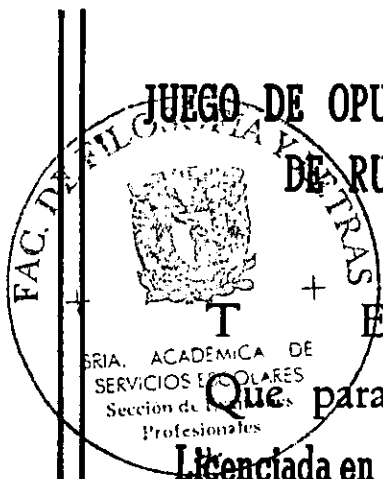




# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Lengua y Literatura Hispánicas

JUEGO DE OPUESTOS EN ALBUR DE AMOR,  
DE RUBEN BONIFAZ NUÑO.



T E S I S

Que para obtener el título de  
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas  
p r e s e n t a  
Adriana Azucena Rodríguez Torres



Directora de Tesis:

DRA. MARIA ANDUEZA

México D. F.



000

281187



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES

*JUEGO DE OPUESTOS EN ALBUR DE AMOR,  
DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO*



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
2000

*A mis padres, Julio Rodríguez Rocha  
(el segundo de esa línea entrañable de Julios)  
y Teresita de J. Torres Montenegro  
(aunque por tu enorme espíritu prefiero llamarte Teresa)*

## **AGRADECIMIENTOS:**

A mis hermanos, Fernando, Julio César y Alberto, y a mis sobrinos, Julito, Fer y Jimena, por la dosis vital de solidaridad y ternura que me han procurado día con día.

A mis amigos, cuya lista interminable me exonera de mencionarlos a todos: saben que los tengo presentes siempre.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, esperando que este agradecimiento se prolongue en próximos grados.

Al proyecto DGAPA IN405998 “Interdisciplinarietà y postmodernidad de la Retórica”, del Instituto de Investigaciones Filológicas, particularmente, a Helena Beristáin y a los compañeros del mismo, por su colaboración e interés.

A Alejandro, por su apoyo constante a lo largo de este proceso, en todos los sentidos y en todas las formas imaginables.

Y, por último –pero sólo por cuestiones de espacio-, a los eruditos especialistas que, ajenos a toda pretensión, participaron en el siguiente trabajo con sus sugerencias, comentarios y conversaciones, especialmente al propio Rubén Bonifaz Nuño.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL .....	I
CAPÍTULO PRIMERO	
LA ESENCIAL OPOSICIÓN: AMOR/DESAMOR .....	3
1. 1. <i>Reflexión preliminar</i> .....	3
1. 2. <i>El amor y sus opuestos</i> .....	4
1. 3. <i>La dicotomía amor/desamor en diacronía</i> .....	6
1. 4. <i>Amor/desamor en sincronía</i> .....	12
1. 5. <i>Amor y desamor en la obra y el pensamiento del autor</i> .....	14
1. 6. <i>El amor, "Copa tallada en una gema"</i> .....	17
1. 7. <i>El desamor, "pesadumbre encolmillada"</i> .....	29
1. 8. <i>Encuentro de contrarios</i> .....	37
1. 9. <i>Suma de contrarios: totalidad</i> .....	49
CAPÍTULO SEGUNDO	
HUMOR Y HORROR, NUEVA OPOSICIÓN .....	53
2. 1. <i>Insistencias acerca de la importancia de los contrarios</i> .....	53
2. 2. <i>Amans ludens</i> .....	55
2. 3. <i>Opuestos incluyentes</i> .....	57
2. 3. 1. <i>Risa, humor, comicidad</i> .....	57
2. 3. 2. <i>Henri Bergson</i> .....	59
2. 3. 3. <i>Sigmund Freud</i> .....	60
2. 3. 4. <i>Mijail Bajtin</i> .....	61

2. 4. <i>La retórica de la risa, la retórica del llanto</i> .....	62
2. 5. <i>Motivos humorísticos</i> .....	72
2. 6. <i>Otras manifestaciones de lo cómico</i> .....	79
2. 6. 1. <i>Carnavalización</i> .....	80
2. 6. 2. <i>El Relajo</i> .....	83
2. 6. 3. <i>Ironía</i> .....	84

### CAPÍTULO TERCERO

LO CULTO/LO POPULAR: BÚSQUEDA Y RECONOCIMIENTO.....	88
---	----

3. 1. <i>Horacio y José Alfredo</i> .....	88
3. 2. <i>“Un quebradero de cabeza”: los problemas de una definición</i> .....	90
3. 3. <i>Albur de amor como palimpsesto</i> .....	97
3. 4. <i>Entre albur y albur</i> .....	104
3. 5. <i>Léxico culto y léxico popular</i> .....	109
3. 6. <i>Fuentes cultas: las tradiciones antiguas (hipertextualidad A)</i> .....	113
3. 6. 1. <i>Cábala</i> .....	113
3. 6. 2. <i>Alquimia</i> .....	116
3. 6. 3. <i>Cultura prehispánica</i> .....	120
3. 6. 4. <i>Cristianismo</i> .....	125
3. 7. <i>Fuentes populares: refranes y canciones (hipertextualidad B)</i> .....	128
3. 7. 1. <i>El cancionero popular</i> .....	128
3. 7. 2. <i>Dichos, refranes y símbolos populares</i> .....	133

A MANERA DE CONCLUSIÓN .....	138
------------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA .....	142
--------------------	-----

### ANEXO

## LISTA DE ABREVIATURAS Y SIGLAS:

### 1. *Abreviaturas:*

<i>c.</i>	<i>circa</i>
<i>Cfr.</i>	<i>confer</i>
<i>Loc. cit.</i>	lugar citado
<i>Op. cit.</i>	obra citada
<i>p.</i>	página
<i>pp.</i>	páginas
<i>Ibid., Id.</i>	<i>Ibidem</i>
<i>vers.</i>	versión

### 2. *Siglas:*

<i>AA:</i>	RBN, <i>Albur de amor</i>
<i>AARA</i>	Ovidio, <i>Arte de amar. Remedios del amor</i>
<i>CAR</i>	Catulo, <i>Cármenes</i>
<i>DEM</i>	<i>Diccionario de Español de México</i>
<i>DRAE</i>	<i>Diccionario de la Real Academia Española</i>
<i>ECE</i>	RBN, <i>El corazón de la espiral</i>
<i>FCE</i>	Fondo de Cultura Económica
<i>LRC</i>	RBN, <i>Los reinos de Cintia</i>
<i>LFE</i>	RBN, <i>La flama en el espejo</i>
<i>RBN</i>	Rubén Bonifaz Nuño
<i>UNAM</i>	Universidad Nacional Autónoma de México
<i>UAM</i>	Universidad Autónoma Metropolitana



## INTRODUCCIÓN GENERAL

Tengo para mí que la tarea de redactar una tesis casi siempre parte de una intención de dar respuesta a la pregunta "Por qué leer a...". En este caso, propongo una lectura de *Albur de amor*, obra publicada en 1987 por Rubén Bonifaz Nuño, poeta y filólogo, originario de Veracruz, nacido en 1923.

Tomo esta obra como un "equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes",<sup>1</sup> requisito determinante de un clásico, según Ítalo Calvino; y este universo literario al que me aproximo, revela una serie de polos opuestos, tal como percibieron al cosmos casi todas las antiguas civilizaciones. Los dos objetivos centrales de mi propuesta se encuentran estrechamente vinculados entre sí y permiten un análisis de distintos aspectos del libro, los cuales me han atraído desde la primera lectura.

Esta doble propuesta en torno a los opuestos se reiterará en cada capítulo de los tres que vienen a continuación y se compone de dos puntos:

- a) El juego de opuestos en *Albur de amor* -reiterado en la totalidad de su obra poética- permite al autor un amplio despliegue de matices, figuras literarias, discursos, temas y lecturas que revelan un inagotable número de fuentes, percepciones del mundo y expresiones sólo posibles en un poeta de la talla de Rubén Bonifaz Nuño.
- b) A fuerza de exploración de los contrarios, el poeta desvanece la simplicidad de una visión dualista del mundo, pues va con igual fluidez de uno a otro extremo, pasa de los extremos de la pasión amorosa a los extremos del llanto y de la risa, entonces demuestra su crudición en música y lengua popular y su visión abierta de los escritores más refinados. En *Albur de amor*, se alternan, fluyen y se entrecruzan el pasado y el presente, la presencia y la ausencia, los espacios cerrados y los abiertos.

Aunque esta interpretación surge directamente del texto, no se trata, por supuesto, de una lectura nueva; al contrario, guarda ecos de distintos estudiosos que serán citados a lo largo del texto.

---

<sup>1</sup> Calvino, Ítalo, *Por qué leer a los clásicos*, Barcelona: Tusquets, 1994.

*Descripción de la obra.* *Albur de amor* contiene treinta y siete poemas dedicados sin excepción al amor, en sus diferentes puntos de su realización: goce y quebranto, encuentro, reencuentro y desencuentro. A cambio de títulos, los textos van encabezados por un número progresivo, del 1 al 37. Predominan los versos polirrítmicos de nueve, diez y once sílabas, con la condición de que cada estrofa inicie y termine una idea. En tanto que el empleo del encabalgamiento es frecuente entre los versos, como lo mostraré en su momento.

Destaca la presencia de diez poemas breves, formados por doce segmentos rítmicos distribuidos en cuatro tercetos; frente el resto de los poemas, que van de veintiuno a cincuenta y cinco versos en estrofas variables.

El código lingüístico se apoya en un vocabulario que permite reconocer las “recurrencias” de Roman Jakobson, retomadas por Samuel R. Levin.<sup>2</sup> De los sintagmas que se conforman en el poema, se obtienen los paradigmas que sirven de ejes temáticos en los cuales apoyaré mi propuesta.

Las anteriores puntualizaciones se discutirán a lo largo del capitulo, con una revisión más profunda de estos fenómenos métricos.

*Polaridad, oposición, contrariedad.* La idea de polaridad parte de una concepción del universo casi tan antigua como el ser humano y que posteriormente fue retomada por la filosofía. Un polo “es por definición el punto fijo alrededor del cual se efectúan las revoluciones del mundo. Es el símbolo de la estabilidad en medio del movimiento”.<sup>3</sup> De ahí que un mismo cuerpo, como el planeta Tierra, cuente con un polo Norte y un polo Sur como extremos del eje terrestre: opuestos entre sí pero siempre relacionados; puede hablarse, entonces, de *polaridad* en las ideas, en los conceptos, o en las doctrinas. Señala José Ferrater:

La idea de polaridad en varios sentidos de esta palabra es muy vieja en filosofía y, en rigor, es más antigua que la filosofía misma, como lo muestra el estar incorporada en muchos lenguajes. Desde el punto de vista de la especulación, ya sea filosófica, ya religiosa, ya filosófico-religiosa, se encuentra en muchos ejemplos de polaridad en el pensamiento indio, egipcio, griego, etc. En algunos casos, la idea de polaridad aparece bajo la forma de un dualismo [...]; entonces los “polos” (reales, conceptuales o doctrinales) se presentan como

<sup>2</sup> Levin, S. R. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid, Cátedra, 1977.

<sup>3</sup> Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1995, p. 847.

opuestos y en conflicto, pero, como diría Unamuno, "abrazándose" en la oposición y en el conflicto.<sup>4</sup>

Aquí es cuando la polaridad trasciende al lenguaje: en esquemas elaborados por el conocimiento, se ordenan conjuntos de vocablos en diversos niveles: se forman así percepciones de la realidad materializadas en el lenguaje.<sup>5</sup> En efecto, el hombre coexiste con una serie de fenómenos que desde un principio clasificó a partir de su opuesto: luz-día, cielo-tierra, hombre-mujer, vida-muerte, etcétera; tal vez de esa forma tomó conciencia de sí mismo —como lo marcaría Henri Sheldon (citado por Ferrater), quien enfatiza la presencia de polos opuestos a cada momento de la observación cotidiana, incluso en el simple andar del hombre gracias a sus polos- y de su individualidad, al afirmarla por medio del o de lo otro, de su contrario. Estos fenómenos se fundieron en lo profundo de la psique, hasta manifestarse en hechos religiosos, en leyes de convivencia y en todas las manifestaciones culturales, aunque su origen comenzara a caer en el olvido.

El problema de los polos opuestos complementarios conduce a la cuestión lógica y metafísica de la oposición en los términos. Aristóteles inaugura esta reflexión introduciendo la oposición de lo relativo, de lo contrario, de la privación a la posesión y de la afirmación a la negación. Existen, pues, cuatro posibilidades de que un término sea opuesto con respecto de otro, como se mostrará en el primer capítulo. Hegel y algunos de sus seguidores sostienen que la relación entre los opuestos complementarios, en tanto formas de dualismo y de pluralismo, competen también a la oposición metafísica:

Entienden por ella el modo de relación entre realidades contrarias. Tales realidades son concebidas por lo común como interdependientes. En algunas ocasiones la interdependencia de las realidades contrarias es estimada por el metafísico como la explicación del movimiento de los entes. En otras ocasiones no se introduce tal supuesto. Ejemplos del primer caso son: la oposición entre la atracción y la repulsión (entendidas en el sentido metafísico); la oposición entre la extensión y el pensamiento; la oposición entre lo finito y lo infinito.<sup>6</sup>

En el presente estudio se hablará indistintamente de contrarios u opuestos, de acuerdo con Max Apel:

---

<sup>4</sup> Ferrater M. José, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona: Alianza, 1984, p. 2616.

<sup>5</sup> Véase Fernández Leborans, *Campo semántico y connotación*, Madrid: Planeta, pp. 23-43.

