

6
29



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN"**

Las sutiles herramientas de la perfecta gracia
(la poética humanista de Rubén Bonifaz Nuño:
análisis de **El manto** y la **corona**)

T E S I S

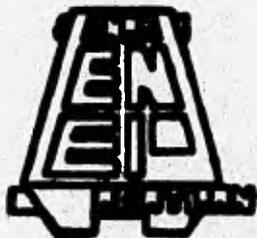
**PARA OPTAR POR EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA**

HISPANICAS

P R E S E N T A

NETZAHUALCOYOTL SORIA FUENTES

DIRECTOR DE TESIS. LICENCIADO HENOC VALENCIA MORALES



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 esta 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.

Este trabajito está dedicado a mis maestros principales (por orden de aparición):

A mis papás, a mi abuelito, a mis hermanos.

A Arcelia.

A los que me tuvieron tanta buena voluntad y buena fe en la carrera de Letras en la ENEP Acatlán (también por orden de aparición): Fernando Ortega Cano, María Cristina Montoya, Raymundo Ramos, Ana María Cardero, Violeta Aréchiga, Heidi Pereña, Óscar de la Borbolla, Eduardo Calvillo, Nidia Ojeda, Arturo Torres Barreto, Rosa María Barrera, Alma Mejía, Henoc Valencia Morales, Lilián Camacho, Sandra Aguilar, Rocío Montiel, Francisco Guzmán Burgos, María del Rosario Dosal, Rubén Darío Medina, Pilar Máynez, Nancy Picazo, Alberto Herr Solé y María de Lourdes López.

Y finalmente, está dedicado a la memoria de Marusia Lara Vargas, Francisca Espinosa de Fuentes, Julia Mayés de Soria y Alfonso Soria Flores.

Quando te esfuerzas toda
por ser feliz y hacernos ser felices,
y mueves las sutiles herramientas
de la perfecta gracia.

El manto y la corona, 32, 5-8.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. Tendencias artísticas y la poética de Rubén Bonifaz Nuño.....	1
1.1 Dos tendencias generales.....	2
1.1.1 Poesía esteticista.....	2
1.1.2 Poesía social.....	10
1.2 Sintagma y paradigma como categorías de clasificación instrumental.....	16
1.3 La poética humanista de Rubén Bonifaz Nuño.....	22
1.3.1 El oficio de poeta.....	23
1.3.2 La versificación.....	25
1.3.3 Forma y contenido.....	26
1.3.4 El fin ético de la poesía.....	28
2. <i>El manto y la corona</i> : herramientas estructurales.....	32
2.1 Visión general del texto.....	33
2.2 Versificación.....	38
2.2.1 El endecasílabo.....	42
2.2.2 El heptasílabo.....	47
2.2.3 El eneasílabo.....	49
2.2.4 Otros metros.....	53
2.2.5 Sinalefa, hiato, sinéresis y diéresis.....	57
2.2.6 Versos duros.....	60
3. Dos lecturas en oposición.....	62
3.1 Herramientas prosaicas.....	65
3.1.1 Coloquialismos.....	70
3.1.2 Tono.....	72
3.1.3 Narración.....	76
3.2 Herramientas retóricas: metaplasmos y metataxas.....	83
4. <i>El manto y la corona</i> : herramientas del sentido.....	99
4.1 Herramientas retóricas: metasememas y metalogismos.....	100
4.2. Símbolos.....	119
4.3 Temática general.....	128
4.3.1 Supremacía de la mujer.....	133
4.3.2 La transformación del mundo cotidiano.....	136
4.3.3 La solidaridad.....	137
Conclusiones.....	141
Bibliografía consultada.....	151

INTRODUCCIÓN

Hace poco más de seis años, el 6 de junio de 1990, estudiaba el segundo semestre de Letras Hispánicas en la ENEP Acatlán y hubo en la escuela una feria del libro auspiciada por el Fondo de Cultura Económica. Esas ferias son en verdad modestas: no hay presentaciones de los nuevos lanzamientos, ni mesas redondas, ni conferencias. Creo que los editores se limitan a sacar libros de bodegas para rematarlos. A pesar de la modestia, las ferias escolares cumplen una función importantísima: llevar a los estudiantes algo valioso que puedan adquirir a buen precio.

Ese día compré, entre otros títulos, *De otro modo lo mismo* de Rubén Bonifaz Nuño por 5,800 pesos. El libro me gustó, como todos los de la colección "Letras Mexicanas" del Fondo, por la dignidad con que es presentado: el sobrio diseño, la cuidada encuadernación, la modesta calidad del papel. Además, me pareció muy barato porque incluía varios libros: "en este volumen se publica, casi completa, la obra en verso de Rubén Bonifaz Nuño, inclusive aquellos poemas que no fueron recogidos en sus poemarios", se asienta en la solapa.

El nombre del poeta me era poco familiar; había escuchado en algún lugar fragmentos de un poemario llamado *Albur de amor*, que me impresionaron vagamente. Sin embargo, el motivo real de mi compra fue educativo: necesitaba aprender a leer poemas. Me reconocí como un lector mutilado, pues ya estaba en la carrera de Letras, ya había leído en mi adolescencia decenas de novelas y cuentos, pero prácticamente no era un lector de poesía. Ciertamente, en secundaria disfruté los 20 poemas de amor y también descubrí con gusto a García Lorca, pero no había descubierto cómo enfrentar un poema.

Para sensibilizarme, leí en esa época todos los versos que pude y descubrí muchos poemas valiosos, entre ellos los de Bonifaz. Del volumen que compré me gustaron mucho *Fuego de pobres*, *El ala del tigre* y *Los demonios y los días*. Pero a pesar del gusto me quedaba cierta impresión ambigua: no podía asir del todo el significado; entendía el sentido referencial, pero no el de la forma. Me parecía raro, pero ahora entiendo que los significantes poéticos también son significado. Cuando leí *El manto y la corona* me sorprendió la diafanidad del lenguaje, y aunque los mecanismos formales me seguían pareciendo un misterio, sentí que la comunicación se lograba de manera más íntegra, que además del mensaje referencial había captado el mensaje estético.

Dos semestres después aprendí cabalmente (eso creo) a leer poesía en el curso Literatura Española de los Siglos de Oro I con el maestro Henoc Valencia. Gracias a esta materia Garcilaso y San Juan de la Cruz se volvieron inmediatos favoritos. Y otros dos semestres después —en el sexto—, el maestro Francisco Guzmán Burgos eligió para la materia Semiología del Texto la lectura de poemas de "largo aliento": de extensión superior pero de concepto unitario. Llevó algunos clásicos indiscutibles como el *Primer sueño*, *La suave patria* y *Piedra de sol*; y casi desconocidos como *El manto y la corona*.

No acudí a la clase en que se comentó, pero acudí al texto con nuevos ojos y renovado interés. Me pareció entonces que el poema era muy rico, pues aceptaba una lectura literaria y otra referencial. Me llamó la atención también que la retórica sirviera para crear un efecto natural y espontáneo.

El interés por develar sus mecanismos poéticos y el sencillo placer del texto hicieron poco a poco de *El manto y la corona* mi tema de tesis. Pero sobre todo, el deseo de verificar si en la carrera de Lengua y literatura hispánicas había aprendido a leer poesía.

Posteriormente me di cuenta de que mis acercamientos al texto eran inmediatos: no me lo habían recomendado, no había leído nada sobre el asunto y no había asistido a la clase de Guzmán Burgos. Podía partir de cero en una investigación, el tema era virginalmente mío. En una ocasión le comenté a Francisco cuál era el objeto de mi tesis: "Ah, qué bueno", contestó, pero me abstuve de pedirle una opinión sobre el libro.

II

Rubén Bonifaz Nuño (Córdoba, 1923) es uno de nuestros grandes poetas y humanistas. Ha sido distinguido con el Premio Nacional de Literatura y Lingüística y es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y del Colegio Nacional. Egresado de la Universidad como licenciado en Derecho y maestro y doctor en Letras Clásicas, ha servido a nuestra institución como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras, y director fundador del Instituto de Investigaciones Filológicas, entre otros cargos. La Universidad Nacional lo honró con el Doctorado *Honoris Causa* en 1985.

Como humanista ha realizado magníficas traducciones de poetas griegos y latinos. Sin embargo, la palabra *humanista* implica en el caso de Bonifaz algo más que erudición: un intento de fraternizar con sus semejantes, de tender lazos comunicativos, de reinstalar el canto en el centro de la convivencia humana.

Ha publicado los poemarios *La muerte del ángel* (1945), *Imágenes* (1953), *Los demonios y los días* (1956) *El manto y la corona* (1958), *Canto llano a Simón Bolívar* (1958), *Fuego de pobres* (1961), *Siete de espadas* (1966), *El ala del tigre* (1969), *La flama en el espejo* (1971), *As de oros* (1980), *El corazón de la espiral* (1983), *Albur de amor* (1987), *Pulsera para Lucía Méndez* (1989), y *Del templo de su cuerpo* (1994).

Sus libros de poesía han merecido la atención de estudiosos como Ernesto Mejía Sánchez, Helena Beristáin, Carlos Montemayor o Marco Antonio Campos. Sin embargo, parte de su obra aún no se ha estudiado a fondo. Por esta razón he decidido analizar *El manto y la corona*, libro ignorado por algunos críticos e incluso visto con desdén por otros. Si no ha sido un texto bien recibido del todo, podría preguntarse qué caso tiene estudiarlo. Este trabajo pretende demostrar que *El manto y la corona* es un texto clave para entender la poética general de Bonifaz Nuño: muchos de sus supuestos se hallan aquí claros y sin afectaciones, lo que hace de éste un poema radicalmente novedoso y raro, en el que domina la fidelidad a la poética sobre el gusto predominante de la literatura mexicana.

Traté en este trabajo establecer la poética de Rubén Bonifaz Nuño en *El manto y la corona* y relacionarla con el humanismo a partir del enlace entre poesía y comunicación. Después de enunciar y definir la poética humanista, intenté clasificar el instrumental estilístico en que se plasma esa poética para descubrir su relación con la visión del mundo del autor.

Éste es un estudio sincrónico; por lo tanto, sólo se considera la poética vigente en la época en que el poeta escribió el texto.

Asimismo, esta visión puede aportar alguna información en posteriores análisis de tipo diacrónico.

El principal método de análisis literario que empleo es el estilístico, pues el estilo define los rasgos distintivos de la obra de un autor. Creo que un poema debe analizarse verso a verso para encontrar cada elemento significativo. Del hallazgo, examen y clasificación de los instrumentos retóricos depende la pertinencia de la interpretación general del poema. Sin embargo, eclécticamente he dado cabida a todos los elementos teóricos y técnicos que a mi parecer han podido echar luz sobre el texto.

Debido a la extensión del poema -1,319 versos- la profundidad del análisis ha sido coartada. Ante la dificultad de comentar puntualmente cada uno de los 34 poemas que componen el libro, de explicar cada hipérbaton o de aclarar cada metáfora, opté por estudiar el libro de manera unitaria y sólo comentar las figuras que tuvieran especial interés para una interpretación global. Sin embargo, todos los tropos fueron localizados, cada verso se estudió con detenimiento, cada poema se analizó en su sentido particular; han quedado fuera los cuadros estadísticos, los análisis métrico-rítmicos -verdaderas radiografías textuales-, los diagramas arbóreos y las enumeraciones de figuras, elementos que sostienen todas las aseveraciones aquí presentes.

III

En el primer capítulo de este trabajo he revisado las principales tendencias artísticas del siglo XX -la esteticista y la social- para contrastarlas con la poética de Rubén Bonifaz Nuño. Mi interés primordial era ubicar la obra del escritor en una tendencia, cosa que

fue imposible. Por ello adopté la clasificación instrumental de la literatura basada en la lingüística que propone Francisco Guzmán Burgos en *La enciclopedia secreta*. La poética de Bonifaz, contemplada desde ese punto de vista, sintetiza las dos tendencias en armonía.

El análisis de *El manto y la corona* empieza en el segundo capítulo. Después de una revisión general del texto, estudio inicialmente la versificación; éste es el primer acercamiento formal al texto porque me pareció que en la forma de versificar se halla la estructura poética primera, la más evidente desviación. Por eso no consideré el ritmo, el metro, la sinalefa, el hiato, la sinéresis y la diéresis dentro del análisis de metaplasmos y metataxas, sino como la primera ruta de acceso a la forma del discurso.

A partir del tercer capítulo hice la distinción entre dos lecturas opuestas: una referencial y otra literaria, cada una de las cuales tiene sus propias figuras. Las primeras, que llamo desviaciones de las desviaciones, son principalmente el uso de frases coloquiales, el tono y un esbozo de narración. En franca oposición se encuentran las herramientas retóricas tradicionales, cuyo análisis se limita en el capítulo a los metaplasmos y las metataxas.

En el cuarto capítulo continúo con el análisis retórico, pero ahora en el plano del significado (metasememas y metalogismos). Después reviso someramente los símbolos más importantes del texto. Finalmente, comento la temática general del poema y los subtemas más relevantes: la supremacía de la mujer, la transformación del mundo cotidiano y la solidaridad.

IV

¿Por qué titulé esta tesis *Las sutiles herramientas de la perfecta gracia*? Para Rubén Bonifaz Nuño, la gracia es la facultad de comunicar. En *El manto y la corona* se logra el propósito de entrar en comunión no sólo con los críticos literarios y los especialistas, sino con cualquier persona que se acerque al texto. La más diáfana gracia preside el poema. Pero ¿cómo ha conseguido el poeta esto? Con el dominio total de las figuras literarias, esas herramientas provistas por la tradición, por la retórica y por la invención personal del escritor.

Las herramientas, que de tan sutiles cuesta trabajo encontrar, son el último objeto de estudio de este trabajo: se trata de localizarlas, ponderarlas, clasificarlas, entender cómo funcionan, cómo cumplen su cometido de instaurar la perfecta gracia.

24-27 de junio de 1996

1. TENDENCIAS ARTÍSTICAS Y
LA POÉTICA DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO

1.1 Dos tendencias generales

1.1.1 **Poesía esteticista.** En un libro memorable¹, José Ortega y Gasset establece las diferencias entre el arte de vanguardia, que floreció entre las guerras mundiales, y el anterior, principalmente romántico. El primero, designado "arte nuevo" por Ortega, puede considerarse la base de toda la estética culta del siglo XX, y es la expresión más radical y violenta del espíritu comprometido sólo con la belleza, y que puede ser entendida solamente por unos cuantos. Esto se advierte en una observación sociológica: el arte joven actúa

como un poder social que crea dos grupos antagónicos, que aparta y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres [...]; va desde luego a una minoría especialmente dotada.²

Siempre que hay un cambio en la sensibilidad colectiva revive la discusión sobre el arte: qué es, hasta dónde puede considerarse como tal, etc. Su manifestación y su público cambian con los conceptos y los postulados teóricos. En el presente siglo, la tendencia dominante ha sido la expresada con lucidez por Ortega y otros estudiosos. Sin embargo, ya casi al final de la centuria y después de observar lo producido en ella, resulta sano acomodar la teoría a las realidades. El arte del alba del siglo no permaneció estático.

Además de buscar los límites y las consecuencias de esa tendencia estética, se referirá este trabajo no a todo el arte, sino sólo a la literatura, y más concretamente a la poesía.

1. ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte. Velázquez. Goya.* México, Porrúa, 1986 ("Sepan cuántos...", 497).

2. *Ibid.*, p. 10.

Conviene, antes de continuar, definir inicialmente el objeto de estudio de este trabajo desde una perspectiva científica, esto es, lingüística, para lo cual la claridad de Dámaso Alonso es insuperable:

La forma poética es un complejo de complejos: contiene, de una parte, la representación conceptual de lo mentado por el poeta; de otra, un complejo de elementos fonéticos que todos ellos tienden a establecer relaciones no convencionales entre el significante y la cosa significada. Tanto más perfecta será la forma poética cuanto esos vínculos sean más felizmente expresivos.³

Es entonces un signo lingüístico superior formado de signos lingüísticos menores. El significado será "la representación conceptual de lo mentado por el poeta", y el significante el "complejo de elementos fonéticos". Este signo lingüístico tiene la característica especial de que hay motivación entre significado y significante.

En la literatura de vanguardia, indudablemente la tendencia hacia el arte artístico implica un saludable triunfo de la literatura en pureza sobre la literatura ancilar.⁴ Es más fácil distinguir la poesía de lo que no lo es.

El método para lograr esto es la deshumanización del arte: "los resortes de la literatura nueva no son genéricamente humanos",⁵ dice Ortega. La poesía no valdrá en tanto retrate al hombre sino en tanto sea poesía. Se confirma el teorema del formalismo ruso: lo literario está en la forma.

3. ALONSO, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 3ª ed. Madrid, Gredos, 1957, p. 40.
4. "En el primer caso [...] la expresión agota en sí misma su objeto. En el segundo [...] la expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios". REYES, Alfonso. *El deslinde, Obras completas de Alfonso Reyes XV*. México, FCE, 1960 (Letras mexicanas), p. 40.
5. ORTEGA Y GASSET. *Op. cit.*, p. 10.

Deshumanizar no es quitar al hombre su tarea de ser poeta ni que la poesía deje de expresar la experiencia humana. La literatura es un hecho cultural, no natural. Alfonso Reyes aclara cualquier malentendido:

Lo deshumano se opone más bien a lo sentimental inmediato o mediocre. El arte llamado deshumano más bien busca la emoción de la inteligencia y de la sensibilidad afinada, y a esto se llamará deshumanización a falta de un equivalente mejor de desentimentación.⁶

¿Cómo se realiza esto? Ortega y Gasset da cuenta de varias posibilidades:

La gente nueva ha declarado tabú toda la injerencia de lo humano en el arte. Ahora bien: lo humano, el repertorio de elementos que integran nuestro mundo habitual, posee una jerarquía de tres rangos. Hay primero el orden de las personas, hay luego el de los seres vivos, hay, en fin, el de las cosas inorgánicas. Pues bien, el veto del arte nuevo se ejerce con una energía proporcional a la altura jerárquica del objeto. Lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven.⁷

Un ejemplo de esta tendencia es un poema futurista italiano dedicado a un automóvil de carreras,⁸ que es menos humano que una poema de amor. La poesía no debe conmovér: "El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección".⁹ Para la vanguardia, el placer estético es puramente intelectual, y por ende busca el triunfo de la inteligencia sobre el sentimiento.

6. REYES. *Op. cit.*, p. 41.

7. ORTEGA Y GASSET. *Op. cit.*, pp. 19-20.

8. MARINETTI. "Al automóvil de carreras". Citado por Guillermo de Torre en *Historia de las literaturas de vanguardia I*, 2ª ed. Madrid, Guadarrama, 1971 (Colección universitaria de bolsillo Punto Omega, 117), p. 111.

9. ORTEGA Y GASSET. *Op. cit.*, p. 20.

Lo subjetivo pierde valor ante lo objetivo para lograr el axioma: "El placer estético tiene que ser un placer inteligente".¹⁰ Cambiar el punto de vista es indispensable para que no haya contagio psíquico: "Aquella conversión de lo subjetivo a lo objetivo es de tal importancia, que ante ella desaparecen la diferenciaciones ulteriores".¹¹

Como consecuencia la poesía se hace cada vez más abstracta y menos naturalista. El simil pictórico ilustra bien esta tendencia: formas geométricas o manchones vencen paulatinamente a la figura humana. En la literatura las metáforas se oscurecen hasta ser ininteligibles si no es por medio de un profundo análisis: "La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas".¹²

Semejante actitud estética permite la purificación de la poesía.

Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en el que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea.¹³

La deshumanización del arte implicaría en el terreno de la poética el dominio de la forma sobre el contenido, del significante sobre el significado. Si el poema es un signo lingüístico superior compuesto de signos lingüísticos menores solidarios entre sí, el poema puro será aquél en que el significante domine sobre el significado, y los significantes que componen los signos menores sobre sus significados. El ejemplo más radical del poema puro sería una broma: el que se compone según la receta dadaísta.¹⁴ En ese

10. *Loc. cit.*

11. *Ibid.*, p. 21

12. *Ibid.*, p. 22.

13. *Ibid.*, p. 13.

14. "Tomad un diario y unas tijeras. Cortad un trozo de artículo que tenga la

poema de significante puro se colarian algunos significados inevitables, pero estarían supeditados totalmente a los primeros.

Lo literario estaría en el significante. Un poema así no sería perfecto, pues los vínculos entre significado y significante no serían nada expresivos.¹⁵ Además no habría en ese poema la posibilidad real de que el poeta plasmara su visión personal del universo, pues el significado sería mero accidente de los significantes.

Vista a distancia, la literatura de vanguardia es más diversión que utilidad. El arte no debe ser útil en el sentido de que sirva para lograr cambios sociales o personales. Sin embargo, Horacio aconsejaba en su *Arte poética*:

Para ganar el aplauso de todos hay que saber mezclar lo útil con lo agradable.

Recread instruyendo.

El libro que consigue esto es el que hace ganar dinero a los Sosas, el que pasa los mares, el que inmortaliza a su autor.¹⁶

Francisco Montes de Oca explica que en el *Arte poética* se habla del poeta como artista y como hombre: "tenga cultura filosófica que le enseñe la regla moral de la vida y de las costumbres a fin de que pueda dotar a sus personajes de caracteres universales, sepa enseñar y deleitar al mismo tiempo".¹⁷ Oponiéndose a esta concepción, Ortega señala: "el poeta joven,

extensión prevista para nuestro poema. Recortad cada una de las palabras y metedlas en una bolsa. Removedlas suavemente. Extraed despues cada una de las palabras al azar. Copiadlas concienzudamente. El poema se os aparecerá. Y heos aquí un escritor infinitamente original y de una sensibilidad encantadora, aunque incomprendido por el vulgo". TZARA, Tristan. Citado por Guillermo de Torre. *Op. cit.*, p. 345.

15. Cfr. nota 3.

16. HORACIO. *Odas y éposos. Epístolas. Arte poética*, 5ª ed. Pról. de Francisco Montes de Oca. México, Porrúa, 1986 ("Sepan cuántos...", 240), p. 178.

17. *Ibid.*, p. LV.

cuando poetiza, se propone simplemente ser poeta",¹⁸ no hombre con experiencias comunes a las de los demás, sino artifice de significantes.

Al hacerse diversión la literatura pierde todo afán de permanecer:

El arte es una cosa sin trascendencia [...]. Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo. Otros estilos obligaban a que se les pusiera en profundas corrientes filosóficas o religiosas. El nuevo estilo, por el contrario, solicita ser aproximado al triunfo de los deportes y juegos.¹⁹

En este añado siglo XX la literatura perdió el lugar que ocupaba antes dentro de la sociedad: "Todos los caracteres del arte nuevo pueden resumirse en éste de su intrascendencia, que, a su vez, no consiste en otra cosa sino en haber cambiado el arte su colocación en la jerarquía de las preocupaciones o intereses humanos".²⁰

En otras épocas y culturas el lugar de la literatura y el arte era más importante y más apreciada su trascendencia. Nuestro más grande poeta indígena, Nezahualcóyotl, se preocupó por la posibilidad de "decir palabras verdaderas en un mundo en el que todo cambia y perece".²¹ José Luis Martínez señala que

en aquel mundo indígena con un presente angustioso y un Más Allá sólo lleno de incertidumbres, los poetas afirmaron la realidad de la belleza, de flores y cantos, como un camino para el conocimiento de lo verdadero y una fuente de alegría y amistad entre los hombres. Algunos de ellos, además, llegaron a esbozar una esperanza en la supervivencia por la fama de sus cantos. No morirían del todo, porque seguirían viviendo en la memoria de los hombres.²²

18. ORTEGA Y GASSET. *Op. cit.*, p. 22.

19. *Ibid.*, pp. 30-31.

20. *Loc. cit.*

21. LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Trece poetas del mundo azteca*. México, SEP, 1972 (SepSetentas, 17), p. 56.

22. MARTÍNEZ, José Luis. *Nezahualcóyotl. Vida y obra*, 2ª ed. México, SEP-FCE, 1992 (Lecturas mexicanas, 39), p. 133.

La poesía permitía conocer lo verdadero y quedaría en la memoria. Se advierte esa esperanza en el poema "Deseo de persistencia":

*Dejaré pintada una obra de arte,
soy poeta y mi canto vivirá en la tierra:
con mi canto seré recordado, oh mis oyentes.*²³

En otra tradición, el citado poeta latino Horacio expresó la certidumbre de que persistiría, en la oda 30, libro III:

*Perenne más que el bronce, y más alto
que las Pirámides, ya alcé un trofeo
que voraz lluvia ni Aquilón hórrido
jamás derriben, ni serie innúmera
de años ni fuga de tiempos. No íntegro
moriré: al túmulo burla gran parte
de mí...*²⁴

Un arte puramente formal, que prescinde de un fondo humano, no aspira a perdurar sino a morir del todo. En su aclaración sobre lo humano y lo deshumano, Alfonso Reyes señala:

*La especialización exacerbada en el puro placer verbal -extremo agudo del deleite técnico- no por ser extrema es menos humana. Y en cuanto significa ya la expresión de una experiencia estética, es la orilla por donde la función literaria se desvirtúa en función de mera ingeniosidad lingüística.*²⁵

El arte y la literatura de vanguardia han envejecido. Otrora niños terribles, muestran sus canas y su pérdida de vitalidad. De ser lúcidos se tornaron crípticos. De ser arte de jóvenes para jóvenes, se volvieron institución octogenaria. Su levedad se tornó gravedad. La actitud de quien visita el Museo de Arte Moderno o el Centro Cultural Arte Contemporáneo no es divertirse. Uno de los

23. *Ibid.*, p. 28. Traducción de Ángel María Garibay.

24. HORACIO. *XL Odas selectas*, 2ª ed. Estudio, versión rítmica y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, UNAM, 1985 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), p. 44.

25. REYES, Alfonso. *Op. cit.*, p. 42.

grandes promotores de estas expresiones artísticas en México es Octavio Paz. Sin duda gran poeta y reconocido mundialmente con el Premio Nobel de Literatura, a sus 82 años no representa a la juventud ni a la levedad. Sus disertaciones sobre arte moderno dirán muy poco a un adolescente pero dirán mucho a un doctor en filosofía.

Sin embargo, el arte de vanguardias conserva su carácter elitista aunque ahora se halla muy comercializado. Era a principios de siglo revolucionario y rebelde y a la larga consiguió sentarse en el poder y volverse el arte oficial como antes el romanticismo o el impresionismo. Siendo parte de la cultura oficial, sus cuadros se cotizan en millones de dólares y sus escritores son reconocidos por las instituciones literarias.

Paradójicamente, los herederos de lo juvenil, lo divertido y lo irreverente, son fenómenos populares: el cine, el rock, el comic. Estas expresiones culturales son seguidas por jóvenes de todo el mundo, son esencialmente diversiones, a veces irreverentes y antisolemnes (sobre todo el rock) y no tienen la gravedad del arte culto.

Quizás la historia del arte siempre oscile entre dominios del significativo, del significado, y puntos de equilibrio. En este siglo ha dominado la diversión sobre la utilidad, aunque también ha florecido el arte social e incluso político. No hay una sola tendencia en la literatura, hay quizás tantas tendencias como escritores y cada escritor se sitúa dentro o fuera de la corriente predominante y en esta ubicación puede haber muchísimos matices.

No se pretende en este trabajo denostar el arte de vanguardia. El cambio que se produjo a principios de siglo fue necesario y es una referencia obligada para todos los artistas, ya sea para

incluirse dentro de la corriente o para rechazarla. También el arte nuevo tomó direcciones nuevas a lo largo del siglo y aunque parezca haber retrocesos, el salto cualitativo que se inició con las vanguardias hace imposible volver al romanticismo o a otras tendencias anteriores tal y como eran en su tiempo. José Ortega y Gasset lo señaló con claridad:

Pero, cualesquiera sean sus errores, hay un punto a mi juicio, incommovible en la nueva posición: la imposibilidad de volver atrás. Todas las objeciones que a la inspiración de estos artistas se hagan pueden ser acertadas y, sin embargo, no aportarán razón suficiente para condenarla. A las objeciones habría que añadir otra cosa: la insinuación de otro camino para el arte que no sea este deshumanizador ni reitere las vías usadas y abusadas.²⁶

1.1.2 Poesía social. En su origen la filosofía marxista tiene un fundamento ético-humanista: el deseo de que el hombre deje de explotar al hombre. La preocupación trasciende al individuo, al que considera como parte de una sociedad. El humanismo para Marx es un socialismo: sus teorías buscan la mejoría social, no individual. Pero esta postura se engloba en un marco teórico más amplio, que puede reducirse, no sin riesgos, al siguiente esquema: la sociedad tiene un devenir histórico; la historia a su vez es el resultado de la lucha de clases, la cual se determina por el modo de producción imperante. Por lo tanto la historia y la economía son las principales ciencias útiles para explicar la sociedad y proponerle una nueva dirección.

Este preámbulo tiene como fin señalar el origen de las fallas de la estética marxista y sus consecuencias en el arte social.

26. ORTEGA Y GASSET. *Op. cit.*, p. 32.

El arte con preocupaciones sociales es anterior al marxismo, y muchas de sus expresiones posteriores son independientes de esa filosofía. Sin embargo en la corriente llamada realismo socialista, elaborada a partir de las teorías de Marx y Engels, es posible reconocer las últimas consecuencias de la tendencia social.

Hay un hecho notorio: en el siglo XX llegan a sus límites las posturas esteticista y social. En el occidente capitalista florecen las vanguardias y en el oriente europeo el realismo socialista. También es considerable el número de disidentes de ambas posturas, cuya variedad puede proporcionar nombres tan disimbolos como Pablo Neruda y Milán Kundera.

Desde su nacimiento, la estética marxista tiene una importancia relativa dentro de otras disciplinas. Así lo reconoce György Lukács, quizás el más grande teórico marxista del arte:

Según Marx y Engels, sólo existe una sola ciencia uniforme: la ciencia de la Historia, que concibe el desarrollo de la naturaleza, la sociedad, el pensar, etc. como un proceso histórico uniforme, y que se ha puesto como fin descubrir sus leyes generales y particulares.²⁷

Lukács entiende la formación y el desarrollo de la literatura como elemento de la historia; por lo tanto es una parte del materialismo histórico. A su vez el valor estético de la poesía es una fase del proceso humano de aprehensión del mundo, y su estudio corresponde al materialismo dialéctico.²⁸

Sin embargo no hay que atribuir a Marx ni a Engels la reducción del arte y de su historia a la economía, sino a sus seguidores. Para aclarar esto, Guillermo de Torre cita a Engels:

27. LUKÁCS, György. *Sociología de la literatura*, 4ª ed. Trad. de Michael Faber-Kaiser. Barcelona, Peninsula, 1984 (Historia, ciencia, sociedad, 2), pp. 205-206.

28. *Ibid.*, pp. 206-207.

Marx y yo [...] nunca hemos pretendido tal cosa [que todo se reduzca al factor económico]. Cuando se desnaturaliza esta proposición diciendo que el elemento económico es el único determinante se transforma en una frase exenta de sentido, abstracta, absurda.²⁹

A falta de una teoría estética inaugurada por su maestro, los críticos marxistas han elaborado sistemas que parten de las tesis fundamentales del materialismo dialéctico. De éstas, y seguramente de circunstancias históricas también, se deriva el enfoque prescriptivo y poco científico de Lukács y sus correligionarios. Si Ortega y Gasset analiza el arte de vanguardia, Lukács estudia el arte realista y prescribe cómo deberá ser el futuro arte social.

