contrapone un humanismo prehispánico reconstruido por él mismo a partir de textos e imágenes prehispánicos. De acuerdo a esta reconstrucción encontramos que en las culturas prehispánicas al hombre

le es atribuida una posición central. Él es sostén y fuente del mundo. Esa es su función; en esencia, función de servicio.

El hombre no está hecho para explotar sino para servir al mundo. Para cumplir tal función ha de ser conocedor de sí mismo y de las cosas; eso hará que sea humilde y respetuoso de todo, hasta la veneración; ha de trabajar sin pereza, ha de ser veraz y abnegado hasta el sacrificio de sí mismo.

Sólo por medio del ejercicio continuo de tales virtudes podrá conseguir su propia perfección, que habrá de manifestarse en una postura solidaria y libre, cuya finalidad no es usar de las cosas, sino unirse a las cosas a fin de que la totalidad de éstas sea preservada.²⁴

En el concepto de humanismo prehispánico Bonifaz Nuño extiende sus preocupaciones sociales -concernientes al mejoramiento personal y la postura solidaria- a un interés por el mundo en general, al que el hombre contemporáneo debe dejar de considerar como su propiedad para empezar a ser parte de él, como lo hicieron los hombres de las culturas prehispánicas.

NOTAS AL CAPITULO SEXTO

- 1 Anónimo; "La popularidad cuestion de gusto y tiempo" en *México en la cultura* suplemento de *Novedades*, 1-4-62.
- 2 Observa Jean Franco en su *Historia de la literatura Latinoamericana*. Barcelona: Ariel, 1984. p. 329. "La revolución cubana de 1959 ejerció una gran influencia sobre la poesía. Y más adelante en la p. 331 "Fuera de Cuba la poesía revolucionaria de los años sesenta se convirtió con excesiva frecuencia en una cuestión de batallas verbales".
- 3 "Literatura y sociedad", en *América Latina en su literatura*. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1984, p. 393. El libro entero puede ilustrar muy bien esta postura literaria.
- 4 Gabriel Zaid desmenuza este tipo de poesía menor en "Como hacer poesía de protesta", recopilado en *Como leer en bicicleta*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986. pp. 80-82. (Lecturas Mexicanas. Segunda serie; 62).
- 5 Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública/ Ediciones del Ermítaño. 1986. p. 553 (Lecturas mexicanas. Segunda serie; 48).
- 6 *ibidem*.
- 7 Jesús Arellano. "Drama poético en la obra de RBN" en *Nivel*, 2a. época, México, abril, 1963. p. 5.

- 8 Luis Leal "La literatura mexicana en el siglo XX, II 1963-1940", en *Panorama das literaturas das Américas. (de 1900 á actualidade)*. Volumen IV. Angola: Edição do município de Nova Lisboa, 1963. p. 2021.
- 9 Alfredo Rosas Martínez. *La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el ocultismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 1986. p. 1. "[Siete de espadas] es un hito que marca el alejamiento del compromiso moral que en 1963 Bonifaz Nuño exigía a la poesía para refugiarse en un individualismo que ya nunca abandonara. El ala del tigre (1969) sigue casi la misma línea de Siete de espadas; se complementan y trazan el camino que ha de conducir a la supuesta iluminación, "obra magna, vida", que se postula en El corazón de la espiral (1983)"
- 10 Marco Antonio Campos; "Resumen y balance", en *Vuelta* No. 104; México, julio, 1985. p. 31-32.
- 11 "Destino del canto ", en *Memorias de la Academia Mexicana correspondiente de la Española: Participación en el IV Congreso de academias de la Lengua Española y Discursos Académicos* tomo XIX. México: Academia Mexicana Correspondiente de la Española, 1968. pp. 78-79.
- 12 John Michael Bennet. *Coatlícue: the poetry of Rubén Bonifaz Nuño*. University of California, Los Angeles, 1970. p.15
- 13 "La fundación de la ciudad" en *Memoria del Colegio Nacional*. México: El Colegio Nacional, 1972. p. 160.
- 14 Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. p. 629.