Contrario: Opuesto. En la oposición contraria, dos conceptos se excluyen recíprocamente, pero pueden participar con otros en la extensión de los más elevados; los miembros más distantes entre sí de una serie de esa clase de contrarios, como, por ejemplo (*sic*), negro y blanco, amable y odioso. Contrarios son aquellos juicios que designan la oposición mayor posible, pero permiten un tercer juicio. Los dos juicios "todos los hombres son justos" y "ningún hombre es justo", permiten todavía la posibilidad de que algún hombre sea justo.<sup>7</sup>

Emplearé con cierta frecuencia, además, los conceptos *dicotomía*: "Partición en dos, división en dos miembros";<sup>8</sup> y *dualidad*, término relacionado con el *dualismo*, que tiene un significado filosófico relacionado con lo religioso, como en la dualidad *alma-cuerpo* analizada por Descartes:

...toda contraposición de dos tendencias irreductibles entre sí. Desde este punto de vista, pueden entenderse como dualistas varias doctrinas filosóficas fundamentales: la filosofía pitagórica, que opone lo perfecto a lo imperfecto [...]; la especulación gnóstica y maniquea, con su oposición de los principios o realidades irreductibles entre sí y no subordinables, que sirven para la explicación del universo. En verdad, es esta última doctrina la que se considera dualista por excelencia.<sup>9</sup>

Las anteriores son definiciones filosóficas que contribuyen en la conformación del presente estudio, pero la complejidad de la obra de Bonifaz no se limita únicamente a ellas, de otro modo, no se trataría de una obra literaria; y ésta no pretende ser una tesis filosófica, sino literaria.

El estudio de los opuestos también participa en los mecanismos retóricos que aportan belleza al lenguaje poético: antítesis, paradoja, oxímoron, y en menor medida, metáfora e ironía; figuras literarias que, por diferentes vías, contraponen motivos reales o artísticos.

El primer matiz dual de la obra se encuentra ya en el título, que inicia con la palabra *albur*, vocablo que, al menos en sus acepciones bien reconocidas por los hablantes mexicanos -ya sea como juego de azar o como juego de palabras-, contiene en sí un choque de realidades: 1) *decido* que el azar decida; 2) *interpreto* un significado distinto al literal.

Así, la unión de los contrarios, lingüísticos y conceptuales, sumado al proceso de creación estética, dan lugar a una creación nueva y única: la obra poética.

---

<sup>6</sup> Ferrater, *op. cit.*, p. 2442.

<sup>7</sup> Apel, M., *Diccionario de Filosofía*, México, UTEHA, 1978, p. 61.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>9</sup> Ferrater, *op. cit.*, p. 868.

En el análisis que me propongo realizar, trataré de describir los más relevantes pares de opuestos y sus campos de interpretación. La complejidad radica en los criterios de oposición, o en la localización exacta de sus límites. Me interesa esta breve frontera, pues finalmente resalta los conceptos que divide y, además, permite el equilibrio entre ellos.

*Descripción del contenido.* El primer capítulo analizará el enfrentamiento del amor contra la muerte amorosa o erótica, con todas sus formas de revelación: gozo y sufrimiento, dicha y tristeza, paz y guerra, fusión y abandono. Recurriendo a varios autores, buscaré en la tradición literaria los usos y expresiones heredadas primero por la antigüedad clásica. No es casual que el amor, ya desde el tiempo de Sócrates, radique en la división de partes complementarias que se separaron, o de la unión de dos elementos absolutamente disímiles. Se tomarán en cuenta autores como Catulo, Propertio, Quevedo o Bécquer, quienes comunicaron formas acufadas en el dolor y el goce. Por supuesto, el punto de referencia será el principal material de estudio para establecer la inevitable polaridad compartida por la poesía morosa, incluyendo la mística. El procedimiento de análisis extrae poemas que se reunirán de acuerdo con su tema predominante: amor, desamor, continuidad de contrarios y reconciliación.

El segundo capítulo extrae aquellos fragmentos donde están presentes el humor y el horror -en el sentido de reacción ante la destrucción propia, dolorosa y total-, como formas de oposición con sus múltiples posibilidades, mismas que se discutirán en su momento: comicidad, grotesco, risa, llanto, etc. Los distintos autores que estudian el tema, empezando por Aristóteles, contemplan las capacidades específicamente humanas de reír y llorar, y descubren los momentos de compenetración y de alternancia entre ambos: la risa, por ejemplo en el caso de la comicidad, está asociada con cierta crueldad, inherente al individuo y a la colectividad; el binomio resultante será una transgresión catártica, similar a la transgresión del amor, como la que se encuentra en esta obra, pues el humor cuestiona límites, al ser él, en sí, una ruptura entre dos fronteras.

El tercer capítulo gira en torno a la dicotomía entre manifestaciones cultas y populares que conviven en una sociedad, aunque ambas formen parte de una sola cultura, enriqueciéndose mutuamente la mayor parte de las veces. Imposible negar que ambas obtienen una estética propia por medio de códigos diferentes. Estos componentes de la oposición se reúnen con sorprendente armonía dentro del poema, y, hasta donde me sea posible, buscaré las fuentes de ambas formas

de expresión: contextos, fórmulas de la doctrina cristiana, o muestras de júbilo del pueblo, en fin, símbolos de una cultura y de otra.

Luego de desahogar los temas anteriores, será el momento de ofrecer conclusiones: el yo poético se debate entre los dos polos opuestos de distintas unidades; si logra reunirlos y reconciliarlos, como creo que aquí ocurre, entonces logrará un equilibrio no sólo estilístico, sino una representación cósmica en el sentido filosófico.

Cábe señalar, por último, que el objeto de esta tesis se circunscribe al análisis de la relación entre contrarios en la obra determinada; por tanto, mi propósito no incluye un análisis exhaustivo de los motivos de oposición, sólo los aspectos necesarios para demostrar satisfactoriamente mi propuesta.

*Metodología.* Más que apegarme a una sola teoría o una crítica literaria, recurriré al apoyo de varias teorías: crítica estilística, estructuralismo, hermenéutica o comparativismo. Se hablará mejor de autores que en distintos campos confieren mecanismos para abordar los distintos aspectos de la obra y de los contrarios que en ella se manejan. Para lo que respecta al amor, se recurrirá al Sócrates platónico, a Dennis de Rougemont, o a Roland Barthes, por mencionar sólo algunos. El capítulo dedicado a la comicidad extrae pensamientos de Henri Bergson, de Mijail Bajtin y de Sigmund Freud principalmente. En el tercer capítulo aparecen las propuestas de "literatura en segundo grado" hechas por Gerard Genette, la cual permitirá hacer las conexiones pertinentes entre *Albur de amor* y distintos discursos cultos y populares. Antes de continuar, suscribo el verso inicial de esta obra de Bonifaz Nuño, con el deseo que salir con bien de la empresa:

"Que el amor sea con nosotros"

(*Albur de amor*, I, 1, 7)

## CAPÍTULO PRIMERO

### LA ESENCIAL OPOSICIÓN: AMOR/DESAMOR

#### 1. 1. *Reflexión preliminar*

Para iniciar el análisis de *Albur de amor*,<sup>1</sup> encuentro indispensable discurrir en torno al título mismo, y de ahí cobra importancia una búsqueda de las definiciones del concepto *albur* (de origen árabe) en algunos diccionarios, tales como el de la Real Academia Española, el de Joan Corominas y el de María Moliner. Confieso que me sorprendió descubrir que, entre otras definiciones, es el nombre de cierta especie de pescado,<sup>2</sup> pero esta acepción no implica gran relevancia en torno a la obra que me ocupa, así que continúo. En Corominas, el *albur* también señala que se trata de un juego de cartas —seguramente españolas—, posteriormente, se ha dado en llamar de esa forma a una “contingencia a que se fia el resultado de una empresa”,<sup>3</sup> más tarde todavía, ya se habla de la expresión “jugar o correr un albur”, la cual significa “Arriesgarse a perder o ganar en cualquier empresa”.<sup>4</sup> Con las anteriores definiciones, se perfila ya el eje que da sentido a la mencionada obra de Rubén Bonifaz Nuño: se trata de una *apuesta de amor*.

---

<sup>1</sup> Bonifaz Nuño, Rubén, *Albur de amor*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987. A partir de este momento, emplearé la abreviatura *AA*. Para ubicación del lector, cuando las citas del libro estén fuera del texto, vendrán acompañadas de su referencia entre paréntesis: número de poema y página; el número de versos estará marcado a la derecha:

- 1 QUE EL amor sea con nosotros,  
errantes en círculos perpetuos
- 3 donde todo empieza en cada punto. (1, 7)

Aquí se tomaron los versos uno, dos y tres del poema 1, que aparece en la página siete de la primera edición.

En cambio, si la cita permanece dentro del párrafo, aparecerá entre comillas, y el paréntesis incluirá número de poema, de versos y de página, en ese orden. Por ejemplo: “Que el amor sea con nosotros, / errantes en círculos perpetuos” (1, 1-2, 7).

<sup>2</sup> Proveniente de la palabra árabe *al-buri*, (que, en efecto, designa a un pez), distinta de *al-bur*, con el significado de *apuesta*. Ambas derivan en *albur*. Véase Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano hispánico*, t.1, Madrid: Gredos, 1984, p. 123.

<sup>3</sup> Corominas, *Loc. Cit.*

<sup>4</sup> *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, V. 4, Madrid: Espasa-Calpe, 1978, p. 202.

El referente obligatorio que conviene revisar a continuación, es la canción popular titulada también “Albur de amor” –poco conocida para las nuevas generaciones–, cuya letra entona: “Como era probe, / yo mi vida la hipotequé”;<sup>5</sup> por supuesto, la letra antecede por mucho tiempo al libro, por ello marca la pauta que guía a la obra: un juego de amor, perdido de antemano.

Pero queda aún una veta sin explorar del término *albur*, propia de los diccionarios de americanismos y mexicanismo: aquella que lo designa como un retruécano, como un juego de palabras de doble sentido, un duelo verbal que pretende rebajar (sexualmente) al contrario.<sup>6</sup> Esta expresión ha tomado particular vigencia en las últimas décadas y, por ello, cabrá, más adelante, buscar posibles relaciones de esta definición con el texto central del presente estudio.

## 1. 2. *El amor y sus opuestos*

Por lo que corresponde al concepto *amor*, el problema no sólo compete a los datos que pueda aportar el diccionario, sino a la historia, a la filosofía, al arte y hasta a la psicología, pero principalmente a *AA*. Y la definición que aquí sustento radica en la presencia imprescindible y desgarrada de su contrario. Éste será mi albur.

Empleo, indistintamente, los términos “contrario” y “opuesto” como sinónimos, partiendo del problema, planteado por Aristóteles, de la oposición dentro de la lógica, resumido por Ferrater Mora de la siguiente forma:

- (1) Oposición de *términos relativos*, o de lo *relativo* [...] (como del doble a la mitad);
- (2) Oposición de *términos contrarios*, o de lo *contrario*, [...] (como del mal al bien);
- (3) Oposición de la *privación a la posesión*, [...] (como de la ceguera a la vista);
- (4) Oposición de la *afirmación a la negación*, o de lo *contrario a lo contradictorio* [...] (como de “está sentado” a “no está sentado” o de “justo” a “no justo”).<sup>7</sup>

Los escolásticos<sup>8</sup> retoman la oposición “en las ideas en tanto que ideas no asociables”, es decir, aquellas ideas que se repugnan entre sí. La primera oposición es la “oposición

---

<sup>5</sup> Compilada por Jiménez, Arnando, *Cancionero Mexicano*, t. 1, México: Editores Mexicanos Unidos, 1995, p. 60. Desglosaré las relaciones existentes entre el poemario y la canción en el capítulo tres.

<sup>6</sup> Cfr. Morínigo, Marcos A., *Diccionario de mexicanismos*, Barcelona: Muclnuk Eds., 1985, p. 41; y Mejía Prieto, Jorge, *Así habla el mexicano. Diccionario básico de mexicanismos*, México: Panorama Edit., 1991, p. 15.

<sup>7</sup> Ferrater M., *Diccionario de Filosofía*, t. 3, Barcelona: Alianza, 1984, p. 2439.



contradictoria entre una idea o cosa y su negación (Hombre y no hombre son ideas contradictorias)".<sup>9</sup> La segunda oposición es la *privativa* (entre la forma o propiedad y su ausencia en el sujeto (*Visión y ceguera* en el hombre son ideas opuestas y privativas"),<sup>10</sup> bajo esta oposición, en *AA* amor y desamor constituyen una pareja de opuestos, por indicar una propiedad y una ausencia en el yo poético.

La tercera oposición escolástica, llamada *contraria*, indica una relación "(entre las ideas o las cosas bajo el mismo género, pero sin poder unirse simultáneamente bajo un mismo sujeto) *Virtud* y *vicio* son ideas opuestas contrarias".<sup>11</sup> Algunas de esas ideas en la lógica no podrían unirse, en tanto que la poesía las entrelaza con frecuencia ("Ir y quedarse y con quedar partirse, / [...] / es lo que llaman en el mundo ausencia", diría Lope de Vega<sup>12</sup>), como *amor* y *odio*, ideas contrarias que reúnen Catulo y Bonifaz Nuño. El amor encuentra un nuevo opuesto.

La cuarta oposición es la *relativa* "entre dos o más entes articulados de acuerdo con un mismo orden"<sup>13</sup> (*padre* e *hijo*). Así la pareja estaría compuesta por entes opuestos relativos: *amante* y *amado*.

También Octavio Paz plantea la necesidad de que existan opuestos en una pasión tan compleja como la amorosa:

...el amor está compuesto de contrarios pero que no pueden separarse y que viven sin cesar en lucha y reunión con ellos mismos y con los otros. Estos contrarios, como si fuesen los planetas del extraño sistema solar de las pasiones, giran en torno a un sol único. Este sol también es doble: la pareja.<sup>14</sup>

Bajo la oposición privativa, contraria y relativa, el amor constaría de dos partes que conforman una sola unidad, como los dos lados de una moneda. En la oposición contraria, el lado más oscuro es aquél al que llamaré muerte erótica o sufrimiento amoroso, ahí donde se

---

<sup>9</sup> "Escolástica: Escuela filosófica medieval existente desde el siglo IX (antes Patrística). La Escolástica trata de combinar, armónicamente, fe y saber, la autoridad de la tradición ortodoxa dogmática de la teología católica con el sistema científico de Aristóteles", en Apel, M., *Diccionario de Filosofía*, México: Uteha, 1978.

<sup>9</sup> Ferrater Mora, *Op. Cit.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Rima de las llamadas "humanas" LXI, recogida en Rivers, *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1991, p. 258.