¿Cómo será entonces ese arte socialista? La primera de sus características no atañe a la forma sino a su función: el arte y la literatura deberán defender al hombre. He aquí su loable humanismo, que como se explicó al principio de este apartado, es un socialismo:

Todo arte bueno y toda buena Literatura es también humanista en cuanto que no sólo estudia apasionadamente al hombre, verdadera esencia de su constitución humana, sino que al mismo tiempo defiende apasionadamente la integridad humana. Puesto que estas tendencias, ante todo naturalmente la opresión y la explotación del hombre por el hombre, no adquieren en ninguna sociedad una forma tan inhumana [...] como en la sociedad capitalista, todo verdadero escritor es un enemigo instintivo de cualquier deformación del principio humanista; y esto, independientemente de cómo llega a ser consciente en cada uno de los espíritus creadores.³⁰

¿Qué implicaciones tiene entonces el énfasis social sobre el signo poético? Todo el interés recae sobre el significado y no hay una postura explícita sobre el significante. Si se le dejara a su suerte habría un grandísimo margen de libertad, lo cual sería muy afortunado. Pero no es así. Como se verá más adelante, el marxismo

29. TORRE, Guillermo de. *Problemática de la literatura*, 3ª ed. Buenos Aires, Losada, 1966, p. 202.

30. LUKÁCS. *Op. cit.*, p. 213.

exige al significado reflejar "la vida en su totalidad"; esta demanda restringe implícitamente al significante: de cuantos estilos posibles haya, el artista se verá obligado a adoptar aquellos que ayudan al significado a cumplir su objetivo. La libertad de un elemento del signo implica la del otro.

Para Lukács el arte encuentra su justificación en la ideología, no en la forma:

¿De qué depende, entonces, el verdadero estilo de una obra? [...] La diferencia, la oposición, que realmente surge, no estriba pues ya en la técnica de escribir, en la forma —considerada en el sentido formalista del término— sino en la "ideología" del escritor, en la imagen del mundo que ha de plasmar en su obra, en la toma de posición del escritor frente a su visión de la realidad, en la valoración de la imagen del mundo así captada.³¹

La ideología está básicamente en el significado (aunque se advirtió ya su relación con el significante), sobre el cual la propuesta de Lukács es interesante: la literatura será ideológicamente válida si su significado refleja la realidad tal como es, en esencia y apariencia:

El verdadero arte tiende por lo tanto a la profundidad y a la extensión. Intenta abarcar la vida en su totalidad polifacética, ahondando todo lo posible en profundidad, aquellos momentos esenciales que se hallan escondidos tras las apariencias, pero no las representa de manera abstracta y abstrayéndolas de las apariencias, confrontándolas con ellas sino que precisamente configura aquel proceso dialéctico vivo en el cual la esencia se transforma en apariencia, así como aquella faceta del mismo proceso en la cual la apariencia descubre en su movilidad su propia esencia [...]. El verdadero arte representa por lo tanto una totalidad de la vida humana configurándola siempre en su movimiento, en su desarrollo, en su evolución.³²

31. LUKÁCS. *Significación actual del realismo crítico*, 4ª ed. Trad. de María Teresa Toral. México, Era, 1977 (Biblioteca Era. Ensayo), pp. 19-20.

32. LUKÁCS. *Sociología de la literatura*, pp. 219-220.

Aunque parezca paradójico por su orientación política, Octavio Paz coincide en una mínima intersección con Lukács; sin embargo, el poeta mexicano descubre que la descripción (para él, sólo una de las funciones del arte) es incompatible con cualquier ideología:

La literatura moderna no demuestra, ni predica, ni razona; sus métodos son otros: describe, expresa, revela, descubre, expone, es decir, pone a la vista las realidades reales y las no menos reales irrealidades de que están hechos el mundo y los hombres. Los escritores modernos, casi siempre sin proponérselo, al mismo tiempo que edificaban sus obras, han realizado una inmensa tarea de demolición crítica, al enfrentar la realidad real —el interés, la pasión, el deseo, la muerte— a las normas y al descubrir en el sentido al sinsentido, han hecho de la literatura una suerte de *reducción al absurdo* de las ideologías con que sucesivamente se han justificado y enmascarado los poderes sociales.³³

Es mayor el interés de la estética marxista sobre lo que dice la literatura, esto es, su función referencial, no la poética, la cual está determinada a su vez por la apelativa.

La narrativa y el teatro insertos en el realismo son las tendencias naturales de la literatura socialista. Estos géneros son *más objetivos* que la narrativa fantástica, la poesía lírica o el ensayo. En la primera se presenta una recreación de la realidad y los últimos son expresiones subjetivas de un autor en torno de su persona, su medio o de ideas filosóficas. *Don Quijote de la Mancha* refleja más la realidad en que fue engendrado que un cuento de hadas, un soneto de Petrarca o un ensayo de Montaigne sus propios contextos. El hecho de que la narrativa realista sea la tendencia natural de la literatura social puede constatarse por la proliferación de novelas soviéticas de tema revolucionario, aunque

33. PAZ, Octavio. *El ogro filantrópico. Historia y política (1971-1978)*. México, Joaquín Mortiz, 1984 (Confrontaciones. Los críticos), pp. 7-8.

quizás ninguna tenga la grandeza ni la profundidad de visión de la novela sobre el manchego loco.

¿De qué sirve entonces el arte si la complejidad dialéctica de la realidad puede ser descrita objetiva y prolijamente por la historia o la sociología? La literatura marxista, entendida a partir de la teoría,³⁴ sirve como propaganda política; su función no es estética sino ancilar. Por eso no es literatura del todo, e incluso puede estar contra ella. Guillermo de Torre ha señalado que los cultivadores del arte social

abominan —manifestándolo o no explícitamente— de la literatura sustantiva y libre, capaz de encontrar su finalidad en sí misma, a reserva de alcanzar trascendencia ulterior. De este modo se esforzaban en dar a las obras una intención de inmediato operante, atentos sólo a la meta, sin cuidarse nada del camino, es decir, y en primer término, de los medios expresivos que determinan la calidad de la obra misma.³⁵

Independientemente de sus buenas intenciones, la literatura se convierte en un apéndice de la política:

De ahí igualmente que no vacilaran en plegar los propósitos estéticos a otros muy diferentes y aceptaran de buen grado normas y direcciones supuestas por una ideología, o más concretamente, por los intereses de un partido, de una política, de una clase.³⁶

Octavio Paz coincide en lo fundamental:

La "literatura comprometida" —pienso sobre todo en el "realismo socialista"— al ponerse al servicio de partidos y estados ideológicos, ha oscilado continuamente entre dos extremos igualmente nefastos: el maniqueísmo del propagandista y el servilismo del funcionario.³⁷

34. Afortunadamente, la literatura como praxis escapa, cuando hay un verdadero artista de por medio, de cualquier atadura política: recuérdense sólo algunos casos que constatan la libertad del arte: Máximo Gorki, Mijail Sholejov, Maiakovski, o en Latinoamérica, Pablo Neruda y Nicolás Guillén.

35. TORRE. *Op. cit.*, p. 184.

36. *Loc. cit.*

37. PAZ. *Op. cit.*, p. 8.

Si el arte comprometido sólo consigo mismo termina como un bello juego intrascendente, comprometer la literatura con cualquier ideología o tendencia política trae su irremediable aniquilación.

1.2 Sintagma y paradigma como categorías de clasificación instrumental

En este trabajo se han elegido para su revisión los conceptos de arte social y esteticista porque representan la versión más nueva —y quizás más débil— de las dos tendencias fundamentales del arte occidental, las cuales siempre han estado relacionadas en una constante pugna. Se ha revelado ya la flaqueza de ambas posturas. Sin embargo, no es posible externar juicios de valor genéricos, pues hay obras de calidad en cada tendencia. Pero los conceptos esteticista y social, manchados de política, son poco útiles para el examen objetivo de textos. Cierta influencia ideológica puede determinar un juicio literario. Por lo tanto es necesaria una nomenclatura más científica, en la que no haya de primera instancia una carga afectiva de ningún tipo.

Históricamente se les ha llamado arte clásico y romántico, y desde el Renacimiento han alternado con regularidad. Al clásico se adscriben el renacentista y el neoclásico; al romántico, el barroco y el que da nombre a la tendencia. El realismo es una vuelta a lo clásico pero está imbuido del espíritu opuesto.

Friedrich Nietzsche encontró en los cultos religiosos griegos otra designación: lo apolíneo y lo dionisiaco. Apolo es el inspirador del arte clásico:

Es el Resplandeciente de modo total: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz, que se revela en resplandor. La belleza es su elemento: eterna juventud le acompaña.³⁸

Sus características recuerdan la pintura renacentista, llena de luz: "La mirada, lo bello, la apariencia, delimitan el ámbito del arte apolíneo".³⁹ A Apolo se adjudican dos frases que definen también lo clásico: "conócete a ti mismo" y "nada en exceso es bueno":

El culto a las imágenes en la cultura apolínea [...] tenía su meta sublime en la exigencia ética de la *mesura*, la exigencia que corre paralela a la exigencia estética de la belleza. La *mesura*, instituida como exigencia no resulta posible más que allí donde se considera que la *mesura*, el límite, es concible.⁴⁰

Dionisio se opone a Apolo. Su estética, la romántica, es producto de la embriaguez y los instintos.

En un mundo estructurado de esa forma [mesurada] y artificialmente protegido irrumpió ahora el extático sonido de la fiesta dionisiaca, en el cual la desmesura toda de la naturaleza se revela a la vez en placer y dolor y conocimiento.⁴¹

Todas estas clasificaciones (arte esteticista/social, clásico/romántico, apolíneo/dionisiaco) son útiles, pero desde una perspectiva científica resultan insuficientes, pues no están planteadas en el terreno de las formas. Son conceptos de ideas o espíritus, lo que atrae grandes confusiones. Ya se mencionó el caso del realismo: ¿es clásico o romántico? En Latinoamérica, por ejemplo, la imitación romántica produjo una literatura apagada, poco original y sujeta a moldes. El romanticismo latinoamericano posee algunos de los defectos del neoclásico, sobre todo la

38. NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. México, Alianza Editorial, 1992 (El libro de bolsillo, 456), p. 231.

39. *Ibid.*, p. 240.

40. *Ibid.*, p. 242.

41. *Loc. cit.*

estrechez de formas. Nuestro verdadero movimiento romántico sería el modernismo, que nació al rechazar las ataduras formales, poseía una visión idílica y posteriormente pesimista del mundo, y dio voz a los sentimientos nacionales sin tratarlos como folclor decorativo.

Francisco Guzmán Burgos ha propuesto la separación de tendencias entre arte sintagmático y paradigmático apoyándose en la lingüística. Ferdinand de Saussure diferenció con estos conceptos las dos maneras que tienen los signos lingüísticos de relacionarse:

Las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, relaciones fundadas en el carácter lineal de la lengua, que excluyen la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez. Estas combinaciones que se apoyan en la extensión se pueden llamar *sintagmas*.

[...]

Por otra parte, fuera del discurso, las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria, y así se forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas.

[...]

Ya se ve que estas coordinaciones son de muy distinta índole que las primeras. Ya no se basan en la extensión; su sede está en el cerebro, y forman parte de este tesoro interior que constituye la lengua de cada individuo. Las llamaremos *relaciones asociativas*.⁴²

Asimismo, las relaciones sintagmáticas se producen *in praesentia* y las asociativas o paradigmáticas *in absentia*.⁴³

Según la propuesta de Guzmán Burgos, la lengua misma se considera un método de investigación textual. La literatura es una metalengua susceptible de ser estudiada de la misma manera. Así, las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas "determinan patrones constructivos, que, en el plano literario, se nos muestran como

42. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye con la colaboración de Albert Reidlinger. Trad., pról. y notas de Amado Alonso. México, Alianza Editorial, 1989 (El libro de bolsillo, 1227), pp. 154-155.

43. *Loc. cit.*

categorías de composición".⁴⁴ Serían las dos maneras de combinar los elementos de un texto literario.

Resultaría imposible escribir paradigmáticamente, pues sólo uno de los elementos de la asociación estaría *in praesentia*. Pero hay instrumentos más paradigmáticos o sintagmáticos: "El sintagma y el paradigma siempre están presentes en los textos. Estas categorías son fuentes de instrumentos que el artista toma consciente o inconscientemente".⁴⁵ El paradigma "organiza las palabras en atención a su similitud, las coloca en grupos de acuerdo con su equivalencia; se dedica, pues, a los elementos *in absentia*".⁴⁶ A su vez, "el sintagma sirve de eje horizontal; sus estructuras siempre se hallan *in praesentia*".⁴⁷

Los textos de instrumental sintagmático estarían emparentados con los clásicos o apolíneos; los dionisiacos o románticos, con los de filiación paradigmática. Nietzsche hacía la siguiente diferenciación:

Según que la palabra deba actuar preponderantemente como símbolo de la representación concomitante o como símbolo de la emoción originaria de la voluntad, es decir, según que se trate de simbolizar imágenes o sentimientos se separan los caminos de la poesía, la epopeya y la lírica. El primero conduce al arte plástico, el segundo a la música: el placer por la apariencia domina la epopeya, la voluntad se revela en la lírica. El primero se disocia de la música, la segunda permanece con ella.⁴⁸

Para Guzmán Burgos la diferencia se produce en una relación espacio-temporal:

44. GUZMÁN BURGOS, Francisco. *La enciclopedia secreta. Piezas para una interpretación instrumental de la literatura mexicana*. México, Coyoacán, 1994 (Diálogo abierto/11/Literatura), p. 111.

45. *Ibid.*, p. 112.

46. *Loc. cit.*

47. *Ibid.*, p. 113.

48. NIETZSCHE. *Op. cit.*, p. 225.

Las obras paradigmáticas tienden a la figura; a través del tiempo alcanzan la espacialidad; en cambio las sintagmáticas logran la temporalidad mediante el espacio y prefieren la consecución.⁴⁹

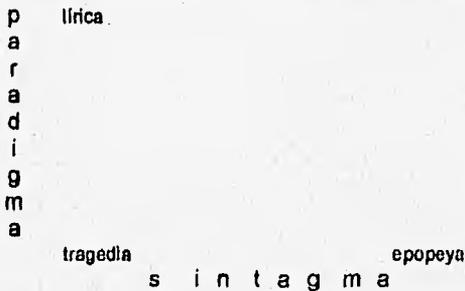
El arte plástico (de la materia) de que hablaba Nietzsche existe en el espacio. El musical, en el tiempo.

Una caracterización como ésta ofrece la ventaja de no prejuzgar los textos desde un punto de vista político o moral. El tipo de combinaciones elegidas no habla de la calidad de un autor pero sí puede arrojar luz sobre sus posturas o filiaciones. Aunque se ha identificado el arte puro con el paradigmático y el ancilar con el sintagmático, hay una diferencia entre elección y calidad.

Aunque el artepurismo y lo paradigmático tiendan a coincidir, es un hecho que las obras de técnica paradigmática se comprometen a través de concepciones sociopolíticas que suelen formar parcelas de conocimiento. El arte ancilar y el sintagmático también son proclives a coincidir en una misma obra, pero la técnica sintagmática accede a la pureza mediante el cultivo de sus cualidades musicales.⁵⁰

Hay entonces una interacción de los opuestos en ciertas obras de cada tendencia. El artepurismo no desdeña la política y el sintagmático escapa de la función ancilar al cuidar las formas.

En un esquema convencional, al sintagma correspondería una línea horizontal y al paradigma una vertical. Según Nietzsche, el arte apolíneo por excelencia es la epopeya y el dionisiaco la lírica. De su unión nace la tragedia.



49. GUZMÁN BURGOS. *Op. cit.*, p. 111.

50. *Ibid.*, p. 177.

En otra clasificación, el arte clásico estaría en el lugar de la epopeya junto con el arte social, y el romántico y el esteticista en el de la lírica.

La división entre sintagma y paradigma es útil para un estudio formal pues permite una clasificación de los instrumentos empleados por el artista. No se puede, sin embargo, hacer divisiones tajantes. Hay prosa y verso sintagmáticos y paradigmáticos. Pero si se les escucha, y si se les ve (la tipografía intenta traducir las intenciones), se notará que la prosa es más sintagmática: corre en el espacio de la página horizontalmente; el verso es más paradigmático: un eje rítmico lo detiene y así llena la página verticalmente. Una prosa poética no fluirá de la misma manera que una prosa clásica: similitudines, ritmo, repeticiones, la harán tropezarse en el espacio pero la enriquecerán en el tiempo.

De algunas operaciones literarias, Francisco Guzmán Burgos ha intentado una clasificación, un tanto arbitraria, que puede ayudar a sistematizar la retórica:

OPERACIONES

Sintagmáticas

Rima cruzada asonante
Ritmos puros
Troqueo
Versificación cuantitativa
Verso libre
Aliteración
Arcaísmo
Rusticismo
Verso de arte menor
Encabalgamiento
Metonimia
Soneto tradicional

Paradigmáticas

Rima abrazada consonante
Ritmos mixtos
Dáctilo
Versificación paralelística
Verso blanco
Lipograma
Neologismo
Jitanjáfora
Verso de arte mayor
Esquema métrico
Metáfora
Soneto moderno

No es tan fácil el estudio instrumental. La literatura no se deja aprehender con la contundencia de los fenómenos naturales. Se

debe tener cuidado al asignar una orientación a un instrumento literario. Además, hay que tener presente que esta clasificación -al clasificar a la vez que se ordenan las cosas inevitablemente se simplifican- sólo pretende encontrar tendencias, pues ningún texto cumple cabalmente con una postura sintagmática o paradigmática. Sin embargo, el estudio de las formas ofrece ventajas sobre los estudios literario-políticos o filosóficos.

A pesar de que se prefiere el análisis formal para este trabajo, no se renuncia a encontrar filiaciones ideológicas, pero estos hallazgos, si se logran, serán resultado de la primera investigación.

1.3 La poética humanista de Rubén Bonifaz Nuño

A la edad de 28 años Rubén Bonifaz Nuño compuso en verso una *Poética*, en la que manifiesta las ideas estéticas que dieron vida a su obra anterior (el libro *La muerte del ángel* (1945) y varios poemas no coleccionados hasta 1979 en *De otro modo lo mismo*) y que conservan vigencia para sus trabajos posteriores. Asimismo el poeta ha expresado nuevas ideas estéticas en otros poemas, en sus estudios sobre autores clásicos y en entrevistas.

Este apartado recoge algunas de esas opiniones con el fin de enunciar la poética personal del escritor -ya expuesta en el poema citado- sistemáticamente en lenguaje referencial. El tema se ha dividido en diversos aspectos del oficio de poeta. Precisamente el primer subtema parte de la consideración de la escritura como uno de los oficios de la sociedad, algo que se aprende y que es útil. La versificación, segundo subtema, merece atención especial en virtud de que Bonifaz Nuño es uno de los poetas que mejor conocen

los fundamentos del verso. La relación entre significante y significado, el valor de la belleza y el fin ético del arte son los últimos subtemas y están íntimamente relacionados por los difíciles equilibrios que ha buscado el autor, cuya formación humanista lo asemeja a los artistas del Renacimiento, viejos y nuevos a la vez.

1.3.1 El oficio de poeta. En el poemario *Los demonios y los días* (1956) Bonifaz Nuño incluye un poema en el que se mencionan varios oficios: artesanos, pintores, astrónomos, marineros, el que hace camas y mesas, el que siembra, el cartero y el poeta.

*Yo también conozco un oficio:
aprendo a cantar. Yo junto palabras justas
en ritmos distintos. Con ellas lucho,
hallo la verdad a veces,
y busco la gracia para imponerla.⁵¹*

Ser poeta no es una actividad intrascendente sino un oficio tan importante —y tan ínfimo— como el de carpintero o campesino, y consiste en algo grande y pequeño: aprender a cantar. Para aprender hay que ser humildes, de otra manera no se alcanza la grandeza que da el conocimiento. El canto pertenece a todos pero sólo los que aprenden hacen de él un oficio. Esta definición del poeta —el que aprende a cantar— resalta la importancia de la musicalidad en la concepción poética de Bonifaz Nuño.

El poeta junta palabras justas en ritmos distintos: indudablemente la palabra *justas* se refiere a la justeza, pero si se juega un poco con las asociaciones se puede encontrar una filiación con su palabra hermana *justicia*; no sería extraña la relación en un poeta amante de la música que a la vez es un abogado

51. BONIFAZ NUÑO, Rubén. *Los demonios y los días [1956], De otro modo lo mismo.* México, FCE, 1986 (Letras mexicanas), p. 116.

amante del derecho. Para Bonifaz Nuño, la justicia tiene un valor fundamental:

Mediante el estudio del Derecho Romano, empecé a entender los valores que constituyen lo esencial del ser humano y le dan la facultad de entrar en relación con los demás, de armonizarse con sus semejantes y crecer junto con ellos. Aprendí en ese tiempo el significado de la justicia: aquella voluntad constante y perpetua de asignar a cada quien su derecho. No es la justicia, pues, un pensamiento teórico ni un mandato emotivo, sino la acción de una voluntad de contenido moral; una acción que no consiente ser interrumpida, porque es constante, ni admite término, porque es perpetua.⁵²

Si se acepta la asociación, el poeta conjunta justicia y música, el bien y el placer, Apolo y Dionisio. Esta conjunción se obtiene de la lucha con (contra) las palabras, materia que debe vencerse para modelar, e instrumento, arma del escritor.

Puesto que en la poesía está la justicia, se halla la verdad a veces. El poeta, según la tradición apolínea, es capaz de descubrir, de ver lo que escapa a los demás. Pero también, obediente a Dionisio, busca la gracia para imponerla.

Aunque la belleza y la gracia anuncian el triunfo de la forma, para Bonifaz Nuño no son gratuitas pues poseen valor comunicativo. En entrevista con Marco Antonio Campos el poeta aclara el concepto de gracia: "El canto y la gracia llegan a significar lo mismo, porque la gracia es la facultad de comunicar profundamente por medio de la palabra".⁵³ La comunicación es el oficio del poeta.

Por otra parte, un escritor no puede sustraerse de la tradición cultural a la que pertenece, aunque no esté obligado a

52. BONIFAZ NUÑO. *Imagen y obra escogida*. Pról. de Carlos Montemayor. México, UNAM, Centro de Estudios sobre la Universidad, 1987 (Colección México y la UNAM, 92), p. 18.

53. CAMPOS, Marco Antonio. "Resumen y balance", *Vuelta*. Revista mensual. No. 104, México, julio de 1985, p. 32.

ser solo un continuador de las fórmulas consagradas. Bonifaz Nuño señala en la introducción a la poesía de Catulo:

Para llegar a expresarse originalmente, un poeta requiere de los medios que le proporciona la tradición cultural donde se halla injerido, y que él enriquece o copia o modifica de acuerdo con sus individuales condiciones. Su grandeza estribará en los resultados que consiga con tal acción sobre los instrumentos que la tradición le entrega.⁵⁴

Parte del oficio de poeta consiste en aprender la tradición para crear obras nuevas. Rubén Bonifaz ha sido uno de los mejores conocedores de la versificación española debido a que la labor de humanista clásico lo ha llevado a traducir al castellano, en versiones rítmicas, poemas de Anacreonte, Safo, Ovidio, Virgilio, Catulo y Propercio. Para llevar a cabo esas versiones ha sido imprescindible un profundo conocimiento de las lenguas y la prosodia clásicas, así como de la versificación española. Toda esta práctica ha permitido a Bonifaz innovar de manera consciente y modificar las formas tradicionales con fines expresivos.

1.3.2 La versificación. Para Rubén Bonifaz Nuño el elemento esencial del verso es el ritmo. En la entrevista con Marco Antonio Campos, revela que sus poemas no parten de ideas ni de palabras. Primero necesita un ritmo como una gran estructura que llamará a las palabras:

Primero, se crea el ritmo vacío; pero no hablo de un ritmo sólo como distribución uniforme y seriada de acentos o de número de sílabas, sino de algo más complicado: la combinación de silencios con sonidos vocales y consonantes que se van distribuyendo entre espacios en cierta forma simétricos. De tal manera, frente a la máquina de escribir, funciona en mí

54. CATULO, Cayo Valerio. *Cármenes*, 2ª ed. bilingüe. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, UNAM. Coordinación de Humanidades, 1992 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), pp. VIII-IX.

aquel ritmo que va a llamar a una palabra; ésta, como además de sonido tiene sentido, va a jalar otras por su ritmo, atrayendo sentidos cuya suma por sí sola dará un sentido general que, en realidad, proviene de la combinación sonora.⁵⁵

El verso y su sentido son prisioneros del ritmo. Por ello, Bonifaz aclara: "Para mí no existe el verso libre. Todo verso tiene que estar regido por un ritmo determinado".⁵⁶ Esto se confirma revisando al azar diferentes poemas de Bonifaz Nuño: pueden encontrarse muchos versos blancos combinados en libertad pero difícilmente se hallarán versos arrítmicos.

Rubén Bonifaz basa su obra en la musicalidad. ¿Actitud tradicionalista? Por supuesto, pero ejercida con total libertad. Formalmente su obra está en la línea marcada por Virgilio, Garcilaso, Rubén Darío, poetas que cimentaron con música su obra sin que esto impusiera una cárcel a su creatividad como a nuestros neoclásicos y románticos prebequerianos. Tampoco es la línea de la poesía popular, ligada a la música pero establecida con patrones muy elementales.

Parte de la lírica vanguardista del siglo XX ha perdido la facultad de apelar al oído con la deshumanización semántica. Quizá desligarse de la música sea una de las reacciones contra la poesía tradicional, así como emparentar la poesía a las artes plásticas. He aquí al caligrama como ejemplo: poesía hecha para ser vista, no oída.

En su *Poética* Bonifaz Nuño confirma la importancia musical en su obra:

*Se mezcle la música con el tema
formando una misma sola hermosura;
que en trance de ritmo la palabra
adquiera la voz de la poesía.*⁵⁷

55. CAMPOS. *Op. cit.*, pp. 32-33.

56. *Loc. cit.*

57. BONIFAZ NUÑO. *Poética, Imágenes [1953]*. *Op. cit.*, p. 71.

1.3.3 **Forma y contenido.** Horacio aconseja a los poetas: "Para ganar el aplauso de todos hay que saber mezclar lo útil con lo agradable"⁵⁸, equilibrar el significado y el significante, que provee la belleza formal. Seguidor del poeta latino, Bonifaz Nuño escribe en su *Poética*:

*Próximos brillan el sonoro vaso y el agua,
mas no se funden uno y otra. Siempre es distinta
la sola esencial vida clara con que relumbran;
forma es el vaso que contiene; vida sin forma
la sosegada transparencia que lo hace grave.*

*No de tal modo la palabra y el pensamiento
sino en si mismos forma y vida. Luzca el poema
de una materia solamente: cristal desnudo
blando en su centro tembloroso; líquido claro
que junto al aire se endurezca libre y preciso.*⁵⁹

La poesía es una quimera casi imposible: cristal blando y agua dura. Es una difícil mezcla de contrarios en equilibrio. Para Bonifaz Nuño la pureza del arte no consiste en la supremacía temática o formal sino en la unidad del signo poético. Así se asimila a los autores clásicos y se aleja de los extremos de la literatura esteticista y de la social.

Sin embargo, el poeta ha reconocido en la forma el instrumento primordial para crear belleza, aunque esté condicionada por el contenido. En entrevista con John Bennett, Rubén Bonifaz ha declarado:

"Para mí lo más importante es el estilo. Si, el tema, en último término, es un bien mostrenco, porque lo usa cualquiera que lo pueda tomar; pero el estilo es otra cosa" [Y añade Bennett:] Es el estilo individual, dice Bonifaz Nuño, que nadie puede realmente robar, lo que en último análisis salva a la poesía de ser cliché y algo convencional, y lo que le da su verdadero valor ético o humano.⁶⁰

58. HORACIO. *Odas y éodos. Epistolos. Arte poética*, p. 178.

59. BONIFAZ NUÑO. *Op. cit.*, p. 70.

60. BENNETT, John Michael. *Coaticue; the poetry of Rubén Bonifaz Nuño*. Los

Por lo tanto todo tema es digno si la poesía le infunde vida:

*Cualquier tema debe ser admitido
en la grávida pureza de un verso
como noble material. El asunto
no es la fuente de la dulce hermosura.*

*Nunca el tema es de por sí poesía
sino sólo desolada materia:
el informe desamparo que el arte
amuralla contra el filo del tiempo.⁶¹*

1.3.4 El fin ético de la poesía. Rubén Bonifaz Nuño ha sostenido la supremacía del estilo pero también ha insistido en la importancia de un sustento ético de la literatura:

Para Bonifaz Nuño, entonces, la buena poesía debe tener valor ético o humano como estético, y aquel valor, de hecho, si no es el más importante, sí el primero. Él dijo, por ejemplo, que "son mucho más importantes ciertos valores éticos en la poesía, que los valores estéticos" [entrevista personal...]. Esa poesía, para ser poesía debe funcionar en los planos humano y estético, en la mejor poesía, de hecho, no pueden distinguirse.⁶²

Ese valor humano no puede ser gratuito: debe ser consustancial a la poesía. El canto y la gracia descansan en la comunicación. Comunicar no es solamente emitir y recibir mensajes sino también hacerse uno con el otro, trascender la individualidad y reconocerse en los demás. He aquí la importancia de decir algo a alguien. ¿A quién habla Rubén Bonifaz? En *Los demonios y los días* hace una lista de sus destinatarios: la gente que sufre, los menesterosos espirituales:

*Para los que llegan a las fiestas
ávidos de tiernas compañías,*

Angeles, University of California, 1970, p. 19. La cita entre comillas está en español en el original. La traducción del resto es mía.

61. BONIFAZ NUÑO. *Op. cit.*, p.72.

62. BENNETT. *Op. cit.*, pp. 18-19. El entrecorillado está en español en el original. La traducción del resto es mía.

y encuentran parejas impenetrables
y hermosas muchachas solas que dan miedo
-pues uno no sabe bailar, y es triste-;
[...]
para los que quieren mover el mundo
con su corazón solitario,
los que por las calles se fatigan
caminando, claros de pensamientos;
para los que pisan sus fracasos y siguen;
para los que sufren a conciencia
porque no serán consolados,
los que no tendrán, los que pueden escucharme;
para los que están armados, escribo.⁶³

Hay un compromiso con el prójimo por el cual la poesía se humaniza, deja de ser el "álgebra superior de las metáforas" anunciada por Ortega y Gasset y se vuelve acto de comunión:

Desde la tristeza que se desploma,
desde mi dolor que me cansa,
desde mi oficina, desde mi cuarto revuelto,
desde mis cobijas de hombre solo,
desde este papel, tiendo la mano.⁶⁴

Sin embargo, tender la mano no equivale a pretender salvar al proletariado del capital ni romper las cadenas de la opresión. La tarea del poeta es más modesta y a la vez más grande:

Siempre ha sido mérito del poeta
comprender las cosas; sacar las cosas,
como por milagro, de la impura
corriente en que pasan confundidas,
y hacerlas insignes, irrefutables
frente a la ceguera de los que miran.
[...]
Y no sólo el tiempo: los poetas
nos han enseñado la amargura,
el placer, el gozo de estar libres,
y el viento y las noches y la esperanza.⁶⁵

La comunión y la utilidad de la poesía conviven en la concepción estética de Bonifaz Nuño, quien además de ser un

63. BONIFAZ NUÑO. *Los demonios y los días*. Op. cit., pp. 140-141.

64. *Ibid.*, p. 159.

65. *Ibid.*, p. 144.

extraordinario conocedor de la cultura grecolatina ha recibido el influjo, como humanista mexicano, de la tradición indígena, gracias a su relación con Miguel León-Portilla. En la entrevista que concedió a Marco Antonio Campos, reconoce en su amigo y miembro de generación al maestro, y asume la visión del mundo azteca:

Según la concepción náhuatl, la ciudad se fundó sobre el canto. Ciudad es comunidad humana, sustentada antes que sobre núcleos de piedras, sobre cimientos espirituales. La poesía se concibe como el lazo de unión entre los hombres; es decir, como una suerte de concierto espiritual y material sobre el cual se tiene que levantar la fraternidad humana.⁶⁶

Ni deshumanizada ni social, la poética de Rubén Bonifaz Nuño puede inscribirse en el humanismo por tres vías: la del estudioso que pone al día a los clásicos griegos, latinos y mexicanos, cuyas influencias asume sin perder originalidad; la del poeta que mezcla horacianamente lo útil con lo dulce como los artistas del Renacimiento; y el hombre que busca la comunión y la fraternidad por medio de la poesía. En este aspecto Bonifaz recuerda al nuevo humanista descrito por Pedro de Alba:

El humanismo, a la usanza antigua, podría ser una eminente disciplina mental, reservada por completo a los especialistas que dedicaran la vida entera a esas pacientes tareas de descubrir, comentar y esclarecer textos clásicos; para las generaciones actuales preconizamos el Nuevo Humanismo, ágil, jugoso, sustancial, inquieto; atento a los llamados de la época, con una gran simpatía por las necesidades de los desamparados; con una profunda ansiedad por enterarse de todo lo que sea capaz de mejorar la vida presente, a fin de que se vuelva más justa, más alegre, más noble, intento de elevarse por encima de la resequeidad materialista y de la exclusiva interpretación económica de la Historia.⁶⁷

La obra poética de Rubén Bonifaz Nuño se sustenta en posturas que parecen contradictorias. Por una parte es producto de un

66. CAMPOS. *Op. cit.*, p.33.

67. ALBA, Pedro de. *Del nuevo humanismo y otros ensayos*. México, Ediciones de la Universidad Nacional, 1937, p. 7.

artista del ritmo, comprometido con la música. Por otro, es una obra fundamentada en la ética, en el compromiso fraternal que implica la comunicación. La contradicción se resuelve gracias a la versatilidad del poeta, que recoge un amplio instrumental técnico, ya sea de orientación paradigmática o sintagmática. Helena Beristáin advierte que "hay una precisión, una exactitud con que en su poesía el significante se adecua al significado y le sirve y con él se amalgama".⁶⁸ Después de aprender a cantar Bonifaz ha podido saltar de un tema a otro con el estilo adecuado. El resultado puede ser un libro clásico y objetivo como *Canto llano a Simón Bolívar* ("está escrito todo en ritmos que podrían nombrarse -creo que la palabra es de Bousoño- hexamétricos",⁶⁹ dice Bonifaz) o un texto barroco lleno de simbolismo como *Siete de espadas*.