- 15 *ibidem.*
- 16 Alfonso Reyes. "Discurso por Virgilio", en *Tentativas y orientaciones*, recopilado en *Obras completas de Alfonso Reyes*. XI. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. p. 158.
- 17 Pedro Henriquez Urefía "La cultura de las humanidades" en *Estudios mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Educación Pública, 1984. p. 253. (Lecturas mexicanas; 65).
- 18 Carlos Montemayor. "Nota introductoria" a *Rubén Bonifaz Nuño* Selección y nota introductoria de Carlos Montemayor. México: Universidad Nacional Autónoma de México, s.f. (Material de lectura. Serie poesía moderna; 23).
- 19 "Palabras de agradecimiento del Maestro Rubén Bonifaz Nuño al recibir el grado de Doctor *Honoris Causa* otorgado por la Universidad de Colima", en *Gaceta UNAM*, no. 65. México, 13-IX-84. p. 29.
- 20 "Una lección de humanismo ", en *La cultura al día de Excélsior*, México, 5-II-85, p. I.
- 21 *ibidem.*
- 22 "El Humanismo prehispánico" en *El humanismo en México en las vísperas del siglo XXI. Actas del congreso celebrado del 22 al 25 de abril de 1986*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. p. 41-55.
- 23 *ibidem.* p. 52.
- 24 *ibidem.* p. 53.

CONCLUSIONES

En la introducción a *Las semillas del tiempo* de Manuel Mables Arce, Bonifaz Nuño escribe que el poeta ilumina el mundo creando una visión singular, construida en base a un conjunto de palabras clave:

En la obra de todo poeta existe una serie de palabras, significantes de conceptos o de contenidos emocionales, que pueden servir de clave para descifrar la visión que él tiene del mundo. Estas palabras son como un mirador desde el cual el espíritu del lector tiende la vista sobre el espectáculo de su propio mundo concebido por otros ojos, revelado en aspectos para él hasta entonces ignorados. Porque la lectura de un poeta es, para quien la hace, un instrumento iluminador de sí mismo y de las cosas que lo circundan.¹

En el presente trabajo, siguiendo la línea de los contextos alquímico y prehispánico, encontré tres palabras clave en la poesía de Bonifaz Nuño: ella, Coatlicue y flama. Las tres palabras más que metáforas de la mujer son símbolos² que revelan diferentes aspectos de una figura femenina central, la amada, de acuerdo a las siguientes conclusiones:

1. En *La flama en el espejo*, la flama simboliza el principio que, según los alquimistas, hace posible la transmutación. Para representar este principio Bonifaz Nuño reviste a la flama, de acuerdo a la tradición alquímica, de muchos de los atributos de la Virgen.
2. En *El corazón de la espiral* el personaje central ella representa el mismo poder de la flama, en el momento en que actúa a escala cósmica.
3. Aunque Bonifaz Nuño demuestra que la escultura conocida como *Coatlicue* no es una representación de la diosa de la falda de serpientes, la toma para simbolizar el origen de la creación, de acuerdo al mito recogido en la *Histoyre du Mechique*.
4. La flama, ella y Coatlicue comparten el atributo genésico: Coatlicue es la entidad creadora prehispánica, ella es un atributo de la divinidad creadora para los alquimistas y la flama representa el poder creador del hombre. El genio poético de Bonifaz Nuño une los elementos de los contextos prehispánico y alquímista trenzándolos en torno de una entidad femenina la amada, la que concentra elementos de la flama, ella y Coatlicue.

5. Bonifaz Nuño usa los elementos prehispánicos para reafirmar nuestra nacionalidad frente al colonialismo cultural.
6. En los primeros libros de Bonifaz Nuño no hay ningún rasgo de preocupación social. A partir de *Los demonios y los días* este tema existe más que como una cuestión política, como una postura ética.
7. En *La flama en el espejo* el poeta se concentra en el mejoramiento personal como camino para lograr el mejoramiento social.
8. La figura femenina enriquecida con elementos alquímicos y prehispánicos tiene el propósito de recuperar la parte humanista de nuestra civilización.
9. El humanismo que propugna Bonifaz Nuño ha evolucionado, desde el basado en los estudios de los clásicos Grecolatinos hasta el que ha reconstruido, basándose en textos y monumentos prehispánicos, y que ha denominado humanismo prehispánico.

NOTAS A LAS CONCLUSIONES

- ¹ Rubén Bonifaz Nuño. Prólogo a *Las Semillas del Tiempo* de Manuel Maples Arce. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. pp. 23-24. (Letras mexicanas).