<sup>13</sup> Ferrater, *op. Cit.*

<sup>14</sup> Paz, Octavio, *La llama doble*, México: Seix Barral, 1998, p. 131.

ciemen el conjunto de males que tienen como causa a la ausencia,<sup>15</sup> la cual se antoja eterna y, como señalaría Roland Barthes:

Ahora bien, no hay ausencia más que del otro: es el otro quien parte, soy yo quien me quedo. El otro se encuentra en un espacio de perpetua partida, de viaje; es, por vocación, migratorio, huidizo; yo soy, yo que amo, por vocación inversa, sedentario, inmóvil; predispuesto, en espera, encogido en mi lugar, en *sufrimiento*, como un bulto en un rincón perdido en una estación. La ausencia amorosa va solamente en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda —y no de quien parte—: yo, siempre presente, no se constituye más que ante *tú*, siempre ausente. Suponer la ausencia es de entrada plantear que el lugar del sujeto y el lugar del otro no se pueden permutar; es decir: "Soy menos de lo que amo".<sup>16</sup>

Éste es el precio que los amantes aceptan al atreverse a la transgresión del amor. Cabe señalar que el amor y su discurso, en tanto experiencias humanas, deben apegarse también a sus limitaciones, están sujetos al tiempo y al espacio, y esto niega su eternidad; el sujeto amoroso se asombra frente al otro, ante sus propias contradicciones, hasta aceptar el amor como "la suprema ventura y la desdicha suprema".

Ahora bien, no puede hablarse de un concepto universal del amor, por responder a los lineamientos de cada cultura, época, religión e ideología. Por ello, debemos observar cómo es que el amor evoluciona dentro del devenir humano, en un contexto temporal, espacial y social determinado, para situar la manera particular en que el poeta contemporáneo y clásico que es Bonifaz Nuño, realiza su innovación artística a partir de una temática antigua y actual.

### 1. 3. *La dicotomía amor/desamor en diacronía*

Diversos autores, Paz entre ellos, distinguen la idea de amor entre las culturas de occidente y las no-occidentales, principalmente las orientales; y esta distinción parte de la mayor o menor intervención de lo religioso dentro de la realización amorosa. La pareja amor/desamor se encuentra en casi todas las culturas, con resoluciones y enfoques distintos; así, por ejemplo, el

---

<sup>15</sup> Ausencia según Barthes: "Todo episodio del lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado —sean cuales fueren la causa y la duración— y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono", *Fragmentos de un discurso amoroso*, México: Siglo XXI, 1993, p. 45.

<sup>16</sup> *Loc. Cit.* (Los énfasis son del autor, y vienen a reforzar la carga de contrariedad que encierran los conceptos relacionados con el amor).

*Cantar de los cantares* contiene hermosos episodios de separación entre los amantes que al final se resuelven en una reconciliación feliz y perfecta.

Otro punto obligatorio de referencia en la concepción del amor inaugurado por la cultura griega, que se resume, por supuesto, en la filosofía platónico-socrática, planteada principalmente en *El banquete*, uno de los discursos más conocidos de los *Diálogos*. Según la participación de Aristófanes, el ser humano apareció sobre la tierra como un ente total, doble y uno, pero fue dividido, y desde entonces su desesperación radica en la búsqueda interminable de su mitad faltante, en transcurrir por la vida con una incisión que pocas veces sana. Por otra parte, Sócrates refiere que deambula entre nosotros un demonio, hijo de la pobreza y de la abundancia —una nueva pareja de opuestos—: el amor, el eterno insatisfecho. A pesar de la amplísima gama de pasiones desplegadas en la literatura griega, pocos poetas lograron encarnar sus desdichas y placeres como Safo, en breves poemas no pocas veces atormentados.

De ahí, autores de la poesía latina tomaron el cauce fijado por esta sensibilidad incipiente: Catulo (77-50 a. C.), Propercio (c. 50-16 a. C.) y Ovidio (43 a. C.-17 d. C.), hombres de una metrópoli y una forma de vida muy similar a la actual. Todos ellos, además, son poetas clásicos que Bonifaz Nuño trasladó a nuestra lengua de manera exhaustiva. Fue Catulo quien declaró sin lugar a ninguna duda: “Odio y amo”; sin embargo, la reunión de opuestos, lo sabemos, no llegó a confortar al ansioso poeta veronés; su sentir es ahora lazo de unión entre él y el hombre moderno.

En Propercio, como hace notar Bonifaz, se encuentran conjugados el amor, el desamor y la muerte, aspectos centrales en la obra de su traductor; ambos autores comparten la última satisfacción posible del abandono, me refiero a la enunciación de la amada, la capacidad de inmortalizarla con sus poemas. Hace veinte siglos, Propercio declaraba a Cintia: “Única, nacida para mi dolor, bellísima cuita: / pues que la suerte mía excluye un “ven” frecuente, / esa tu forma por libros la más famosa se haga” [Propercio, *Elegías*: 54]. En Bonifaz, y precisamente en *AA*, aparece una similar expresión de reproche:

- 28 Se sabrá de ti porque yo quiero  
hoy escribir, y aquí, tu nombre;  
30 es lo de menos que tú existas. (12, 32)

Más adelante, Bonifaz toma, a partir de otro poeta latino, nuevos apuntes sobre la pasión amorosa:

El amor, por cierto, es fiero, y combate a menudo el corazón de los hombres [...]; armado de flechas y antorchas, vulnera y abrasa [...]; tortura a quien lo siente [...]; daña la salud del ánimo [...]; produce la enfermedad [...]; en él están, preparados a hacernos sentir, los más crueles dolores disfrazados de blandura [...]; por tales razones debe ser, sin duda, evitado. [Ovidio, *Arte*: XVIII].

La reflexión parece indicar que el poeta, acusado por algunos de frivolidad, posee la conciencia de que amor también se nutre de dolor, y trata de advertir de tan terrible realidad. Por ello, tal vez, el poeta mexicano reconoce que obtuvo de Ovidio “profundas verdades de la naturaleza del alma [...] que apenas había sospechado, pero que quise esperar siempre [*Arte*: XXXVII]”.

Algunos siglos más tarde, ya en la Edad Media, surge el amor cortés, que, como lo mostró Dennis de Rougemont en *Amor y Occidente*, marcó la pauta de lo que sería el amor en esa cultura; una doble carga de transgresión y de sufrimiento por el desamor, la cual ya no abandona todas las manifestaciones y las maneras de sentir de la pasión amorosa.

Siguiendo la línea tradicional de la literatura, otro período medieval, más reciente, también tuvo sus expresiones trágicas en cuanto a amor se refiere. Petrarca cantó al amor por la mujer, concreta pero idealizada, y ésta es una forma del desamor por imposibilidad que se sublima mediante el acto creador y poético.

Para continuar con esta breve revisión amorosa dentro de la historia de la literatura, elijo ahora un poema del Renacimiento español: el “Madrigal 1”, de Gutierre de Cetina (c. 1510-c. 1554), del cual se sabe que inspiró a Rubén Bonifaz, como lo confiesa en su reciente volumen de *Versos*:

*Glosa del madrigal de Gutierre de Cetina* fue el asunto obligado del certamen a que, allá por mil novecientos cincuenta y tantos, convocó la ciudad de Puebla.

Pensando en una mujer escribí entonces estos versos, y los envié alentado por la esperanza doble de vencer y de suavizarla. Ninguna recompensa obtuvieron del juicio de los jurados ni de la voluntad de aquella mujer [RBN: 288].

Transcribo los versos que convienen a la visión polar del amor en la *Glosa*...

¡Ay tormentos rabiosos!  
Ojos claros, serenos,  
ya que así me miráis, miradme al menos.<sup>17</sup>

Amor que se ama en el conocimiento del desamor. Como es posible observar, el texto contiene paradojas, no exentas de ironía: los autores de su tiempo ya llevan la vida agitada de quien combina al poeta y al soldado. En sus andanzas por las calles encontró la muerte, pero creo que también halló en ese mundo mundano la sensibilidad risueña y sufrida a la vez, que tanto lo acerca a la poesía de Bonifaz Nuño.

Cabe incluir, para los propósitos que aquí propongo, una breve anotación acerca del amor místico, cuyos principales testimonios se encuentran en determinadas obras literarias. Nadie desconoce las relaciones entre el *Cántico espiritual* y el *Cantar de los cantares*. María Andueza<sup>18</sup> ya estableció la profunda religiosidad albergada en la poética del autor veracruzano. Pero el amor místico, como el humano, contiene los obstáculos de la separación que aquí sirven para perfeccionar a los amantes e incluso al amor mismo.

Otro autor continuó la tradición amorosa en lengua española: Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635). Me gusta asociar las vidas de ambos escritores, pues hacen de sus amores motivo de celebración aunque no sean afortunados. Un dejo de alegría hereditaria se percibe en Lope, quien según la leyenda, nació de una madre que por seguir a su marido desde las montañas, dio a su hijo la tierra de Madrid por ciudad natal; el poeta atribuyó a este hecho "la inclinación amorosa de su temperamento".<sup>19</sup> En tanto, Bonifaz, orgulloso, refiere ser "hijo de un telegrafista de la Revolución y de una villista que fue coronela en la División del Norte. [y] recuerda fragmentos de vida donde anduvo a 'salto de mata'".<sup>20</sup> La presencia de antítesis y contrarios, como puntos básicos de la dinámica amorosa, se encuentran en el célebre "Soneto 126":

huir el rostro al claro desengaño  
beber veneno por licor suave,

---

<sup>17</sup> Tomado de Rivers, *Op. cit.*, p. 99.

<sup>18</sup> Andueza, M., *La flama en el espejo: Rubén Bonifaz Nuño*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.

<sup>19</sup> Pérez-Rioja, J. A., *El amor en la literatura*, Madrid: Tecnos, 1983, p., 233.

<sup>20</sup> Moscona, Miriam, *De frente y de perfil. Semblanzas de poetas*, México, Dept. del D. F.-Ciudad de México, 1993, p. 50.

olvidar el provecho, amar el daño  
[...]  
creer que un cielo en un infierno cabe,  
dar la vida y el alma a un desengaño:  
esto es amor, quien lo probó lo sabe.<sup>21</sup>

Dieciocho años después de Lope, nace Francisco de Quevedo y Villegas (1520-1645), quien se inserta en esta sinopsis por dos razones: la declarada importancia que tuvo en la formación del poeta de *Imágenes*<sup>22</sup> y por su contribución al contraste amoroso. De acuerdo con Pérez-Rioja, Quevedo reúne poemas de “amor sensual, satírico, burlesco y hasta zafio y amor cortesano y caballeresco, platónico, petrarquista, e incluso amor a lo sagrado.”<sup>23</sup> De nuevo, el encuentro de contrarios en la unicidad del amor, rasgo por lo demás bien identificado dentro de la estética barroca, se patentiza en el soneto de “Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño”:

Mas desperté del dulce desconcierto;  
y vi que estuve vivo con la muerte,  
y vi que con la vida estaba muerto.<sup>24</sup>

Así, resulta obligatorio llegar hasta Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), quien se ubica entre los iniciadores del joven Bonifaz, según refiere: “En cuestión de poesía estaba fuera del tiempo: leía a Bécquer (lo sigo considerando uno de mis mayores poetas)”.<sup>25</sup> Y en su rima XXXV creo hallar la expresión de la contemplación del tormento:

¡No me admiró tu olvido! Aunque de un día,  
me admiró tu cariño mucho más;  
porque lo que hay en mí que vale algo,  
eso... ¡ni lo pudiste sospechar!<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> Lope de Vega, *Obras poéticas* (edic. de Manuel Blecua), Barcelona: Planeta, 1989, p. 91.

<sup>22</sup> Acerca de su lectura de Quevedo, Bonifaz recuerda la presencia de Agustín Yáñez, quien recomendó “Todavía le falta a usted aprender a versificar. Si le gusta hacer sonetos, hágalos como Lope de Vega, y después, cuando haya aprendido, como Garcilaso, Quevedo o Góngora. Sólo así es posible llegar a versificar como es debido”. Lo hice y entendí lo que Yáñez quería decir con versificar, esto es, conseguir de modo permanente la mayor precisión en la expresión.”, en M. A. Campos, “Resumen y Balance...”, en *Vuelta*, núm. 104; México, julio de 1985, pp. 30-34. Con seguridad, el poeta también descubrió nuevas voces que vendrían a permear su caudal emotivo y temático.

<sup>23</sup> Pérez-Rioja, *op. Cit.*, p. 234.

<sup>24</sup> *Quevedo esencial*, (edic. de Celsa C. García Valdés), Madrid: Taurus, 1990, p. 499.

<sup>25</sup> M. A. Campos, “Resumen...”, *op. Cit.*, p. 30.

<sup>26</sup> Bécquer, *Rimas, leyendas y narraciones*, México: Porrúa, 1975, p. 16. A propósito, el primer verso de esta rima sirve de epígrafe al libro posterior de Bonifaz, *Del templo de su cuerpo* (1992).

El desdén desesperanzado y declarado abiertamente, en correspondencia con la sublimación del amor desarrollada en otros poemas, se patentiza en el poema 32 de *AA*, en el cual el orgullo del sufriente se manifiesta aquí también como una fuerza recóndita: "Ya no me aflijo; nada tengo".

En fin, innumerables han sido los poetas que conforman el contexto amoroso de Bonifaz, el cual es accesible a casi todos los lectores de la literatura española. Pero conviene aquí trasladarnos a otras fuentes de donde se nutre el texto poético aquí analizado. Me refiero a la cultura prehispánica, en particular a la lírica. Y al extenso repertorio de canciones populares mexicanas: el mundo de los cancioneros, corridos y tantas otras melodías para deambular por las plazas, en las calles nocturnas, en los "gallos" y en las cantinas.

Así, la presencia de la lírica occidental, presente desde los primeros momentos de la colonización, se une a la sobriedad y a la serena aceptación del sufrimiento, característica de los pueblos indígenas. La jovialidad corresponde a ambas raíces, y al ímpetu de un pueblo que se forma, el mestizo, y la canción popular da cuenta de ello, y encuentra sus más sentidos temas en la alegría del amor y en la agonía del desamor. En este sentido, encuentro sorprendente, pero no casual, la cantidad de expresiones utilizadas por el poeta veracruzano que se hallan en corridos, coplas y cantares folklóricos.

Compárese, a propósito, una estrofa del cancionero popular que reza:

Soy como el árbol caído,  
como paloma sin alas  
ahora que me ves vencido,  
con pisotearme, ¿qué ganas?<sup>27</sup>

con aquélla, ahora de *AA*:

Pero no se vale lo que hiciste:  
desde abajo, hundido, no comprendo  
qué te ganaste con matarme.