Gracias al dominio de la retórica ha logrado Rubén Bonifaz una obra sólida, con diversas orientaciones y libre de adornos, como señala Carlos Monsiváis:

En el manejo consciente e inigualable de la retórica, del juego con la exactitud, de los efectos poéticos, encuentra Bonifaz su altísima calidad y sus callejones sin salida.⁷⁰

Fundada sobre una poética del equilibrio, la obra de Rubén Bonifaz se mueve en una amplitud de instrumentos literarios. Elige el poeta, con base en los fines que persigue, operaciones paradigmáticas y sintagmáticas, aunque su obra se fundamente en las primeras, las cuales le confieren musicalidad. El ritmo y la comunicación se funden en la vocación humanista del poeta.

68. BERISTÁIN, Helena. *Imponer la gracia; procedimientos de desautamización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*. México, UNAM, 1987 (Bitácora de poética, 1), p. 41.

69. CAMPOS. *Op. cit.*, p. 32.

70. MONSIVÁIS, Carlos. *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX, Historia general de México*. Tomo 2, 3ª ed. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1981, p. 1484.

2. EL MANTO Y LA CORONA: HERRAMIENTAS ESTRUCTURALES

2.1 Visión general del texto

Publicado en 1958, *El manto y la corona* es un poema irregular, extraño. Cuarto libro de Rubén Bonifaz Nuño, se ubica entre *Los demonios y los días* y el *Canto llano a Simón Bolívar*, poemarios que significan un antecedente y un viraje en relación con *El manto y la corona*.

Por su estructura, bien puede considerarse una silva, forma clásica que alterna versos de once y siete sílabas. Esta silva presenta una primera novedad: la inclusión del eneasílabo como verso constituyente. Aunque la silva tradicional se caracteriza por tener rima consonante o asonante dispuesta con libertad, y permite que haya versos sueltos, Rubén Bonifaz ha evitado cuidadosamente la rima. Además se permitió la incrustación de versos de cuatro, cinco, ocho, diez, doce, trece, catorce y dieciséis sílabas. Si la silva es libérrima, Bonifaz se tomó aún más libertades en *El manto y la corona*.

Sin embargo, la abrumadora mayoría de endecasílabos, heptasílabos y eneasílabos (en ese orden) guarda la forma ante la esporádica presencia de los otros metros. Puede considerarse una silva aún más irregular que la tradicional.

No es casual que el texto participe de dos distintas normas. En todos sus niveles hay una tensión permanente basada en un juego de oposiciones: regularidad y desorden, tradicionalismo e innovación. Siguiendo la clasificación propuesta en 1.2, *El manto y la corona* se ubica tanto en el ámbito sintagmático como en el paradigmático.

Podría objetarse la unidad del texto considerándolo un poemario y no un poema en sí, pues está dividido en 34 fragmentos

que pueden funcionar independientemente. También, porque no hay progresión lógica, esto es, un principio, un medio y un fin semánticos. Sin embargo hay otros factores que corroboran su unidad. El estadounidense John Bennett señala en su libro *Coatlícue* que

El manto y la corona da la fuerte impresión de haber sido escrito consecutivamente, es decir, no es una colección de poemas escritos en diferentes épocas desde distintas situaciones. La constancia extrema que hay en todo el libro de tono de voz, ritmo, sintaxis, vocabulario y tema causa esta impresión. De hecho, el libro bien puede verse como un poema largo, dividido en numerosos cantos sin título.¹

Si se considera unitario, la extensión del texto es notoria: 1,320 versos divididos en 34 poemas, cada uno de los cuales de extensión irregular. Así, el promedio de versos por fragmento es de 39.²

Por estas características puede considerarse *El manto y la corona* un poema de largo aliento, un canto extenso pero unitario, cuya cohesión está fundada en la forma y el contenido, y que es susceptible de leerse de manera fragmentaria. Cada poema es un texto cerrado pero forma parte de un todo. Quizás pudiera hablarse de un macrotexto formado de 34 microtextos.

En el nivel del significado se encuentra la misma dualidad entre unidad y fragmentación: hay un tema general dividido en varios subtemas o modalidades del tema general.

El amor humano, carnal, que tiende hacia una forma más trascendente, es el asunto general del poema. También, como se infiere del título, la supremacía de la mujer amada, receptora de la enunciación, sobre el amante, poeta y emisor, y sobre todas las

1. BENNETT, John Michael. *Coatlícue; the poetry of Rubén Bonifaz Nuño*. Los Angeles, University of California, 1970, p. 126. La traducción es mía.
2. En realidad 38.76.

cosas. A propósito, señala también Bennett que "una de las características más sobresalientes de la atmósfera emocional de este libro es la referencia reiterada del poder de la mujer amada".³

Ante el tema general hay doce tópicos mínimos repartidos en los 34 poemas, que desde el punto de vista de la estructura del discurso, serían once remas diferentes del tema general.⁴ Estos remas son: el poder de la mujer amada (en distintas modalidades en este nivel, pues en su modalidad general este asunto pertenece al macrotexto), la revelación de la mujer como fundadora del mundo, la sensualidad femenina, el amor como destrucción, la permanencia del amor, la dicha hallada, el abandono, la juventud, la predestinación del amor, la transformación del mundo cotidiano, la solidaridad y el amor carnal. Estos tópicos se repiten constantemente y se encuentra más de uno en cada poema. No hay orden temático sino un libre tránsito de asuntos.

Por otra parte, la longitud y la unidad temática tienden a crear un efecto de narración. Se ve a través del texto una pareja humana en diversas situaciones que podrían tener una consecución lógica: inicio de relaciones, dificultades, plenitud, crisis, separación, reencuentro. Sin embargo, no hay un orden cronológico, un hilo narrativo, ni marcas espacio-temporales. La posible narración está fragmentada en 34 momentos específicos. Es como tener una secuencia fotográfica dispuesta en un álbum desordenado. La narración está fuera del texto.

3. *Ibid.*, p.136

4. No se siguen aquí las definiciones de František Daneš de tema y rema, sino que se acepta el rema como una modalidad o variación particular de un tema general.

En el estilo de *El manto y la corona* se produce una extraña combinación entre un lenguaje directo, coloquial, y otro literario, cuyas reglas no se advierten fácilmente. La rareza del texto radica en que ella misma no se percibe. El discurso fluye como si fuera una enunciación real de un hombre hacia su amada. Sin embargo, no puede serlo, simplemente por estar escrito en verso. Hay una ficción literaria, parecida a la que se produce en la narrativa con los narradores-personajes. Cuesta trabajo creer, por ejemplo, que el autor del *Lazarillo* no es el mismo Lázaro.

Primordialmente las figuras retóricas cumplen dos funciones en el poema de Bonifaz: crear la ilusión de realidad y establecer una convención literaria a partir de la ruptura de las convenciones consagradas. De estas funciones se derivan dos lecturas (que pueden realizarse simultáneamente aunque tengan un orden): una, referencial, que requiere aceptar la ficción propuesta, y la otra poética, para la cual el lector debe asumir la posición realista de leer un poema.

Para la primera lectura trabajan la soltura formal, que a menudo recuerda la prosa, la sencillez y la falta de intelectualismo. Así el lector tiende primero a la enunciación referencial, al mensaje de amor de un hombre hacia una mujer. Se logra la primera comunicación, de naturaleza temática, anecdótica, referencial.

La segunda lectura empieza al advertir el juego formal, que descansa casi oculto y que sin embargo es el sostén de la primera. Paralelismos, hipérbatos, metáforas inusitadas, cambios rítmicos y métricos, evocaciones latinas. Aparece en el texto la institución literaria y se logra la segunda comunicación, formal, poética.

También en 1958 fue publicado el libro de Octavio Paz *La estación violenta*, que incluye el famoso poema de largo aliento *Piedra de sol*, una de sus obras maestras. Después de una cita de Nerval en francés, el poema inicia:

*Un sauce de cristal, un chopo de agua
un alto surtidor que al viento arquea
un árbol bien plantado mas danzante...*⁵

El poema de Bonifaz comienza:

*Cada día levanto
entre mi corazón y el sufrimiento
que tú sabes hacer, una delgada
pared, un muro simple.*⁶

Ante el primero, el lector debe hacer una operación mental: "Leo poesía". Esto implica pensar con los instrumentos necesarios para la operación, desde el conocimiento de la lengua francesa hasta complejas teorías semióticas. Leer *Piedra de sol* requiere un vasto bagaje cultural, se parece un poco a asistir a una conferencia. Ante *El manto y la corona* la operación es: "Leo un mensaje de amor". Los instrumentos mentales son la propia experiencia como ser humano. Para su primera lectura, el poema de Rubén Bonifaz está abierto a cualquier lector. Para la segunda, sólo a los que saben recrearse con las formas.

Se advirtió ya que hay dos niveles de comunicación correspondientes a las lecturas. Pero hay un tercero, sintético de los primeros. Esta comunicación podría ser la de la reinención de la poesía. No se parte de los elementos poéticos consagrados por la institución literaria, sino de una desviación, que se advierte al crear la ficción de no estar ante un poema. Centrado en la

5. PAZ, Octavio. *La estación violenta*. México, FCE, 1990 (Letras mexicanas), p. 56.

6. BONIFAZ NUÑO, Rubén. *El manto y la corona (1958)*, *De otro modo lo mismo*. México, FCE, 1986 (Letras mexicanas), p. 197.

literatura, el texto aparenta no estarlo. Pero la ficción es un artificio. Finalmente el lector debe llegar a la misma operación mental necesaria para *Piedra de sol*: "Leo un poema". Como el texto literario entra al lector casi en secreto, quizás la operación se haga de manera tácita y el reconocimiento sea posterior: "Leí un poema".

La desviación de la desviación no hace que el texto retorne al lenguaje recto sino que funde su poética en la negación. De la lectura del no-poema, artificio poético, el lector construirá el poema nuevo. Sólo así se podrá instaurar otra vez el lenguaje poético ya desautomatizado, según la expresión de Helena Beristáin, quien señaló ya la oposición entre estas dos formas discursivas:

La máxima tensión poética resulta del difícil encuentro de una poesía pura, esencial, necesaria, con una forma estrictamente planeada, de vigilada estructura ambigua, multiestable, proveniente de un complicado juego (dado en diversos planos) de calculadas analogías y oposiciones que se producen a partir de reglas muy rigurosas sólo creadas por este poeta para esta poesía con el objeto, declarado en su poética, de ejercer su oficio al "imponer la gracia".⁷

Esta tensión quizás se presente en toda la obra de Rubén Bonifaz Nuño, pero en *El manto y la corona* se realiza plenamente. Es un texto arriesgado porque camina en el límite. En eso radican su extrañeza y su vitalidad.

2.2 Versificación

Silva, selva, implica desorden y abundancia: "Colección de varias materias o temas, escritos sin método ni orden"⁸, dice en su

7. BERISTÁIN, Helena. *Imponer la gracia, procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, 1987 (Bitácora de poética, 1), p. 42.

8. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario*. Madrid, Espasa-Calpe, 1992, s. v. *silva*.

primera acepción el diccionario, mientras que la segunda lo confirma en el terreno literario: "Combinación métrica en que ordinariamente alternan con los versos endecasílabos los heptasílabos, y en que pueden emplearse algunos libres o sueltos de cualquiera de estas dos medidas, y aconsonantarse los demás sin sujeción a un orden prefijado".⁹ Por tanto, la silva es la menos carcelaria de las formas tradicionales de la estrofa española. Si el soneto exige el sometimiento a sus catorce barras y se presta a la expresión sintética, la silva es apta para desarrollar ampliamente uno o varios temas y ofrece gran libertad discursiva.

Son grandes silvas de nuestra literatura las *Soledades* y el *Primero sueño*, poemas en los cuales Góngora y Sor Juana divagaron libres, como en un hermoso y laberíntico edificio barroco. A pesar de la grandeza de estos ejemplares, la silva no ha tenido muchos seguidores. Pero la poca frecuencia de cualquier forma poética no impide que circule de nuevo, actualizada y vigorizada. La primera virtud del texto de Bonifaz Nuño es poner al día una forma clásica casi en desuso.

El manto y la corona se compone de 34 poemas de muy diversa extensión. El mayor consta de 116 versos (poema 18) y el menor (poema 32), de 21. La división estrófica corresponde a periodos semánticos parecidos a los que dividen la prosa en párrafos. La estrofa semántica, o párrafo rítmico, puede ser de catorce versos o de uno solo; en estos casos, el poeta ha impuesto una carga semántica muy importante. Por ejemplo, en 21, 36:¹⁰

9. *Loc.cit.*

10. A partir de esta cita, las referencias correspondientes a *El manto y la corona* se señalan con el número de poema seguido del número de verso. La edición empleada es la que se incluye en la antología *De otro modo lo mismo* (ver bibliografía consultada).

Pero mi amor no existe inútilmente.

O en 22, 25:

Nunca creí que amar doliera tanto.

Aunque el poeta ha empleado once metros distintos, el discurso está cimentado en tres: el endecasílabo -729 en total, o sea el 55.2%, el heptasílabo -25.98% y el eneasílabo -16.4%. Los dos primeros forman la silva clásica y se relacionan casi naturalmente. El endecasílabo petrarquista -el tradicional en nuestra lengua a partir de Garcilaso- tiene acento obligado en la sexta sílaba, por lo que convive perfectamente con el heptasílabo. No sólo la musicalidad de la silva descansa en este enlace, sino también la de la lira.

Juntos, el endecasílabo y el heptasílabo suman más del 80% de los versos de *El manto y la corona*, lo que asimila el texto a la silva. El eneasílabo se ha integrado como un nuevo elemento que provee al texto de una mayor movilidad rítmica. Esta inquietud es una característica de toda la obra de Bonifaz Nuño, quien en entrevista con Marco Antonio Campos se ha manifestado por la innovación formal:

Con el ritmo nuevo y diferente se lograrán poemas nuevos y diferentes. Es imposible eso de que se puede verter vino nuevo en un odre viejo, pues la vejez de éste va a descomponer el vino. En último término, sería más lícito verter en odres nuevos los vinos antiguos, porque éstos van a adquirir ciertas virtudes juveniles.¹¹

De qué manera el eneasílabo enriquece el texto se analizará más adelante. Por ahora se señala la importancia de la innovación porque algunos críticos y el mismo autor no han visto en *El manto y la corona* ningún adelanto técnico. Entrevistado por John Bennett,

11. CAMPOS, Marco Antonio. "Resumen y balance". *Vuelta*. Revista mensual. No. 104, México, julio de 1985, p. 33.

Bonifaz Nuño ha declarado que el texto "es técnicamente un retroceso, porque es un libro comido absolutamente por la emoción".¹² Ciertamente, no aparecen en el texto los adelantos acentuales que llevó a cabo sobre el endecasílabo en *Imágenes* ni la combinación estructural de *Los demonios y los días*. Sin embargo, las innovaciones no están ausentes de *El manto y la corona* y su función no es el alarde formal sino la creación de una ficción literaria, el discurso referencial.

El empleo aparentemente libre de distintos metros es una característica de la obra poética de Rubén Bonifaz Nuño. No se trata de una libertad irresponsable sino de una licencia que se permite el conocedor. Esta característica ha sido llamada por Helena Beristáin *polimetría dominada*:

La poesía de Bonifaz, en general, corresponde a un modelo rítmico (porque es anisosilábico, ya que los versos no tienen un número fijo de sílabas, pero sí poseen una marcada periodicidad de acentuación) que fluctúa entre la ametría y el apego a un sistema métrico, pues agrupa en una variedad de estrofas, íntimamente ligados por el ritmo, versos de distinta medida, sin que sea sin embargo excesiva la variedad de metros, y estando organizados éstos, dentro de la estrofa, en una combinatoria aparentemente casual y anárquica, pero que, si se observa, se revela como reflexivamente calculada. Es decir, estamos ante la fabricación de un modelo personal, que podríamos describir quizá como polimetría dominada.¹³

Si se analiza detenidamente, se advertirá en la poesía de Bonifaz un riguroso control sobre las licencias; de la fusión de libertad y sujeción formales surge una poética sintetizadora de contrarios, arriesgada, a menudo contradictoria, y también muy vital. *El manto y la corona* ejemplifica con claridad esta postura: no se trata un texto confinado en el museo literario sino de un

12. BENNETT. *Op. cit.*, p. 130.

13. BERISTÁIN. *Op. cit.*, pp. 37-38.

poema vivo que permite que la comunicación se establezca en cualquier momento.

2.2.1 El endecasílabo. Metro predominante en *El manto y la corona*, presenta una variedad acentual que podría resumirse, según Tomás Navarro Tomás, en la clasificación de polirrítmico:

Combina las variedades enfática [acentos en primera, sexta y décima], heroica [segunda, sexta y décima], melódica [tercera, sexta y décima] y sáfica [cuarta, octava y décima o cuarta, sexta y décima]. Forma regular del endecasílabo desde el siglo XVI.¹⁴

En los siguientes ejemplos se advierte la variedad:

*Y al mismo tiempo, así, juego a perderte
y a descubrirte, y sé que te descubro
siempre mejor de como te he perdido* (8, 25-27).

--- X --- X --- X --- IRREGULAR
--- X --- X --- X --- SÁFICO DEL SEGUNDO TIPO
--- X --- X --- X --- SÁFICO

*-muy despacio, muy plácidos- tus ojos
adentro de mis ojos que velaban* (18, 115-116).

--- X --- X --- X --- MELÓDICO
--- X --- X --- X --- HEROICO

Estos versos pueden clasificarse, pero hay muchos otros totalmente polirrítmicos. Generalmente, el endecasílabo sáfico del segundo tipo se encuentra con mayor frecuencia en el texto, pero con diversas variaciones. No hay ninguna pureza rítmica sino una constante variación. Siguiendo a Helena Beristáin, podrían describirse los esquemas de Bonifaz Nuño como *polirritmia dominada*.

Un uso a la vez novedoso y tradicional es el endecasílabo yámbico (considerado trocalco por Navarro Tomás), que contribuye a restar gravedad al verso, y lo torna más popular. Por ejemplo, en el verso 20 del poema 10:

14. NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso*, 4ª ed. México, Málaga, 1968, p. 55.

Inútilmente espero. Ya te fuiste.

Y 17, 1:

*¿Qué dicha extraña, nunca vista, nunca
pensada...?*

¿Por qué ha preferido el poeta emplear un endecasílabo tradicional? En su poemario de 1953, *Imágenes*, Rubén Bonifaz actualizó el endecasílabo alcaico:

En *Imágenes* hice algunas innovaciones a la métrica tradicional española: acentué los versos en quinta sílaba, con lo cual se admiten combinaciones silábicas de versos desde seis sílabas hasta las que uno quisiera y es posible, además, asimilar en ellos, por medio de encabalgamientos, varios otros ritmos; entre ellos, el del endecasílabo con acento en sexta. Escribí estrofas alcaicas con los endecasílabos alcaicos reproducidos por endecasílabos normales castellanos, en lugar de los versos con hemistiquios de cinco sílabas.¹⁵

Para un tono intimista se adecua el ritmo tradicional: es una manera de asimilar el texto a la tradición de la poesía amorosa legislada en nuestra lengua por Garcilaso. Esto no significa, empero, que el poeta haya renunciado a la experimentación.

En la línea tradicional se ubica la combinación del verso de once sílabas con el heptasílabo. La acentuación en sexta resulta ideal para que se combinen armónicamente:

*Como el pez en la arena,
fuera de ti me encuentro; me sacaron (22, 29-30).*

Un uso extraño es el endecasílabo esdrújulo. Tomás Navarro Tomás no lo registra e Yvonne Guillón Barrett sólo consigna que "si bien los poetas del Renacimiento y del Siglo de Oro se pronunciaron generalmente en contra del endecasílabo agudo, su posición frente al esdrújulo fue más tolerante"¹⁶ y recuerda el *Arte nuevo de hacer*

15. CAMPOS. *Op. cit.*, p. 31.

16. GUILLÓN BARRET, Yvonne. *Versificación española*. México, Compañía General de Ediciones, 1976, p. 75.

comedias, de Lope. Sin embargo, este uso revela algo sobre la filiación instrumental del texto: Francisco Guzmán Burgos señala que en los textos de corte paradigmático "predominan los acentos agudos y esdrújulos".¹⁷

Rubén Bonifaz Nuño emplea estratégicamente esta acentuación para obligar la lectura rítmica en versos con encabalgamientos sirremáticos,¹⁸ que tienden a leerse sin cesura:

*Quando coses tu ropa,
cuando en tu casa bordas, inclinándote
muy adentro de ti, mientras la plancha
se calienta en la mesa...(2, 1-4).*

Por definición, el verso no es fluido como la prosa, sino reiterativo. La terminación esdrújula, forzada en la lengua española, impide la continuidad, y el lector debe hacer una pausa al restar automáticamente una sílaba:

*Cuanto más tiempo tardas, es más ávido
el acto de esperarte...(17, 6).*

De igual manera en los primeros versos del poema 21:

*¿Qué soledad hiriente, que finísima
desolación te ciñe a veces...?*

Además, el poeta no rehuye las repeticiones del verso, y en el poema 8, versos 4 y 5, busca la musicalidad al yuxtaponer dos construcciones con gerundio, la primera grave, y la segunda esdrújula al final de verso:

*Voy descubriendo a diario, convenciéndome
de que estás junto a mí...*

En el poema 14, versos 43 y 44, Bonifaz Nuño emplea el verso esdrújulo también para crear una similicadencia:¹⁹

17. GUZMÁN BURGOS, Francisco. *La enciclopedia secreta. Piezas para una interpretación instrumental de la literatura mexicana*. México, Coyoacán, 1994 (Diálogo abierto/11/Literatura), p. 122.

18. Vid. 3.2.

19. "Consiste en emplear al fin de dos o más cláusulas, o miembros del periodo,

*Dicen que dando lástima, se logra
conseguir el amor. Si yo entre lágrimas
te enseñara que sufro...*

Asimismo, en 26, 3-4:

*...cuando yo no te miro, va formándose
dentro de tí, llenándote de dulce
piedad...*

En 3, 11-13 dos esdrújulas juntas duplican el efecto:

*que una parte tan sólo
de mí se quedó en México, escribiéndote,
mientras que lo que soy de verdadero...*

De igual manera, en el poema 21, versos 19 y 20:

*Como si el aire mismo,
tu capullo de atmósfera, cerrándose,
de mí te defendiera.*

Un propósito similar persigue la reduplicación del verso 15 del poema 13:

Ay mis brazos inútiles, inútiles.

La paronomasia y la repetición en los versos 18, 19 y 20 del poema 14 también buscan la música reiterativa, que se relaciona con la certeza del significado:

*Y el aire se me vuelve
aire de últimos días; tus palabras
suenan, cansadas, a palabras últimas;
como tus últimas miradas...*

Con intención onomatopéyica —el sonido de las alas de un ave cautiva— las esdrújulas también generan cierta rispidez en el poema 24, versos 22, 23 y 24:

nombres en el mismo caso de declinación, verbos en igual modo o tiempo y persona, o palabra de sonido semejante". REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Op. cit.*, s.v. similitudencia.

*Para ver, al pasar, que estas vestida
con un manto real, en el que ocultas
tu incandescente soledad de lámpara,
y tu fuerza purísima, y el vuelo
de tus alas de pájaro encerrado.*

Otra función del verso esdrújulo es marcar enfáticamente el final de cláusula, como en los tres primeros versos del poema 6:

*Nadie querría ver dos veces
la silla en que te sientas, porque nadie
la mira como es: alta, clarísima;*

del mismo poema, en los versos 14-16:

*¿Por qué tú sola encuentras
esa pared cerrada a tu deseo
de repartirte en todos y sin límites?;*

en el poema 17, versos 12-15 y 23-25:

*Siempre en torno de ti, cuando apareces,
se aglomera una simple
belleza, una belleza que dormía
en los objetos mismos, aguardándote;*

*Si no hay nada que toques en que algo
no surja destellando gozo,
queriendo hacerse tuyo, meraciéndote.*

Desautomatizar la poesía, hacerla siempre nueva, es uno de los objetivos de Rubén Bonifaz Nuño. Para lograrlo, se vale de recursos antitéticos como la oposición entre encabalgamiento, que produce una lectura parecida a la de la prosa, y los versos esdrújulos, que ayudan a la lectura rítmica.

Aún más extraño es el empleo de un endecasílabo agudo en el poema 18, el más largo del texto. Temáticamente, se parece a "Canciones para velar su sueño", incluido en el libro *Imágenes*. Se trata de un canto sobre la amada dormida, casi inmóvil. El endecasílabo agudo tiene una intención onomatopéyica: al faltar una sílaba, se corta la respiración del lector, hecho que coincide con el sentido del poema:

*He detenido la respiración
para sentir si tú respiras.*

Hay en *El manto y la corona* oposiciones muy marcadas entre tradición e innovación. Al empleo del endecasílabo tradicional se opone el juego de los esdrújulos y del agudo. Ésta sólo es una forma del diálogo de recursos que se desarrolla en todo el texto.

2.2.2 El heptasílabo. Es el segundo metro en importancia de *El manto y la corona*. Como ya se ha expresado, se relaciona de manera natural con el endecasílabo. Sobre su combinación, Tomás Navarro Tomás señala: "Coordinación común y corriente entre todas las variedades de ambos metros polirrítmicos. El heptasílabo corresponde a la sección del endecasílabo determinada por el apoyo de la sílaba sexta".²⁰ Una de sus funciones consiste en restar gravedad al endecasílabo, volver más fluido un metro de suyo rico. La libertad otorgada por la silva permite todo tipo de combinaciones. Metro dúctil, el heptasílabo se presta a innumerables juegos formales.

Frente al eneasílabo y a los otros metros de texto, también tiene la función de marca de ritmo. La estructura rítmica general de *El manto y la corona* descansa en la acentuación de la sexta sílaba. Así, el poema salva su aparente irregularidad, pues la anarquía combinatoria está regida por un eje rítmico.

Esto no significa que todos los versos del texto estén obligatoriamente acentuados en la sexta sílaba. Hay muchas variaciones, frente a las cuales el heptasílabo funciona como un retorno a la regularidad. Su presencia constante recuerda al oído,

20. NAVARRO TOMÁS. *Op. cit.*, p. 84.

cuando está a punto de perderla, cuál es la estructura fonética del texto.

En una estrofa creada a partir del contrapunto entre endecasílabos con acento en sexta y eneasílabos acentuados en cuarta, la presencia de sólo dos heptasílabos mantiene el eje rítmico:

*Pais de luna, territorio
de leche y miel y sombra,
eras tú, sin saber; ciudad en tiernas
lumbres de gozo, inconquistada;
cerrada alcoba en el olvido,
cofre de siete llaves, inviolado;
almendra dura; cáscara de espinas
y corazón de azúcar (20, 18-25).*

En general, el heptasílabo empleado en el texto pertenece a la variedad de polirrítmico señalada por Navarro Tomás: "Utiliza conjuntamente las variedades trocaica [acentos en segunda, cuarta y sexta], dactílica [tercera y sexta] y mixta [primera, cuarta y sexta]. Más frecuente que las variedades separadas".²¹

Sin embargo, se encuentra también en las variedades trocaica (más exactamente yámbica) y dactílica (anapesto). La primera es quizás más coloquial, mientras la segunda, más grave. Por ejemplo, en la segunda estrofa (versos 4-7) del poema 29 conviven ambas acentuaciones:

*Desde hace mucho tiempo
cuando de niño, frente al miedo oscuro
de las noches, buscaba
una luz que se abriera...*

- X - X - X - YAMBO
- - X - X - X - X - X - ENDECASÍLABO MIXTO
- - X - - X - ANAPESTO
- - X - - X - ANAPESTO

21. *Ibid.*, p. 44.

Rubén Bonifaz Nuño ha empleado el heptasílabo esdrújulo de manera similar que el endecasílabo. En los siguientes ejemplos la terminación esdrújula obliga la lectura rítmica:

*Ir y venir en ritmo, caminando
y, al caminar, meciéndote
como si regresaras... (16, 31-33).*

*Entonces, asomándose
por las rendijas de la puerta,
puede alegrarse el diablo (19, 22-24).*

A partir de sus distintas funciones, el heptasílabo es primordialmente la columna rítmica de *El manto y la corona*. Todo el texto está estructurado sobre la sexta sílaba. El heptasílabo es como una proporción áurea en la que se basa la combinación del poema.

2.2.3 El eneasílabo. Tercer metro en importancia dentro del texto, tiene la función de enriquecer la alianza entre los versos de once y los de siete sílabas.

Sobre su historia, Yvonne Guillón señala:

Verso poco usado en español debido a la gran popularidad del octosílabo que le quitó prominencia. Su desarrollo histórico es debatible, aunque se cree que procede del octosílabo provenzal, al cual se le agrega una sílaba para compensar su final oxítono. Hasta mediados del siglo XVIII es importante como verso de poesía popular, pero a partir de esa fecha se cultiva en forma artística. Alcanzó su mayor auge entre algunos poetas modernistas y post-modernistas que buscaban en su ritmo lento una expresión más íntima.²²

También se combina armoniosamente con el endecasílabo, como reconoce Navarro Tomás: "El verso de nueve sílabas es natural

22. GUILLÓN BARRET. *Op. cit.*, p. 69.

auxiliar del de once, aunque menos usado en este papel que los de siete y cinco".²³

En *El manto y la corona* abundan dos modalidades del eneasilabo. La más común es la polirrítmica, que combina las formas trocaica, dactílica y mixta.²⁴ Dentro de esta variedad, Bonifaz ha preferido los versos acentuados en la cuarta o la quinta sílaba, los cuales difieren en la acentuación del otro eneasilabo —el trocaico— que aparece con frecuencia con acentos en las sílabas cuarta, sexta y octava.²⁵

De esta manera el eneasilabo cumple dos funciones en el poema. El trocaico, por su acento en sexta, es natural apoyo del eje acentual.

Un ejemplo de este verso, que se combina con los otros dos debido a su acentuación, se encuentra en el poema 2, versos 14 al 18:

*Mi voluntad, mi sangre, mis deseos
comienzan hoy a darse cuenta:
en todo lo que haces, se descubre
un secreto, se aclara una respuesta,
una sombra se explica.*

Además de la concordancia acentual, se advierte que en cinco de los seis versos aparece la misma vocal tónica en la sexta sílaba, lo que marca aún más el eje.

En el poema 5, verso 5, el eneasilabo trocaico se mezcla casi imperceptiblemente con el endecasílabo y el heptasílabo:

*quiero decir tan solamente
lo que me has enseñado, lo secretos
que en mí vas alumbrando.*

23. NAVARRO TOMÁS. *Op. cit.*, p. 85.

24. *Ibid.*, p. 48.

25. *Ibid.*, p. 46.