- ² "A una "imagen" puede recurrirse una vez como metáfora, pero si se repite persistentemente como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo e incluso puede convertirse en parte de un sistema simbólico (o mítico)." René Wellek y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1981. p. 225.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE RUBEN BONIFAZ NUÑO

POESIA

Albur de amor. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
(Letras mexicanas; 119).

As de oros. México: Universidad Nacional Autónoma de México,
1981.

El corazón de la espiral. México: Miguel Angel Porrúa, 1983.

De otro modo lo mismo. México: Fondo de Cultura Económica,
1979. (Letras Mexicanas).

Del templo de su cuerpo. México: Fondo de Cultura Económica,
1992 (Letras Mexicanas; 120).

Pulsera para Lucía Méndez. México: Plaza y Valdés, 1989. (Las
peras del olmo).

PROLOGOS, INTRODUCCIONES

"introducción" a *Arte de amar/ Remedios del amor de Ovidio.* Int.
versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México: Uni-
versidad Nacional Autónoma de México, 1975. (*Bibliotheca*
Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).

"Prólogo" a *Las Semillas del Tiempo* de Manuel Maples Arce.
México: Fondo de Cultura Económica, 1981. (Letras
mexicanas).

ESTUDIOS DE ESTÉTICA PREHISPÁNICA

Escultura azteca en el Museo Nacional de Antropología.
Fotografías de Fernando Robles. México: Universidad Nacional
Autónoma de México, 1989. (Colección de Arte; 43).

Hombres y serpientes. Iconografía olmeca. México, Universidad
Nacional Autónoma de México, 1989.

Imagen de Tláloc. México: Universidad Nacional Autónoma de
México, 1986. (Estudios de Arte y Estética; 2).

DISCURSOS

"Destino del canto " en *Memorias de la Academia Mexicana corres-
pondiente de la Española: Participación en el IV Congreso de
academias de la Lengua Española y Discursos Académicos.* Tomo
XIX. México: Academia Mexicana Correspondiente de la
Española, 1968. pp. 67-80.

"La fundación de la ciudad" en *Memoria del Colegio Nacional.*
México: El Colegio Nacional, 1972. pp. 151-165.

"El humanismo prehispánico" en *El humanismo en México en las
vísperas del siglo XXI. Actas del congreso celebrado del 22
al 25 de abril de 1986.* México, Universidad Nacional
Autónoma de México, 1987. pp 41-55.

"Palabras de agradecimiento del maestro Rubén Bonifaz Nuño al recibir el grado de Doctor *Honoris Causa* otorgado por la Universidad de Colima", en *Gaceta UNAM*, 65. 13-IX-84, p. 29.

"Una lección de humanismo", en "La Cultura al Día", suplemento de *Excelsior*, 5-II-85, p. I.

OBRAS SOBRE RUBÉN BONIFAZ NUÑO

Benett, John Michael. *Coatlícue: the Poetry of Rubén Bonifaz Nuño*. University of California, Los Angeles, 1970.

Andueza, María. *La Flama en el espejo: Rubén Bonifaz Nuño*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

Montemayor, Carlos. *Rubén Bonifaz Nuño*. Selección y nota introductoria de Carlos Montemayor. México: Universidad Nacional Autónoma de México, s.f. (Material de lectura. Serie poesía moderna; 23).

Rosas Martínez, Alfredo. *La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y la tradición hermética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y letras, 1986.

OBRAS SOBRE ALQUIMIA Y CABALA

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor, 1988. (Nueva Colección Labor).

Fulcanelli. *Las moradas filosóficas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1972. (El Arca de Papel).

_____ *El misterio de las catedrales*. Barcelona: Plaza y Janés, 1970. (Rotativa).

Martínez de Arroyo, Mario. *Siete textos de alquimia*. / Versión, prólogo glosario y notas de... Buenos Aires: Glem, 1943.

Merino, Juan. *La Alquimia*. Barcelona: Orbis, 1983.

Givry, Grillot de. *La gran obra. Doce meditaciones sobre la vía esotérica al Absoluto*. México: Yug, 1982. (Biblioteca esotérica; 2).

Jung, Carl Gustav. *Psicología y alquimia*. Barcelona: Plaza y Janés, 1989. (Otros Horizontes).

Peradejordi, Julio. *Cuatro tratados antiguos de alquimia/ presentados y traducidos por...* . Barcelona: Edicomunicación, 1986. (Archivo esotérico).

Ranque, Georges. *La piedra filosófica*. Barcelona: Plaza y Janés, 1974. (Otros mundos).