---

<sup>27</sup> Recopilado en Margit Frenk, *Cancionero Folklórico de México*, t. 2, México: El Colegio de México, 1986, p. 74.

La dureza del sentimiento es similar, sin duda, y ambas reflejan un parentesco expresivo. La mayor parte de las rimas populares que están registradas fueron compuestas durante este siglo, pero parten de un acervo acumulado a lo largo de mucho tiempo atrás, en un muestrario de emociones líricas desarrollado casi marginalmente, y que con la poesía de Bonifaz, heredero de una poesía que en su evolución se permitió acceder a la poética popular, se revela con esplendor.

Con este breve paseo por diferentes “épocas amorosas”, podemos percibir la carga histórico literaria de nuestro autor e integrar una visión semejante a la suya, en lo que respecta al sentimiento amoroso.

#### 1. 4. *Amor/desamor en sincronía*

Paz dedica el capítulo “El lucero del aiba”, en *La llama doble* [México: 1998], a analizar esta época, a la que él mismo perteneció de manera tan fundamental. Ahí hace notar una tendencia a la crítica, característica de la modernidad; pero en su opinión, esta ansia de análisis hace a un lado el estudio del amor. Aun así, entre filósofos, escritores y, hoy, psicoanalistas, podemos dilucidar vías nuevas —o quizá ancestrales y replanteadas a la luz de las últimas décadas del siglo XX— acerca del fenómeno amoroso. Es importante hablar de ello para contextualizar este reciente *Albur*.

¿Cómo afecta al hombre actual la dicotomía amor-desamor? Igor Carausso, en el ya clásico *La separación de los amantes* [México: 1996], habla de la ruptura como el acontecimiento más cercano a la muerte del objeto amado, de ahí el profundo trauma que se analiza ya en el consultorio del psicoanalista. De alguna manera semejante al trabajo crítico literario, el problema requiere un seguimiento basado en las subestructuras que lo conforman: observación de las manifestaciones del individuo con respecto a sí mismo y al ser amado y ausente, con una lectura interlineal de sus actos, y la búsqueda de la raíz más profunda donde se origina el dolor provocado por la separación.

También Julia Kristeva<sup>28</sup> cuestiona al amor desde diversas perspectivas, bajo el lente psicoanalítico, hasta determinar que todo amor es discurso, literatura; y aborda la obra *Romeo y Julieta*, para hablar de la pareja amor-odio (que diferente a decir amor-desamor, aunque coincide

---

<sup>28</sup> Kristeva, J. *Historias de amor*, México: Siglo XXI, 1997.



en ciertos rasgos): entre otros datos, establece la disolución de los valores tradicionales que enlazaban a la pareja "eterna" (la reproducción, la fidelidad), lo cual acentúa la concepción del amor como algo efímero, con su subsecuente estela de vacío.<sup>29</sup> Define, además, la función de la psicología: marcar "el fin de los códigos" amorosos, "pero también la permanencia del amor como constructor de espacios de palabras"; en apariencia, esta disciplina teme que, al ausentarse el amor, el individuo se transforma en un "cadáver en movimiento". El psicoanálisis, en última instancia, procura paliar los estragos de la ruptura, infalible en tanto que el amor es transitorio.<sup>30</sup>

De esta forma, las últimas décadas del siglo XX han heredado de todas las épocas anteriores las concepciones del amor y de su opuesto. Las disciplinas recientes aportan nuevas teorías que explican el acontecimiento amoroso ayudados, en buena medida, por los registros literarios de cada cultura; por otra parte, excavan en el pasado remoto, en la neurología o en la fisiología. La psicología canaliza los descubrimientos y desarrolla maneras de tratamiento cuando el sentir revela caracteres de "enfermedad". Así lo demuestra una obra de reciente publicación del psicólogo Alberto Orlandini,<sup>31</sup> donde se plantean distintas teorías acerca de la "génesis del enamoramiento"; una de ellas, analizada por Theodore Reik y por el sociólogo Francesco Alberoni, hace notar que la decepción y la "sobrecarga depresiva" se constituyen como inductores del amor, que, como el albur, es una apuesta al *todo o nada*: "el amor es el salto hacia delante de los insatisfechos y desesperados" [: 36]. La teoría neuroquímica supone la participación de hormonas y endorfinas controladas por "el tronco cerebral, el hipotálamo y el lóbulo límbico del sistema nervioso central", lo cual supone el incremento de la alegría y del deseo sexual; mientras que en el desamor y en el enfriamiento pasional intervendrían otras sustancias que conducen a las sensaciones de duelo. Una "teoría de los instintos" describe las señales acústicas, olfativas y visuales dentro del surgimiento del amor, desarrollados por el ser humano desde su nacimiento. En esta brevíssima reseña, no hay que olvidar la teoría freudiana edípica, según la cual, el amante buscaría un sustituto de los padres. Sucesivamente, la ciencia analiza los celos, la prohibición o el contagio psíquico con una calculadora visión, poco o muy lejana de la percepción lírica poética (*¿Habrá que someter a terapia al poeta de AA?*).

---

<sup>29</sup> *Ibid.* pp. 201-203

<sup>30</sup> *Ib.* p. 339.

<sup>31</sup> Véase *El enamoramiento y el mar de amores*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

El estado de enamoramiento también cuenta con un sistema de características determinadas por los psicólogos, entre ellos Bergler (sin referencia a la fuente, en Orlandini), quien las clasifica en: 1) El sentimiento de felicidad; 2) La tendencia del autosuplicio; 3) La sobrevaloración del amado; 4) La subestimación de la realidad; 5) La exclusividad de la pareja; 6) La dependencia del amado; 7) La conducta sentimental; y 8) El predominio de la fantasía [ : 52]. Dichos rasgos se hacen patentes en el texto de Bonifaz Nuño, pero el psicólogo se cuida de involucrarse y prefiere mirarlo como desde un microscopio, en tanto que el poeta goza al imbuirse y relacionarse estéticamente con cada goce o padecimiento.

A lo que aquí considero como opuesto amoroso, Orlandini lo llama *Depresión por amor*: “En la actualidad se clasifica como estrés sentimental, depresión psicogenética de causa amorosa, enfermedad situacional de contenido amoroso y *lovesickness* en inglés” [ : 128]. Se aclara que personas con rasgos de inmadurez, dependencia, paranoia o ansiosos, son las más vulnerables a este tipo de estrés; se describen una *etapa de shock*, inmediata a la ruptura, que casi siempre llega antes del *periodo de transición*, con presencia de sensaciones de soledad, caída de la autoestima, memoria obsesiva, agresiones a la antigua pareja, conductas autodestructivas, o apego a amigos y confidentes: esta sintomatología, en el texto poético sirve de material en *AA*. Esta situación termina cuando el individuo se encuentra “apto” para iniciar una nueva relación [ : 129-130]. Orlandini señala que el amor en épocas recientes viene marcado por la aparición de la revolución sexual; se muestra confiado en un renacimiento de un amor sano, sin embargo, reconoce que según una visión pesimista, el narcisismo patológico aísla a los seres humanos.

### 1. 5. Amor y desamor en la obra y el pensamiento del autor

En la entrevista realizada por M. A. Campos, Rubén Bonifaz Nuño no elude su gran pasión: la mujer, “y veía en el poema de amor un arma de conquista”, del triunfo de esta arma, se reconoce decepcionado. Su comentario acerca del libro *Imágenes* (1953) da reconocimiento a Rainer Maria Rilke por los conceptos que le otorgó, en lo que a la mujer se refiere: “De él aprendí que el hombre frente a la amante es como una mosca paseando junto a los cimientos de una torre”. La dualidad mujer/amante encierra un motivo más abstracto, el del amor, cuya concepción poética

recuerda al amor cortés, analizado por Rougemont como uno de los tópicos medievales, fascinante por involucrar a la pasión transgresora, al sufrimiento y, por fin, a la muerte.

*La flama en el espejo* (1971) también exalta a la mujer. El lector descubre esta presencia al aventurarse a comprender los caminos diversos que lleva al autor a ella; el más claro es el uso de poemas encabezados por cada una de las letras del alfabeto y todos los números primarios. "Estoy convencido: la única manera de acercarse al misterio es el amor".<sup>32</sup>

La tonalidad de estos sentimientos aún se encontraba lejos de los poemas de *AA*. La ruptura amorosa llegaría después, con su correspondiente carga de sufrimientos: *Tres poemas de antes* (1978) ya muestra a la mujer que pertenece al poeta sólo mediante el abandono; el sentimiento del amor frustrado ya abre sus puertas a la obra del poeta. La oposición de contrarios llegó tempranamente, como en *La flama en el espejo*: "De los dos contrarios en alianza, / ¿qué rostro irá naciendo?" [LFE: 10] o bien, en el mismo libro, observamos la alternancia simultánea de opuestos como la que se produce en el amor:

Y al partir la noche, da la estrella  
para cruzarla a salvo; alianza  
y amor de contrarios establece:  
estrella en sí misma y consagrado  
soporte, en sí misma, de la estrella. [LFE: 10]

Sin embargo, la polisemia también es un rasgo que caracteriza a Rubén Bonifaz Nuño. Andueza ha marcado la posibilidad de que el objeto poético sea, además de la mujer, alguno de los elementos esenciales del ser, quizá la vida, el amor como universal, la perfección o la propia poesía.<sup>33</sup>

*El corazón de la espiral* (1983) plantea a la mujer como creadora del universo, el orden frente al caos, cuya presencia se realiza en figuras de soles, de rosas y de almas. *Ella* es un nuevo Dios-Adán que crea y nombra, no sólo por la palabra, sino a partir de sustancias en ella contenidas que se funden y que no son otra cosa más que el amor, que se prodiga en cada partícula del universo. Por supuesto, el primer ser creado a imagen y semejanza de la divinidad será una presencia femenina, quien preserva la continuidad cíclica del universo: "Obra magra, vida; encarnizada / fundición de encuentros incesantes". [ECE, en *Versos*: 148]

<sup>32</sup> M. A. Campos, *op. cit.* p. 34.

<sup>33</sup> Cfr. Andueza, "Tres poemas de antes", en *El centavo*, núm. 5, Morelia, 1985, pp. 37-41.

Este ser absoluto, perfecto y femenino, conjunción del amor, halla su gran victoria en la vida, para mostrar al poeta jubiloso ante el eterno retorno del amor. Con esta concepción, resulta obvio el estrépito resultante del desamor, el cual asoma en el libro de 1987, *Albur de amor*.

La oposición entre el amor y el desamor es descrita por Sandro Cohen a propósito de *El manto y la corona* (1958), en uno de sus aspectos:

Resulta significativo que el poeta haya relacionado la acumulación de soledades —el desencuentro— con la pobreza, porque lo pobre y lo rico vendrían a constituir los dos polos de la relación amorosa. Cuando existe plenamente se habla del “oro”, del “fuego que transmuta”, de “la luz ferviente”, de “bien muy amado”, etcétera. Cuando no se da, ocurre lo contrario: hay “luz vacía”, “desolación”; se canta como quien cosecha para “un pueblo de hambrientos ladrones desterrados” [...] cuando el hombre ama y es, además, correspondido, su hacienda rebasa los límites de lo material. Y si a la riqueza del amor correspondido puede oponerse el vacío de la pobreza, también se colige que esta pobreza, en el fondo, es una negación de la persona que la sufre. Tanto los celos, el orgullo —que muchas veces deviene sinónimo de “despecho”—, el dolor, y la tristeza crónicos se reconocen como síntomas de un desencuentro amoroso, sea por medio del rechazo, o la persecución de un amor “imposible”.<sup>34</sup>

Y, en cuanto a *El ala del tigre* (1969):

...los celos disminuyen a quien los sufre, y borra toda huella de ilusión de poder recuperar la edad de oro cuya vigencia siempre está implícita en la vida de los amorosos.<sup>35</sup>

Sandro Cohen establece relaciones entre una fracción de la poética de Bonifaz Nuño y los códigos caballerescos: la pasión amorosa como cifra del amor y del sufrimiento amoroso, la aceptación de los celos y la rabia, el poder (económico) que aparta a los amantes, la negación a la posibilidad del matrimonio, etc., en fin, la “romantificación de la amada”: es decir, su rasgo etéreo e inalcanzable, pero también advierte que esta visión romántica no se queda en el arrebatado superficial, propio del adolescente, sino que trasciende hasta alcanzar el universo de la metafísica “en que el espíritu -el ánima, o más comúnmente, el alma— puede manifestarse de muchas maneras, en muchos niveles, y disfrazado de casi cualquier cosa”.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Cohen, “Luz que regresa: el amor en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño”, en *Fuentes Humanísticas*, núm. 8. México: Universidad Autónoma Metropolitana, II semestre 1993: 15-27. p. 16.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 17.

Si bien el amor (caballeresco) sirvió para mantener una herejía, como explica Rougemont, el amor también permite un acercamiento entre el hombre y Dios; sus lapsos de ruptura -al igual que los momentos de unión- fueron documentados por los escritores místicos. Bonifaz busca renovar estos senderos y obtener logros similares, partiendo de una *divinización erótica*: el amante sufre a conciencia, para que la amada se percate de ello y retorne a él, vencidos y vencedores ambos.<sup>37</sup>

La mujer para Bonifaz Nuño es cifra y centro de todos los misterios y de cada incertidumbre; ya que existen pocos misterios tan inexplicables como el amor, al desentrañarlo en sus poemas, el lector recorre diversos retos, complicaciones y juegos literarios de difícil comprensión.

Para cerrar este apartado, resulta interesante observar las afirmaciones hechas en entrevistas y comentarios personales a propósito de la mujer y del amor: frases lúdicas como “el riesgo más grande que uno tiene es rajarse frente a una mujer” o “los hombres sólo servimos para servir a las mujeres, y muy pocas veces lo hacemos bien”.<sup>38</sup>

De esta forma, el amor y el desamor, como los polos opuestos de la creación poética, ha ocupado, a lo largo de los años y los libros, parte fundamental en el contexto bonifaciano. Este contexto se compone también por una serie de ideologías históricas, sociales y personales.

Con las anteriores revisiones, llega el momento de abordar el tópico dentro de la obra propuesta.