Abundan ejemplos de este tipo, razón por la cual no se señala la mayoría. Sin embargo, el juego recurrente en *El manto y la corona* de terminaciones esdrújulas también abarca el eneasilabo. El verso 18 del poema 4 también es trocaico y tiene terminación esdrújula:

*De tanto darse en vano, está dolido
tu corazón que sigue dándose.*

Por su longitud, este metro impar se encuentra entre el heptasilabo y el endecasilabo. Así, puede funcionar en el texto como un catalizador entre los primeros, como una especie de mediador entre los extremos. Si el heptasilabo trabaja como columna rítmica, el eneasilabo sirve de columna métrica.

A diferencia del eneasilabo trocaico, el polirrítmico sin acento en sexta sílaba vuelve menos rígido el texto y permite la inclusión no abrupta de otros metros. Esta libertad es otorgada por su cesura oscilante entre la cuarta y la quinta sílabas.

La primera función de esta modalidad es romper el eje rítmico y proveer el poema de variedades tonales que corresponden a veces a cambios semánticos:

*Y no tuve más cosa
que hacer, que conocerme desvalido
totalmente, y tratar de que no vieras
ni mi necesidad de abandonado
ni mis ojos humildes
de perro herido que se esconde (13, 17-22).*

En este caso termina, junto con los versos de acento en sexta, una enumeración, y se remata la estrofa con un eneasilabo acentuado en cuarta y una metáfora zoomórfica.

Como segunda función, el eneasilabo polirrítmico sirve de enlace con otros metros. En el poema 6, tres eneasilabos con acento

en cuarta (al igual que un endecasílabo) siguen a un octosílabo con la misma cesura:

Tú desde allí, asistida
por las virtudes teologales,
miras bullir en torno, enamorada
tú misma para siempre
del mundo amante que quisieras,
miras bullir en torno tuyo
tu corte de mendigos desdeñosos (6, 6-13).

La reiteración de la misma sílaba -lli- es evidencia de que en esta estrofa el eje rítmico se centra en la cuarta sílaba.

En el poema 14 el mismo tipo de eneasílabo se relaciona de manera natural con un pentasílabo, que es igual al hemistiquio del primero:

Y sólo yo sabré que hubiera sido
cabalmente dichoso
con cualquier cosa que me dieras;
que era mentira
que te necesitara toda (14, 60-64).

El mismo procedimiento se encuentra en los primeros versos del poema 25. En este caso, el pentasílabo, idéntico rítmicamente al hemistiquio del eneasílabo, sirve de introducción semántica:

Querida mía:
No estás aquí, mientras escribo (25, 1-2).

Otra combinación se realiza con un dodecasílabo con acentos en cuarta y octava y dos eneasílabos de igual acentuación:

Habrá en tus ojos defendidos,
inexpresivos de mirar hacia dentro,
un olvido en silencio
y una tristeza esperanzada (33, 11-14).

Éstas son las principales funciones del eneasílabo en *El manto y la corona*. Su inclusión dentro de una forma tradicional como la silva no es gratuita, sino que obedece al deseo reiterado de Rubén Bonifaz Nuño de desautomatizar la poesía.

2.2.4 Otros metros. De los metros adicionales de *El manto y la corona*, el de cinco sílabas es el más abundante con sus once ejemplares. Combina perfectamente con los tres principales del texto, como señala Yvonne Guillón: "Se utiliza en forma independiente, en combinación con heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos".²⁶

Bonifaz Nuño emplea con frecuencia el pentasílabo a final de estrofa como un descanso respiratorio. En el primer poema del texto la segunda estrofa termina con este metro después de tres endecasílabos:

*Y el amor me acongoja,
me lleva de tu mano a ser de nuevo
el discípulo fiel de la amargura,
cuando desesperadamente trato
de estar alegre (1, 12-17).*

El último verso de once sílabas es especialmente angustioso: su primer acento se encuentra hasta la sexta y su palabra central es demasiado larga. Con el pentasílabo, el lector descansa semántica y métricamente.

En el poema 28 se encuentra un empleo similar:

*Lleno de compasión y celos,
he llegado a cegarme en el orgullo
de contemplar la púrpura y el oro
de tu fastuoso amor. He conocido
el lujo inagotable de tus ojos
a punto de cerrarse, el siempre nuevo
sabor de tu saliva, y el suntuoso
sabor que a nada sabe
sino a ti sola (28, 1-9).*

En el poema 12, dos pentasílabos abrazan tres endecasílabos, de los cuales tienen acentuada la cuarta sílaba los laterales. La

26. GUILLÓN BARRET. *Op. cit.*, p. 63.

combinación recuerda la estrofa sáfica y marca la tendencia de cambiar el eje rítmico de la sexta hacia la cuarta sílaba:

*Y desde el centro
de tu lugar vacío, desde todo,
crecerá el sufrimiento insoportable
que hoy imagino nada más. Del techo,
de las paredes... (12, 13-17).*

Así, con variaciones rítmicas -análogas a otras de carácter tonal, semántico, etcétera-, se enriquece musicalmente el texto.

Con una función similar a la ejercida por los endecasílabos de esa acentuación, aparecen pentasílabos esdrújulos, uno de los cuales rompe en el poema 21 la lectura corrida de una serie de repeticiones:

*Quando en tu cuerpo he conseguido
que despierte el amor, y pliegue a pliegue,
pétalo a pétalo,
poro a poro te extiendes... (21, 6-9).*

El aislamiento en que se encuentra la palabra *pétalo*, a diferencia de *pliegue* y *poro*, hace más evidente su empleo metafórico, pues las otras palabras funcionan denotativamente.

Otro metro combinado con el endecasílabo y el eneasílabo es el de diez sílabas. Proporciona una variación acentual casi imperceptible pero enriquecedora:

*¿Y qué milagro hizo que en medio
de tantos ojos, frente a ti, cerrados,
abriera yo los ojos? (6, 18-20).*

*Me enriqueciste tú con el oriente
de tus pechos pequeños, con tus piernas
como lechos nupciales,
con tu gozo de reina embarazada
para siempre a salvo de la muerte (28, 23-27).*

*Entonces, frente a la amargura,
frente al dolor que llevas, que llevamos,
conmueves como una solitaria
llama de veladora... (32, 9-12).*

También aparece en *El manto y la corona* el verso de ocho sílabas, el español por excelencia. Se combina sobre todo con el eneasilabo.²⁷ En el poema 32, además de cumplir la función ya señalada, sigue la tendencia del texto hacia la acentuación esdrújula con fines expresivos:

*Y la ternura nítida me obliga
a querer abrazarte, protegerte;
guardarte, por absurda y débil,
contra mi corazón; cubrirte
con mis manos, convirtiéndome
yo solo, al mismo tiempo,
en tu madre y tu padre y en tu hijo... (32, 14-20).*

Todos los metros analizados anteriormente pueden considerarse variaciones de los tres principales o al menos comodines combinatorios; los versos mayores tiene otras funciones, primordialmente onomatopéyicas. A partir de las trece sílabas, ya suenan estrambóticos. Para expresar "todo el dolor", Bonifaz Nuño se vale de un tridecasilabo en el que además junta dos acentos:

*Brotará, como el humo
de un incendio escondido, como el aire
mismo que se pudriera,
todo el dolor. Y no habrá sitio que no duela,
porque el dolor ocupará tu sitio (12, 22-26).*

Una misión parecida tiene un pentadecasilabo del poema 4:

*De tanto darse en vano, está dolido
tu corazón que sigue dándose.
Todo lo que tú eres, lo que amas,
crece en tu corazón, y lo desborda, y se despeña
de tus manos abiertas (4, 17-21).*

De las quince a las siete sílabas del siguiente verso, puede escucharse ese despeñamiento.

27. Vid. 2.2.3.

El poema 16 acusa evidentes ecos latinos. Su tema es el rechazo a la vejez, que representa el fin de los placeres:

*Amiga la que amo: no envejecas.
Que se detenga el tiempo sin tocarte;
que no te quite el manto
de la perfecta juventud. Inmóvil
junto a tu cuerpo de muchacha dulce
quede, al hallarte, el tiempo (16, 1-6).*

Además de ser parte del tópico horaciano del *carpe diem*, síntesis de la vitalidad del pueblo romano, remite también a un poema de Propercio (c. 50 a. C.), traducido por el mismo Bonifaz Nuño, en el que pide a los dioses que su amada Cintia no envejezca:

*¡Ojalá que no quiera la senectud mudar ese rostro,
aunque de la Sibila Cumæa los siglos lleve!²⁸*

La versificación se amolda al tópico y Bonifaz emplea junto con hipérbatos y encabalgamientos un tridecasilabo y un alejandrino latinizantes:

*No quiero ni pensar lo que tendría
de soledad mi corazón necesitado,
si la vejez dañina, perjudiciosa
cargara en tí la mano,
y mordiera tu piel, desvencijara
tus dientes, y la música
que mueves, al moverte, deshiciera (16, 13-19),*

*Guárdame en la alegría de mirarte
ir y venir en ritmo, caminando
y, al caminar, meciéndote
como si regresaras de la llave del agua
llevando un cántaro en el hombro (16, 30-34).*

El verso *de soledad mi corazón necesitado* y sobre todo *como si regresaras de la llave del agua*, se parecen mucho en su acentuación a las versiones de los hexámetros latinos practicadas por Bonifaz

28. PROPERCIO, Sexto. *Elegías*, 2ª ed. bilingüe. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1983 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), p. 28.

Nuño. Al traducir a Catulo, Propercio, Horacio y Ovidio, ha adaptado los versos latinos a la forma silábico acentual equivalente en español de la siguiente manera:

Mi traducción, que sigue el sistema silábico acentual, imita el hexámetro con un verso de trece a diecisiete sílabas, sin cesura fija, y con acentos obligatorios en las sílabas primera y cuarta de las últimas cinco; trata de remedar la armonía del pentámetro con un verso de dos hemistiquios, el primero de cinco, seis o siete sílabas, sin acento fijo; el segundo, invariablemente, de siete, con acentos obligatorios en las sílabas cuarta y sexta.²⁹

Aunque no se han analizado todas las funciones de los metros auxiliares de *El manto y la corona*, éstas parecen sus principales coordenadas.

2.2.5 Sinalefa, hiato y diéresis. Un elemento significativo más de la versificación de Bonifaz Nuño es la separación silábica de sus versos. Las tres posibilidades enunciadas en el título de este apartado y a las que debe agregarse la sinéresis son formas naturales de la poesía y aun de la lengua. Su relevancia depende del empleo como instrumento de significado. Por lo tanto, no se revisan aquí todos los hiatos sino sólo los que funcionan en el nivel significativo del texto.

La sinalefa es la unión de vocales que pertenecen a dos sílabas de palabras distintas. En *El manto y la corona*, esta figura sirve como referencia de su opuesta, el hiato, pues Bonifaz Nuño se vale de dos reglas distintas —correspondientes a las dos lecturas del texto— de separar sílabas, lo que permite contrastarlas. A la

29. CATULO, Cayo Valerio. *Cármenes*, 2ª ed. bilingüe. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1992 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), pp. LXXXV-LXXXVI.

primera corresponde una pronunciación normal y a la segunda una enfática.

Así, se permite la sinalefa con una vocal acentuada y una fuerte:

Hoy recibí algo tuyo: unas palabras... (3,1).

En el poema 10 junta dos sinalefas de este tipo:

Pienso que hoy no he de verte (10,39).

Una vocal fuerte y una débil acentuada forman otra sinalefa:

*Y el aire se me vuelve
aire de últimos días...* (14, 17-18).

Dos vocales débiles, con un acento, se unen en una sílaba en el poema 24 y en el 29:

*A mirar lo que nadie, en ningún tiempo,
mirar en ti ha podido* (24, 27-28).

*Cuando sentí que estaba solo
supe que tú existías* (29, 19-20).

En el poema 8 tres vocales conforman una sílaba:

*Es como si dijeras:
"Cuenta hasta diez, y búscame", ya oscuras
yo empezara a buscarte...* (8, 28-30).

Como se mencionó anteriormente, el empleo de dos reglas distintas permite suponer la intencionalidad de una de ellas. Así, la figura realmente significativa es el hiato, que permite la pronunciación, en sílabas diferentes, de las vocales de dos palabras distintas. Su función es primordialmente enfática, como se observa en el poema 10:

*Siempre que digo - "hoy", en lo más hondo
de mí nace una lenta
lumbre...* (10, 1-3).

Esto puede verificarse también en la reiteración semántica del poema 14:

*Que he sido, que seré el que amargamente,
para no traicionarse en tu memoria,
vio que te - ibas, supo que te - ibas (14, 56-58).*

Aunque esta figura prácticamente no es una desviación cuando se encuentra a final de verso, se sigue apreciando una intención enfática:

*Esta mañana,
como tu voz y tu silencio - eran
todo lo que escuchaba... (9, 22-24).*

*enemistado con mi cuerpo,
odiado por mi - alma (30, 7-8).*

Y finalmente, es posible hacer una antología de hiatos compuestos con el verbo *amar*, en medio y a final de verso. Puesto que *El manto y la corona* es un poema de amor, la coincidencia no es fortuita:

*Todo lo que tú - eres, lo que - amas
crece en tu corazón (4, 19-20).*

*...Tu desventura
ya no es completa desde que te - amo (4, 23-24).*

*...ay, cómo compadezco
a los que tu no - amas, que no saben (5, 41-42).*

...y te - ama callándose, en secreto (6, 31).

Amiga a la que - amo: no envejezcas (16, 1).

...porque tu cuerpo alumbra cuando - amas (16, 27).

*...no me - ames; recuérdame
tal como fui al cantarte, cuando - era
yo tu voz y tu escudo (16, 42-44).*

Todos te - aman desde que te - amo (23, 1).

Si la sinalefa y el hiato son figuras del nivel sintáctico de la lengua, la sinéresis y la diéresis se producen en el interior de la palabra. De la primera de estas figuras no se encuentran ejemplos de relevancia en el texto. La diéresis, que separa en dos sílabas dos vocales que en el uso común se pronuncian juntas porque forman diptongo en el interior de una palabra, también cumple una función enfática. Además, suena un poco a Siglos de Oro, a nuestra poesía clásica. Por lo tanto, ayuda a romper la ficción de texto referencial:³⁰

Tengo mi gozo para constru-irte (23, 7).

*Para ver, al pasar, que estás vestida
con un manto re-al, en el que ocultas
tu incandescente soledad de lámpara (24, 20-22).*

En este último ejemplo la figura se realiza a nivel de habla, no de lengua.

2.2.6 Versos duros. Se nombra así una figura poco poética que llama la atención en *El manto y la corona*. Consiste en unir dos acentos rítmicos dentro del verso. Su efecto cacofónico es notorio cuando se lee en voz alta. Después de conocer la trayectoria de Bonifaz Nuño, es difícil pensar en que el poeta incurrió en errores elementales de versificación. Al contrario, se trata de un recurso onomatopéyico que provee de mayor riqueza al texto.³¹

En el primer poema, una expresión pedestre, de origen coloquial, se apoya en la doble acentuación:

*Porque soy hombre aguanto sin quejarme
que la vida me pese;
porque soy hombre, puedo... (1, 18-20).*

30. Vid. 2.1.

31. Esta es una de las desviaciones de las desviaciones (vid. 2.1). En un apartado ulterior se analizan con mayor detenimiento.

_ _ X X _ X _ _ _ X _
 _ _ X _ _ X _ _
 _ _ X X _ X _

Para aumentar la aspereza de estos versos, el poeta incluye la aliteración del fonema /k/.

Este recurso vuelve la expresión más vigorosa, como se advierte en el poema 3:

Así que no estoy muerto... (3, 9).
 _ X _ _ X X _

Combinanada con un hiato, la figura aumenta su carácter enfático:

*...no ser felices
 mientras haya tristeza, mientras haya
 algo que no esté hecho, mientras llore* (4, 12 -14).
 X _ _ _ X X _ _ _ X _

Significante y significado son distintos, pero mantienen correspondencias. A una carga acentual corresponde una carga de significado. El siguiente ejemplo es revelador. Se trata de una estrofa semántica de sólo tres versos, que en escalera muestran los tres metros predominantes del texto. El segundo -resguardado por los exteriores- es una declaración de principios éticos (cuestión de significado), y es un verso duro con una aliteración de /p/:

*Nada tenía yo, no pedí nada
 -nada en amor puede pedirse-
 y así, me diste todo* (28, 20-22).
 X _ _ X X _ _ X _

En el poema 12, como se señala en el apartado 2.2.4, el verso duro es especialmente onomatopéyico:

*...todo el dolor. Y no habrá sitio que no duela,
 porque el dolor ocupará tu sitio* (12, 25-26).
 X _ _ X _ _ X X _ _ _ X _

Indudablemente, Rubén Bonifaz Nuño es uno de los grandes maestros de la versificación. Este breve examen de algunos versos, sin ser exhaustivo, muestra parte de la riqueza que guarda *El manto y la corona*.

3. DOS LECTURAS EN OPOSICIÓN

Aun antes de abordar formalmente los temas enunciados en *El manto y la corona*, el examen del estilo revela ciertos paralelismos entre significado y significante. Aunque como en todos los casos el solo análisis de elementos aislados impide la comprensión global del texto, por la exigencia de orden se analizan por separado las distintas partes, pero al ser éstas solidarias, es imposible perder de vista las relaciones no convencionales que entre si contraen. La forma poética es un complejo de complejos cuyas partes establecen estrechos lazos, ya sea entre significantes y significados, ya sea entre miembros del mismo tipo.¹

Se mencionó en el apartado 2.1 que el texto permite dos lecturas, basadas en una serie de instrumentos poéticos. A propósito de esta dualidad, Helena Beristáin ha señalado que la poesía de Bonifaz Nuño descansa en un juego de paralelismos y oposiciones,² uno de los cuales se verifica en que *El manto y la corona* es cercano a la prosa y a la vez cada verso mantiene sus atributos musicales. Su versificación es tradicional y moderna. Le proporcionan rasgos de literariedad figuras "no poéticas" y las típicas del verso. El plano del contenido mantiene las oposiciones correspondientes: es un poema de amor dividido entre el "yo" y el "tú", el mundo banal del hombre y el ideal de la mujer, de los cuales se derivan la cotidianidad y la trascendencia, la tristeza y la felicidad.

El tema del amor es por sí mismo contradictorio. Mauricio de la Selva, en *Cuadernos Americanos*, notó estas oposiciones:

1. Cfr. ALONSO, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 3ª ed. Madrid, Gredos, 1957, p. 40.
2. BERISTÁIN, Helena. *Imponer la gracia; procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, 1987 (*Bitácora de poética*, 1), p. 42.

En *El manto y la corona* el poeta veracruzano retorna al tema que más ha cantado: el amor; en este libro lo enfoca profundamente desde todas las perspectivas de la contradicción: un amor que todo lo llena pero que también todo lo destruye; del que todo se espera y que a ratos decepciona; tímido a veces y exigente otras; fuerte y débil; pacífico y violento. Lo único que subsiste de esta sucesión de estados de ánimo es la pasión que caracteriza al poeta y su sentimiento.³

En general —particularmente cada figura del poema puede funcionar de modo distinto—, *El manto y la corona* se compone de dos tipos de figuras, sintagmáticas y paradigmáticas. La primera dirección convierte el texto en una especie de prosa poética. Obedece al tema realista, de carácter social: el hombre gris de nuestro mundo, que trabaja en una oficina, viaja en autobús, camina por las calles llenas de mendigos y perros. Esta proximidad a la prosa ha sido notada por John Bennett con agudeza:

Casi todo el lenguaje del libro tiene una sintaxis parecida a la de la prosa, y regularmente, ritmos balanceados. Esto a menudo da la impresión de que el poeta está escribiendo una carta a alguien, tanto que a veces el lenguaje se vuelve prosaico, en el sentido despectivo del término.⁴

La segunda lectura, de operaciones paradigmáticas, instala el texto firmemente en el terreno del verso y corresponde al tema del amor, realizado en una mujer, capaz de sublimar el mundo vulgar del hombre y otorgarle un carácter trascendente.

De la síntesis de los temas surge el tercero: el canto, la gracia, esa facultad de comunicar,⁵ enclavada en un discurso ambiguo compuesto de versos que juegan a la prosa.

3. SELVA, Mauricio de la. "Rubén Bonifaz Nuño, *El manto y la corona*". *Cuadernos Americanos*. México, vol. XVIII, no. 1, 1959, p. 282.

4. BENNETT, John Michael. *Coatlícue; the poetry of Rubén Bonifaz Nuño*. Los Angeles, University of California, 1970, p. 132. La traducción es mía.

5. Vid. 1.2.1, notas 52 y 53.

Para el texto sintagmático contribuyen figuras que "prosifican" el poema; para el paradigmático, las figuras tradicionales.

3.1 Herramientas prosaicas

El peor defecto de *El manto y la corona* es uno de sus grandes logros: la tendencia hacia la prosa. Todavía en su juventud, pero adentrándose a la madurez, Rubén Bonifaz Nuño se atrevió a desarmar su canto de los instrumentos retóricos consagrados. Presentó su poesía -aparentemente- desnuda, sin oscuras metáforas ni intrincado lenguaje que la cubrieran.

Esta desnudez ha sido señalada negativamente por John Bennett, para quien la relevancia temática empobrece al texto:

El tema, el asunto es la poesía. El libro es primero una descripción de las variaciones de una experiencia emocional verdadera más que un intento de crear un objeto de belleza literaria. Esto no significa que al poeta no le interesaran en absoluto los fines estéticos cuando escribió el libro; simplemente, esos fines fueron menos importantes que los expresivos y/o descriptivos primordiales.⁶

Aceptar esto es no darse cuenta de que toda literatura, por tratarse de un proceso semiológico, es una representación: los signos son siempre ficciones. La experiencia personal como asunto real pierde toda su significación al volverse materia poética. El enunciador de la poesía no es la persona de carne y hueso que escribió el libro sino un "yo poético". Jean Cohen lo define con palabras de Etienne Souriau:

Es a la vez, nos dice, un poeta esencial y absoluto, y también la imagen poetizada que de sí mismo quiere dar el poeta al

6. BENNETT. *Op. cit.*, pp.128-129.

lector. Es incluso el propio lector en cuanto penetra en un lugar que se le prepara dentro del poema para participar en los sentimientos que le han sido sugeridos.⁷

Para participar de la obra literaria hay que entrar a la ficción que propone. Por otra parte, antes de entrar se impone la clasificación del texto. ¿Es literario? ¿Debe aceptarse como ficción? ¿Es intencional la forma discursiva? Sólo el examen de su literariedad lo puede decidir, lo que implica otro problema: ¿cuáles son las convenciones literarias aceptadas en un contexto determinado? Se mencionó ya la disparidad entre *El manto y la corona* y *Piedra de sol*, poema que representa el gusto literario predominante en la época de ambos libros, 1958. No es casual la falta de parecido, pues el libre ejercicio de la literatura impide a los poetas seguir patrones impuestos. A propósito, Helena Beristáin explica la importancia de romper con las convenciones establecidas:

El lenguaje poético transgrede intencional y sistemáticamente la norma gramatical que rige al lenguaje estándar, al lenguaje referencial común, del cual se aparta, se desvía; pero, además, el lenguaje poético transgrede, también intencional y sistemáticamente, la norma retórica vigente en la institución literaria de su época, porque se aparta de las convenciones poéticas establecidas, procura rebasarlas poniendo en juego la creatividad, la individualidad del poeta.⁸

He aquí el concepto de las desviaciones de las desviaciones: "La lengua poética [...] aparece sembrada de sorpresas que constituyen otras tantas *desviaciones*, ya sea respecto de la lengua estándar, ya sea de las convenciones poéticas aceptadas y establecidas".⁹ En la desviación se funda el estilo, que define Cohen como

7. COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Gredos, 1968, p. 154.

8. BERISTÁIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, 1989 (Cuadernos del seminario de poética, 12), p. 29.

9. BERISTÁIN, Helena. *Imponer la gracia; procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño.*, p. 34.

lo no corriente, lo no normal, lo no conforme a lo "standard" usual. Pero no se puede olvidar que el estilo tal como se entiende en literatura posee un valor estético. Es una desviación con respecto a una norma; es, pues, una falta, pero, como decía el mismo Bruneau, "una falta querida".¹⁰

En *El manto y la corona* la doble desviación es tan radical que la lengua parece volverse referencial, pero se trata de un retorno al lugar de partida en otro nivel, como una vuelta espiral.

Ya en *Los demonios y los días*, el poemario anterior de Bonifaz Nuño, se notaba un cambio en relación con su obra primera. Hay una preocupación social verificable en el intento de hacer más accesible la lengua poética. Raúl Leiva, en su *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, señala que

el lenguaje utilizado por el autor es de una bien construida diafanidad: comprensible para el mayor número de lectores. De esta manera el poeta realiza un esfuerzo meritorio haciendo que su idioma escape a los ámbitos de lo sólo literario, transformándose en mensaje colectivo, en comunicación. Llega al pueblo. Y no por caminos fáciles, sino después de una angustiosa y lenta pugna con las palabras. Aquí, en esta obra que estudiamos, la operación poética trasciende el mero afán estetizante y, por medio de su cálida ternura humana, su voz se hermana con la de sus semejantes.¹¹

El poeta no cae en el juego panfletario de la literatura social. Sin embargo, *Los demonios y los días* puede considerarse poesía de preocupaciones sociales, aunque tamizadas por el humanismo profesado por el autor. El texto, continúa Raúl Leiva,

alude a que el hombre siempre vive en una continua lucha con las fuerzas disgregadoras. Los demonios, así, vienen a ser los elementos que socavan la comunidad entre los hombres. El poeta se rebela ante esa realidad y lucha (como hombre que es) por las causas de la fraternidad, del amor, de la justicia, de la paz. Por eso, en última instancia, su poesía es social.¹²

10. COHEN, *Op. cit.*, pp. 114-115.

11. LEIVA, Raúl. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México, Imprenta Universitaria, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1959, p. 307.

12. *Ibid.*, p. 308.

En *El manto y la corona* el problema social se diluye en el tema amoroso, y a su vez la claridad lingüística aumenta: "la técnica --continúa Leiva-- ya mostrada en *Los demonios y los días* sigue ascendiendo, para llegar a alcanzar plenamente la palabra esencial, de humana comunión con sus semejantes".¹³ John Bennett coincide en parte, aunque sin entusiasmo por el poema: "es la culminación de la tendencia de su libro anterior de ocuparse de la experiencia íntima, cotidiana y emocional del poeta [...]. Pero aún más que en el libro anterior, esta conciencia social se presenta en un contexto extremadamente personal".¹⁴

Rubén Bonifaz arriesgó su prestigio de poeta para comunicar. ¿Qué experiencia deseaba el poeta que fuera común a sus lectores y a él? La experiencia trascendente del amor, que nos humaniza y nos salva del mundo del sinsentido, y la miseria. Pero sólo puede hablar del amor como un tema elevado al contrastarlo con lo más vulgar, con la pobreza diaria. "Lo cotidiano --señala Ernesto Mejía Sánchez--, según opinión mayoritaria, es prosaico (la prosa de la vida, se dice). El poeta se ha vuelto aparentemente prosaico".¹⁵

Este viraje hacia lo cotidiano, que desciende directamente de la literatura de comienzos del siglo, es uno de los principales rasgos de modernidad del texto. Tanto la poesía de vanguardia como las obras de Kafka y Joyce, principalmente, muestran la perplejidad del común hombre gris ante un mundo que lo enajena y constantemente lo oprime. El poeta de *El manto y la corona* busca sus pequeñas epifanías, que darán un sentido trascendente a su vida, en los encuentros con la mujer amada.

13. *Ibid.*, p. 311.

14. BENNETT, *Op. cit.*, p. 131.

15. MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto. "El manto y la corona, ¿poesía prosaica?". *Revista de la Universidad. México, UNAM*, vol. XIII, no. 5, mayo de 1959, p.29.

Por ello no es fortuita la aparición de un tono poco poético. Responde a necesidades expresivas muy concretas. En el apartado 1.3.3 se ha señalado la importancia que tiene para Rubén Bonifaz el hecho de que la forma se adecue al significado. Y su poesía no puede ser ajena a la época que le tocó vivir. En *Los demonios y los días* expresa la imposibilidad de escribir como nuestros grandes poetas clásicos cuando el tiempo es desfavorable:

*Adiós, Garcilaso de la Vega,
tus claros cristales de sufrimiento.
Yo vine a decir palabras en otro
tiempo, junto a gentes que padecen
desasosegadas por el impulso
de comer, comidas por la amargura.*¹⁶

El tiempo y las circunstancias exigen una forma que las exprese. Sin embargo, el poeta perdería sus atributos esenciales si no impone sus reglas. Su oficio de demiurgo lo obliga a luchar por la forma:

*Yo también conozco un oficio:
aprendo a cantar. Yo junto palabras justas
en ritmos distintos. Con ellas lucho,
hallo la verdad a veces,
y busco la gracia para imponerla.*¹⁷

El dominio de la forma tiene como fin último entablar comunicación con los semejantes, hacer común la experiencia estética, humanizar la poesía.

Para el análisis de los instrumentos poéticos cuyo fin es la prosificación del poema, se considera el concepto de figuras, esto es, una operación sobre alguno de los niveles que componen la lengua. Ahora bien, estas figuras no se realizan sobre los niveles lingüísticos, sino sobre el discurso. Podrían llamarse figuras

16. BONIFAZ NUÑO, Rubén. *Los demonios y los días* [1956], *De otro modo lo mismo*. México, FCE, 1986 (Letras mexicanas), pp. 125-126.

17. *Ibid.*, p. 116.

estructurales, pues están más allá de los elementos aislados de la lengua. Tampoco puede hacerse de ellas una retórica pues no son operaciones generales: cada texto puede contener sus propias macrofiguras particulares creadas por el escritor de manera absolutamente libre. En *El manto y la corona* se estudiarán primordialmente coloquialismos, tono y narración.

3.1.1 Coloquialismos. Las frases acuñadas por el pueblo y extendidas por el uso permiten a Bonifaz Nuño crear nuevos giros en sus poemas y, según la expresión de Helena Beristáin, desautomatizar su lenguaje poético:

Una de las estrategias más frecuentes y más exitosamente empleadas por Bonifaz es la de hacer alternar una gama de registros lingüísticos al intercalar en su discurso lírico expresiones de procedencia extrasistemática, de origen coloquial, familiar o popular, alusivas a aspectos que no frecuentan el espacio de la poesía aunque sí, por un prurito antisolemne, presentes en el sociolecto del mexicano culto, deseoso de transgredir la variante lingüística de prestigio que el sistema social impone como norma, y deseoso de rescatar y revalorar expresiones provenientes de la oralidad, del modo como en este siglo la música clásica mexicana se ha tejido en novísimas expresiones con el hilo melódico popular en autores como Ponce o Moncayo.¹⁸

En *El manto y la corona* es una herramienta sintagmática que contribuye a la prosificación del texto. Sin embargo, no puede afirmarse que lo empobrezca, pues tanto las frases coloquiales como el poema adquieren otra dimensión.

Tales expresiones, por una parte contrastan con el contexto poético, y por otra parte, simultáneamente, ellas mismas se transforman y se renuevan produciendo así una serie de sorpresas: la de su hallazgo inesperado, la de su modificación, su nueva fisonomía que obedece a la recontextualización de que son objeto, y la del efecto contrastante y diverso del habitual aunque en un primer

18. BERISTÁIN. *Op. cit.*, p. 21.

momento las reconocemos como lugares comunes o clichés, es decir, muestras de un lenguaje socializado, totalmente automatizado, que al integrarse al texto poético como elementos de su construcción, se alteran y desautomatizan sin dejar por ello de acarrear consigo el significado del contexto de su procedencia que es de otra función lingüística (no poética) y el de otro género y otro tipo de discurso.¹⁹

En el poema de Bonifaz las frases coloquiales aparecen desde el primer texto:

*No estás para saberlo. Cuando a solas
camino, cuando nadie
puede mirarme, pienso en ti... (1, 9-11).*

La frase vuelve al poema inmensamente terrenal, lo sitúa en un aquí y un ahora insoslayables. Más adelante, con una frase típica del machismo mexicano —que suena a cantina, a Pedro Infante—, el poeta declara estoicamente su derrota ante la mujer amada:

*Porque soy hombre aguanto sin quejarme
que la vida me pese;
porque soy hombre puedo. He conseguido
que ni tú misma sepas
que estoy quebrado en dos, que disimulo;
que no soy yo quien habla con las gentes,²⁰
que mis dientes se rien por su cuenta
mientras estoy, aquí detrás, llorando (1, 18-25).*

Aunque es muy hombre, está quebrado en dos y llora a escondidas. La frase coloquial se torna contradictoria, absurda e inútil, pues la hombría no evita el sufrimiento, sólo sirve para ocultar el dolor, que es enunciado y así se desvela. ¿De qué le sirve al poeta el estoico machismo si va a cantar sus penas? Se ha puesto al descubierto el sinsentido de la lengua socializada.