Scholem, Gershom. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 1989.

_____ *El Zohar. El libro del esplendor*. / Selección y edición de Gershom Scholem. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984. (Colección de cultura universitaria. Serie documentos; 18)

Sherwood Taylor, F. *Los Alquimistas. Fundadores de la química moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977. (Breviarios; 130).

OBRAS SOBRE CULTURA PREHISPANICA

Caso, Alfonso. *El pueblo del Sol*. México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Educación Pública. 1983. (Lecturas mexicanas; 10).

Coyolxahuqui. Fotografías de Lourdes Grobet y Jorge Westendarp. Textos de Eduardo Matos y Felipe Ehrenberg. Diseño de Carlos Gutiérrez. México: Secretaría de Educación Pública, 1982.

Garibay K. Angel María. *Historia de la literatura Nahuatl*. México: Porrúa, 1987. (Biblioteca Porrúa; 5).

_____ *Panorama literario de los pueblos nahuas*. México: Porrúa, 1983.

_____ *Poesía nahuatl II. Cantares Mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

León Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Educación Pública, 1983. (Lecturas Mexicanas; 3).

Silva, Librado y Natalio Hernández. *Literatura náhuatl. Flor y canto de los antiguos mexicanos*. México: Gobierno del Estado de Nayarit/ El Día en libros, 1990.

Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: Era, 1986.

OTRAS OBRAS CITADAS

Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Alcaforado, Mariana. *Cartas portuguesas*. Traducción de Rubén Bonifaz Nuño. México, Alción, 1962.

Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. México: Katún, 1978.

Campbell, Federico. *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 1971.

Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública/ Ediciones del Ermitaño. 1986. (Lecturas mexicanas. Segunda serie; 48).

Guesta, Jorge. *Poesía y crítica*. Selección y presentación de Luis Mario Schneider. México: Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1991. (Lecturas Mexicanas. Tercera serie; 31).

Eco, Umberto. *El pendulo de Foucault*. México: Bompiani/ Lumen/ Patria, 1991.

Fernández Moreno, Cesar / Coordinación e introducción. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1984.

Florescano, Enrique. *El nuevo pasado mexicano*. México: Cal y arena, 1991.

Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1982.

Franco, Jean. *Historia de la literatura latinoamericana*. México: Ariel, 1984. (Letras e ideas. Instrumenta; 7).

Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Educación Pública, 1984. (Lecturas mexicanas; 65).

Owen, Gilberto. *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979. (Letras mexicanas).

Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____ *Poesía en Movimiento I*. México: Secretaría de Educación Pública, 1985. (Lecturas mexicanas. Segunda serie; 4).

_____ *Xavier Villaurrutia en persona y obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes. XI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Santa Teresa de Jesús. *Libro de la vida*. Madrid: Cátedra, 1984. (Letras hispánicas; 98).

Sheridan, Guillermo. *Los Contemporaneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. (Vida y pensamiento de México).

Villaurrutia, Xavier. *Nostalgia de la muerte. Poemas y teatro*. México: Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Educación Pública. (Lecturas mexicanas; 36).

Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1981.

Zaid, Gabriel. *La poesía en la práctica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. (Lecturas mexicanas; 98).

HEMEROGRAFIA

- Anónimo. "La popularidad cuestión de gusto y tiempo"; México en la Cultura, suplemento de *Novedades*, 1-IV-82.
- Arellano, Jesus. "Drama poético" en *Nivel*, 2a. época No. 4, México. Abril, 1963. p. 5.
- Bokhimi (José Pérez Ramírez). "La fusión fría y el hidrógeno en metales" en *Ciencia y desarrollo* vol. XV, no. 88, México, sep-oct 1989, pp. 87-93.
- Campos, Marco Antonio "Resumen y balance. Ruben Bonifaz Nuño entrevistado por Marco Antonio Campos"; en *Vuelta* No. 104. México. Julio de 1985. pp 30-34.
- Luviano Delgado Rafael. "Sólo el 'pelado' puede recobrar la dignidad"; en *Excélsior*, No. 25784, México, 13-I-88 Sección Cultural pp. 2-3.
- _____. "La gloria del poeta"; en *El Búho*, suplemento de *Excélsior*, México, 27-X-85. pp. 1-4.
- Puga, Mario. "Rubén Bonifaz Nuño "; en *Revista UNAM*, No. 10, México, junio, 1956. pp 19-20.