#### 1. 6. *El amor, “Copa tallada en una gema”*

Conviene un comentario acerca de este subtítulo, tomado del poema 15 de *AA*. Esta copa es el corazón de la amada, metáfora del receptáculo del amor que, como el cáliz, representa:

...el vaso de la abundancia y el que contiene el bálsamo de la inmortalidad [...] El simbolismo más general de la copa se aplica al *graal* medieval, cáliz que recogió la sangre de Cristo [...] El *graal* es etimológicamente a la vez un vaso (*grasale*) y un libro (*gradale*), lo que confirma la doble significación de su contenido: revelación y vida. Una tradición referida por Cirlot pretende que fue tallada en una esmeralda caída de la frente

---

<sup>37</sup> La vía de encuentro espiritual aquí señalada, recuerda el Soneto a Cristo Crucificado -más devocional que místico, según Rivers-: “Tú me mueves, Señor; muéveme el verte / clavado en una cruz y escarnecido; / muéveme el ver tu cuerpo tan herido; / muéveme tus afrentas y tu muerte”, recopilado en E. L. Rivers, *op. cit.*, pp. 187-188.

<sup>38</sup> Ambas citas están tomadas de M. Moscona *De frente y de perfil...* p. 25.

de Luzbel (cf. CIRD) [...] Así pues, cuando se pule una gema, escribe el maestro zen Dogen, ésta se convierte en un vaso: el contenido de tal vaso es el fulgor de la luz revelado por el pulimento, como la iluminación se establece en el corazón del hombre por la concentración del espíritu.<sup>39</sup>

Así, el amor, contenido divino del corazón, proviene del cuidado del orfebre, también divino o por lo menos divinizado, pero también de la gema tallada. Se trata de una labor compartida que unifica, pues contenido y continente sólo toman sentido al fusionarse.

Intervendrá aquí la definición de amor-pasión planteada por Eugenio Triás: un amor recíproco, entre *un* hombre y *una* mujer, con una connotación de fidelidad y exclusividad por parte del amante. Donde la mujer supera en rango ético a amigos y superiores; donde *ella* es sujeto de amor. Que constituye una posesión de la voluntad por parte del otro, concebida como superior y más deseable que cualquier libertad. En la que el *poseído por Amor* percibe el dolor como placer. De extraña naturaleza (ni puro sentimiento, ni determinación psíquica, ni fuerza cósmica): *fuerza subjetiva objetivada*; relativa a la idea cristiana de Dios-Amor. Que *se desarrolla en el horizonte de la muerte*. En la que el sujeto pasional se *expresa* en forma de arte, conocimiento y acción.<sup>40</sup>

Por lo pronto, comentaré las peculiaridades del amor en su perfección contemplativa y centrada únicamente en el objeto amado. Para más adelante —en apartados posteriores— revisar los poemas en los cuales el amor se convierte en la salvaje dependencia de la nada, en la no-reciprocidad similar a la sufrida por Catulo. Se perfila aquí el encuentro de contrarios realizado en la pareja amor-desamor. En un tercer conjunto de poemas, el amor se convertirá en una especie de odio casi en el mismo verso o en la misma estrofa, donde ambos polos del sentimiento toman una fuerza inusitada debida al contraste. Dejo la experiencia concluyente para el cierre del capítulo.

Este apartado reúne los poemas 15, 17, 19, 30, 31 y 36. En ellos predomina el tema de la pasión recíproca entre los amantes, el amor estalla y se convierte en hecho perfecto, contemplativo y ansioso, como si vislumbrara los obstáculos que sufrirá a través de su propio devenir.

---

<sup>39</sup> Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, p. 338.

<sup>40</sup> Cfr. Triás, Eugenio, *Tratado de la pasión*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, 1991, pp. 21-26.

Así, dicha plenitud inicia con un sentido de revelación y totalidad, en el umbral de un límite:

- 2 libre de sueños, profetizo  
con la evidencia. Tú, opulenta  
de carnales respuestas, cortas  
5 este nudo ciego de preguntas. (15, 38)

La antítesis guarda la clave de su misterio: el verbo *profetizar* tiende hacia el futuro, el sustantivo *evidencia*, hacia el pasado. Trías sostiene que el amante descubre el mundo a partir del ser amado:

Será, pues, la "pasión" el punto de partida o el "dato" que abra al sujeto al conocimiento de sí mismo y del mundo exterior [...] El enamorado se vuelve sensible y receptivo a muchas cosas para las cuales era insensible o ciego en estado de "normalidad" ...<sup>41</sup>

Las claves de comprensión del universo cotidiano, motivadas por amor, alcanzan niveles metafísicos:

- 6 Tuyo, el deleite de hacer sombra  
sobre la tierra; de ser peso  
sensual; de enternecer la silla  
donde te ordenas; y entre sábanas  
tu lecho ahondas, y te encuentras,  
11 como recordando, en las mañanas. (15, 38)

El amor exige vaciarse en el objeto que lo motiva: el corazón de la amada, que así alcanza la perfección de la "Copa tallada en una gema" -una de las metáforas mejor logradas del poema-, cuya riqueza se realiza al prodigarse.

- 16 Y tus rincones paulatinos  
se aureolan con tu santa dicha  
de ser agua sedienta, dádiva  
de ti misma, cóncava y convexa;  
de exprimerte a solas en la boca  
tu esponja de sabor; visible,  
22 olerte de especias o de leche. (15, 38-39)

---

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 38.

Estrofas posteriores destacan por sus alusiones a las divinidades prehispánicas: “penacho solar”, “lazos bicéfalos”. Piénsese en la imagen escultórica de la Coyolxauhqui:

- 32 Arrumbada, la presencia hendida,  
los miembros en círculo dispersos  
quedó el isleño tronco aparte  
de la cabeza boquiabierta;  
los cabos del muslo, reducidos  
entre flecos pálidos; la espiga  
38 descoyuntada de los hombros. (15, 39)

La asociación que el poeta establece con la divinidad, conduce una vez más al *Tratado de la pasión*: “Lo sugestivo de la pasión nietzchiana estriba en *esta precedencia de la pasión o padecimiento del Dios respecto a su acción poética y productiva. Porque Dios padece, crea, no crea y después padece*”.<sup>42</sup>

Según los ensayos iconográficos de Bonifaz Nuño, no es éste el único testimonio de la idea azteca de que la fragmentación de la figura femenina da origen a la creación.<sup>43</sup> Así, el sacrificio creador es acto de amor: la diosa sufre, padece, y eso la hace apta para amar, para crear. La imagen conlleva un reclamo de compasión, de pasión compartida que fusiona a los amantes. La siguiente y última estrofa guarda su conclusión como otra respuesta universal de la amada:

- 39 Y de pie, y despierto, lo presagio  
porque te pregunto y me respondes:  
pudo creerse que vencía  
la arrugada perfidia obscena.  
Y se derritió bajo las joyas  
44 de la belleza primogénita. (15, 38-39)

Triunfo del amor puro, inicial y perfecto, que parecía sucumbir por el padecimiento: éste en cambio, engrandece al amor y es derrotado por aquél. El efecto trasciende su causa.

El poema 17 continúa el tema del “amor feliz”, y tiene un profundo contenido erótico:

- 1 BIENVENIDAS de ácidos y sales  
tus umbrales extienden; y labios

---

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>43</sup> El tema será tratado en el tercer capítulo.



2 del odre oculto, derramándose. (17, 43)

El tono del poema se encuentra alejado del desaforamiento de otros. La descripción se compone de símbolos, de palabras de uso poco frecuente y del encabalgamiento; dichos elementos tienden un velo sobre el acontecimiento presenciado e invitan a descorrerlo con la continuación de la lectura.

El erotismo es una parte inseparable del amor, una personal "ración de paraíso, diría Octavio Paz en *La llama doble*, que, en el poema, corresponde al dominio de la amada. La contemplación de esta presencia entre líquidos y sabores propios, imponen al sentimiento poético una breve distancia, la suficiente para mirar la perfección física de *ella*. El encuentro erótico, como el místico, permiten al ser contemplarse como parte del todo al cual, por la vía del amor, busca integrarse:

21 Testigo casual de tu deleite,  
parte ajena tuya, me concibes.  
Y entregas tu cuerpo a lentos fuegos,  
y el sabor de la carne rige  
25 su ascenso de lenguas interiores. (17, 44)

El *yo* se define ajeno, "parte", creatura del objeto amoroso en una prueba de humildad capaz de la anulación se reconoce estático frente al movimiento de *ella*, de su vitalidad expansiva:

26 Mar de brasas tú misma, orientas  
una procesión de olas en marcha  
por tu lujuria sediciosa;  
con el deseo te complaces  
recomenzado y conquistable:  
31 el deseo siempre por cumplirse. (17, 44)

Pero el momento de plenitud termina, el ascenso se vuelve descenso; y la palabra poética congela ese punto en suspenso, mediante la ilación de oraciones copulativas que intensifican la tensión:

38 Y escuchas tu nombre, y te recuerdas,  
y el ancla anhelas que en el fondo  
te muerda, y el vuelo que al cumplirse

Esta última estrofa recuerda, inevitablemente, el mito de Ícaro, proveniente de los primeros tiempos de la cultura griega. La desobediencia juvenil, impulsiva, le permite al soberbio joven acercarse al sol, provocando su muerte al derretir la cera que unía las plumas de sus alas artificiales. También el acto sexual es un vuelo que alcanza los máximos placeres; pero aquí la persona evocada parece temer al estallido pleno de su libertad, pues desea el retorno. Creo que aquí se halla una clave para determinar el contenido semántico de *AA*: el amor tiene pleno conocimiento de su caída, por lo que hace de la intensidad un medio de defensa contra la destrucción, como señala Paz:

El misterio de la condición humana reside en su libertad: es caída y es vuelo. Y en esto reside la inmensa seducción que ejerce sobre nosotros el amor [...] Comienza con la admiración ante una persona, lo sigue el entusiasmo y culmina con la pasión que nos lleva a la dicha o al desastre.<sup>44</sup>

La dirección por la que la voz poética conduce a la figura amada, se encuentra en ella misma: “entre tú y tú y en ti: viviente.” (17, 37, 44), en un vuelo que es también caída, destino y libertad, aquellos lazos que se unen en el amor. Paz se acerca al fenómeno de este poema: “El amor es una apuesta, insensata, por la libertad. No la mía, la ajena”.<sup>45</sup>

Con esta libertad inalcanzable de *ella*, se recrean todos los poemas de este libro, pero se alude a ella directamente en el texto número 19.

Y con nuevas revelaciones, el erotismo reaparece. Poema de acción y creación, contiene distintos verbos usados en presente: “tocas”, “eres”, “despliegas”, “riges”, “sustentas”, “olvidas”, “gobiernas”, por mencionar los más notorios. El efecto logrado tiene que ver con la figura de dicción por combinación llamada asonancia, y refuerza la idea de situar a la mujer, objeto y fin del amor, en el centro del universo poética. Paz hace notar que “la historia del amor es inseparable de la historia de la libertad de la mujer”,<sup>46</sup> y se observa en estos poemas dicha libertad llevada a toda su capacidad, la universal:

---

<sup>44</sup> Paz, *La llama doble*, op. cit., pp. 95-96.

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 60.

<sup>46</sup> *Id.* p. 96.

- 7 Y la música de las esferas  
hemisféricas, vas formando:  
a tu santa cítara aplicada,  
con movimiento diestro riges
- 11 el templo gozante que sustentas. (19, 46)

El universo ptolomeico no ha perdido su carga simbólica en la memoria humana: a un mayor alejamiento de lo terrenal, la cercanía con lo divino se estrecha. La reinterpretación del concepto radica en la *divinización* femenina, pues *ella* riges ambos polos. Por lo que posee de terrenal y de corpórea, permite que se realicen las esferas divinas. Dentro de esta visión religioso-erótica, tan semejante al discurso místico, se hallan, con curiosa frecuencia, diversos elementos pertenecientes al contexto de lo sagrado. Inducir lo sagrado a lo que podría considerarse lo más “profano” es una vertiente creativa ya registrada en diferentes épocas, pero aquí se renueva por su contribución a la superioridad del ser amado:

- 12 Fluyendo en secreto, inaugurando  
tu pila bautismal, el negro  
licor de consagrar, el cáliz,  
de hallazgo en hallazgo, minuciosa,  
lo aprendido de memoria olvidas,
- 17 la acción original gobiernas. (19, 46)

La “pila bautismal”, el “licor de consagrar”, sugieren contenidos que forman su continente, la amada o el cáliz, una metonimia del continente por el contenido. Estas referencias recalcan la capacidad femenina para gobernar la “acción original”: el acto sexual. Estas estrofas, entonces, logran llevar a un espacio perfecto la felicidad amorosa, la cual, según el poeta, se construye sólo hacia el interior de la pareja, sin importar la circunstancia que la rodea, así sea la más sórdida. La expresión consigue un cierre inusitado para el poema, libera la tensión sacra y retrae al poeta solidario que se identifica con los marginados:

- 18 Brillan en la lengua matinales  
exploraciones; en las yemas  
el deleite alumbra espejos claros.
- Mientras desfallecen los amantes  
en cines pulguientos; entre olores  
de otros, en colchones alquilados;  
mientras en quicios clandestinos

26 se desmorecen; sobre baches  
de ruido, en camiones, derrengándose. (19, 46-47)

Otro poema interesante para este análisis lleva el número 30 del libro. Inicia con una descripción, como ya había ocurrido antes, en la que el poeta contempla a la figura femenina en medio del placer sensual:

1 SABIA en los crisoles, en los hornos  
del placer, tu vida vas ganando  
con el sudor de tu deleite.  
4 Y es regocijo entre tus piernas. (30, 68)

Esta descripción contacta con otro pasaje de *La llama doble*, de Octavio Paz:

El encuentro erótico comienza con la visión del cuerpo deseado. Vestido o desnudo, el cuerpo es una presencia: una forma que, por un instante, es todas las formas del mundo. Apenas abrazamos esa forma, dejamos de percibirla como presencia y la asimos como una materia concreta, palpable, que cabe en nuestros brazos y que, no obstante, es ilimitada. Al abrazar a la presencia, dejamos de verla y ella misma deja de ser presencia. Dispersión del cuerpo deseado: vemos sólo unos ojos que nos miran, una garganta iluminada por la luz de una lámpara y pronto vuelta a la noche, el brillo de un muslo, la sombra que descende del ombligo al sexo. Cada uno de estos fragmentos vive por sí solo pero alude a la totalidad del cuerpo. Ese cuerpo que, de pronto, se ha vuelto infinito.<sup>47</sup>

Este fragmento sugiere el porqué de la descripción fragmentada que se percibe en casi todos los poemas mencionados. La idea recurrente a lo largo de estos poemas es el cuerpo, descrito en fragmentos que dan cuenta de la percepción del ojo poético. Ocurre, de esta forma, un suceso semejante al expresado en un cuadro cubista: se descompone la realidad (sensorial), para apreciarla en su totalidad.