En el poema 14 la crítica al lenguaje abarca la idiosincrasia que se esconde detrás, pues las frases hechas muestran las ideas, los valores y los prejuicios de una sociedad. El poeta se rebela

19. *Loc. cit.*

20. Nótese la coloquial pluralización de gente.

contra sus circunstancias, que imponen patrones de conducta a los individuos:

*¿Qué voy a hacer si no me quieres,
si nada sé mirar, si no comprendo;
qué voy a hacer conmigo,
qué voy a hacer, si los hombres no lloran?* (14, 39-42).

De una manera parecida, Bonifaz se burla de la frase *la mujer de mis sueños*, para la que no encuentra ningún sentido estando ante una mujer hermosa:

*Es tan amargo, oscuro, pobre
lo que miro al dormir, que mentiría,
no sabes cuánto, si dijera que eres
la mujer de mis sueños* (24, 1-4).

La desventaja del sueño lo obliga a crear una frase en respuesta al clisé:

*Tú serás para siempre
tú, la mujer de cuando estoy despierto* (24, 8-9).

También emplea el poeta frases coloquiales para lograr un ambiente afectivo, regionalista y antisolemne, en armonía con el tono íntimo de la pareja:

*Si comparado con mi amor, que nace,
me voy quedando chico,
¿qué soy junto al amor que tú me tienes?* (7, 1-3).

Con el empleo de estos coloquialismos los registros lingüísticos del texto se han enriquecido. Su aprovechamiento expresivo no deja duda acerca de la intencionalidad del poeta.

3.1.2 Tono. Metafóricamente se habla de distintos tonos prevaecientes en los textos sin hacer alusión a sus cualidades acústicas. Hay por ejemplo tonos solemnes, vulgares, autoritarios, infantiles, etcétera. El himno nacional mexicano acusa un tono evidentemente marcial; por otra parte, se han clasificado como

tonos elevado y bajo los correspondientes al diálogo entre Don Quijote y Sancho. De esta manera se considerará el tono en *El manto* y la *corona*, atendiendo a su clasificación como discurso y no a su entonación.

En el poema de Bonifaz Nuño se oponen un tono lírico, de obvia tradición literaria, y uno coloquial y directo --parecido al que se emplea en el lenguaje referencial--, algunas de cuyas expresiones son las frases hechas señaladas en el apartado anterior. Sin embargo, hay otras que escapan a la oración y se localizan en partes mayores del discurso.

Entre las formas que otorgan al texto un tono coloquial destacan descripciones del mundo común que no suelen visitar los libros de poemas:

*Cuando coses tu ropa,
cuando en tu casa bordas, inclinándote
muy adentro de ti, mientras la plancha
se calienta en la mesa,
y parece que sólo te preocupas
por el color de un hilo, por el grueso
de una aguja, ¿en qué piensas?... (2, 1-7).*

Nada más lejos del sueño y de la fantasía propios de la inspiración romántica. Hay un claro intento de realismo que sin embargo no vuelve burdo el poema. El secreto está en los detalles del cuadro, en el descubrimiento para la poesía de hechos ínfimos, como el color de un hilo, que también tienen cabida en ella, pues

*cualquier tema debe ser admitido
en la grávida pureza de un verso
como noble material. El asunto
no es la fuente de la dulce hermosura.²¹*

21. BONIFAZ NUÑO. *Poética, Imágenes [1953], Op cit., p. 72.*

Asimismo estos detalles otorgan un sentido de realidad a algo tan ilusorio, poco creíble, extraordinario y fugitivo como los hechos felices del amor:

*...que tan concretos y evidentes
como el lugar en el que aquí descansas,
como la ropa tuya que dejaste
colgada en una percha, están conmigo
tu voz, tus ojos buenos, tu deseo
de hacer el bien... (3, 24-29).*

Por otra parte, el cuadro de costumbres remite al mundo cotidiano donde muere la magia del amor. En el poema 11 el poeta imagina su relación amorosa sumida en una rutina sin sentido:

*Y yo con un periódico, leyendo,
sin mirarte, tapándome, sin verte
mientras desayunamos (11, 4-6).*

Pareciera que si el mundo prosaico de todos los días vence al amor, lo vuelve un remiendo cruel:

*Y tú, que hoy te concedes como un lujo
coser un calcetín, una faldilla,
remendarás entonces pobremente,
obligatoriamente, oscura,
mi ropa vieja; lavarás los trapos
sucios que yo me quite,
y cantarás en voz muy baja
una canción que todos olvidaron (11, 17-24).*

En otros pasajes el tono coloquial se muestra con una crudeza propia del naturalismo:

*Y cuando me haga viejo,
y engorde y quede calvo, no te apiades
de mis ojos hinchados, de mis dientes
postizos, de las canas que me salgan
por la nariz... (16, 35-39).*

Es tan elocuente la imagen, que la petición se enriquece con una gran carga de sinceridad.

Otra herramienta empleada para crear el tono prosaico es la función fática de la lengua, identificable en los vocativos. En el poema 25 la forma epistolar hace que el lector olvide que está ante un poema escrito para "la posteridad" y sugiere la ilusión de un texto privado:

*Querida mía:
No estás aquí mientras escribo (25, 1-2).*

Sobre el uso de vocativos, Ernesto Mejía Sánchez ha notado "el tratamiento de «usted», hispanoamericanismo de intimidad",²² patente en el modo de telegrama del poema 3:

*...Comienzo
a tratarte de "usted" en mi memoria.
Usted no me ha olvidado;
yo la estoy esperando. Usted lo sabe (3, 39-42).*

En el poema 24 Bonifaz Nuño pasa de una divagación personal a una forma dialógica:

*...Porque mucho
se equivoca el que piensa que mi amada
es sólo la pequeña
mujer que va y que viene a todas partes,
y deja en todas partes
una menuda luz que no existía.
Mi amada, te lo digo, es otra cosa (24, 12-18).*

Son marcas de enunciación del emisor ciertos modos y frases que se emplean en la conversación, como el ejemplo anterior y los siguientes:

*mira: cuando te quiero
yo no puedo pensar en que más tarde
tú podrás no quererme o querrás irte (21, 23-25).*

O en el poema 30:

Ya ves, el mismo soy que está sufriendo (30, 22).

22. MEJÍA SÁNCHEZ. *Op. cit.*, p. 30.

Todos estos recursos tonales contrastan con las figuras retóricas de corte literario y culto que también abundan en el texto.

3.1.3 Narración. No es *El manto y la corona* un texto narrativo. La poesía lírica es por excelencia un género sintético que expresa los sentimientos de su enunciador. Sin embargo, su longitud, su unidad temática y diversas marcas situacionales tienden a crear un efecto de relato.

Antes de explicar cómo, hay que definir sencillamente la narración. Según Gerard Genette, es "la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito".²³ Implica secuencias de acciones, actantes, tiempo y narrador. Generalmente los poemas líricos carecen de todos estos elementos, y *El manto y la corona* no es la excepción.

¿Cómo entonces puede haber relato? Básicamente por la conjunción de tres elementos, el primero de los cuales es la extensión, que crea algo parecido a secuencias narrativas.

Una secuencia de acciones se percibe como una unidad en el tiempo; pero si se fragmenta en unidades inferiores, se obtienen diversos momentos. Un símil podría aclarar esto: en una película se ve el movimiento de un objeto, pero esa película se compone de muchas fotografías diferentes entre sí en las que el objeto no se mueve; con su yuxtaposición se crea el efecto de movimiento. Una secuencia narrativa sería una suma de momentos; no de cualesquiera

23. GENNETE, Gerard. "Fronteras del relato", BARTHES, Roland et al. *Análisis estructural del relato*, 8ª ed. México, Premiá, 1991 (La red de Jonás. Estudios, 7), p. 196.

sino de algunos en los que se pudiera establecer un orden cronológico.²⁴

Ahora bien, la extensión del poema tiene entre sus efectos secundarios la multiplicidad de momentos específicos. Rubén Bonifaz escribe 34 cantos sobre una relación amorosa. Si hubiera escrito sólo uno, habría una sola situación referencial. Pero las situaciones son muchas y pueden establecerse entre ellas relaciones cronológicas.

Esto es posible por la unidad temática. Gracias a que esos momentos específicos están hilados semánticamente, se establecen relaciones cronológicas. En todo el texto el poeta habla a una mujer sobre su vida con ella. Si en un poema hablara sobre el mar, en otro sobre la luna y en otro sobre las carencias del pueblo, el resultado de la suma de momentos no se acercaría a una secuencia narrativa.

Tampoco sería posible el efecto de relato sin las marcas situacionales. Por lo general el discurso es abstracto: se habla de ideas, sentimientos, sensaciones; pero irrumpen situaciones concretas enmarcadas en un tiempo y un espacio, del tipo de "algo pasa en la calle". Aparecen verbos no copulativos que describen acciones, y éstas tienen sujetos que actúan entre sí, es decir, actantes.

En resumen: la suma de las distintas situaciones actanciales acerca mucho el poema al relato. No lo es en sentido estricto pues las relaciones cronológicas no poseen conexiones que ordenen la historia. Tampoco puede hablarse de las categorías aristotélicas de nudo y desenlace. Cualquier historia de amor puede descomponerse en

24. No importa si ese orden es progresivo, regresivo o una mezcla de ambos.

tres enunciados básicos con dos posibilidades: enamoramiento, lucha contra obstáculos y consumación; o bien, inicio de relaciones, plenitud y disolución o consolidación. La historia que casi cuenta Bonifaz podría inscribirse en el segundo caso, pero el inicio de relaciones y la disolución o la consolidación se hallan fuera del texto. Sólo queda el periodo de plenitud, que comprende muchos altibajos.

Interesaron más al poeta los detalles mínimos que componen la vida, los vaivenes diarios de los amantes, que la belleza del relato literario tradicional. Y aunque no hay un orden temporal, hay un orden textual con un fin, el cual implica un principio y un medio. Se crea así un relato insinuado, entrevisto.

Para seguir en el poema el esbozo de trama se han buscado los discursos que presentan una situación narrativa. No todos los poemas poseen estos pasajes, pero el seguimiento es posible. En el poema 3 se halla la primera situación:

*Hoy recibí algo tuyo: unas palabras
que al mismo tiempo nacen
del lugar apartado que visitas,
y de la más cercana
felicidad con que me ocupas (3,1-5).*

La amada está ausente y el poeta recibe una carta o un telegrama. El siguiente momento podría ser una continuación:

*Aunque estés lejos, aunque pienses
que estás viviendo a solas,
siempre que formas o que rompes algo,
cuando algo modificas en las cosas
que te cercan a diario, y al hacerlo
sientes que estás abandonada,
que no hay nadie en tu mundo transformado,
no padeces tú sola. Estoy contigo (4, 1-8).*

El tema es la solidaridad de los amantes en ausencia.

En otro momento el poeta se siente feliz después de un encuentro amoroso:

*Quando me he despedido
de ti, después de un día de tenerte,
y camino de gusto por las calles,
ay, cómo compadezco
a los que tú no amas, que no saben (5, 36-41).*

Una situación parecida se describe en el poema 8:

*Voy descubriendo a diario, convenciéndome
de que estás junto a mí; de que es posible
y cierto; que no eres,
ya, la felicidad imaginada,
sino la dicha permanente,
hallada, concretísima; el abierto
aire total en que me pierdo y gano (8, 4-10).*

Mira a su pareja para comprobar que es cierta la dicha:

*Y después, qué delicia
la de ponerme lejos nuevamente. Mirarte como antes
y llamarte de "usted", para que sientas
que no es verdad que te haya conseguido (8, 11-15).*

Escribir es para el joven poeta la reacción después de escuchar las palabras y el silencio de la amada:

*Esta mañana,
como tu voz y tu silencio eran
todo lo que escuchaba; como habías
dejado en mí una lumbre y un secreto,
quise escribirte las palabras
que escuchas que te leo (9, 22-27).*

Situación exacta: el escritor lee su poema ante ella.

Hasta esta parte del texto, las pequeñas acciones son como estampas cuyo protagonista es el enunciador: recibe un telegrama, camina dichoso, lee para su novia. En el poema 10 la narración adquiere más forma:

*Es de noche. La luz en las ventanas
habla de gentes cálidas, reunidas;
hombres y niños y mujeres*

a salvo de este viento, de este duro
hielo que me sofoca.
Y yo estoy detenido ante una casa
de ventanas oscuras. Está en sombras
la ventana que amo.
Inútilmente espero. Ya te fuiste (10, 12-20).

La secuencia se compone de tres acciones: la mujer abandona al hombre, quien visita infructuosamente la casa querida. Después ella regresa para felicidad del poeta:

Y cuando llegas otra vez, y rompes
mis cárceles de agujas incendiadas,
mi soledad de agujas frías,
y me ocupas de nuevo
como a tu misma casa cuando vuelves
de hacer tus compras, tu trabajo;
entonces vuelvo a ser, y te contemplo; (10, 43-49).

La situación del poema 13 debe ser anterior; se trata de un primer conflicto antes de cualquier abandono:

Por primera vez, desde que te amo,
sentí que me dejabas.
Con qué seguridad definitiva
me hiciste ver que más que todos
estabas tú remota (13, 1-5).

No se sabe si después o antes el poeta espera a la mujer escribiendo:

Mientras vienes, escribo;
me preparo, escribiendo, a recibirte.
Cuanto más tiempo tardas, es más ávido
el acto de esperarte, y más heridos,
más impacientes, los momentos (17, 4-8).

En el poema 18 el escritor vela el sueño de su amada:

Volviste poco a poco, despertaste,
y no te sorprendiste
de encontrarme contigo.

Y casi pude ver el último
peldaño del secreto que subías
al dormir, pues abriste
-muy despacio, muy plácidos- tus ojos

adentro de mis ojos que velaban (18, 108-115).

Otra vez se presenta el abandono en el poema 22:

*Tal vez porque me dejas, me atosiga
el amor como nunca; y entra y sale
en mí, de mí, como si fuera
casa, yo, sin paredes... (22, 9-12).*

El poema 25 es una epístola redactada en ausencia:

*Querida mía:
No estás aquí mientras escribo (25, 1-2).*

Sin embargo imagina a su amada mediante una prolepsis, es decir, un relato en futuro, tan bien narrado que casi puede considerarse un hecho:

*También por tu ventana
se asomará la primavera,
y en ti pondrá la mano. Sorprendida
tú de pronto, al sentirte tan viviente,
pensarás que estás triste, de tan alta
que tendrás la alegría; y en tu sangre
un brillo encontrarás, un salto
de agua despierta, un calofrío
que sin saber te llevará a sentirte
cerca de estar enferma (25, 13-22).*

Se repite el procedimiento de la prolepsis en el poema 27; después de una separación el poeta espera el reencuentro:

*Quisiera imaginarme
que no nos separamos un momento;
que fuimos juntos, o que nos quedamos
juntos. Pero es mentira; me lo prueban
el dolor que me queda, la tristeza
que cierra en mí la mano todavía (27, 7-12).*

E imagina lo que sucederá:

*Hoy, cuando vengas, naceré de nuevo.
Aquí, al lugar donde te escribo,
llegarás respirando fuerte, el corazón precipitado
de haber subido aprisa la escalera,
y toda tú dispuesta
como para un primer encuentro:
toda de abrazos nuevos y miradas (27, 13-20).*

De nuevo aparece una prolepsis en el poema 33, pero con la modalidad de relato hipotético:

*Sentada muchas horas, protegida
por una lumbre transparente,
mientras tu vientre enorme se acomoda
sin pedirte permiso,
pesada y dulce sentirás que nada
fuera de ti tiene importancia,
y coserás y tejerás cantando (33, 15-21).*

Cuando va a terminar el texto, el amor adquiere una dimensión mayor ante la posibilidad de un embarazo. Se superan todos los problemas, es total la plenitud:

*Quién te mirara entonces
con tus vestidos flojos, aumentada;
poblada y quieta, inalcanzable,
mientras enamorada del que esperas,
tocada del misterio,
te das y te recibes, y te salvas (33, 26-31).*

No parece casual que al final del poema el esbozo narrativo deje sus formas y contenidos: de la estampa costumbrista al relato en futuro; de las pequeñas alegrías y rencillas diarias a la salvación. El poeta está anunciando, al menos como posibilidad, la dirección que seguirá la historia fuera del texto.

Y para cerrar el libro, el protagonista dialoga con su amada en un momento de solidaridad:

*Estoy aquí, diciéndote
que no he olvidado lo que debo;
y estoy contento, porque corro
mis riesgos junto a ti. Porque a mi izquierda
y a mi derecha estás luchando,
y porque sé que cuando vuelva
a descansar mis brazos, a cerrarme
las recientes heridas,
ya no será para estar solo (34, 20-28).*

Al final la pareja se reconoce solidaria con las demás personas, y su amor crece hacia el mundo:

Como no estamos solos en el mundo,
y miramos afuera, y nuestra isla
de amor está comunicada
por puentes incontables
con las necesidades, las tristezas,
el dolor de las gentes... (34, 1-6).

Y así terminan el texto y el relato: con el anuncio de un nuevo ser y de una salvación trascendente, con una toma de conciencia y con la confirmación del amor.

En esta conjunción de poesía lírica y narrativa se mezclan el arte paradigmático y el sintagmático, Dionisos y Apolo. Según Nietzsche,²⁵ la tragedia fue posible gracias a que la yuxtaposición de las voces de la lírica permitió contar una historia. En *El manto y la corona* el relato se fragmenta en las diversas situaciones que enuncia una voz lírica.

3.2 Herramientas retóricas: metaplasmos y metataxas

Todas las figuras anteriores implican un gran riesgo para el buen logro de la literariedad del *El manto y la corona*. Si bien el efecto referencial es un truco poético, si no hubiera un contrapeso tradicionalmente literario, el texto podría zozobrar. Sin embargo, Rubén Bonifaz Nuño ejerce un gran dominio sobre las formas retóricas, lo que le permite tomarse todas las libertades, sin temor al fracaso literario. "Quien ha utilizado en su fiel servicio todas las galas de la retórica [...] puede estar seguro de su

25. NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. México, Alianza Editorial, 1992 (El libro de bolsillo, 456), pp. 80-87.

silencio y de su palabra, ordenados o no", ha escrito Ernesto Mejía Sánchez.²⁶ Se presentan aquí algunas de esas galas.

En el plano de la expresión de la forma poética radican las figuras retóricas pertenecientes a los dos primeros niveles de la lengua, el fónico-fonológico y el morfosintáctico. Al plano del contenido corresponden los metasemas y los metalogismos, que serán examinados ulteriormente. En este apartado sólo se revisan algunos metaplasmos y metataxas significativos de *El manto y la corona*.

En el apartado 2.2.6 se mencionó brevemente el empleo de la aliteración de los fonemas /k/ y /p/ como instrumento para producir aspereza. Este efecto se repite a lo largo del poema. Así se advierte en el poema 29:

*Y mis soledades, mi desdicha,
mi soledad que nada
conseguía quitar, ¿qué cosa fueron
si no lecciones duras
de amor, que me obligaban a buscarte? (29, 14-18).*

No siempre este recurso implica dureza. En el tercer poema es un elemento rítmico que acompaña una evocación de la vida cotidiana:

*Quiero, además, contarte
que aquí también me estás acompañando;
que tan concretos y evidentes
como el lugar en el que aquí descansas,
como la ropa tuya que dejaste
colgada en una percha, están conmigo
tu voz, tus ojos buenos, tu deseo
de hacer el bien. Poblados se me alumbran,
con tu esperanza, el sueño y la vigilia (3, 22-30).*

Esta estrofa puede dividirse semántica y sintácticamente en dos partes: desde el verso 22 hasta el 27, el poeta habla lejos de la

26. MEJÍA SÁNCHEZ. *Op. cit.*, p. 30.

amada concentrado en su entorno; en ese mundo real domina la /k/. Pero en el verso 28 evoca directamente a la mujer ausente y empieza otra serie de aliteraciones más suaves, dignas de un mundo idealizado: /t/, /u/, /s/, /m/, /i/.

Fonéticamente el texto mantiene dos tipos de aliteraciones: las fuertes, que corresponden a momentos de tensión o al diario mundo gris, y las suaves, correspondientes a los pasajes armónicos o al mundo ideal del amor pleno. El contrapunto es fundamental para el sentido general del poema: se trata de una relación humana llena de altibajos y del reino subjetivo de la mujer y del amor sobre la vida común.

La dicotomía entre los fonemas fuertes /o/, /p/, /k/ y los suaves /i/, /m/, /n/, /s/, /u/ se repite en el poema 5:

*Hoy, por ti, me conmueven
las canciones de amor de un limosnero
que canta en el camión al que he subido,
y son tesoros míos incomprables
un cabello robado, un recordado
perfume, unas palabras, un pañuelo
con pintura de labios (5, 21, 27).*

Gracias a su magia, el amor ha elevado a un nivel superior las realidades más groseras: un limosnero en un camión de transporte público, muestra palpable de la miseria humana, conmueve tanto como un recordado perfume, entidad totalmente abstracta e ideal.

Como se explicó anteriormente, *El manto y la corona* participa de una doble filiación: se mueve tanto en terrenos paradigmáticos como sintagmáticos. Francisco Guzmán Burgos, autor de la clasificación, señala que "las vocales débiles son típicas del patrón paradigmático"²⁷ y cita el poema "Ultramarina" de Rafael

27. GUZMÁN BURGOS, Francisco. *La enciclopedia secreta. Piezas para una interpretación instrumental de la literatura mexicana*. México, Coyoacán,

Heliodoro Valle. Bonifaz Nuño crea con /i/ y /u/ ambientes delicados propicios para la evocación erótica sublimada, desprovista de crudeza:

*Lleno de compasión y celos,
he llegado a cegarme en el orgullo
de contemplar la púrpura y el oro
de tu fastuoso amor. He conocido
el lujo inagotable de tus ojos
a punto de cerrarse, el siempre nuevo
sabor de tu saliva, y el suntuoso
sabor que a nada sabe
sino a ti sola (28, 1-9).*

Cuando el poeta se fija en el mundo común prefiere las vocales fuertes, de carácter sintagmático:²⁸

*O imaginarte en un mercado,
pesada, densa, sola,
con ocho meses ya de embarazada,
quejándote del precio
de las papas que compras, con que tienes
que hacerme la comida (11, 7-12).*

Otra de las figuras tradicionales del texto es la paronomasia, cuya función es incrementar el juego sonoro del poema, proveerlo de mayor ritmo, es decir, volverlo a la lectura literaria:

*...hallé el camino
para hallar el camino que buscaba... (14, 5-6).*

Es notoria la redundancia. Parece como si el poeta estuviera a punto de perderse en un laberinto de palabras y perder el camino, pero sólo lo domina el gusto por la palabra:

¿Caminas qué caminos...? (18, 54).

A veces el efecto producido es una especie de balbuceo que tiene que ver con la tristeza de alguna situación:

1994 (Diálogo abierto/11/Literatura), p. 121.
20. *Ibid.*, p. 115.

Y una caída de *desesperanza*
desesperada, un grito que no suena
aparece de pronto
dentro de mí. Me lleva, me detiene
sin que yo pueda resistir. Te fuiste (30, 44-48).

Una figura importantísima para el rompimiento de la lectura referencial del texto es el encabalgamiento. Helena Beristáin ha señalado que su importancia es tal, que si la lectura "se realiza enfatizando el sentido, [la poesía de Bonifaz Nuño] ofrece por momentos la ilusión de prosa rítmica".²⁹ El encabalgamiento regresa al lector a la literatura y lo aleja de la prosa enunciativa:

Como la impresión del lector fluctúa entre los extremos del verso y la prosa, pero pasando como por grados intermedios a través de la polimetría y la ametría, todo gobernado por un ritmo versátil, ambiguo, multiestable, pero cuya presencia es segura e intensa, y como, por otra parte, la distribución espacial de las líneas versales no deja duda alguna acerca de su calidad de versos, este último contraste se suma al efecto global del sentido, como una más de las líneas tensoras del poema, entre las que se cuenta la ausencia de rima, la cual el lector [...] percibe como estructura artística, acorde con la aparente irrupción esporádica e ilusoria de la prosa en el poema.³⁰

La figura tiene importancia cuando rompe un sirrema:

Se llama así a un sintagma formado por elementos gramaticales inseparables en el habla común, que no permiten una pausa en su interior, tales como: artículo y sustantivo, el pronombre átono y el elemento que en la cadena hablada viene a continuación de él o al que se une; el adjetivo y el sustantivo o viceversa; el sustantivo y el complemento determinativo; los tiempos compuestos de los verbos; los elementos constitutivos de las perífrasis o frases verbales; el adverbio y su verbo, adjetivo o adverbio; la conjunción y la parte del discurso que introduce; la preposición con su término.³¹

29. BERISTÁIN. *Op. cit.*, pp. 39-40.

30. *Loc. cit.*

31. QUILIS, Antonio y FERNÁNDEZ, J.A. *Curso de fonética y fonología españolas para estudiantes angloamericanos*, 9ª ed. revisada y aumentada. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas "Miguel de Cervantes", CSIC, 1979, pp. 143-144.

En todo el texto el encabalgamiento es una figura constante que impide la lectura corrida y recuerda al lector el ritmo, el metro, en fin, el carácter de verso:

*No estás para saberlo. Cuando a solas
camino, cuando nadie
puede mirarme, pienso en ti; y entonces
algo me das, sin tú saberlo, tuyo (1, 9-12).*

Después de la coloquialísima expresión *No estás para saberlo*, el lector puede caer en la trampa y olvidarse de que está ante un poema. Entonces se separan dos verbos de sus modificadores circunstanciales y un sujeto de su predicado. En el poema 5 se rompe una frase verbal:

*Como ya nada puedo
imaginar por mí... (5, 1-2).*

En el poema 22 se separa un predicado de su sujeto:

*Tal vez porque me dejas, me atosiga
el amor como nunca... (22, 9-10).*

En la primera estrofa del poema 10, la línea versal separa un sustantivo de su complemento adnominal, un adjetivo de su sustantivo, una sintagma nominal de su subordinada adjetiva y un verbo transitivo de su objeto directo, también expresado por una subordinada:

*Siempre que digo "hoy", en lo más hondo
de mí, nace una lenta
lumbre, una dolorosa boca triste
que me dice gimiendo
que te he perdido ayer. Que te he perdido (10, 1-5).*

En el poema 13 se observa un ejemplo parecido, en el que además se separa un adjetivo de su adverbio:

*Y no tuve más cosa
que hacer, que conocerme desvalido
totalmente, y tratar de que no vieras
ni mi necesidad de abandonado*

*ni mis ojos humildes
de perro herido que se esconde (13, 17-22).*

Aún si el lector insiste en hacer una lectura semántica del texto, hay otra figura que evita el efecto de prosa: la digresión. Al igual que el encabalgamiento, éste es uno de los recursos fundamentales de la poética de Rubén Bonifaz Nuño. En *El manto y la corona*, la digresión, encerrada entre guiones largos, rompe sirremas constantemente:

*Como ya nada puedo
imaginar por mí -claro, entre luces
estoy viviendo, y el amor me agobia,
me emborracha, me enferma-,
quiero decir tan solamente
lo que me has enseñado... (5, 1-6).*

A veces coincide con los versos:

*Centímetro a centímetro
-piel, cabello, ternura, olor, palabras-
mi amor te va tocando (8, 1-3).*

En el apartado 2.2.6 se mencionó la importancia que en los versos 20, 21 y 22 del poema 28 tienen el doble acento y la aliteración. La mayor carga semántica de la estrofa, declaración de principios éticos, se acentúa también por la digresión:

*Nada tenía yo, no pedí nada
-nada en amor puede pedirse-
y, así, me diste todo (28, 20-22).*

Sin embargo, la figura es más notoria cuando no coincide con el verso:

*Pero de pronto -¿dos o tres, o cuántos
meses pasaron?- sin saber de dónde
viene cerrada contra mí una mano (14, 11-13).*

*Desde que tú te fuiste -¿cuántos años
de infierno, cuántos siglos?-
no me defienden más (30, 13-15).*

La enumeración es una figura cuya función principal es la creación de un ritmo semántico, alternativo y complementario del silábico acentual. Al igual que la anáfora y otras figuras de repetición, la enumeración contribuye a crear un ritmo ubicado más allá de la forma sonora de la lengua. Gracias a estos procedimientos milenarios de la poesía, podemos leer en español textos como los salmos bíblicos y poemas traducidos del náhuatl con la conciencia de que son poesía y no prosa:

*¿En dónde, dime, entonces
esconderías el amor, tu orgullo
de estar perdidamente loca,
tu corazón infatigable,
tu corona de llamas, tu costumbre
de estar haciendo luz a todas horas? (11, 31-36).*

También ayuda a la síntesis de contrarios, motivo de todo el poema:

*Me devuelves el tiempo,
el dolor, los caminos, la alegría,
la voz, el cuerpo, el alma,
y la vida y la muerte, y lo que vive
más allá de la muerte (18, 101-105).*

En el primer poema recuerda la vehemencia de los esfuerzos diarios:

*Con trabajo solícito,
con material de paz, con silenciosos
bienamados instantes, alzo un muro
que rompes cada día (1, 5-8).*

Además, en este ejemplo se oye la caída del muro: en los versos 5, 6 y 7 domina el fonema /s/; en el 8, el fonema /r/ "rompe" la enumeración y la continuidad fonética.

Una de las figuras principales del poema es la anáfora, cuya función principal también es complementar el ritmo silábico acentual con otro, más antiguo, heredero del paralelismo.

En el poema 7, el recurso se combina con el polisíndeton:

Y tus palabras y tus pensamientos

y tus hechos, me prestan un sentido
y un pasado y un rumbo (7, 13-15).

Es común la repetición de *que* al inicio del verso:

*Mirarte como antes
y llamarte de "usted", para que sientas
que no es verdad que te haya conseguido;
que sigues siendo tú, la inalcanzada;
que hay muchas cosas tuyas
que no puedo tener (18, 13-18).*

A veces la anáfora se extiende más allá de la palabra inicial de verso y alcanza toda una frase:³²

*¿Qué voy a hacer si no me quieres,
si nada sé mirar, si no comprendo;
qué voy a hacer conmigo,
qué voy a hacer si los hombres no lloran? (14, 39-42).*

En el poema 27, la frase ofrece además tres variaciones, con lo que la figura casi se torna en difrasismo:

*Después de muchos días
de no poder decirte nada;
de muchos días que alargaron
lentamente los minutos, las horas;
de muchos lentos días de no verte,
hoy te digo: "Aquí estoy; he regresado" (27, 1-6).*

Uno de los ejemplos de reduplicación --simple repetición de palabras-- del texto se destaca por la sonoridad lograda con la acentuación esdrújula:

Ay, mis brazos inútiles, inútiles (13, 15).

A veces la palabra no se repite inmediatamente, pero sí en el mismo verso:

...tan tenue como el júbilo más tenue (18, 63).

Del mismo poema, hay un caso de palabra inicial de verso repetida al final:

32. Frase: "Cualquier grupo de palabras conexas, ya formen oración o no". GILI GAYA, Samuel. *Curso superior de sintaxis española*, 15ª ed. Barcelona, Vox, 1993, p.25.

*Pero aquí está de nuevo
como una flor brotando, como el alma
de una rama florida,
dulce, otra vez tu aliento dulce (18, 13-16).*

También la conduplicación contribuye a la creación del ritmo alternativo:

*... Ahora
cierro los ojos y pido que llegues.
Que llegues para siempre y me acompañes (17, 27-29).*

El siguiente ejemplo se enriquece con el antecedente de la palabra repetida en el verso anterior:

*porque tú lo decías, y era cierto
que estaba solo, porque lo decías
y decías lo amargo y sin remedio (13, 26-28).*

Los versos que siguen han sido citados anteriormente, pero también presentan una conduplicación:

*Nada tenía yo, no pedí nada
--nada en amor puede pedirse... (28, 20-21).*

Igual que las anteriores, la epanadiplosis es una figura de repetición; consiste en que la palabra inicial de un verso se repite al final del siguiente:

*tu corazón se enciende y te acompaña,
y hace que el mundo necesite
de las cosas que haces (2, 11-13).*

El poema 6, además de la figura, posee la carga semántica de repetición al final del primer verso:

*Nadie querría ver dos veces
la silla en que te sientas, porque nadie
la mira como es... (6, 1-3).*

También puede repetirse una frase:

*si tu hermosura ha sido
la llave del amor, si tu hermosura
con el amor... (16, 7-9).*

Asimismo el texto se enriquece con el difrasismo, figura sintáctica semántica empleada en la literatura náhuatl. Ángel María Garibay la define como "la expresión de un concepto mediante dos términos más o menos sinonímicos".³³ En el poema 19 enuncia de tres maneras distintas el deseo de no perder a su amada:

*Yo no quiero perderte; yo no quiero
que por mi causa se deshaga
ni la parte más débil o pequeña
de lo que sola, para mí, construyes;
yo no quiero hacer guerra (19, 1-5).*

Además del concepto, se repite la frase que expresa el deseo. El poema 22 también repite frases, pero a la tercera repetición semántica no acude la sintáctica:

*Estoy en la miseria, me revuelco
como el pez en la arena, en la imposible
proximidad del mar que creyó suyo.*

*Como el pez en la arena,
fuera de ti me encuentro: me sacaron.*

*Echado fui, corrido,
expulsado, cesado, descubierto (22, 26-32).*

El concepto se repite tres veces, la frase, dos, y con ella la comparación y la imagen. Es indudable la intención enfática.

Hay en *El manto y la corona* una figura más libre que las demás y que puede reinventarse a cada paso: la simetría. Consiste en la creación de paralelismos sintácticos de varios tipos. En el poema 5 es una especie de epanadiplosis en escalera, pues se refuerza en el segundo braquistiquio del segundo verso y se continúa en el tercero:

*Me contentan el ruido y el silencio,
las noches me contentan y los días,*

33. GARIBAY K., Ángel María. *Panorama literario de los pueblos nahuas*, 6ª ed. México, Porrúa, 1987 ("Sepan cuantos...", 22) p.35.

la voz, el cuerpo, el alma me contentan (5, 35-37).

El poema siguiente repite en dos ocasiones frases más alejadas, lo que asemeja la figura al estribillo:

Tú, desde allí, asistida
por las virtudes teologales,
miras bullir en torno, enamorada
tú misma para siempre
del mundo amante que quisieras,
miras bullir en torno tuyo,
tu corte de mendigos desdeñosos (6, 6-12).

Y

¿Por qué tú sola encuentras
esa pared cerrada a tu deseo
de repartirte en todos y sin límites?
¿Por qué tú sola, abandonada? (6, 14-17).

En el poema 22 la simetría trasciende la estrofa y se parece aún más al estribillo:

Tal vez porque te pierdo, porque cada
momento, al acabarse, me conduce,
infalible me acerca
a morir, a perderte, a que me olvides.

Tal vez porque al hablarte estoy hablando,
sin querer darme cuenta,
con alguien que no es, que ya no tiene
nada que ver conmigo.

Tal vez porque me dejas, me atosiga
el amor como nunca... (22, 1-10).

El paralelismo del poema 15 no se basa en la repetición sino en la dislocación sintáctica:

te enseñaré un poeta muerto
que desde mí te cante
claramente, fielmente, alegremente,
lo que soy, lo que tengo, lo que es tuyo (15, 4-7).

Se trata de tres proposiciones subordinadas con función de objeto directo del verbo cante. Cada una se acompaña de un adverbio distinto, los cuales aparecen juntos en el poema, seguidos de las subordinadas. Para una comprensión mayor se podría modificar el

enunciado de la siguiente manera: "Te enseñaré un poeta muerto que desde mí te cante claramente lo que soy; te cante fielmente lo que tengo; te cante alegremente lo que es tuyo". La norma parecería preferir la construcción "clara, fiel, alegremente" para no repetir las desinencias, pero el significado sería otro, el cual podría redactarse así: "Te enseñaré un poeta muerto que desde mí te cante clara, fiel y alegremente lo que soy, lo que tengo y lo que es tuyo". Se pierde así la particularidad de los tres cantos del poeta.

Se produce anacoluto cuando una construcción sintáctica es interrumpida por un elemento extraño. La figura crea en *El manto y la corona* un efecto de balbuceo, como si el poeta atropellara sus palabras en un momento de desesperación:

*Tú no te hubieras ido
[...] si yo te hubiera dicho
que no vivo, que nada, que la noche,
o, simplemente, que te amo (10, 30-36).*

En el poema 30, el discurso balbuceante es un modismo de adolescencia:

*Mi corazón, como un adolescente
que emborrachándose ha querido
librarse de sufrir, te está llamando.*

*Te dice que no puede, que no aguanta,
que si tú no me quieres (30, 39-43).*

Dos verbos transitivos quedan sin sus complementos directos y una oración condicional pierde su sintagma base.

Se ha mencionado la importancia de las oposiciones en *El manto y la corona*. El quiasmo es una de las figuras antitéticas por excelencia. Se trata de una construcción en cruz que manifiesta formas y sentidos opuestos. El texto de Bonifaz Nuño comienza con un discreto quiasmo, cuya importancia deriva del significado. Desde

la primera estrofa el poeta anuncia la oposición entre hombre y mujer y las contradicciones que implica el amor; éste, al menos en el poema, es una especie de batalla de esfuerzos encontrados. Aquí al hombre corresponde la parte constructiva, pero esta posición va cambiando a lo largo del texto:

*Cada día levanto,
entre mi corazón y el sufrimiento
que tú sabes hacer, una delgada
pared, un muro simple.
Con trabajo solícito,
con material de paz, con silenciosos
bienamados instantes, alzo un muro
que rompes cada día (1, 1-8).*

Entre el primer y el último versos se advierte el antagonismo de la pareja: *Cada día levanto [un muro] que rompes cada día*. La oposición sintáctica no puede ser más exacta: los dos verbos comparten un mismo objeto directo y ambos versos poseen una construcción inversa: complemento circunstancial (cada día) y verbo (levanto); verbo (rompes) y complemento circunstancial (cada día). La oposición de las personas gramaticales (yo-tú) se continúa hasta el significado: levantar-romper.

Además los versos inicial y final son heptasílabos y agrupan dos dísticos de endecasílabos que a su vez marcan un dístico de heptasílabos. La estrofa es de simetría perfecta.

Al final se ha dejado el examen de una figura de gran importancia en el texto: el hipérbaton. Su función es evidentemente literaria e incluso cultista. Impide, por su puesto, la lectura referencial, e invita al disfrute lingüístico. Gracias al encabalgamiento el poeta y el lector salen de la cotidianidad del mundo descrito para entrar a los ámbitos superiores de la mujer y de la palabra.

Ernesto Mejía Sánchez reconoce reminiscencias de latinidad en el siguiente verso:³⁴

y toda tú de puertas claras fuiste (14, 7).

El verbo en posición final deja pocas dudas. En el mismo poema hay un ejemplo más violento:

*Y el aire se me vuelve
aire de últimos días; tus palabras
suenan, cansadas, a palabras últimas;
como tus últimas miradas, estas
breves miradas son con que me miras (14, 17-21).*

Una versión referencial sería: *estas breves miradas con que me miras son como tus últimas miradas.*

En el apartado 2.2.4 se mencionó la filiación latina del poema 16. Un hipérbaton lleno de musicalidad la confirma:

*No quiero ni pensar lo que tendría
de soledad mi corazón necesitado,
si la vejez dañina, perjudiciosa
cargara en ti la mano,
y mordiera tu piel, desvencijara
tus dientes, y la música
que mueves, al moverte, deshiciera (16, 13-19).*

A las cosas más sencillas el hipérbaton provee de un cariz novedoso, como de invento reciente:

*si eres feliz porque cumpliste
los quehaceres del alma diarios... (18, 78-79).*

Los trabajos cotidianos adquieren distinta dimensión al expresarlos de otra manera.

En el poema 20 la figura se combina con una digresión:

*Y al amor has podido
-entregándote, amando, consintiendo-
vencer, tú, la vencida, la entregada (20, 30-33).*

34. MEJÍA SÁNCHEZ. *Op. cit.*, p. 30.

Tanto se dislocan los elementos del sintagma que se rompe un frase verbal. La oración ordenada es muy distinta: *Y tú, la vencida, la entregada, has podido vencer al amor entregándote, amando, consintiendo*. Si se puede vencer siendo la persona vencida, el proceso ha de ser así de anormal.

Los hipérbatos se ubican claramente en la lectura literaria del texto. Se alejan del mundo inmediato en el que el poeta se halla inmerso; pertenecen al mundo trascendente y elevado de la mujer. En el poema 21, con un hipérbaton combinado con una imagen oscura y extraña, se expresa el distanciamiento entre los amantes:

*Como si el aire mismo,
tu capullo de atmósfera, cerrándose,
de mí te defendiera (21, 18-20).*

4. EL MANTO Y LA CORONA: HERRAMIENTAS DEL SENTIDO

4.1 Herramientas retóricas: metasememas y metalogismos

En este apartado se continúa la revisión de las figuras retóricas de *El manto y la corona*, pero ahora toca el turno a las operaciones realizadas sobre el significado y la lógica del discurso.

Primera entre los tropos de dicción, la comparación es una de las sutiles herramientas empleadas para comunicar. Aunque su procedimiento es simple —comparar una cosa con otra—, los ejemplos del texto muestran un poeta imaginativo y novedoso en sus hallazgos comparativos.

A riesgo de simplificar puede considerarse que las comparaciones cuyo tenor¹ es la mujer tienen un carácter positivo, y de las que el hombre es tenor, un carácter negativo. Esto remite al juego de oposiciones que rige todo el texto, es una expresión más del sistema bipolar que en él aparecen.

En el poema 32, por ejemplo, la mujer amada se compara con una forma del fuego:

*Entonces, frente a la amargura,
frente al dolor que llevas, que llevamos,
conmueves como una solitaria
llama de veladora, que quisiera
calentarnos la noche (32, 9-13).*

Este fuego es de una pureza grandísima. Si se considera que esa llama está sola y desea realizar algo imposible como un acto de amor —"calentarnos la noche"—, indudablemente está movida por la fe —a pesar de que está sola lo intenta—, la esperanza —el deseo de enfrentar la amargura y el dolor— y la caridad —brindar calor en una noche fría. Esta interpretación no parece tan arriesgada a la luz de otro pasaje:

1. Vid. más adelante concepto de metáfora.

Tú, desde allí, asistida
por las virtudes teologales,
miras bullir en torno, enamorada
tú misma para siempre
del mundo amante que quisieras,
miras bullir en torno tuyo
tu corte de mendigos desdeñosos (6, 6-12).

Aunque hay otras comparaciones cuyo tenor es la mujer se han dejado para su análisis como imágenes visionarias. Las otras tienen como tenor al hombre protagonista del texto. En el poema 7 se compara con un lago diminuto ante las palabras, los pensamientos y los actos de la mujer amada:

Igual que una palabra
que cercan otras muchas en un libro,
soy entre lo que dices;
entre lo que tú piensas,
como un olor de anís en un armario;
como barca mecida, circundada
por agua y viento inalterables,
circundada y tranquila, alegre y dócil,
estoy en lo que haces (7, 4-12).

En el poema 13 la comparación tiene mucho de vanguardias, un humor lleno de ironía y crueldad, logrado a partir de la frase hecha "traje cortado a la medida":

De tu mirada inconvencible
me cayó la amargura como un traje
puesto a raíz, cortado a mi medida,
hecho de espinas hacia adentro (13, 6-11).

En otras ocasiones el poeta siente su corazón como algo echado perder, algo incapaz de proporcionar ningún bien:

y era mi corazón como una fuente
salobre, enferma, oscura, que asolaba
mis ojos y mi lengua (27, 23-25).

Mi corazón, que siento
como fruta comida de gusanos... (19, 34-35).

También se muestra a sí mismo mediante una comparación muy moderna: como es incapaz de retener al amor parece casa sin paredes, un predio en venta:

*Tal vez porque me dejas, me atosiga
el amor como nunca; y entra y sale
en mí, de mí, como si fuera
casa, yo, sin paredes; indefenso
lugar expuesto y entregado
al primero que pasa; predio oscuro
sin comprador, en venta (22, 9-15).*

O con una más contundente:

*Como el pez en la arena,
fuera de ti me encuentro... (22, 29-30).*

Para muchos autores la metáfora es una comparación abreviada, pues se omiten los términos *como, así*, etc. "Consiste en igualar dos cosas a través de palabras gracias a una cantidad de partículas mínimas de significado que comparten";² tiene, según Stephen Ullmann, "tres factores imprescindibles: 1)tenor o cosa de que se está hablando, 2)vehículo o cosa con la que se va a comparar y 3)fundamento o rasgo en común".³

En *El manto y la corona* Rubén Bonifaz se sirve de este recurso para ofrecer una imagen inédita del papel del enamorado, como por ejemplo un instrumento de poder en el poema 6:

*Sólo yo he merecido
estar contigo, ser tu voz, tu mano,
tu embajador, tu ejército, tu espada;
el que canta tu gloria (6, 24-26).*

Voz, mano, embajador, ejército y espada comparten el semema de instrumento, son cosas que sirven a alguien; son también --al menos

2. LARA COVARRUBIAS, Arcelia. *Los tropos de dicción en el léxico de fútbol*. México, UNAM, ENEP Acatlán, tesis de licenciatura inédita, pp. 26-27.

3. ULLMANN, Stephen. *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, 2ª ed. Tr. de J.M. Ruiz-Werner, Madrid, Aguilar, 1976 (Cultura e historia), p. 240. Cit. in LARA COVARRUBIAS. Op. cit., p. 28.

las dos primeras palabras en un sentido remoto- herramientas de poder cuya función es mediar entre dos fuerzas. ¿Cuál es la que se opone a la mujer que ama el poeta? La sociedad, representada por un ambiguo todos:

*Soy el que te defiende,
que es tuyo frente a todos, que te sigue
a pleno orgullo, frente a todos,
y te ama callándose, en secreto (6, 28-31).*

En el poema 9, el enamorado existe como reflejo, como medio para que la mujer amada se encuentre a sí misma:

*... Soy el sitio
al que llegas a diario a visitarte;
a encontrarte contigo;
a preguntarte cómo amaneciste;
a platicar, contigo, de tus cosas.*

*El sitio en que te miras,
cantas, ríes, estás a todas horas;
una y muchas a un tiempo;
tú misma muchas veces,
multiplicada como en una alcoba
con paredes de espejos(9, 1-12).*

Como en el ejemplo anterior, el acto de amar es una reafirmación personal, pero no de manera egoísta sino solidaria, pues la mujer se encuentra en el poeta y no independientemente.

Metáfora *in absentia* se llama a aquella cuyo tenor no aparece en el texto. Del poema 28 se ausentan tenores que podrían crear una crudeza innecesaria. Se trata de un texto altamente erótico pero también muy sutil:

*Como el buzo que salva las lucientes
arcas de un barco sumergido,
he descubierto en ti la ardiente
luz de collares húmedos, coronas,
tiernos metales pálidos,
abiertas gemas increíbles,
fulgor de cetros claros
en los pliegues de sedas intachables (28, 12-19).*

Por una exigencia de placer el poeta descubre el cuerpo de su mujer:

*A conciencia he luchado,
para darte placer (28, 10-11).*

Pero no menciona las partes del cuerpo de manera directa sino metafóricamente. Al lector corresponde decidir qué son los tiernos metales pálidos, por ejemplo. Sin embargo, puede hacerse un breve análisis semántico de lo que representa para el poeta el cuerpo amado. Todo es sinónimo de riqueza material: primero se compara con un buzo que salva las lucientes arcas de un barco sumergido; se trata de rescatar una riqueza oculta, casi inaccesible. Descubre collares brillantes, pues emiten luz; coronas; tiernos metales pálidos, como el oro y la plata, que son dúctiles y no poseen un color oscuro; gemas increíbles; cetros también brillantes pues son claros y poseen fulgor; éstos se hallan en sedas tan ricas que son intachables. El cuerpo de la mujer amada es para el poeta una fuente inagotable de riqueza, de lujo:

*Lleno de compasión y celos,
he llegado a cegarme en el orgullo
de contemplar la púrpura y el oro
de tu fastuoso amor. He conocido
el lujo inagotable de tus ojos
a punto de cerrarse, el siempre nuevo
sabor de tu saliva, y el suntuoso
sabor que a nada sabe
sino a ti sola (28, 1-9).*

También es una fuente de orgullo incomparable:

*Y he tenido en mis brazos, en mis ojos,
dócilmente entregados,
la gloria, el brillo, la belleza.*

*En mí, para mí solo, deslumbrado
ciego de tanta lumbre.
Y el prodigio de todo ha sido mío (28, 28-33).*

Se han dejado para un análisis aparte dos tipos especiales de comparaciones y metáforas de carácter sumamente vanguardista, que obligan al lector a utilizar más la imaginación, a encontrar relaciones nunca antes establecidas. Carlos Bousoño las ha denominado imágenes visionarias y visiones. En las primeras, el fundamento de la metáfora, el parecido entre el tenor y el vehículo, se reduce ampliamente.

El poeta contemporáneo [indica Bousoño] llamará iguales a los términos A y B en principio no porque objetivamente se parezcan, en su figura material, en su configuración moral o en su valor [...], sino porque despierten en nosotros, sus contempladores, un sentimiento parejo.⁴

Comparación de dos vehículos, el ejemplo siguiente es sin duda una imagen visionaria:

*Pero aquí está de nuevo
como una flor brotando, como el alma
de una rama florida,
dulce, otra vez tu aliento dulce (18, 13-16).*

¿Qué sememas comparte el aliento dulce con una flor que brota y con el alma de una rama florida? ¿Qué sentimiento parejo despiertan? Además de los atributos femeninos, como delicadeza y pureza, los tres elementos indican vitalidad. Dos de las acepciones de aliento son espíritu e impulso vital.⁵ En el verso 16 la palabra se usa denotativamente, pero pudiera emplearse de manera connotativa en el 14: el alma de una rama es su aliento. Ahora bien, toda flor, a excepción de las que se cortan, debe estar insuflada de vida; pero en una flor que brota este hecho se patentiza de manera indiscutible. ¿Qué importancia tiene el impulso de vida en este pasaje? El poema 18

4. BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*, 3ª ed. aumentada. Madrid, Gredos, 1962 (Biblioteca Románica Hispánica), p. 104.

5. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario*. Madrid, Espasa-Calpe, 1992, s. v. aliento.

trata sobre el sueño de la mujer velado por el poeta; en la estrofa anterior a la citada, teme su muerte repentina:

*Y me llenó el terror incontenible
de que te hubieras ido;
de que te hubieras muerto en sueños
y me hubieras dejado entre los brazos
sólo una imagen clara,
un simulacro tibio, una perfecta
máscara tuya con los ojos cerrados (18, 6-12).*

El poema 25 es uno de los más vitales pues tiene como tema la primavera como símbolo del despertar de los sentidos en la juventud:

*También por tu ventana
se asomará la primavera,
y en ti pondrá la mano... (25, 13-15).*

Cuando eso suceda, dice el poeta:

*Será el amor como tus brazos,
y con tus brazos buscarás a ciegas (25, 29-30).*

La comparación con los brazos anuncia el triunfo de los sentidos:

*Ya se acerca tu tiempo, ya la hora
llega de amar, la de cerrar los ojos,
mientras se manchan
bajo los brazos los vestidos ligeros;
la de encontrar amable y nueva
tu materia sensual intransferible
tu material de todopoderosa (25, 31-37).*

Por ello, el sentimiento mutuo que despiertan amor y brazos es una sensualidad muy mediterránea —recuérdese a la homérica Helena, de blancos brazos—; la frase comparativa equivale a "será el amor la belleza física, la fiesta de los sentidos". Pero también (*con tus brazos buscarás a ciegas, ya la hora llega de cerrar los ojos*) la irresponsabilidad, la indolencia, los errores derivados de la locura amorosa, de la ceguera.

En otro canto el poeta describe a su amada mediante una serie de metáforas visionarias:

*País de luna, territorio
de leche y miel y sombra,
eras tú, sin saber; ciudad en tiernas
lumbres de gozo, inconquistada
cerrada alcoba en el olvido,
cofre de siete llaves, inviolado;
almendra dura: cáscara de espinas
y corazón de azúcar (20, 18-25).*

¿Qué es un país de luna? Según el *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot,

se considera al satélite como guía del lado oculto de la naturaleza, en contraposición al sol, que es el factor de la vida manifestada y de la actividad ardiente. En alquimia, la luna representa el principio volátil (mudable) y femenino. También la multiplicidad, por la fragmentación de sus fases.⁶

El lado oculto de la naturaleza, el principio femenino y la multiplicidad rigen en un país de luna. Allí hay misterio y la vida es más cambiante, más incierta. Y también domina la ambigua noche: "Otro componente significativo —continúa Cirlot— es el de su estrecha asociación a la noche (maternal, ocultante, inconsciente, ambivalente por lo protectora y peligrosa)".⁷ La mujer y la luna se identifican plenamente porque ambas dejan al poeta un sentimiento bellamente contradictorio e inestable, pero el vehículo de la metáfora es "país de luna". La mujer no es la luna, sino el lugar en que el astro rige, la encarnación de aquellos valores abstractos.

Pareciera que la siguiente metáfora es continuación de la anterior: *territorio de leche y miel y sombra*. La miel y la leche son antiguos símbolos hebreos de la abundancia, y en el *Cantar de los cantares* son además comparativos de la belleza de la esposa: "Miel virgen destilan tus labios, esposa: miel y leche hay bajo tu lengua".⁸ De nuevo la mujer de *El manto y la corona* es un territorio:

6. CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, 10ª ed. Bogotá, Labor, 1994 (Colección Labor. Nueva serie, 4), s. v. luna.

7. *Loc. cit.*

8. *Cant.*, 4, 11.

de la riqueza, de la hermosura, de los sentidos, pero también de la sombra, símbolo negativo. Si se sigue un simple juego de asociaciones semánticas, una de las acepciones que acuden a la mente es la de la sombra que proyectan los cuerpos ante la luz. En este sentido, la sombra se parece a la luna en lo mudable, en representar el lado oculto, en lo inconsciente:

Como el Sol es la luz espiritual, la sombra es el "doble" negativo cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior. Entre los pueblos primitivos está generalmente arraigada la noción de que la sombra es un alter ego, un alma. [...] Jung denomina sombra a la personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo.⁹

Contradictoria como la luna, la mujer a la que el poeta canta es el lugar donde conviven la belleza y la brillantez de la miel y la leche y la parte primitiva del ser.

En la siguiente imagen visionaria, *ciudad en tiernas lumbres de gozo, inconquistada*, cambia la orientación semántica. La mujer sigue siendo un lugar, pero de naturaleza distinta. Si se elimina el hipérbaton, la primera imagen es la de una ciudad inconquistada. El motivo bélico es evidente, y esto quizás se aclare a la luz de otros pasajes del poema, sobre todo el primer canto, en que el amor es visto como una lucha entre dos seres. La mujer amada es una ciudad amurallada inaccesible, que sin embargo no sufre por el sitio de que es objeto, pues vive en *tiernas lumbres de gozo*, en una armonía luminosa. Es la felicidad materializada en un lugar, al que el poeta no puede acceder.

Esta metáfora se continúa en las ulteriores: *cerrada alcoba en el olvido, cofre de siete llaves, inviolado; almendra dura: cáscara de espinas y corazón de azúcar*. La alcoba y el cofre de siete llaves

9. CIRIÓT, *Op. cit.*, s. v. *sombra*.

representan lo mismo que la ciudad --lugares de plenitud--, pero los nuevos sememas enriquecen el sentido. La alcoba es el lugar donde se consume el amor carnal, y no está protegida por la fuerza, sino por el olvido. En el cofre se guardan los tesoros, que se protegen con siete llaves. Y finalmente el lugar se cambia por una fruta, la almendra cuyo dulce corazón tampoco es accesible.

Esta serie de metáforas está dispuesta en forma de gradación: va de lo mayor, lo general, a lo menor: país, territorio, ciudad, alcoba, cofre y almendra. Todas son formas impenetrables que guardan en su interior algo que desea el poeta, pero que le está vedado sin la intromisión del amor:

*El amor ha podido conquistarte,
abrirte, hacerte tuya,
descubrirte el placer, darte la rosa
de inagotables pétalos vencidos (20, 26-29).*

Sin embargo, el triunfo final es para la mujer:

*Y al amor has podido
-entregándote, amando, consintiendo-
vencer, tú la vencida, la entregada (20, 30-33).*

Dos de los tropos de dicción o metasememas que más se confunden son la metonimia y la sinécdoque. Para no entrar al difícil terreno de las contradicciones de los diversos teóricos, se adopta para este trabajo la distinción basada en la preceptiva tradicional y recogida por Arcelia Lara Covarrubias: en la metonimia los términos A y B --uno de los cuales sustituye al otro-- tienen una relación causal; en la sinécdoque, de contigüidad.¹⁰ Esta última figura, cuya modalidad es particularizante --la parte por el todo-- se presenta en el poema 10:

*¿Por qué no le dijiste a mi ceguera
que era el último día? (10, 37-38).*

10. LARA COVARRUBIAS. *Op. cit.*, p. 39.

"Mi ceguera" representa un "yo", identificado con el poeta. Sin embargo este ejemplo tiene un poco de metáfora, pues no se habla de cualquier "yo", sino de uno incapaz de ver. También tiene algo de visión, pues es una imagen extraña la de una persona que habla con la ceguera de otra.

Continuación de la metáfora, la prosopopeya es la atribución de cualidades humanas a objetos o animales. En *El manto y la corona* aparece con frecuencia para animar de manera simbólica los objetos que rodean a los amantes. Como se trata de un poema amoroso, abundan las animaciones tradicionales de "corazón" y "amor", por lo que también son una forma de sinécdoque y de metonimia. En el poema 4 la parte representa al todo:

*De tanto darse en vano, está dolido
tu corazón que sigue dándose (4, 17-18).*

Sin embargo, en el poema 17 la simbolización es más amplia, pues al igual que en el poema 20, la persona es un lugar al que se puede acudir:

*Abre mi corazón sus puertas
para que pases sin llamar (17, 26-27).*

De manera similar, en el segundo poema partes de un yo actúan independientemente:

*Mi voluntad, mi sangre, mis deseos
comienzan hoy a darse cuenta:
en todo lo que haces, se descubre
un secreto... (2, 14-17).*

El contenido semántico se enriquece con la fragmentación del yo, que indica tres formas conjuntas de amar a una mujer: con voluntad, con sangre, símbolo de vitalidad, y con deseos.

Un significado metonímico -el efecto por la causa- domina en el siguiente ejemplo:

*Centímetro a centímetro
-piel, cabello, ternura, olor, palabras-
mi amor te va tocando (8, 1-3).*

El amor es un efecto de la voluntad del poeta, quien realiza verdaderamente la acción.

Un ejemplo más puro de prosopopeya, en el que el mundo físico cobra vida por la presencia de la mujer amada, aparece en el canto 17:

*Siempre en torno de ti, cuando apareces,
se aglomera una simple
belleza, una belleza que dormía
en los mismos objetos, aguardándote (17, 12-15).*

Esta imagen sugiere que el mundo ordinario está lleno de magia y belleza; sólo necesitan que la persona adecuada las convoque.

Además de la imagen visionaria, Carlos Bousoño ha señalado otro tipo de metáfora: la visión, en la cual el tenor y el vehículo no comparten sememas comunes arraigados en la realidad. "Tal esfera [de realidad] no existe en las visiones, donde veo la simple atribución de cualidades o de funciones irreales a un objeto".¹¹ Una visión se parece mucho a la prosopopeya, pero su carácter es menos restringido y más novedoso. En el poema 2 la figura es además una prosopopeya, pero los atributos que adquiere no son sólo humanos:

*Como una lumbre quieta
tu corazón se enciende y te acompaña (2,10-11).*

Acompañar sí es una actividad humana, pero encenderse como una lumbre quieta es una función irreal, llena de significado simbólico. Este corazón tiene las cualidades de la lumbre, como la pureza, y recuerda la comparación ya analizada del poema 32: *conmueves como una solitaria llama de veladora*. La idea que la visión deja del corazón es de guía -pues alumbra- y sostén -pues hace compañía.

11. BOUSOÑO. *Op. cit.*, p. 117.

Otra variante de la prosopopeya es la visión del poema 12, en el que tampoco se atribuyen a las cosas acciones humanas, pues nadie brota como el humo de un incendio:

*Y desde el centro
de tu lugar vacío, desde todo,
crecerá el sufrimiento insoportable
que hoy imagino nada más. Del techo,
de las paredes,
de las tablas del piso de mi cuarto
desde todos los cuartos,
de todos los rincones de las casas
todas, desde la tierra, desde el cielo,
brotará, como el humo
de un incendio escondido, como el aire
mismo que se pudriera,
todo el dolor. Y no habrá sitio que no duela
porque el dolor ocupará tu sitio (12, 13-26).*

Esta profecía tiene algo de apocalíptica pero en un sentido privado: todo el dolor crecerá y brotará desde los lugares más inmediatos y familiares para ocupar el lugar de la mujer amada cuando se haya ido. Es como si todos los rincones se solidarizaran con la ausencia femenina, como si cada pequeña cosa estuviera impregnada de su presencia y se la devolviera al poeta cruelmente cuando ella hubiese partido.

El poema 14 ofrece otra prosopopeya transformada en la que lo inanimado no realiza en primera instancia una acción humana sino simbólica: se transforma en ademán, en signo, para luego gritar:

*Todo lo que era mío se transforma
en ademán de adiós; todo le grita
a mis oídos sordos
lo que no quieren escuchar: que nada
podrá alcanzarte nunca (14, 33-36).*

En el mismo canto se adjudican a la mujer amada atributos que hablan de la seguridad y de la esperanza que infunde en el poeta:

*Encontré los cimientos
en ti del corazón; hallé el camino*

*para hallar el camino que buscaba
y toda tú de puertas claras fuiste,
de luces entrevistas,
de agitadas antorchas en la ciega
sombra, en las amenazas de la noche (14, 4-10).*

Una mujer de puertas claras debe ser abierta, receptiva, hospitalaria, alguien cuyos sentimientos pueden ser visitados, ya no la almendra dura del poema 20. También es guía: luces entrevistas, antorchas en la sombra de la noche; pero también es fuerza pues para mantener prendidas las antorchas, que además se agitan, se requiere energía, esfuerzo.

Atributos irreales son también las agujas del poema 10:

*Y cuando llegas otra vez, y rompes
mis cárceles de agujas incendiadas,
mi soledad de agujas frías... (10, 43-45).*

Obviamente la palabra "cárceles" tiene un valor simbólico: se refiere a la soledad, cuyo significante se manifiesta en el siguiente verso. Sin embargo estas soledades están hechas de agujas incendiadas y frías. ¿Por qué? Porque lastiman; su temperatura extrema y opuesta tampoco es grata y revela la constante contradicción que representa el amor, como el hielo abrasador y el fuego helado quevedianos.