Curiosamente, Bonifaz elude aquí el pronombre *nosotros*, en cambio, el *tú* es empleado ininterrumpidamente, así como la posición contemplativa con respecto al cuerpo enfrentado: el placer de describir el gozo ajeno invade la escritura y une indisolublemente a los amantes. Este recurso se retoma luego de hallarlo en el libro *Imágenes* (1953), en el que, al contrario de *AA*, se contempla con admiración el sufrimiento femenino, por influencia del poeta austriaco Rainer

---

<sup>47</sup> *Id.* p. 204.

María Rilke (1875-1926). Un fenómeno particular ocurre, entonces, para lograr el cambio dichoso que llena los poemas hasta aquí analizados.

En general, la íntima sensualidad femenina no se declara en las voces masculinas, por lo que los poetas llegaron a emplear una personalidad poética femenina, de ello existe un ejemplo específico en el *Cantar de los cantares*, en los discursos de la sulamita; también cierta línea de la poesía medieval recurre a la voz de la mujer para sugerir el placer erótico. Por su parte, la poesía mexicana carecía de esta liberalidad; entonces ocurrió un acontecimiento relevante: a medio siglo XX surge una generación de mujeres poetas con nuevas propuestas estéticas y temáticas que iluminan el olvidado ámbito femenino. Poetas como Coral Bracho, Miriam Moscona o Elsa Cross, por mencionar sólo algunas, introducen el cuerpo femenino en el contexto literario nacional; ellas publican durante la década de los ochenta, y plantean una cuestión un tanto olvidada: "El propio cuerpo es una presencia notable, palpable, tan fuerte que el lector logra casi oler sus secreciones, los líquidos amargos, 'las heridas abiertas', como las poetas mismas señalan".<sup>48</sup>

Por supuesto, el placer erótico no constituye la única aportación de este descubrimiento. Lo que encuentro interesante es que AA se haya escrito y publicado también en esos años de *relectura* del cuerpo femenino: 1987. Así, Bonifaz *intima* en el crisol de las emociones de la amada y logra un particular juego de espejos en que el amante percibe por medio del cuerpo ajeno emociones que lo funden a él. La escritura establece una traslación de realidades, físicas y emocionales, que duplica el ya de por sí ilimitado conjunto de posibilidades de interpretación del texto. El conocimiento a partir del objeto amado le otorga acceso a los misterios en que se resuelven los opuestos:

5        Máscara juvenil de siglos  
          que junta tus fuegos en la noche  
7        de las riberas entrañables. (30, 68)

Bonifaz estructura descripciones sensoriales y simbólicas, para representar al amor como una maquinaria perfecta y viva, palpitante; retoma la idea del fuego original, primigenio, presente en toda civilización, entonces habla del "ámbar sudado", del "hervor de mareas y de antorchas",

---

<sup>48</sup> Véase en Valeria Manca (intr. selecc. y notas), *El cuerpo del deseo. Antología de poesía erótica femenina*, Xalapa, Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Veracruzana, 1989, p. 18.

obteniendo una “enumeración anafórica”, que, de acuerdo con Helena Beristáin, “consiste en la repetición intermitente de una idea”.<sup>49</sup> El poema insiste en descripciones físicas de *ella*, adornada por diversos motivos de la escultura prehispánica: belleza reveladora de secretos para quien la busca y la lee pacientemente:

- 22 Y en la máscara de obsidianas  
reticulares, miran, húmedos,  
los ojos que una vez se abrieron  
de incrustadas conchas en la piedra.
- Perdido el cuarzo de los dientes,  
laten las encías gustadoras
- 28 del poder de ensangrentados meses; (30, 69)

Y los secretos, felizmente, se descubren:

- 31 Entre cinco puntos y por cinco  
caminos; por cinco potestades  
multiplicada, te reúnes.
- 34 Entre tus piernas te comprendes. (30, 69)

Claudia Hernández anota que el número cinco es el símbolo del hombre.<sup>50</sup> Pero también es el número de puntos que conforma el “quincunce”, símbolo estudiado por Bonifaz Nuño, frecuente en las manifestaciones artísticas prehispánicas: “Esos cinco puntos, [...] representan el poder de los dioses que, aplicado a la forma humana, creará al universo. Son, de tal suerte, signo de la acción cosmogónica”.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Beristáin, H., *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1994, p. 50.

<sup>50</sup> Cfr. “el número cinco que es, ante todo, el símbolo del hombre. Número de la hierogamia, unión del principio del cielo (tres) y de la Magna Mater (dos). Pentagrama [...] que en Bonifaz es “la estrella sensual que nos conduce”, en Hernández, *El corazón en la mira*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996, pp. 34-35.

<sup>51</sup> Bonifaz, *Cosmogonía Antigua Mexicana...* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 20 y 21. En la página trece del mismo texto describe este símbolo, relacionado con las alusiones al centro y al cuerpo humano en el poema:

Supóngase una superficie cuadrada cuyo centro se marca por medio del punto donde, necesariamente, se cruzarían las líneas diagonales que relacionan entre sí los ángulos opuestos de la mencionada superficie; así, el centro se pone a su vez en relación con los vértices de tales ángulos, puntos también. Si éstos se figuran marcándolos como el primero, entre los cinco así manifestos compondrán la figura designada por la palabra latina *quincunx*, quincunce, si se españoliza: un punto central y cuatro singulares, equidistantes a él.

Un nuevo hermetismo se encierra en el poema 31, asociado con otras reflexiones acerca del tópicus del amor. Inicia con una metáfora que alude al fenómeno:

- 1 EL VÉRTIGO del pozo angélico  
gira y echa flor en los desiertos  
de la sal, y les procura puertas  
4 y pájaros cálidos y frutos. (31, 70)

“Uno de los medios a nuestro alcance, para compartir los goces del amor e intentar elucidar alguno de sus avatares, es el de recurrir a la literatura”,<sup>52</sup> es decir, un medio de comprender el acontecimiento amoroso, es el lenguaje, las palabras, materia del poeta. Nadie dirá nunca la última palabra sobre el amor —ni de la muerte, ni del tiempo, ni de ninguna de las experiencias esenciales del ser humano—, pero cada palabra acerca de él le añadirá medios de acceso y de expresión. Otro de los recursos para bordear, aproximar, dilucidar o abordar este sentimiento utilizando el lenguaje, consiste en el tono confesional, aquí tan parecido a la declaración religiosa de la culpa:

- 13 Yo, el desterrado; yo, la víctima  
del pacto, vuelvo, el despedido,  
15 a los brazos donde te contengo. (31, 70)

Reminiscencia del *Banquete* de Platón: el ser arrancado de su complementario, no evita declarar el extravío, causa del dolor. De ahí la profunda alegría del encuentro-contemplación, que se realiza cabalmente, sin lugar a dudas, en el plano físico, tan intenso que trasciende a lo espiritual. Así el amante salva a la amada del tiempo, “a salvo de ayer y de mañana” (31, 24, 71), de su castigo, haciéndola siempre reconocible para sí mismo:

- 25 Envejece inútil el castigo  
a lo lejos, mientras tú, de estrenos,  
suavizas tus misterios vírgenes,  
la migración de tus arroyos  
placenteros, tus racimos trémulos.  
30 Y errante y vivo, te conozco. (31, 71)

---

<sup>52</sup> R. M. Hernández, “Las visiones del amor”, en Jitrik, Noé (coord.) *Las palabras dulces. El discurso del amor*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 59.

Las siguientes estrofas contendrán una serie de tratamientos de alabanza que continúan por oponerla a la muerte: "tú, milagro de la estrella fósil," (31, 40, 71). Y por fin, se integra a ella, ante la sorpresa de acceder al mundo que sólo había contemplado:

- 45 Y con qué exigencias me reclamas;  
Me enriqueces con qué trabajos;  
47 a qué llamados me condenas. (31, 72)

En medio de los misterios, "...rige / lo incomprensible de las palabras;" (31, 50-51, 72). El lenguaje, vuelve a ratificar, está al servicio de la materia desconocida del amor, con la conciencia de nunca ser suficiente.

El último poema de esta serie temática, el 36, contiene una variación de la experiencia amorosa: la cotidianidad. Mediante recursos cercanos a la poesía "conversacional", tales como el uso de la narratividad y del *tú*, se compone un cuadro cálido y alegre. La descripción de la amada después de la lluvia, capaz de embellecer el quicio de una puerta sólo por la acción de sus zapatos rojos, o de alegrar al poeta con su abrigo húmedo y su sonrisa, culminan en la felicidad de abrazar el cuello del amante. Una embriaguez nostálgica transforma el mundo cerrado de una habitación y una espera, en espacio abierto liberador de la fiesta:

- 10 Sube el vino azul de estar contigo;  
trasmuta la vivienda oscura,  
su canon de puertas frente a frente,  
en flamas de túnel submarino,  
14 en fiesta de barcos, en jardines. (36, 82)

La declaración amorosa es inevitable; el mecanismo, memorable

- 15 Socorro de mis años, dices:  
"Y yo a ti." Canción para cantarte,  
17 adorno de tu voz, diadema. (36, 82)

El discurso indirecto sugiere la enunciación del "te amo", pero en ningún momento se menciona. Y en realidad no existe necesidad de emplearlo, dado el ambiente íntimo, privado, del poema. "Y yo a ti" es una expresión casi idéntica al "Yo también" analizado por Barthes, quien



afirma que “esta respuesta basta para poner en marcha todo un discurso del júbilo”,<sup>53</sup> en efecto, un júbilo pleno se traduce en el encuentro, sin temores futuros o pretéritos:

18 Y estás en tu cuerpo, y nuestros pasos  
juntos, una vez, se reconocen  
en el corredor de aquella casa  
21 que no fue la casa que buscamos. (36, 83)

“Y yo a ti” es, para decirlo con las palabras de Barthes, “la verdad loca, que no llega por razonamiento o preparación lenta, sino por sorpresa, por revelación (*satori*), por conversión”.<sup>54</sup> Como acción, concluye para reiniciar, cierra el círculo con la posibilidad de empezar de nuevo (“*Yo también* inaugura una mutación: las viejas reglas desaparecen, todo es posible...”<sup>55</sup>), y por ello el carácter terminante de este poema: quienes eran dos se reconocen en uno. Es entonces, el momento de observar la cara opuesta, imprescindible del amor-pasión, el temor palpable del amante: la separación.

### 1. 7. *El desamor, “pesadumbre encolmillada”*<sup>56</sup>

El amor, humano como es, no puede ser eterno. Lo mismo vale para el dolor: amenaza con ser infinito. Es entonces cuando el amante ama sin recibir respuesta y toma la determinación de aferrarse al sufrimiento. Como otros poetas a lo largo de las civilizaciones, Bonifaz formula remedios poéticos en *AA*. Para continuar con la visión dual de esta investigación, propongo seis poemas referentes a la contraparte del amor feliz: 4, 8, 10, 28, 32 y 35.

Formalmente, no difieren de la generalidad que engloba el poemario: predominio del eneasilabo y el endecasílabo polirrítmicos. En el nivel semántico, da cuenta de los diversos tonos perfilados en el mosaico del *mal de amores*: los celos, la rabia, el desencanto, la soledad y la angustia. Así, bajo el mismo ropaje estilístico, las oposiciones surgen con simultaneidad, no bajo

---

<sup>53</sup> Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 1993, p. 237.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>55</sup> *Id.*, p. 238.

<sup>56</sup> Así como el subcapítulo dedicado al amor iba encabezado por la metáfora “Copa tallada en una gema”, la cual es, a mi juicio, una de las mejores alusiones al amor, así también la construcción “pesadumbre encolmillada” (3, 2, 8), me resulta una exacta descripción del estado de ruptura que aquí me interesa destacar, gracias al empleo de un adjetivo (*encolmillada*) que personaliza al sustantivo abstracto *pesadumbre*.

una disposición cronológica como la del *Cantar de los cantares*. Por motivos prácticos, mi clasificación sigue un orden similar al del texto hebreo.

Para explicar la fractura entre ambos polos, no encuentro mejor reflexión que la hecha por el mismo Rubén Bonifaz, a propósito de Catulo, en su introducción a los *Cármenes*:

Mientras la pasión del amor, empleada como medio de apropiación del mundo, es correspondida o vive de la esperanza de serlo, es ejercicio del bien y merecimiento de la felicidad. Quien es capaz de servir de raíz a esa pasión, con todo cuanto él es, actuará y dirá el bien, y los dioses deberán tener en cuenta de esa actitud erótica llevada hasta la religiosidad, y estar inclinados a recompensarla. Pero cuando el erotismo se frustra en su anhelo de posesión; cuando las cosas bien dichas y hechas se pierden, porque el objeto para quien se dicen y hacen demuestra ser indigno de ellas, el amor se vuelve enfermedad de la cual hay que curarse a toda costa; la pasión llega a ser morbo terrible, enemigo radical de la vida, irreligión. Porque así como el amor correspondido es el sentido de la vida, la manera de señorear el mundo, la pasión desgraciada es la fatal dispersión del ser, la pérdida de sus posibilidades mismas de realizarse [CÁRMENES: XLIX-L].

Podría parecer que Bonifaz toma una actitud demasiado radical frente a Catulo, si no existiese la oportunidad de observar la misma reacción en AA. Con este contexto, en cambio, se adivina al poeta continuador de la tradición clásica, y sobre todo al autor que reconoce que en materia de amor es difícil avanzar mucho, pues los sentimientos hermanan a hombres de diferentes épocas e ideologías; sin embargo, el poeta mexicano evita a toda costa insultar de manera soez a la mujer que lo desprecia, pues ya se ha refinado gracias a la herencia de los códigos caballerescos, como señalará Sandro Cohen. Con todo, la inconsecuente no se liberará de ciertas descortesías bellamente disfrazadas por parte de su olvidado amante.

A diferencia del apartado anterior, en el que se observan poemas acerca del amor recíproco, ahora la situación es a todas luces distinta: uno de los miembros de la pareja está enamorado y el otro no, el primero se halla preso de la pasión, el segundo es libre. Pero ya no se trata de la libertad ajena que la voz lírica exaltaba, por presenciirla y compartirla, en los poemas vistos hace un momento, sino de una *independencia* absoluta, extraña al amante, quien no tiene otra opción sino la de rebelarse a esa realidad, anulando su voluntad:

6. Blando de furias; escondido;  
desde la esquina me desangro  
por verte que sales de esta casa.  
Y no sale nadie; no saliste.

Sólo por hacer que me recuerdes  
 aquí, me empobrezco en todas partes;  
 doy cuanto tengo: te devuelvo  
 tus muebles usados largamente,  
 tus cartas quemadas, tu retrato,  
 el cuarto donde me quisiste,  
 el patíbulo que me bordaste. (8, 22)

Como si la ruptura estrechara los lazos, el “diálogo ficticio” se vuelve más claro cuando da lugar al reproche o al reclamo amoroso, y refuerza la presencia del *yo* y del *tú (ella)*. Los mecanismos de distanciamiento varían, pero no su efecto: en el amor, la distancia contemplativa; en el desamor, el poeta vive la distancia concreta, espacial, que le impone la amada; los contrarios conviven gracias a diferentes medios, se confunden y se entrelazan para oscurecer sus fronteras.

La separación es semejante a la muerte, por ello se utiliza el concepto de “muerte erótica”, entendido en tanto exilio del breve universo del amor, con su loca intimidad, realizada en el espacio de la casa, la cual constituye, en la unión perfecta, el resguardo para la lluvia y para la declaración. Sin embargo, el mismo amante presencia el derrumbe de aquel paraíso privado, el espacio cerrado se convierte en el sitio vacío del desamor; la presencia recurrente de la casa dentro de *AA* toma diversas posiciones, aquí, en este *ahora poético* –infinito–, el individuo se entrega al sufrimiento (por verte que *sales de esta casa / Y no sale nadie...*), hace alarde de la ausencia desde cada uno de sus utensilios cotidianos, el clavo, el pan, las sábanas o la mesa revelan al sujeto deseante:

23 Ya el clavo con que me clavaste  
 en tu pared, deshabitado  
 se herrumbra desperto y en desorden;  
 se arruga el pan, callan las sábanas,  
 27 no danza ya la mesa coja. (8, 23)

Dichos objetos revelan, al sujeto deseante y desterrado, su realidad paradójica e ineludible: “Hoy juego un juego que no juegas: / ya no te busco...” (8, 28-29, 23).

Partiendo del motivo de la casa vacía, el discurso desemboca en la enunciación de la miseria absoluta del hablante: “Sólo por hacer que me recuerdes / aquí, me empobrezco en todas partes” (8, 10-11, 23). Acerca de este fenómeno de pobreza espiritual, comenta Cohen:

Resulta significativo que el poeta haya relacionado la acumulación de soledades –el desencuentro– con la pobreza, porque lo pobre y lo rico vendrían a constituir los dos polos de la relación amorosa... Cuando el hombre ama y es, además, correspondido, su hacienda rebasa los límites de lo material. Y si a la riqueza del amor correspondido puede oponerse el vacío de la pobreza, también se colige que esta pobreza, en el fondo, es una negación de la persona que la sufre.<sup>37</sup>

Los alardes de miseria amorosa contrastan con el lujo de la posesión plena, la cual lucía entre joyeles, entre ámbar o diademas, otorgados por el amante, quien a fuerza de dar, de darse, deviene en la más absoluta desposesión, empobrecido de celos, dolor y tristeza. La mutilación sufrida se extiende al lector por la alusión a situaciones reconocibles, como la de la lluvia sobre la piel, ahora en el poema 28:

4 Me paro a ciegas; me golpea  
la puerta que cierras, en la espalda;  
mudo, lo soporto; en la banqueta,  
salpicado de agujas rotas,  
de tijeras de hoces, de machetes.

Y por fuera inmóvil, te acongojo  
y te llamo en mi alma, te persigo  
con las dementes aflicciones  
del pescado boquiherido, en seco;  
del corazón desaforado.

Se tupe el chubasco, y en la calle,  
entre dientes líquidos, fatigas  
de suelas caladas, sedentario  
de pesares, de transidos lloros,  
18 se moja este amor encallecido. (28, 65)

La devaluación del amante se duplica en un desprecio y un autodesprecio: “Pobre de mí. Ya no te asomas.” (28, 19, 66), que se acentúa por el sugerido obstáculo económico, pues la imagen que nos ofrece quien habla de sí mismo, se asemeja a la del indigente, del alienado. Cabe aquí citar una opinión de Bolívar Echeverría:

---

<sup>37</sup> Cohen, *op. cit.*, p. 16.

Si en la sociedad humana el contacto de los cuerpos, y con él la posibilidad de la satisfacción erótica, depende de la existencia del individuo en calidad de persona, es decir, dotado de una identidad diferencial, entonces el dinero, mediación moderna de la personalidad, se encuentra sin duda en una complicidad secreta con el fetiche erótico [...] El dinero aporta una segunda capa de oscuridad al de por sí ya "oscuro objeto del deseo".<sup>58</sup>

Ante el abandono absoluto, el amante, que se aferraba a amar a quien no le corresponde, debe partir –quizá hacia el territorio gris de la rutina-, totalmente abatido: "Ya me voy. Ya olvido. Ya ni cuento / cuántas horas tengo de no verte" (28, 35-36, 66).

Después del exilio, la muerte "Tú, la del roído rostro culto", el reto de poseerla "ven tú, si puedes, sin disfraces" (4, 11-12, 13). Un sabio citado por Ibn Hazm afirmaba que "La muerte es hermana de la separación". No obstante, de inmediato se rebela el rechazo de ese fin.

- 14 Y no te imagines que te pido,  
muerte, por mis años; en cascajo  
16 te estoy mandando todavía. (4, 13)

Así, resurge la fortaleza del espíritu; pero el sufrimiento que no encuentra tregua, por lo que llegará un nuevo retroceso hacia la agonía: "Ya en derrumbe, extinto, ya empolvado, / me alcanza esa noche que se calla / hasta endurecerse" (4, 30-32, 14). Y es que, del "vértigo del pozo angélico", descrito en otro poema, ya sólo queda el abismo que no permite concesiones ni a la muerte ni a la vida, el punto muerto donde todo y nada es posible, un paso antes de la salvación o del desastre. Por fortuna, en la obra bonifaciana, la redención radica en el gozo de caer una vez más:

- 27 Aquí empezaré, donde termino:  
siempre habrá otra vez, y cantaremos  
29 lo que no creímos que era nunca. (4, 14)

En otra oposición, encuentro que, en el ámbito del amor, la figura de la copa era el continente del corazón amado; en el despecho, en cambio, una copa de oro contiene la misma porción de daño, "el veneno aquel que me serviste" (10, 13, 26): traigo a cuenta, de nuevo, el artículo de Cohen, cuando afirma que el orgullo, los celos, el dolor y la tristeza crónicos, funcionan como

---

<sup>58</sup> Bolívar Echeverría, "El dinero y el objeto del deseo", en Jitrid, Noé, *op. cit.*, p. 153.

síntomas de una negación (o mutilación) del individuo cuando enfrenta un desencuentro amoroso.<sup>59</sup> Cada uno de estos estadios se manifiestan en el poema 10; por ejemplo, registra un reconocimiento de esta auto-negación: “mutilado soy por mis deshechos” (10, 7, 26), cubierto por la complicación de la antítesis: “Y alegre de no vivir un día / más, me complazco porque ahora / estoy vivo...” (10, 8-10, 26); de cualquier forma, la negación sólo funciona en cuanto reclamo amoroso, llamado desde el extremo del sufrimiento:

- 17 Pero no sé qué me habrás dado  
que me ardo de filos y de herrumbres;  
que anda curtido y enchilado  
por aquí mi corazón, y llora.  
Tan exigente en mí, tan áspera  
22 sigues de tiránicos abrojos. (10, 26-27)

De igual manera, el “vino azul” del amor sufre la respectiva transformación, ahora la voz afirma “me emborracho por perderte”. Aquí la última reminiscencia de la felicidad perdida se apoya en un doble campo semántico –el mundo prehispánico o el paraíso compartido–, al hacer resonar las palabras surgidas de desconocidas semillas y mala hierba, hacia la superficie de la tierra, dejando “losas de pavimento rotas / en la ciudad que fue del canto” (10, 36-37, 27).

Dentro de los sufrimientos amorosos, no puede faltar la idea del suicidio, pues el desamor es ya una manera de *no-existir*. En *AA*, no se menciona como hecho concreto, sino como una fascinante idea, en el sentido de que hipnotiza al individuo por un instante. La posibilidad de la muerte, bajo la forma de discurso, consigue desnudar los rigores de la ruptura; pero inevitablemente contiene su logro estético, ya que en su descripción confluyen diversas figuras literarias (imagen, oximoron):

- 3 Prendido al árbol desastrado;  
ahorcado, nocturno, dando vueltas,  
5 desairado y sin aire, cuelgo. (32, 73)

Bonifaz ya reconocía esta pesadumbre en Dido, reina de Cartago, a quien da muestras de comprender en el texto que analiza más de diez años antes: “Ella, lo hemos visto ya, no tiene más

---

<sup>59</sup> Cohen, *op. cit.*, p. 16.

apoyo que sus fuerzas humanas, su pasión acrecentada por el infortunio. Olvidada de los dioses, se consume sola, en cada vez más altas llamaradas inútiles".<sup>60</sup> La conciencia del abandono conduce a la idea suicida, a la no-existencia:

17 Ausencia sin olvido, tiempo  
sin olvido. Y no sirvo, y no me tapa  
19 ya ni la tristeza. (32, 73)

En los poemas anteriores, amorosos, *ella* se descubría diosa por efecto de la pasión, ahora el poeta, en cambio, con cierto temor, *intuye* la divinidad de la amada (la asocia con figuras míticas); puesto que no comparte el amor, es más fuerte que el amante:

30 Quizás viví una vez. Acaso  
tú inmortal sabes ser, valiéndote  
de la miel central de tus espinas;  
te calzas de sirena, cantas  
en el oscuro, con tus islas  
35 claras de lujos no tocados. (32, 74)

La percepción de la ausencia es exclusiva del amante, viene acompañada por la soledad, precedida del desconcierto obvio, por pasar del enlace al desenlace ¿no es ello una forma de la muerte, consciente, trágica y más palpable que ninguna otra?

36 Y yo no tengo a dónde irme  
ni me quiero quedar. Visible  
38 estoy, ahorcado, sintomático. (32, 74)

La conclusión alza su voz desde el abandono absoluto, la no realización, la incompreensión:

44 Ya no me aflijo; nada tengo.  
Ni siquiera las memorias tristes  
46 ni los males en que me dejabas. (32, 75)

---

<sup>60</sup> Bonifaz, R. *Tiempo y eternidad en Virgilio. La Eneida, Libros I-VI*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976 p. 98.

Roland Barthes entiende esta soledad como la cerrazón cultural del hombre moderno con respecto al amor, la cual aísla al amante no sólo de la amada, sino de las instituciones (divinidad, sociedad, destino) que contribuyen a conformar nuestra humanidad. En la ruptura, ese mundo exterior acentúa la soledad, lo sume en la extrañeza.

El poema 36 cerró el apartado anterior, descubría la maravilla del amor pleno en medio de lo cotidiano. De igual forma, el poema 35 trae las últimas reflexiones de este subcapítulo, pues reafirma la derrota estrepitosa sufrida por el poeta a causa del amor, esa “especie de milicia, no idónea para hombres pusilánimes” [RBN, *AARA*, 1986: Intr.]. Luego de la derrota amorosa se aprecian los estragos de la ruptura:

1        SUELTA su vago humor de vidrio  
          contrito, mi alma; desde el fondo,  
          un burbujear de fango encrespa;  
          y el águila insonne que empollaba  
          en mí las brasas del valiente,  
6        ya dormitando, cacarca. (35, 79)

La combinación de materiales de diversa conformación complica la imagen, pero la acerca a la experiencia que intenta retratar: la idea del águila interior, la fortaleza de espíritu, se suma a la serie de motivos que conciben al amante como el ser de gran envergadura en medio de la desgracia. Después, ofrece un cambio de tono, por otro más coloquial, que asume la distancia de la amada, ya imposible:

7        Y así me van dejando, amigo;  
          así se enmustian mis guimaldas.  
          Ni siquiera una pasión me mata:  
          de grietas torpes, de penumbras,  
          ciego de enfermedades sórdidas,  
          ya no me miro.  
                          Ya mi fuerza  
          no anda con mis piernas; ni mis brazos  
          se cumplen moviéndose, ni medra  
16        mi corazón en la alegría. (35, 79)

La enumeración es un recurso frecuente en el discurso de Bonifaz; aquí se logra mediante oraciones copulativas de negación (polisíndeton), con uso regular de consonantes nasales que imprimen musicalidad al poema, pues la melodía también se presenta con regularidad en este



volumen. Pero volviendo al plano semántico, hallo que el retorno a la rutina vislumbra la negación total del amor. En lo que parece ser un desdoblamiento, Sören Kierkegaard afirma: “No puedo imaginar nada más contrario al amor que esas interminables conversaciones sobre el futuro”,<sup>61</sup> para referirse al choque existente entre rutina, futuro y pasión; aquí se observa la presencia de los dos primeros elementos, convertidos en cotidianas muertes por la separación:

- 17      Luego, el ir viviendo, y el doliente  
          espejo calvo en las almenas  
          de la cabeza; la oficina,  
          la mano cortada, la costumbre  
21      de perder los gustos que uno amaba. (35, 79-80)

Las cuatro siguientes estrofas refieren el desolador panorama que rodea al amante privado de su amada, lleno de motivos desoladores: la voz se petrifica, el cansancio lo domina, la noche lo atormenta, y el fuego, símbolo de vida, se duerme junto al orgullo y la palabra. Aquél es tiempo de recuento, pero también lo es de la última rebeldía:

- 39      Amigo, amigo. Se enmestaron  
          mis flores marchitas; en desgracia  
          recordando voy, como de vida.  
          Y para acabar, por no rendirme,  
43      no canto ya ni me despido. (35, 80-81)

### 1. 8. *Encuentro de contrarios*

Este es el espacio donde predomina la antítesis, la confrontación de las emociones opuestas que perviven a lo largo de *AA* y que aquí armonizan. Parafraseando a Julia Kristeva, cuando afirma que “el lenguaje amoroso es un vuelo de metáforas”,<sup>62</sup> añadiré que el desamor es un vuelo, además, de la antítesis, ya desde su motivación: el amante se ve obligado a amar a quien no le corresponde –primera oposición–, por consiguiente, su discurso va –siguientes pares antitéticos– del ruego al reclamo, de la declaración al despecho, del ansia de fusión a la certidumbre del

---

<sup>61</sup> Kierkegaard, *Diario del seductor*, México: Fontamara, 1996, p. 122.