Ya en el nivel superior del discurso las figuras retóricas operan sobre la lógica más que sobre el significado de las palabras. Una de estas figuras es la alegoría, que es una metáfora continuada al extremo, según ha encontrado Helena Beristáin:

Se trata de un "conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio" y que "guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades", lo que permite que haya "un sentido aparente o bilateral y otro, más profundo, que es el alegórico"; la ambigüedad que se produce "a nivel del enunciado", determina que haya "dos interpretaciones coherentes". En la alegoría, para expresar poéticamente un pensamiento, a partir de comparaciones o metáforas se establece una correspondencia entre elementos

imaginarios. Tomadas literalmente, las alegorías ofrecen un sentido insuficiente que se acabala con el del contexto.¹²

El manto y la corona presenta esta figura como pequeños relatos simbólicos cuyo trasfondo real son hechos trascendentes en la relación entre el poeta y la mujer amada. En el canto 7 la alegoría refiere el encuentro del hombre solitario con una mujer que satisface sus carencias:

*Náufrago, roto, enronquecido,
encendí mis hogueras en la orilla
más alta, sobre el mar, y tú las viste
al pasar, desde lejos, y llegaste
y curaste mi sed, fuiste a mis llagas,
arropaste mi frío,
me guardaste inerme y consolado
sobre tu corazón.*

*Allí en silencio,
mientras mi amor en vela te contempla,
he tocado tu amor y estoy dormido (7, 16-25).*

Todo adquiere un valor mítico: las hogueras expresan el reconocimiento de la necesidad y un llamado de auxilio; la sed, las llagas y el frío, las carencias más elementales. En el poema 14 el amante busca en el pasado los momentos felices para revertir una situación adversa en un momento de crisis:

*Y yo remonto apresurado,
nadador impotente, enfurecido,
la corriente del tiempo,
para buscar los días como joyas
que alguna vez miramos como eternos... (14, 21-26).*

Más adelante aparece el destructor de la fraternidad de *Los demonios* y *los días*, que simbólicamente triunfa cuando fracasa el amor:

*Entonces, asomándose
por las rendijas de la puerta,
puede alegrarse el diablo (19, 22-24).*

12. BERISTÁIN, Helena. *Guía para la lectura comentada de textos literarios. Parte 1*. Ed. de la autora, 1986, pp. 39-40. Las citas entre comillas pertenecen a DUBOIS, J. et al. *Rhetorique générale*. Paris, Larousse, 1976, p. 137.

Carlos Bousoño ha definido en su *Teoría de la expresión poética* otra figura inherente a la poesía moderna a la que llama simplemente símbolo. Consiste en la sustitución del plano referencial por uno simbólico. Se parece mucho a la alegoría, pero su campo semántico es más amplio y ambiguo; por lo tanto no se aprehende de manera inmediata. Está instalado en un peldaño semiológico superior, para cuya interpretación entran en juego la subjetividad del poeta y la de los lectores.

El plano real sobre el que se halla el símbolo instalado —dice Bousoño— no se enuncia directamente, y como además es siempre un objeto de índole espiritual, los límites de éste serán borrosos, no perceptibles con absoluta nitidez; o mejor, sólo perceptibles de un modo genérico, no de un modo específico; el lector sabe el género a que esa realidad corresponde, pero desconoce la especie a que pertenece.¹³

Quizás la gran diferencia entre alegoría y símbolo radique en que la naturaleza de la primera es más convencional, mientras el segundo implica significados más profundos. Cirlot, apoyado en Paul Diel, señala:

Diel explica la diferencia entre alegoría y símbolo con un elocuente ejemplo: "Zeus lanza el rayo, lo cual, en el plano del sentido meteorológico, es una simple alegoría. Ésta se transmuta en símbolo cuando la acción adquiere un sentido psicológico, Zeus deviene símbolo del espíritu y el rayo lanzado simboliza la súbita aparición del pensamiento iluminante (intuición) que se supone enviado por la deidad". El signo es una expresión semiótica, una abreviatura convencional para una cosa conocida. [...] La alegoría resulta mecanización del símbolo, por lo cual su cualidad dominante se petrifica y la convierte en signo, aun aparentemente animado por el ropaje simbólico tradicional.¹⁴

Un ejemplo de símbolo es aquella lucha del primer poema que consiste en la edificación de un muro, por parte del poeta, y su inmediata destrucción por la mano de la mujer amada:

13. BOUSOÑO. *Op. cit.*, p. 124.

14. CIRLOT. *Op. cit.*, p. 37.

*Cada día levanto,
entre mi corazón y el sufrimiento
que tú sabes hacer, una delgada
pared, un muro simple.
Con trabajo solícito,
con material de paz, con silenciosos
bienamados instantes, alzo un muro
que rompes cada día (1, 1-8).*

Como se advirtió en el apartado 3.2 esta estrofa simétrica pone de manifiesto la antagonía entre los amantes. El símbolo de la pared, cuya existencia real es nula, tiene varios niveles de interpretación. Primero, la oposición entre el hombre y la mujer; también hay un sentido bélico para el cual el corazón es terreno de conquista, una ciudad asediada; la mujer derribará el muro como Apolo derribó el de los aqueos. Este sentido bélico deviene en metáfora: el amor como guerra. Después se revela la diferencia entre dos mundos: el cotidiano, *simple y delgado, material*, dependiente del *trabajo solícito*, al que pertenece el terrenal hombre, y el mundo mágico e irreal que pertenece a la mujer, quien no necesita esfuerzos para tirar aquella pared. El sentido último de este símbolo es la superioridad de la mujer.

En el poema 14 la ausencia y un súbito desamor se presentan con el símbolo de una mano destructiva:

*viene cerrada contra mí una mano;
viene una mano armada
contra mí, que se mete
dentro de mí, me parte, me revienta (14, 13-16).*

Este puño armado representa la fuerza irracional y diabólica de los celos, el rencor y todo aquello que destruye la paz y la fraternidad.

Mediante la paradoja —"unión de dos ideas en apariencia irreconciliables, que expresarían un absurdo si se tomaran al pie de

la letra"¹⁵ se expresan tanto la oposición como la reconciliación de los dos mundos opuestos que conviven en el texto, aunque en ocasiones sólo se presenta una situación extraña. El siguiente ejemplo alude a una característica de la poesía:

*... que me nacen
silencios y palabras ordenados
que iré copiando cuidadosamente
para decirte que te quiero (15, 19-22).*

En el verso, como en la música, se intercalan sonidos y silencios para obtener un fin estético. Sin embargo, Ernesto Mejía Sánchez ve en esta frase una alusión paradójica, y un tanto involuntaria, no sólo al oficio de poeta, sino a la pericia retórica:

Desconcertará a muchos que el poeta declare que le "nacen silencios y palabras ordenados"; nada más natural. Quien ha utilizado en su fiel servicio todas las galas de la retórica [...] puede estar seguro de su silencio y de su palabra, ordenados o no.¹⁶

El mismo escritor ha notado la lucha entre el mundo cotidiano, de expresión prosaica, y el poético, que rompe con la lógica:

*porque te necesito te hago falta.
Tu soledad no es sólo tuya, es nuestra;
porque te das existo (4, 27-29).*

Sobre este ejemplo comenta:

La prosa es explicativa, lógica, razonable [...]. Lo cotidiano se impone, lo explicativo triunfa a veces [...]. Lo lógico lucha con lo poético [...]. Pero irrumpe lo ilógico esplendorosamente: "Porque te necesito te hago falta", "porque te das existo"; porque -agregamos nosotros- la vida misma como la poesía no es absolutamente lógica, lo que no quiere decir que sean necesariamente ilógicas y sin sentido.¹⁷

15. BERISTÁIN. *Op. cit.*, p. 40.

16. MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto. "El manto y la corona, ¿poesía prosaica?". *Revista de la Universidad*. México, UNAM, vol. XIII, no. 5, mayo de 1959, p.30.

17. *Ibid.*, pp. 29-30.

Conviven lo ilógico -poético- y la lógica prosaica en un intento de retratar la vida en toda su complejidad. La poesía se vuelve una mimesis más acabada.

También los esfuerzos de amor se trocan paradójicamente en sus contrarios debido a la confusión del hombre moderno:

*Mi corazón, que siento
como fruta comida de gusanos,
no quiere herir y daña;
quiere alegrarte y te entristece;
tiembla buscándote,
y te pierde, te hostiga, te enajena (19, 34-39).*

Sin embargo la gran enseñanza del amor, entendida por la mujer amada, consiste en el triunfo pasivo, una especie de batalla caritativa que se gana al perderla. En el poema 20, la mujer que es como almendra dura finalmente se deja vencer:

*El amor ha podido conquistarte,
abrirte, hacerte tuya,
descubrirte el placer, darte la rosa
de inagotables pétalos vencidos (20, 26-29).*

El gran poder femenino no consiste en la fuerza; acaso sea una forma de la magia lo que le permite ganar el mundo y el amor de una manera secreta e ilógica; así, dejándose dominar, dominará:

*Y al amor has podido
-entregándote, amando, consintiendo-
vencer, tú, la vencida, la entregada (20, 30-33).*

Como se anota más adelante, el poder de la mujer amada se debe al rango de majestad al que el poeta la eleva por el uso de algunos símbolos cuyo análisis se verificará en el apartado siguiente.

Tanto éste como el anterior dan cuenta de figuras retóricas, que en *El manto y la corona* funcionan como instrumentos o herramientas paradigmáticas, es decir, que se encargan de mantener la función

poética dentro del texto, en oposición a la ficticia función referencial de la que se encargan los instrumentos prosaicos.

4.2. Símbolos

Se consideró anteriormente el símbolo como una operación ejercida sobre la lógica del discurso, como una figura retórica más. En este apartado se le considerará en un sentido más amplio, no como desviación sino como enunciación: se buscarán las implicaciones semiológicas del símbolo como referente.

Hay en *El manto y la corona* ciertas palabras o temas que funcionan como goznes entre el sentido literal del texto y uno lleno de asociaciones psicológicas, mitológicas o simbólicas. Al rastreo de esos símbolos se dedicará este apartado.

Desde el primer acercamiento al texto, el lector se enfrenta a los primeros símbolos: manto y corona. Para Bonifaz Nuño, la mujer amada es dueña de una investidura superior, y tanto el manto como la corona son atributos de realeza, de soberanía sobre el amante y un mundo compartido por ambos. El poema es una alabanza para una reina terrenal, limitada en su poder, pero capaz de asumir un valor trascendente desde el punto de vista del escritor. Una mujer normal, de carne y hueso, con defectos y virtudes, se eleva insospechadamente. El mensaje se clarifica poco a poco: la elevación del humilde amor de todos los días a un rango superior, que implica un cambio individual, el encuentro con un sentido más alto de la vida, es la única manera de transformar un mundo deshumanizado y empobrecido. La profesión del amor como instrumento de salvación personal finalmente es el camino para salvar el mundo, no de sus injusticias socioeconómicas, sino de la ausencia de fraternidad.

Profesar el amor parece anacrónico como una novela de caballerías. Mediante los símbolos el poeta efectúa una traslación textual: del mundo cotidiano y actual al mundo ideal, más que antiguo, atemporal. El cambio, sin embargo, se realiza en la esfera del amor. Denis de Rougemont¹⁸ ha descubierto en eros —el amor-pasión pagano— y ágape —la caridad cristiana— las principales formas del amor dominantes en Occidente. Aunque se oponen, no se pueden considerar excluyentes, pues se han sintetizado de maneras distintas a través de la historia literaria.

¿Cómo se efectúa en *El manto y la corona* la traslación de eros a ágape? El contenido erótico del poema es evidente, sobre todo en poemas como el 25 o el 28, aunque alusiones sensuales permean todo el texto. El constante conflicto entre los amantes se deriva inevitablemente de la pasión, que posee una raíz destructora:

La dialéctica de eros introduce en la vida algo enteramente extraño a los ritmos de la atracción sexual: un deseo que ya no recae, que nada puede satisfacer, que rechaza y rehuye la tentación de cumplirse en nuestro mundo porque sólo quiere abrazar el todo. Es el *sobrepasarse infinito*, la ascensión del hombre hacia su dios. Y éste es *movimiento sin retorno*.¹⁹

En la caridad Bonifaz Nuño halla el sustento de su humanismo solidario con el prójimo.

Amar se convierte ahora en una acción pasiva, una acción de transformación. Eros buscaba sobrepasarse hasta el infinito. El amor cristiano es la obediencia en el presente: porque amar a Dios es obedecer a Dios, al Dios que nos ordena amarnos los unos a los otros.²⁰

Para Rubén Bonifaz el amor carnal, inmediato, intrascendente, que descansa en la belleza y en la sensualidad, se transmuta

18. ROUGEMONT, Denis de. *Amor y Occidente*. Trad. de Ramón Xirau. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993 (Cien del mundo).

19. *Ibid.*, p. 63.

20. *Ibid.*, p. 70.

milagrosamente en amor trascendente, deseo de justicia, salvación. Al hablar con Marco Antonio Campos sobre su libro *Fuego de pobres*, el poeta ha aludido al tema de la resurrección de la carne:

la única vida que conocemos es ésta en que estamos vestidos de carne; si se me hablara de una vida eterna espiritual, no tendría para mí sentido. Sólo ésta lo tiene. En su resurrección, la carne será para el deleite y el júbilo, y el dolor estará eliminado.²¹

A partir de la celeste carne de la mujer, como la llamó Rubén Darío, Bonifaz Nuño se acerca al amor superior; y el empleo de símbolos es como la escalera mediante la cual asciende hacia la salvación.

El primero de estos símbolos posee un carácter ambivalente, que ha sido identificado por Juan-Eduardo Cirlot: "Dentro del simbolismo vestimentario, el manto es de un lado señal de dignidad superior; de otro, establecimiento de un velo de separación entre la persona y el mundo".²² Con su primer sentido, el manto tiene un nivel inmediato, físico, sensual, y otro de carácter espiritual. En el poema 16, la dignidad superior se reconoce por la juventud, que hace posible la belleza:

*Amiga a la que amo: no envejezcas.
Que se detenga el tiempo sin tocarte;
que no te quite el manto
de la perfecta juventud (16, 1-4).*

Pero en el poema 24 el manto oculta, para el mundo común, la verdadera esencia de la mujer amada. Sólo el amante, que ha aprendido a estar bien despierto, a ver, puede darse cuenta de su soledad que ilumina, de su pureza y de su posible ascensión —el vuelo— espiritual:

Bien despierto hay que estar para mirarte.

21. CAMPOS, Marco Antonio. "Resumen y balance". *Vuelta*. Revista mensual. No. 104, México, julio de 1985, p. 34.

22. CIRLOT. *Op. cit.*, s. v. manto.

*Para ver, al pasar, que estás vestida
con un manto real, en el que ocultas
tu incandescente soledad de lámpara,
y tu fuerza purísima, y el vuelo
de tus alas de pájaro encerrado (24, 19-24).*

Otro significado del manto es el de instrumento de consolación con el cual la joven amada, llena de simpatía hacia los necesitados, auspiciada por las virtudes teologales, intentará cubrirlos:

*Afuera todo sigue pareciendo
desesperadamente sin sentido;
lo comprende, convulso,
tu corazón amenazado.*

*Y quisieras correr compadecida,
temblorosa, quemándote
de caridad y de esperanza
y de fe, y recibir el sufrimiento
de todos en tus brazos débiles,
y con tu manto lleno de agujeros
cobijarnos a todos (18, 34-44).*

Desgraciadamente, el esfuerzo es inútil, pues el manto agujereado y los brazos sin fuerza no le permiten abarcar tanto. Sin embargo, el valor de este intento, como el de casi todas las obras pías, residirá en su intención.

También es el manto, aunque no se enuncie literalmente, un signo de la distancia que separa a los amantes:

*Nuevamente el silencio
-nube exacta cubriéndote,
no traspasable atmósfera invisibe-
te ciñe y te separa (18, 49-52).*

*Cuando más blanda estás, cuando más cerca,
entonces algo, alguno,
alguien a quien no miro te recubre
de pronto de una exacta cutícula de espanto,
de una piel transparente que no es tuya (21, 13-17).*

Pero el símbolo de mayor jerarquía es la corona, que representa lo más elevado, por la posición que ocupa en el cuerpo, según anota Cirlot:

Su sentido esencial deriva del de la cabeza, a la que corresponde no con finalidad más bien utilitaria igual al sombrero, sino estrictamente emblemática. Por el simbolismo del nivel, la corona no sólo se halla en lo más alto del cuerpo (y del ser humano), sino que lo supera; por esto simboliza, en el sentido más amplio y profundo, la propia idea de la superación. [...] Así, la corona es el signo visible de un logro, de un coronamiento, que pasa del acto al sujeto creador de la acción. [...] La corona de metal, la diadema y la corona de rayos son también símbolos de la luz y de la iluminación recibida.²³

En el poema 6 la corona dorada y el trono son emblemas de una reina iluminada por el amor, asistida por la fe, la esperanza y la caridad:

*Nadie querría ver dos veces
la silla en que te sientas, porque nadie
la mira como es: alta, clarísima;
sustentada a la sombra
de una corona límpida de oro.*

*Tú desde allí, asistida
por las virtudes teologales... (6, 1-7).*

Esta reina padece por un mundo que se resiste a ser como ella lo quiere:

*...miras bullir en torno, enamorada
tú misma para siempre
del mundo amante que quisieras,
miras bullir en torno tuyo
tu corte de mendigos desdeñosos.
Y los llamas y sufres (6, 8-13).*

¿Pero cuál es el triunfo por el cual esta mujer ha conseguido su corona? Entregarse al amor para vencerlo y ponerlo a su servicio:

*Y al amor has podido
-entregándote, amando, consintiendo-
vencer, tú, la vencida, la entregada.*

*Lo hiciste cosa tuya, tu instrumento
de poder, tu corona, tu bandera
ya para siempre victoriosa (20, 30-35).*

23. *Ibid.*, s.v. *corona*.

Símbolo de luz es la corona de llamas del poema 11, que representa el triunfo sobre las costumbres sociales por la militancia en el amor, el orgullo de la locura, la costumbre de iluminar las cosas:

*¿En dónde, dime, entonces
esconderías el amor, tu orgullo
de estar perdidamente loca,
tu corazón infatigable,
tu corona de llamas, tu costumbre
de estar haciendo luz a todas horas? (11, 31-36).*

Con el símbolo de la corona -hecho verificable en el ejemplo anterior- viene aparejado el de la luz, pues ésta puede ser emitida por el brillo de una corona de oro o de llamas. Este símbolo, según Cirlot, es altamente espiritual:

Identificada tradicionalmente con el espíritu. La superioridad de éste, afirma Ely Star, se reconoce inmediatamente por su intensidad luminosa. La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes. Su color blanco alude precisamente a esa síntesis de totalidad [...]. La iluminación corresponde, en lo situacional, a Oriente. Psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual.²⁴

El motivo de la luz blanca como signo de perfección se desarrolla plenamente en un libro posterior de Bonifaz Nuño, *La flama en el espejo*. Una mujer ideal es representada por la flama y a través de ella se logra la ascensión espiritual.

El conocimiento que se busca aquí [en *La flama en el espejo*, comenta Bonifaz] 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 del universo. La mujer es la criatura que tiene en sí misma la posibilidad de la revelación. Entonces, si quiero revelar algo, tengo por necesidad que valerme de una imagen femenina, y lo único que puede acercarme a la imagen femenina es el amor. [...] En mis otros libros estarían las mujeres; aquí estaría el arquetipo de la mujer: la mujer que reúne en sí a todas las mujeres. Estoy

24. *Ibid.*, s.v. luz.

convencido: la única manera de acercarse al misterio es el amor.²⁵

Aunque en *El manto* y la *corona* no se halla la mujer arquetípica, sino una particular e imperfecta, se atisba en ella esa luz superior, esa parte de perfección que comparte con su género: en una persona particular se encuentra --a veces-- lo absoluto, el valor esencial, algunas reminiscencias divinas. Si no, cómo explicar una luz que no es de este mundo:

*...no vi siquiera
lo que estaba en mis ojos: que tenías
una luz y un dolor, y una belleza
que no era de este mundo (2, 22-25).*

Esta mujer ilumina los lugares que visita:

*...Porque mucho
se equivoca el que piensa que mi amada
es sólo la pequeña
mujer que va y viene a todas partes,
y deja en todas partes
una menuda luz que no existía (24, 12-17).*

Incluso su sexualidad, su apego al mundo de la materia, se transforma en espíritu:

*cuando a solas conmigo te has quedado
desnuda toda, en sombras,
sin más luz que la tuya,
porque tu cuerpo alumbra cuando amas... (16, 24-27).*

Muy cercano al de la luz, el símbolo de la lumbre representa además un principio transformador activo, gracias al cual se transmutan en alquimia los elementos en algo superior, como señala Mircea Eliade²⁶. La amante imperfecta de *El manto* y la *corona* se

25. CAMPOS. *Op. cit.*, p. 34.

26. "El fuego se declaraba [en las culturas antiguas] como un medio de hacer las cosas "más pronto", pero también servía para hacer algo distinto de lo que existía en la Naturaleza, y era, por consiguiente, la manifestación de una fuerza mágico-religiosa que podía modificar el mundo y, por tanto, no pertenecía a éste." ELIADE, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Tr. de E.T. Madrid, Alianza Editorial, 1986 (El libro de bolsillo, 533), pp. 71-72.

asemeja a la mujer arquetípica de *La flama en el espejo*, pues hacia el final del poema es una llama blanca, pura, sustentada en una religiosa veladora:

*Entonces, frente a la amargura,
frente al dolor que llevas, que llevamos,
convueves como una solitaria
llama de veladora, que quisiera
calentarnos la noche (32, 9-13).*

En el segundo poema el corazón de la amada posee la capacidad de fuego:

*Como una lumbre quieta
tu corazón se enciende y te acompaña (2, 10-11).*

Sin embargo el papel transformador de la lumbre se realiza de manera indirecta, casi secreta. No hay combustión que transforme la materia, sino una transformación a distancia, voluntaria, que depende de los sentidos, y que por lo mismo hay que aprender a reconocer:

*hoy aprendo a mirarte, a estar contigo;
a saber deslumbrarme... (2, 28-29).*

Y hasta los objetos se transforman con la presencia de la amada:

*Yo no sé qué belleza
alumbras, cuando llegas, en las cosas
usuales, vistas, despreciadas (17, 9-11).*

Aunque en realidad es un hecho que pertenece a otra esfera muy distinta, el embarazo se relaciona por asociaciones psicológicas difíciles de rastrear con la luz y el fuego, como lo prueban las expresiones sinónimas de parir "dar a luz" y "alumbrar". En *El manto* y *la corona* no hay ninguna relación directa. Antes bien, el embarazo presenta un valor negativo cuando no es producto del amor sino de una rutinaria relación sin encanto, totalmente socializada:

*O imaginarte en un mercado,
pesada, densa, sola,
con ocho meses ya de embarazada,
quejándote del precio*

*de las papas que compras, con que tienes
que hacerme la comida (11, 7-13).*

Sin embargo, se advierte también la idea de que el engendrar vida produce en los seres, particularmente en la mujer, una trascendencia de la vida terrena:

*...tu gozo de reina embarazada
para siempre a salvo de la muerte (28, 26-27).*

Éste es el tema que ocupa todo el poema 33, quizás uno de los más extraños en la literatura mexicana por ser una alabanza a una mujer en un hipotético embarazo. No es un canto a la madre que dio la vida a una persona en particular por la que se sacrificó indeciblemente, sino a la madre vista desde su esencia, "la criatura que tiene en sí misma la posibilidad de la revelación", el ser en que se encarna el milagro de la vida. La posible gravidez embellecería superlativamente a esta mujer de por sí bella:

*Mejor que nunca, hermosa
serías. Increíble, de tan bella.
Tierna y sin pensamientos; habitada
por alguien que construyes,
que edificas por dentro con tu misma
quietud; que te respira dulcemente
la sangre, que contigo
comparte el pan, el alma, la ternura (33, 1-8).*

La lumbre la cuida silenciosamente y el vientre se acomoda como si fuera independiente:

*Sentada muchas horas, protegida
por una lumbre transparente,
mientras tu vientre enorme se acomoda
sin pedirte permiso,
pesada y dulce sentirás que nada
fuera de ti tiene importancia,
y coserás y tejerás cantando (33, 15-21).*

Más adelante la relación del embarazo con la luz comienza a clarificarse en la ascensión espiritual que se va operando

paulatinamente: la bella de los primeros versos sube al nivel de fundadora del mundo:

*Quién te besara entonces, necesaria,
inocente, bellísima, distante;
fundadora del mundo,
aliada de la vida, constructora (33, 22-25).*

La mujer, que puede "dar a luz", "alumbrar", tiene en sí la revelación, está tocada del misterio, y es un medio del amor, pues al darse se recibe y se salva:

*Quién te mirara entonces
con tus vestidos flojos, aumentada;
poblada y quieta, inalcanzable,
mientras enamorada del que esperas,
tocada del misterio,
te das y te recibes, y te salvas (33, 26-31).*

Desde un punto de vista biológico no existe ningún misterio en el hecho de parir; pero en un sentido personal --para el escritor-- y en un sentido mítico y simbólico, la sola posibilidad del alumbramiento hace de toda mujer un ser superior capaz de salvarse y que quizás pueda salvar a otros

4.3 Temática general

El manto y la corona es un libro sencillo en cuanto a los asuntos que trata. A nivel de macrotexto --el poema completo formado por 34 microtextos-- el tema general no es nada novedoso: el amor entre un hombre y una mujer. Lo particular y distintivo del poemario se halla en las variaciones efectuadas sobre tan universal asunto.

Para su comentario, se emplean aquí los conceptos de tema y rema con un valor distinto al otorgado por František Daneš.²⁷ Temas son

27. Las definiciones de František Daneš son: Tema: "aquello que contiene lo ya conocido o presupuesto y que, en consecuencia, posee la menor información en un contexto dado o en una situación determinada". Rema: "lo que aporta el contenido fundamental del mensaje en un contexto dado o en una situación

los asuntos generales enunciados a nivel de macrotexto, es decir, a nivel de la estructura superior del discurso. Remas son las diferentes modalidades, variaciones o particularidades de esos temas, y se hallan en los microtextos o pequeñas unidades de discurso que forman el macrotexto. Por supuesto, cualquier rema es susceptible de convertirse en tema y puede descomponerse en otros remas.

En el manto y la corona hay doce remas o modalidades distintas del tema general de la relación amorosa, los cuales aún aceptan una jerarquización. Por su importancia para el sentido general del texto, se han apartado los tres remas principales: la supremacía de la mujer amada, la transformación del mundo cotidiano y la solidaridad. Otro rema importante, la posibilidad de la revelación en la mujer, ha sido mencionado en el apartado anterior y sería redundante insistir. La juventud, la sensualidad femenina, el amor carnal, el abandono, el amor como destrucción, la predestinación, la permanencia del amor y la dicha hallada son los ocho remas que se comentarán a continuación.

Aunque parezca trivial, el tema de la juventud tiene en realidad connotaciones que recaen sobre la clasificación del texto. Ernesto Mejía Sánchez, cuando se pregunta qué manto canta el poeta, responde:

Es la joven amada que ilumina el mundo en torno. Que hace el día a su alrededor [...]. De ahí que esta poesía escrita a la luz de esa lámpara de juventud ("mientras vienes escribo", dice el poeta) sea diurna, solar, luminosa, como desde hace tiempo no se acostumbra. Poesía bajo el día, que deja ver lo cotidiano, el hoy.²⁸

Se expone el tema con mayor vehemencia en el poema 16:

*No quiero ni pensar lo que tendría
de soledad mi corazón necesitado,*

determinada, lo que expresa lo nuevo, lo que se comunica acerca del tema, es decir, lo que resulta más rico en información con respecto al tema". Cit. in BERNARDEZ, Enrique. *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 126.

28. MEJÍA SÁNCHEZ. *Op. cit.*, p. 29.

*si la vejez dañina, perjuiciosa
cargara en ti la mano,
y mordiera tu piel, desvencijara
tus dientes, y la música
que mueves, al moverte, deshiciera (16, 13-19).*

Este tema se relaciona con el de la sensualidad femenina en el poema 25, en el que la fuerza de los sentidos se revela con una imagen muy elocuente y un poco cruda:

*Ya se acerca tu tiempo, ya la hora
llega de amar, la de cerrar los ojos,
mientras se manchan
bajo los brazos los vestidos ligeros;
la de encontrar amable y nueva
tu materia sensual intransferible
tu material de todopoderosa (25, 31-37).*

No se trata de una imagen femenina idealizada, sino de una mujer cuyo cuerpo la sorprende, que suda, enteramente vital:

*...y en tu sangre
un brillo encontrarás, un salto
de agua despierta, un calofrío
que sin saber te llevará a sentirte
cerca de estar enferma (25, 18-22).*

Una mujer terrena abre la posibilidad, en literatura, del amor carnal, de la búsqueda del placer:

*A conciencia he luchado
para darte placer (28, 10-11).*

Pero la sexualidad no es puro gozo físico, sino una forma de conocimiento:

*Me enriqueciste tú con el oriente
de tus pechos pequeños, con tus piernas
como lechos nupciales (28, 23-27).*

Presa de su afán de sobrepasarse, el amor conlleva a veces su propia destrucción:

*Y sin embargo, muchas veces
a mano armada llego
contra mi corazón, y me derramo
en la sangre la hiel, hasta morirme... (19, 6-9).*

Este tema es el reverso de la elevación hacia la espiritualidad de otros pasajes. A pesar de su deseo de trascender el mundo envilecido que los rodea, los amantes no pueden sustraerse de él, y el amor se transmuta negativamente:

*y odiándome hasta el fondo
llamo a mis fuerzas, y convierto
tu placer en rencor; en amargado
silencio, tus palabras (19, 10-13).*

Ya no queda placer alguno:

Nunca creí que amar doliera tanto (22, 25).

Del abandono, producto de la destrucción del amor, quedan huellas dolorosas:

*Echado fui, corrido,
expulsado, cesado, descubierto.
Detrás de mí, en la puerta
que no se cierra todavía,
el relámpago siento de una espada,
incontrastable; pero injusta (22, 31-36).*

Y la destrucción moral del amante se produce:

*Entonces, carcomido yo por dentro,
mordido, atroz, deshilachado,
seré una bolsa de pellejo
llena de hiel, de dientes, de cansancio;
una bolsa risible, con miradas
que recuerden las mias... (12, 31-36)*

Por otra parte, hay cierta fatalidad gozosa en el tema de la predestinación del amor. La mujer que ha encontrado el poeta es la que le estaba destinada porque ella llena su falta:

*Y mis enfermedades, mi desdicha,
mi soledad que nada
conseguía quitar, ¿qué cosa fueron
si no lecciones duras
de amor, que me obligaban a buscarte? (29, 14-18).*

Aquella falta es la primigenia, a la que Freud llamó complejo de Edipo:

*Supe de ti también por la segura
presencia dulce de mi madre (29, 21-22).*

Pero más allá de la psicología del autor, el enlace simbólico se finca en la posibilidad de la revelación que comparten todas las mujeres, de la cual la maternidad es signo.

La permanencia del amor es otro de los temas tratados en el texto. Se refiere sobre todo a un segundo peldaño en la relación amorosa cuyo lazo no es físico, y por el cual el amor permanece a pesar de la ausencia y de otro tipo de separaciones:

*Aunque estés lejos, aunque pienses
que estás viviendo a solas,
siempre que formas o que rompes algo,
cuando algo modificas en las cosas
que te cercan a diario, y al hacer
sientes que estás abandonada,
que no hay nadie en tu mundo transformado,
no padeces tú sola. Estoy contigo (4, 1-8).*

Puesto que el amor permanece, no sufrir es una exigencia:

*Porque tú lo mandaste al despedirnos,
porque soy cosa tuya, he procurado
no sufrir. He querido que no sientas
ningún dolor por causa mía
en este dedo chico de tu mano
que es hoy mi corazón. Porque te quiero
te digo: "No he sufrido" (3, 31-37).*

Finalmente, el tema de la dicha hallada logra en el poema algunos de los momentos más alegres, optimistas y claros de la literatura mexicana contemporánea. La dicha, que tan poco visita los libros de poesía, se presenta espontánea, libre de intelectualismos:

*Cuando me he despedido
de ti, después de un día de tenerte,
y camino de gusto por las calles,
ay, cómo compadezco
a los que tú no amas, que no saben.
Y me dan ganas de abrazarlos
a todos, de gritarles que la vida
es buena; que tú vives, que debemos*

obligatoriamente ser felices.
O de echarme en el suelo, boca arriba
con los ojos cerrados,
y cuando alguno llegue a preguntarme
si algo me pasa, contestar: "Es sólo
que soy feliz porque la quiero" (5, 37-50).

Tanta felicidad parece imposible, al igual que el amor, la belleza, o el hecho de que una persona puede perderse y ganarse:

*Voy descubriendo a diario, convenciéndome
de que estás junto a mí; de que es posible
y cierto; que no eres,
ya, la felicidad imaginada,
sino la dicha permanente,
hallada, concretísima; el abierto
aire total en que me pierdo y gano* (8, 4-10).

Estas notas alegres de optimismo llenan de luminosidad el poema de Bonifaz Nuño.

4.3.1 La supremacía de la mujer. Sin duda, tópico principal del texto; se deriva empero del tema secundario de la juventud, no de la mujer amada sino del poeta, dominado por la necesidad. El mismo Rubén Bonifaz, en su introducción a las *Elegías* de Propertio ha señalado que el joven vive inmerso en carencias de todo tipo:

La juventud parece carecer de todo, excepto, precisamente, de necesidades. Íntegro el imperio de sus poderes orgánicos, el joven se afana por hacer de ellos el único medio de conocimiento y, consecuentemente, de posesión. Y entregado a esos poderes advierte su calidad de incompleto, y al enfrentarse a lo que no puede alcanzar con la insuficiencia de sus medios, se convierte él mismo en el centro de un abanico circular de necesidades crecientes, flor de sus concretísimos carecimientos. Se mira como un imposibilitado núcleo de imposibles satisfactores.²⁹

Pero si se trata de un artista, sublimará sus carencias en el imperativo del amor, y consecuentemente en una mujer:

29. PROPERCIO, Sexto. *Elegías*, 2ª ed bilingüe. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, 1983 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), p. IX.

Si el joven es poeta lírico, sus necesidades fatalmente se nutrirán del amor, y encontrarán su objeto en una mujer. En las maravilladas y torturantes imposibilidades relacionadas con la proximidad o la lejanía de una mujer. Y allí estará la prohibición insalvable del apoderamiento del mundo.³⁰

Bajo esta ley, a la que Bonifaz llama "el principio femenino del universo",³¹ canta el poeta de *El manto y La corona*, quien, como Propercio, "en la mujer ambicionaré encontrar, enamorado, la mitad de la cual él mismo carece".³² Por esta razón, la mujer amada personifica un anhelo de unidad existente antes de ser conocida:

*Cuando sentí que estaba sólo
supe que tú existías (29, 19-20).*

Sin embargo, después de haberla conocido, sólo ella suplirá sus carencias:

*Y sólo yo sabré que hubiera sido
cabalmente dichoso
con cualquier cosa que me dieras;
que era mentira
que te necesitara toda;
que cualquier cosa tuya,
por pequeña que fuera, siendo tuya...
Y que, por no tenerla, estoy muriendo (14, 60-67).*

En una de sus modalidades, el tema de la superioridad femenina se refiere a un triunfo en esa especie de batalla que en ocasiones es el amor. John Bennett ha relacionado la importancia de este tema con el estilo sintagmático a veces dominante en el texto:

Una de las características más sobresalientes de la atmósfera emocional de este libro es la referencia reiterada del poder de la mujer amada. Este tema —la mujer que ha ganado una "victoria" sobre el hablante— se presenta en todo el libro y se relaciona con la tendencia hacia el lenguaje prosaico, que a veces carece de virilidad formal.³³

30. *Loc. cit.*

31. *Ibid.*, p. X.

32. *Loc. cit.*

33. BENNETT, John Michael. *Coatlícue; the poetry of Rubén Bonifaz Nuño*. Los Angeles, University of California, 1970, p. 136. La traducción es mía.

Más que falto de virilidad, el estilo a que hace referencia Bennett es realmente un poco rudo, no tiene la delicadeza de los pasajes "más literarios", como puede advertirse en el primer poema:

*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 (1, 26-29).*

Pero este tema tiene otros remas distintos como el del reflejo de la persona amada en el poeta. La superioridad no se explica ya por el dominio sino porque el hombre se contenta en ser el espejo de su pareja y de esa manera adquiere algo de la gracia que encuentra en ella:

*Ya no pretendo ser yo mismo
para que tú me veas;
estoy contento así, me he contentado
con ser tu mensajero,
tu traductor, tu intérprete;
el que toma al dictado lo que dices
para guardarte inalterada (9, 13-19).*

Y no sólo la guardará inalterada. Por el amor que le tiene, transferirá sus culpas hacia él:

*Y yo pago tus deudas,
que son más mías que mi muerte,
para que puedas tú seguir viviendo
tan inocente y clara
como al dejar la pila del bautismo (23, 12-16).*

Al mismo tiempo, la superioridad femenina implica la satisfacción de algunas de las grandes carencias del hombre; le otorga, por ejemplo, un sentido a su vida:

*Y tus palabras y tus pensamientos
y tus hechos, me prestan un sentido
y un pasado y un rumbo (7, 13-15).*

Incluso trasciende la muerte lo que recibe de ella:

*Me devuelves el tiempo,
el dolor, los caminos, la alegría,*

*la voz, el cuerpo, el alma,
y la vida y la muerte, y lo que vive
más allá de la muerte (18, 100-104).*

Regido por el principio femenino del universo, el canto es una reiterada alabanza a la mujer amada, de quien el poeta reconoce su superioridad y a quien se entrega sin reservas. No espera nada, se considera un súbdito, y obtiene la dicha del amor:

*Nada tenía yo, no pedí nada
-nada en amor puede pedirse-
y así, me diste todo (28, 20-22).*

4.3.2 La transformación del mundo cotidiano. Otra de las ideas centrales en *El manto y la corona* es la operación que logra el amor sobre el mundo común, pobre y sin sentido que padece el poeta. Gracias a su joven amante, las cosas más cotidianas adquieren un valor superior, y así el misterio, la revelación y el milagro aparecen en lo más insospechado:

*Y porque lo comprendo, porque sufro,
porque estoy solo, y vives, dócilmente
hoy aprendo a mirarte, a estar contigo;
a saber deslumbrarme,
crédulo, humilde, abierto, ante el milagro
de mirarte subir una escalera
o cruzar una calle (2, 26-32).*

A propósito del siguiente ejemplo, Helena Beristáin señala:

En *El manto y la corona* (1958) es donde el amor se revela como una armónica y profunda sensación de sí propio y también de la amada, un constante estado de espíritu a través del cual lo cotidiano deja de ser banal. Cada pequeño suceso es trascendente y grato, todo el dolor del pasado es un recuerdo que da risa:³⁴

*Me tengo que reír con toda el alma
cuando recuerdo mi tristeza.
Hoy lo sé: soy alegre.*

34. BERISTÁIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, 1989 (Cuadernos del seminario de poética, 12), p. 130.

*Me contentan el ruido y el silencio,
las noches me contentan y los días,
la voz, el cuerpo, el alma, me contentan (5, 31-36).*

"En cambio -continúa Beristáin-, los demás despiertan una ternura compasiva":³⁵

*ay, cómo compadezco
a los que tú no amas, que no saben (5, 40-41).*

Esta transformación se debe a las virtudes de la mujer, pero en primera instancia a su belleza:

*Yo no sé qué belleza
alumbra, cuando llegas, en las cosas
usuales, vistas, despreciadas (17, 9-11).*

Y como un poder magnético, su hermosura despertará la de los objetos:

*Siempre en torno de ti, cuando apareces,
se aglomera una simple
belleza, una belleza que dormía
en los objetos mismos, aguardándote (17, 12-15).*

Entonces se abre la posibilidad de que el poeta sea también transformado, que lo mejor de sí, que quizás permanecía oculto por el medio hostil al cual pertenece, vuelva a surgir:

*Eso me da esperanzas:
quizá dentro de mí también existe
una llama dormida, una hermosura
desordenada que hallará sentido
con la señal más breve de tu mano (17, 16-20).*

A través de esta una nueva Beatriz, el poeta encontrará el camino para ascender a un estadio superior. No se trata del paraíso, sino de un mundo más humano, en el que son posibles la belleza, el amor y la fraternidad.

4.3.3 La solidaridad. Quizás este tópico adquiera una importancia superlativa porque, al cerrar el texto, deja en el lector la

35. *Loc. cit.*

sensación de finalidad: ¿qué sentido tuvo esta relación amorosa? El encuentro solidario con el prójimo.

Por esta razón, *El manto y la corona* es una continuación temática del aspecto ético del poemario anterior de Bonifaz Nuño, *Los demonios y los días*. Raúl Leiva ha notado que la claridad de lenguaje manifiesta en el texto se debe a ese mismo espíritu que campea en su antecedente: "La técnica ya mostrada en *Los demonios y los días* sigue ascendiendo, para llegar a alcanzar plenamente la palabra esencial, de humana comunión con sus semejantes".³⁶

En *El manto y la corona* el afán caritativo se debe también a las virtudes de la mujer amada, ya no a su belleza sino a su responsabilidad hacia los demás, a su sentido de justicia. A diferencia de cuando despierta hermosura en las cosas, la joven no podrá alumbrar solidaridad de manera mágica; deberá enseñar a su amante a no sentir celos cuando padece por los demás:

*Si. Lo sé. Mucha gente
padece; mucha gente está comida
por su debilidad y su miseria.
Y está bien, pues lo quieres, que su opaca
desventura te siga, y que te duela
ser feliz; que tu dicha,
como si la robaras, te avergüence.
¿Pero qué parte tuya, cuando sola
estás, a mí me queda? (26, 7-15).*

Cuando el poeta vela su sueño y ella se agita, se pregunta cuál será su preocupación y supone, sin tomar partido, que le angustia el dolor ajeno:

*¿Oyes, acaso, en sueños,
que te busca una voz desamparada;
sientes, durmiendo, que no es justo
que tú descanses, mientras alguien*

36. LEIVA, Raúl. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México, Imprenta Universitaria, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1959, p. 311.

*trabaja, mientras alguien se consume
de enfermedad, mientras alguno,
que tú pudiste amar, está muriendo? (18, 27-33).*

Pero hay simpatía, y acaso orgullo, en la certeza de que su amada está llena de caridad:

*Responsable en tu paz, te sientes
ligada y libre, solidaria.
Comprendes la desdicha,
amas la dicha humilde de las gentes (18, 68-71).*

Y en un momento en que ella está ausente, el poeta puede solidarizarse plenamente con los demás, incluso con los perros callejeros, al solidarizarse con su compañera:

*Trabajo tuyo y mío
es abrir las ventanas, las opacas
paredes, asomarnos a las cosas,
y no quedar en paz, no ser felices
mientras haya tristeza, mientras haya
algo que no esté hecho, mientras lllore
sentado en una calle, entre las gentes,
un perro abandonado (4, 9-16).*

Al final del poema reconoce que no están solos, que amar no es aislarse del mundo:

*Como no estamos solos en el mundo,
y miramos afuera, y nuestra isla
de amor está comunicada
por puentes incontables
con las necesidades, las tristezas,
el dolor de las gentes... (34, 1-6).*

Y para la mujer amada no es suficiente un amor abstracto en un mundo lleno de carencias:

*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 (34, 6-12).*

Entonces exige un amor activo, que luche junto con ella:

*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 (34, 13-17).*

Porque desea que el amor a la mujer sea una razón existencial, el poeta atiende:

*Porque te quiero y porque soy, te escucho;
y porque quiero ser porque te quiero (34, 18-19).*

Con gozo, finalmente asume su lugar en la batalla caritativa. Sabe que superó las carencias que lo aquejan: ha vencido la propia soledad y ha trascendido la pobreza del mundo vil al que pertenece de la mano de la mujer que ama:

*Estoy aquí, diciéndote
que no he olvidado lo que debo;
y estoy contento, porque corro
mis riesgos junto a ti. Porque a mi izquierda
y a mi derecha estás luchando,
y porque sé que cuando vuelva
a descansar mis brazos, a cerrarme
las recientes heridas,
ya no será para estar solo (34, 20-28).*

CONCLUSIONES

Terminada la investigación, se presentan seis conclusiones que reseñan brevemente el cumplimiento de los objetivos propuestos y los logros obtenidos.

1

El manto y la corona se funda en una poética válida para toda la obra de Rubén Bonifaz Nuño, aunque presenta particularidades propias. Su primer imperativo es la musicalidad, cuyo sostén principal, el ritmo, no es sólo la conjunción de sílabas tónicas con átonas, sino el equilibrio en la conjugación de distintas formas. Consecuentemente, la búsqueda del ritmo obliga al poeta a desechar patrones gastados, a encontrar nuevas combinaciones que satisfagan las necesidades de su tiempo. El modelo de construcción del texto aquí analizado no podía ser más elocuente. Lejos de seguir un patrón predeterminado, el poeta ha enriquecido la silva tradicional con distintas combinaciones métricas y rítmicas. Como resultado de la experimentación formal ha surgido un texto novedoso y extraño, capaz de expresar viejos temas de manera actual.

Quizás la forma superior del ritmo sea el equilibrio entre significante y significado, otro de los fundamentos poéticos de la obra de Bonifaz. En *El manto y la corona* nada es gratuito. Cada desviación de la norma se justifica plenamente en el sentido general del texto. A un significado corresponde una forma precisa. Por ello el poema goza de una enorme vitalidad: no se trata de un conjunto de experimentaciones retóricas vanas, sino de una exacta unidad de significados y significantes.

Según Bonifaz Nuño, sin embargo, el estilo debe dominar sobre el tema, cualquiera que sea. ¿Cómo conciliar esto con el equilibrio entre significado y significante? Estilo y tema no coinciden con

forma y contenido. Cada manera personal de expresarse, única e irrepetible, posee un plano de la expresión y uno del contenido. La diferencia entre la enunciación temática y la estilística radica en las funciones predominantes; en la primera la referencial y la poética en la segunda. Este es el caso de *El manto y la corona*, cuyo asunto denotativo es absolutamente común y tradicional. Las innovaciones se hallan en el estilo y pertenecen tanto al significante como al significado, pues la manera de expresar y de interpretar los viejos temas del amor, el abandono, la solidaridad, etcétera, se desvían de la forma referencial.

II

¿Puede definirse la poética de Rubén Bonifaz como humanista? Esta palabra ha adquirido, desde el siglo XVI, muchos significados y se presta a muchos equívocos. Pero si se consideran las siguientes maneras distintas del humanismo, se aceptará la clasificación.

El poeta ha declarado que la poesía debe adquirir un valor humano que no es fortuito, sino consustancial a ella. Su función va más allá del divertimento vanguardista, en el que el significante desborda al significado y lo domina; tampoco radica en redimir a los oprimidos o en ser un apéndice de la política, pues en este caso el tema tiraniza al estilo. La función ética de la poesía consiste en instaurar el canto en el centro de la convivencia humana, *hallar la verdad a veces, y buscar la gracia para imponerla.*¹ Los poetas muestran a los demás las cosas más simples cubiertas de un hábito nuevo, en una forma hasta entonces insospechada:

1. BONIFAZ NUÑO, Rubén. *Los demonios y los días [1956]*. En *De otro modo lo mismo*. México, FCE, 1986 (Letras mexicanas), p. 116.

*Siempre ha sido mérito del poeta
comprender las cosas; sacar las cosas,
como por milagro, de la impura
corriente en que pasan confundidas,
y hacerlas insignes, irrefutables
frente a la ceguera de los que miran.*²

En *El manto y la corona* la poesía es el medio por el cual el sencillo amor de todos los días adquiere trascendencia mayor y apunta hacia el descubrimiento de que es posible encontrar el milagro en las cosas cotidianas, la revelación del misterio en una mujer de carne y hueso, y la solidaridad con el prójimo en el amor de pareja.

Por otra parte, buscar el perfecto ritmo, el equilibrio entre forma y contenido, es una clara herencia de los humanistas del Renacimiento. El afán de Bonifaz Nuño está impregnado de clasicismo. Y no puede ser más clásico el difícil encuentro logrado en *El manto y la corona*, pues significado y significante se entremezclan a tal nivel que la unidad, indivisible, es percibida sin complicaciones por el lector menos avezado.

También se entiende por humanismo el estudio y la traducción de los escritores de la antigüedad clásica. Bajo esta acepción, quizás sea Rubén Bonifaz nuestro más grande humanista vivo. Sin embargo, es difícil rastrear la huella de autores grecolatinos en *El manto y la corona*. Salvo algunos hipérbatos muy violentos, temas como el de la juventud y la vejez, y parecidos fortuitos entre los deseos y las necesidades del joven poeta y los de Propercio, no puede considerarse el texto como latinizante. La identificación con el mundo clásico es acaso un accidente, y radica en el enorme impulso vital que permea todo el poema, en la sencilla exposición de los temas eróticos y sensuales, y en el constante regocijo en la claridad, en la luz.

2. *Ibid.*, p. 144.

Finalmente, la práctica del humanismo es para Bonifaz una manera de ser, aprendida y ejercida en la Universidad:

La formación que recibí en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, me capacitó para entender lo que es el humanismo. [...] Aprendí que el mayor conocimiento lleva a la mayor libertad, y que ésta se orienta de suyo a búsquedas esenciales: las que llevan a abrir caminos para el advenimiento de un mundo humanamente renovado. Para poder ser más libre el hombre ha de saber más; y ha de saber para poder enseñar.³

Aceptando estas maneras del humanismo, pueden considerarse dentro de este movimiento del espíritu tanto la trayectoria personal de Bonifaz como su poética y *El manto y la corona*.

III

Se mencionó ya la gracia como uno de los objetivos de la poética de Bonifaz Nuño. Para él esta palabra implica comunicación: "El canto y la gracia llegan a significar lo mismo, porque la gracia es la facultad de comunicar profundamente por medio de la palabra",⁴ ha declarado a Marco Antonio Campos. La gracia es el objetivo superior y último de la técnica versificadora. De nada sirve al poeta crear música a partir de sonidos y silencios en trance de ritmo si al final no se comunicará plenamente con sus semejantes.

En *El manto y la corona* la gracia se impone de manera natural y espontánea. Lejos de cualquier intelectualismo, de deseos pedantes de exhibir su erudición, y de oscurecer innecesariamente su discurso, el poeta ha optado por instaurar la comunicación de manera franca.

Sin embargo, esto no significa la renuncia a crear belleza literaria. Por el contrario, comunicar sólo ha sido posible gracias

3. BONIFAZ NUÑO. *Imagen y obra escogida*. Pról. de Carlos Montemayor. México, UNAM, Centro de Estudios sobre la Universidad, 1987 (Colección México y la UNAM, 92), p. 18.

4. CAMPOS, Marco Antonio. "Resumen y balance", *Vuelta*. Revista mensual. No. 104, México, julio de 1985, p. 32.

al gran cuidado de la forma. Cada significante ha sido eficaz en su cometido de acarrear un significado porque se somete al extraordinario rigor creativo de un maestro de la versificación y de la retórica. La forma no es gratuita, tiene un sentido.

IV

De lo anterior se deduce que en la obra de Rubén Bonifaz Nuño, y particularmente en *El manto y la corona*, hay un compromiso estético indisolublemente unido a un compromiso ético. Alguna vez el poeta declaró: "la poesía no es más que un instrumento para entrar en contacto con los demás y para tratar de servirlos".⁵ Por esto, en un sentido muy amplio sus versos se inscriben dentro del arte social, aunque de una manera totalmente opuesta al arte del realismo socialista. Como señala Carlos Montemayor,⁶ en toda la obra de Bonifaz Nuño hay un llamado permanente, una mano tendida al prójimo:

*Desde la tristeza que se desploma,
desde mi dolor que me cansa,
desde mi oficina, desde mi cuarto revuelto,
desde mis cobijas de hombre solo,
desde este papel, tiendo la mano.*⁷

Se ha mencionado ya la claridad lingüística con que se busca la comunión en *El manto y la corona*. Pero el compromiso ético puede verificarse además en otro nivel discursivo: en el tema de la solidaridad, de la transformación del amor de pareja en caritativo afán.

La preocupación social, de humana fraternidad, es otro de los fundamentos poéticos de la obra de Bonifaz, y por supuesto, del texto aquí estudiado.

5. BONIFAZ NUÑO. *Op. cit.*, p. 24.

6. *Ibid.*, pp. 8-11.

7. BONIFAZ NUÑO. *Los demonios y los días (1956)*, p. 159.

Todo poeta guarda un repertorio de herramientas literarias con las que acomete su empresa de instaurar la gracia. En *El manto y la corona* Bonifaz emplea instrumentos de carácter paradigmático, identificados con el artepurismo, y sintagmáticos, asimilados al arte de preocupaciones sociales.

Los primeros sustentan la literariedad del texto, su inobjetabilidad artística. Todo el poema se compone de música, de bien ordenadas palabras y silencios animados por el ritmo. La primera de estas herramientas es la versificación, de extraordinaria riqueza expresiva en su aparente sencillez. También pertenecen a este grupo todas las armas dotadas por la retórica clásica, sobre todo los encabalgamientos, los hipérbatos, las figuras de repetición, las comparaciones y las alegorías. Asimismo, otros procesos semiológicos de carácter plenamente moderno como la imagen visionaria, la visión y los símbolos.

Este tipo de herramientas trabajan para una lectura de carácter literario, que se opone y se complementa con otra de tipo más referencial. La primera se relaciona con una visión idealizada del amor, y se identifica con la mujer a quien canta el poeta. La segunda depende del cotidiano mundo gris en que se encuentra el enunciador.

Para esta segunda lectura funcionan otras herramientas, de carácter sintagmático, y que pueden considerarse desviaciones de las desviaciones, pues parecen rehuir la literariedad y volver a la prosa. Principalmente, son el empleo de frases hechas, el tono coloquial y el efecto de narración.

Aunque se mueve entre dos lecturas sustentadas por distintos tipos de herramientas poéticas, *El manto y la corona* es la síntesis

de ambas. Por esto resulta un texto tan ambiguo y extraño, a pesar de su inmediata sencillez.

VI

Rubén Bonifaz Nuño pertenece a la misma generación de escritores mexicanos de Juan José Arreola, Juan Rulfo, Jorge Ibarquengoitia, Emilio Carballido, Ernesto Mejía Sánchez, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Jaime García Terrés, entre otros, y los autores hispano mexicanos llegados a nuestro país cuando eran niños durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. Carlos Monsiváis apunta que "a falta de autodesignación y en caso de que hiciese falta un común denominador, José Emilio Pacheco los agrupó bajo el rótulo de «Generación del 50» que posee la vaguedad y la precisión necesarias".⁸ Estos escritores nunca formaron un grupo compacto y la coincidencia parece más circunstancial que anímica. Pero si algún punto de cohesión hay en un conjunto tan heterogéneo es la solidez y la riqueza de las distintas obras, además del elevadísimo nivel cultural de todos los integrantes.

Por otra parte, el mismo Bonifaz ha declarado su cercanía con sus maestros universitarios: Erasmo Castellanos Quinto, Agustín Yáñez, Agustín Millares Carlo, Eduardo García Máynez, Mario de la Cueva; asimismo se considera discípulo de su coetáneo Miguel León-Portilla.⁹ Y acaso también haya alguna relación con el grupo de humanistas que se reunían en torno de "Las dominicas del mate": Octaviano Valdés, los hermanos Méndez Plancarte, Antonio Gómez Robledo y Agustín Yáñez.

8. MONSIVÁIS, Carlos. *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX, Historia general de México*. Tomo 2. 3ª ed. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1981, p. 1484.

9. BONIFAZ NUÑO. *Imagen y obra escogida*, pp. 17 y 23.

Éste es el contexto de la obra de Rubén Bonifaz, que no sólo se compone de poesía sino de estudios y traducciones de autores clásicos y ensayos sobre plástica prehispánica.

El manto y la corona es el cuarto de una lista de catorce poemarios. En los dos primeros, *La muerte del ángel* (1945) e *Imágenes* (1953), el escritor muestra un sorprendente dominio formal. Ensayo metros y ritmos nuevos, hace alguna versión de Horacio y declara sus principios en una *Poética*.

En *Los demonios y los días* (1956) comienza a practicar con frases coloquiales y a dotar su poesía de preocupaciones de tipo social; quizás sea el poemario más marcado por este interés. Entonces, Bonifaz había mostrado dos vertientes: la formada por un clasicismo brillante y la teñida de temas sociales. "Su poemario de amor, *El manto y la corona* (1958), balancea estos dos movimientos y logra uno de sus más bellos libros", se asienta en el *Diccionario de escritores mexicanos*.¹⁰

Un rompimiento con estos dos libros significó el *Canto llano a Simón Bolívar* (1958), de carácter eminentemente épico. En *Fuego de pobres* (1961) el poeta vuelve al tópico social, aunque con mayor amargura que en *Los demonios y los días*. *Siete de espadas* (1966) y *El ala del tigre* (1969) confirman el carácter innovador del poeta al incorporar el mundo náhuatl con sus formas retóricas no sólo a su lírica sino a la poesía hispánica moderna.

Con *La flama en el espejo* (1971) logra su indudable obra maestra: se trata de una sutil mezcla de erotismo y alquimia poblada de un complejo simbolismo y de una diáfana alegría.

10. OCAMPO, Aurora M. *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días. Tomo I (A-CH)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1988, p. 207.

Los libros de las últimas décadas, *As de oros* (1980), *El corazón de la espiral* (1983), *Albur de amor* (1987), *Pulsera para Lucía Méndez* (1989), y *Del templo de su cuerpo* (1994), son una confirmación de la cada vez mayor maestría versificadora de Bonifaz Nuño, de su dominio sobre las formas y de la riqueza de las vetas temáticas ya exploradas.

De esta brillante obra, los libros que marcan un verdadero hito son sin duda *Los demonios y los días* y *El manto y la corona*. A partir de estos poemas, Rubén Bonifaz Nuño encontró su estilo definitivo y equilibró de manera justa la belleza literaria y el deseo de comunicar, de tender lazos fraternos. Ambos textos forman una unidad: en el primero domina el ámbito social, la preocupación por los desvalidos; en el segundo se universaliza la idea de la solidaridad a partir de la experiencia íntima, en la transmutación del amor entre un hombre y una mujer en caridad hacia el mundo.

Asimismo *El manto y la corona* anuncia formas y temas que se desarrollarán posteriormente: los coloquialismos y los juegos de palabras siguen su camino en *Albur de amor* y en los sonetos de la *Pulsera para Lucía Méndez*; el tema social continúa en *Fuego de pobres*, la fraternidad en *El ala del tigre* y el erotismo en *Del templo de su cuerpo*. El tópico fundamental del poder de la mujer, que revela los misterios, se desarrolla plenamente en la obra maestra: *La flama en el espejo*.

Finalmente, una valoración. En 1958 Raúl Leiva declaraba con entusiasmo:

Nos parece que *El manto y la corona* cierra un ciclo de poesía mexicana y abre otro. De las veladas soledades de otros líricos, entibadas con sus descargas de artificiales luces metafóricas, hoy, como lo prueba este poemario, se pasa a construir una cálida poesía en donde la palabra coloquial y viva del lenguaje del hombre reconquista su sitio de instrumento de comunicación, de clarificación de los misterios y realidades del mundo.¹¹

11. LEIVA, Raúl. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México, Imprenta Universitaria, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1959, p. 331.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALBA, Pedro de. *Del nuevo humanismo y otros ensayos*. México, Ediciones de la Universidad Nacional, 1937.
- ALONSO, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 3ª ed. Madrid, Gredos, 1957.
- BARTHES, Roland et al. *Análisis estructural del relato*, 8ª ed. México, Premiá, 1991 (La red de Jonás. Estudios, 7).
- BENNETT, John Michael. *Coatlicue; the poetry of Rubén Bonifaz Nuño*. Los Ángeles, University of California, 1970.
- BERISTÁIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, 1989 (Cuadernos del seminario de poética, 12).
- *Guía para la lectura comentada de textos literarios. Parte 1*. Ed. de la autora, 1986.
- *Imponer la gracia; procedimientos de desautamatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*. México, UNAM, 1987 (Bitácora de poética, 1).
- BERNARDEZ, Enrique. *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén. *De otro modo lo mismo*. México, FCE, 1986 (Letras mexicanas).
- *Imagen y obra escogida*. Pról. de Carlos Montemayor. México, UNAM, Centro de Estudios sobre la Universidad, 1987 (Colección México y la UNAM, 92).
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*, 3ª ed. aumentada. Madrid, Gredos, 1962 (Biblioteca románica Hispánica).

- CAMPOS, Marco Antonio. "Resumen y balance" *Vuelta*. Revista mensual. No. 104, México, julio de 1985, pp. 30-34.
- CATULO, Cayo Valerio. *Cármenes*, 2ª ed bilingüe. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, UNAM. Coordinación de Humanidades, 1992 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, 10ª ed. Bogotá, Labor, 1994, (Colección Labor. Nueva serie, 4).
- COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Gredos, 1986.
- ELIADE, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Tr. de E.T. Madrid, Alianza Editorial, 1986 (El libro de bolsillo, 533).
- GARIBAY K., Ángel María. *Panorama literario de los pueblos nahuas*, 6ª ed. México, Porrúa, 1987 ("Sepan cuantos...", 22).
- GILI GAYA, Samuel. *Curso superior de sintaxis española*, 15ª ed. Barcelona, Vox, 1993.
- GUILLÓN BARRET, Yvonne. *Versificación española*. México, Compañía General de Ediciones, 1976.
- GUZMÁN BURGOS, Francisco. *La enciclopedia secreta. Piezas para una interpretación instrumental de la literatura mexicana*. México, Coyoacán, 1994 (Diálogo abierto/11/Literatura).
- HORACIO. *XL Odas selectas*, 2ª ed. Estudio, versión rítmica y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, UNAM, 1985 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- *Odas y épicos. Epístolas. Arte poética*, 5ª ed. Pról. de Francisco Montes de Oca. México, Porrúa, 1986 ("Sepan cuántos...", 240).
- LARA COVARRUBIAS, Arcelia. *Los tropos de dicción en el léxico de fútbol*. México, UNAM, ENEP Acatlán, Tesis de licenciatura inédita.

- LEIVA, Raúl. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México, Imprenta Universitaria, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1959.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Trece poetas del mundo azteca*. México, SEP, 1972 (SepSetentas, 17).
- LUKÁCS György. *Significación actual del realismo crítico*, 4ª ed. Trad. de María Teresa Toral. México, Era, 1977 (Biblioteca Era. Ensayo).
- *Sociología de la literatura*, 4ª ed. Trad. de Michael Faber-Kaiser. Barcelona, Península, 1984 (Historia, ciencia, sociedad, 2).
- MARTÍNEZ, José Luis. *Nezahualcōyotl. Vida y obra*, 2ª ed. México, SEP-FCE, 1992 (Lecturas mexicanas, 39).
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto. "El manto y la corona, ¿poesía prosaica?". *Revista de la Universidad*. Mensual. México, UNAM, vol. XIII, no. 5, mayo de 1959, pp. 29-30.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX, Historia general de México. Tomo 2*, 3ª ed. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1981, pp.1375-1548.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Arte del verso*, 4ª ed. México, Málaga, 1968.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. México, Alianza Editorial, 1992 (El libro de bolsillo, 456).
- OCAMPO, Aurora M. *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días. Tomo I (A-CH)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1988.

- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*. Velázquez. Goya. México, Porrúa, 1986 ("Sepan cuántos...", 497).
- PAZ, Octavio. *La estación violenta*. México, FCE, 1990 (Letras mexicanas).
- El ogro filantrópico. Historia y política (1971-1978)*. México, Joaquín Mortiz, 1984 (Confrontaciones. Los críticos).
- PROPERCIO, Sexto. *Elegías*, 2ª ed bilingüe. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, 1983 (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario*. Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- REYES, Alfonso. *Obras completas XV. El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. México, FCE, 1980 (Letras mexicanas).
- ROUGEMONT, Denis de. *Amor y Occidente*. Trad. de Ramón Xirau. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993 (Cien del mundo).
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye con la colaboración de Albert Reidlinger. Trad., pról. y notas de Amado Alonso. México, Alianza Editorial, 1989 (El libro de bolsillo, 1227).
- SELVA, Mauricio de la. "Rubén Bonifaz Nuño, *El manto y la corona*". *Cuadernos Americanos*. México, vol. XVIII, no. 1, 1959, pp. 282-284.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia I*, 2ª ed. Madrid, Guadarrama, 1971 (Colección universitaria de bolsillo Punto Omega, 117).
- Problemática de la literatura*, 3ª ed. Buenos Aires, Losada, 1966.

ULLMANN, Stephen. *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, 2ª ed. Tr. de J.M. Ruiz-Werner, Madrid, Aguilar, 1976 (Cultura e historia).

VALENCIA MORALES, Henoc. *Métrica y versificación españolas*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Tesis de maestría inédita, 1996.