<sup>62</sup> Kristeva, *Historias de amor*, México: Siglo XXI, 1997, p. 1.

abandono. De este tono es el tercer grupo de poemas comentados aquí y, por supuesto, conllevan un desarrollo distinto al de los ya vistos con anterioridad: los polos opuestos manejados se ocupaban, por su temática, de un extremo independiente del otro; en tanto que, en poemas como los analizados a continuación, esta oposición se manifiesta en un mismo plano por medio de recursos relacionados con la ya mencionada antítesis.

Este apartado es de particular importancia, pues, de acuerdo con casi todos los críticos de Bonifaz, la oposición de contrarios es punto medular en la obra del poeta.

Dentro del subcapítulo dedicado a 'El autor y su temática', que se encuentra en el capítulo titulado "La interpretación", Helena Beristáin hace un recuento de ideas opuestas dentro de la temática poética de Bonifaz Nuño, a las que llama "oposición entre euforia y disforia", entre ellas, la conciencia del poeta *frente* al yo-otro, también se percibe en la angustia existencial contra la alegría de vivir, y, por supuesto, incluye el tema del amor que en el poeta es el del "amor inhallado"; la autora señala además otros tópicos que parecen guardar oposición entre sí.<sup>63</sup>

Por su parte, María Andueza, en su trabajo dedicado a *La flama en el espejo* (1981), distingue las oposiciones tanto en los poemas numerados como en los alfabéticos en que se divide el libro: determina que muerte y resurrección forman una "balanza antitética" entre negativos y positivos, formando una "dinámica liberadora"<sup>64</sup> que lleva a una realización espiritual plena. Afirma que por medio de la antítesis, "el estado de *sufrimiento* deja paso al *gozo* de la iluminación en el amor",<sup>65</sup> mientras que en los poemas numerados, mediante el mismo recurso, el poeta pasa "de la angustia al gozo, de la total desesperanza a la certeza de la salvación, del pesimismo de la muerte al triunfante optimismo en la resurrección", para determinar que "en esa serie de antítesis se delinea la dicotomía de elementos negativos que dejan paso a otros positivos casi simultáneamente".<sup>66</sup> El aparato constructivo es, entonces, similar al que se halla en *AA*.

Por último –para abreviar–, Claudia Hernández recurre en varias ocasiones al "encuentro de los contrarios" que, en buena medida, son atribuidos a la influencia prehispánica ampliamente

---

<sup>63</sup> Beristáin, H. *Análisis e interpretación del poema lírico*, México: Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 126-145.

<sup>64</sup> Andueza, M., *La flama en el espejo: Rubén Bonifaz Nuño*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, p. 46.

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 94.

<sup>66</sup> *Id.* p. 82.

reconocida del poeta, y expresados con el uso de encabalgamientos y, por supuesto, de la antítesis, para determinar que

*En Albur de amor se contraponen lo mucho a lo poco, lo que alumbra a lo que apaga, lo que empieza a lo que termina, lo ido a lo por venir, el haber pasado al estar presente, el estar de espaldas al estar de frente, el todo a la nada, el subir al bajar, el contento a la desgracia, el pecado a la salvación, el irse al quedarse.*<sup>67</sup>

Queda establecer las relaciones entre los recursos literarios empleados aquí y la realidad sensible presentes, para obtener las abstracciones –en este caso, de amor y desamor– que animan dichos juegos de opuestos.

La caducidad del amor se trasluce desde las primeras páginas del libro. Así, el poema 3 sugiere una ruptura en pleno trance de amor, pasión casi siempre tan intensa que, paradójicamente, parece insuficiente: “...te ausentas / por todo lo mal que supe amarte” (3, 3-4, 10). La serie de antítesis que vendrán a continuación confirman el hecho de que en este punto del recorrido de la pareja, todo se reviste de sufrimiento, aun la dicha. La propuesta se ve apoyada por el epifonema, el cual obtiene la idea concluyente:

5      Ya fui desventurado cuando  
          estuviste aquí, y en el momento  
7      donde te vas, me desventuro. (3, 10)

Aunque la confrontación de los contrarios amor y desamor se establece mediante diversas figuras literarias, es la antítesis el espacio donde mejor se aprecia el juego (o la lucha), como se aprecia en la continuación del poema:

16     Mientras más mal te portas, mucho  
          más te voy queriendo, y porque espero  
          menos, me injurio y te acrecientas.  
          Así tuvo que ser: de tanto  
          que te procuré, me aborreciste;  
21     tan sólo pesares te he dejado. (3, 10-11)

---

<sup>67</sup> Hernández de Valle-Arizpe, Claudia, *El corazón en la mira*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

La figura de pensamiento se combina con el encabalgamiento [*mucho / más*]. Finalmente, la idea accede al lenguaje poético y confirma la presencia de las dos fuerzas de igual magnitud pero de sentido contrario, como reza una ley física, la de la física del amor. El lector se sitúa en el terreno de lo que Dennis de Rougemont –mucho antes que Trias– llama amor pasión: “deseo de lo que nos hiere y nos aniquila en su triunfo”.<sup>68</sup> En lo particular, dudo acerca de la posibilidad de que el autor de poemas como aquéllos en los que se describe con tamaña devoción el cuerpo amado, ame más al amor que al objeto de éste, aun así, las definiciones críticas de Rougemont son básicas por ser inaugurales y hasta el día de hoy, vigentes en gran medida. En efecto, incluso en el dolor –como puede apreciarse en la estrofa citada–, el amante proclama orgulloso ser el *siervo* de la mujer, y con esa premisa la observa, ahora con una distancia terrible: rodeada por una felicidad que lo excluye: “Vete como de veras; pierde / el número atroz de este teléfono” (3, 29-30, 11). Y justo en el momento de la caída sumisa, el poeta se permite la revancha: “pero a nadie como tú he llegado” (3, 35, 11)

La emoción del rechazo también se somete a la paradoja<sup>69</sup> –otra figura de oposición–: “En el agua escrito y en el viento / quedó el amor perpetuo...” (3, 36-37, 11), o “...te alumbro al apagar me” (3, 39, 11). La unión de opuestos revela a un poeta al que, como dice el propio Bonifaz al referirse a Catulo “no le queda más que poner los hombros, y aguantar el sufrimiento hasta el fin” [CAR: XXXVII]. Por lo visto, existe una deuda entre Catulo, el autor mexicano y el amor *moderno*: los tres contrastantes y atormentados.

En las últimas estrofas de este poema tercero, los opuestos continúan, ahora nutridos por rasgos sintácticos de yuxtaposición, con la conjunción copulativa *y*, la cual enlaza, sin salida, ambos polos: “...ya obligado / soy a bien quererte y despreciarme.” (3, 40-41, 11); la protesta que alcanza a emitir la voz poética recurre al paralelismo unido a la elipsis:<sup>70</sup> “Pero no, porque me da vergüenza; / pero sí, porque me estoy muriendo” (3, 42-43, 12). Creo percibir aquí un rasgo de delirio, de una cierta locura analizada por Barthes, concerniente a todo sujeto amoroso, particularmente al que, como en este caso, no es correspondido en medida en que lo desearía:

---

<sup>68</sup> Rougemont, Dennis de, *El amor y Occidente*, Barcelona: Kairós, 1993, p. 52.

<sup>69</sup> En la paradoja “se juntan dos ideas al parecer inconciliables, y que realmente encerrarían un absurdo si las palabras se tomasen al pie de la letra”, Coll y Vehí, José, *Elementos de literatura*, Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1910, p. 74.

<sup>70</sup> El rasgo de elipsis ejemplificado con el mismo fragmento fue recogido por Claudia Hernández, *op. cit.*, p. 58-59.

Desde hace cien años se considera que la locura (literaria) consiste en esto: "Yo es otro": la locura es una experiencia de despersonalización. Para mí, sujeto amoroso, es todo lo contrario: es a causa de convertirme en un *sujeto*, de no poder sustraerme a serlo, que me vuelvo loco. *Yo no soy otro*: es lo que compruebo con pavor.<sup>71</sup>

El amor es la necesidad de ser uno con el otro, la imposibilidad de ello causa una desventura cuyo único consuelo es la realidad pretérita y la presencia imaginaria de la amada para continuar este "diálogo ficticio":

45 Y por todo: porque no quisiste  
permanecer, porque me olvidas,  
por que me voy tristeando, gracias  
48 te doy. Y por andar de noche. (3, 12)

El encuentro de contrarios *odio y amo* interviene con regularidad. No obstante, aparece en el poema sexto una pareja de opuestos aún más melancólica: *estás y no estás*. El yo poético, consciente de su soledad, enfatiza la cercanía de la muerte y su decadencia. En la enfermedad de ausencia busca, ávido, el bálsamo de la presencia, traído del pasado por la memoria:

4 Encarcelado de cadáveres  
flojos, de impudor sexagenario,  
nuevamente por caminos tuyos  
o nuevamente tuyos, vengo  
8 a mi corazón entre tus huesos. (6, 4-8, 16)

La oposición se construye, principalmente, en un nivel estrófico; después del fracaso, el triunfo, que acentúa el deslumbramiento amoroso en contraste con la soledad inmediata del amante:

13 Hoy es el día donde vive  
ahora la vida, y nos es nada,  
por ahora, la muerte. Brota  
16 flama el costillar desvencijado. (6, 16)

---

<sup>71</sup> Barthes, R. *Op. cit.*, p. 168.

Aunque la voluntad de recrear a la amada desde la imaginación ya se encuentra en el Quijote, los poetas románticos incluyeron en sus evocaciones a la fatalidad, cuyos ecos se encuentran aquí en la idea concluyente del poema, en donde el rito de la invención tiene la conciencia de que el reencuentro ya estaba marcado por el desencuentro:

- 38 Y eras tú, venida nuevamente;  
toda secreta, despojante  
en el santuario en que acabaron  
las horas lívidas, la insomne  
pregunta de no hallarte.
- Y era,
- 45 El buscarte, verte. Sin tus sábanas,  
sin tu color, sin piel, desnuda. (6, 17-18)

El poema 7, inmerso en la anterior pareja de opuestos, inicia, en cambio, con la imagen de la realización, patente en el beso de los amantes: "La ambición de mi lengua, forma / el dócil espejo de tu lengua." (7, 5-6, 19), seguida de la melancolía y la impotencia que revela, otra vez, el ritmo bipolar que asombra y conmueve; pues el éxtasis se ve roto, de súbito, por la realidad intolerable que proclama su clausura:

- 12 Si estuvieras otra vez, si fueras  
de nuevo; si ardiendo de memoria  
llegara a sacarte de tu casa  
de niebla; si otra vez salieras  
como carne de almendra dura
- 17 de entre las arrugas de la cáscara. (7, 19)

Las oraciones subjuntivas incrementan la ambigüedad del texto, pues requieren de un enunciado principal que las subordine; aquí la sola subordinación deja un suspenso acorde con la sensación de vacío que embarga al poeta.

El amor cortés inaugura esta deliciosa tragedia, aquí en palabras de Eugenio Triás: "Cuanto más cerca está de conseguirse el sueño paradisiaco de la felicidad, más hondo, más tremendo se presenta el abismo infranqueable que separa al sujeto de su objeto".<sup>72</sup> Lo que la Edad Media

---

<sup>72</sup> Triás, *Tratado...*, p. 183.

representó como abismos o desiertos, se reitera en la lírica actual con el abandono. La imaginación se erige contra el enemigo de la imposibilidad, para eternizar la posesión.

Luego, una vuelta a la descripción majestuosa del cuerpo amado, con los atavíos de las divinidades prehispánicas, pues “en el ámbito del cuerpo se concluye que es el mundo prehispánico el que domina”,<sup>73</sup> con referencias tales como “Los caracoles en tus piernas”, “el remolino / de hueso de tu ombligo”, “los amarres /vivos de tu cintura”, o “el nopal del centro ondulatorio”. Curiosa unión de amor cortés, invento occidental, y estética precortesiana

En otro aspecto del tema, el poema 11 concuerda con la dicotomía fijada por Baudelaire, en la que el amor se identifica con la *tortura*, donde los amantes ocupan el lugar de víctima y verdugo. Los versos marcan una metamorfosis por medio de la cual es posible “ver” a la amada en su esplendor de verdugo: “Y enjoyando la diadema oscura / de la destrucción, despiertas: íntegra” (11, 3-4, 28); e ir después hacia el amante-víctima en plena caída: “Yo, derrotado y pobre, el alto / regocijo soy de tu victoria” (11, 34-35, 29). Todo ello entre el desastre de la separación. En este espacio, la conjunción y une dichas realidades contrarias con representativas frecuencia:<sup>74</sup> “Y tu permaneces, vencedora”, “Y no hay memoria, ya no existes”, o “Y no hablo de secretos...” Su contenido y contexto semántico destacan esa diferenciación a la que he venido refiriéndome.

La pareja, ese pequeño universo, cuando realiza el acto infinito de unión y separación, inaugura de nuevo los soles que estallan y se apagan, el acto de pulsión -sístole/diástole-; por ello, la expansión de la amada, con sus continuos atributos divinos (prehispánicos o cristianos) asombra al poeta, y contrasta con su imagen de contracción:

- 14      ¿Pero en cuál repliegue envejecido  
de tu carne endiosada, inventas  
la gracia? ¿Qué brasero immune  
con sus rescoldos recalienta  
tu troje de aromas? ¿Te azucara  
19      qué granada, en su panal de antorchas? (11, 28)
- 24      Víctima perdida del saqueo  
de las mesas dismanteladas,  
de las camas destendidas; junto,

---

<sup>73</sup> Hernández, C., *El corazón...*, p. 97.

<sup>74</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 58-59.

En continuidad, anotaré el poema 23. Aunque la pareja de contrarios que se establece entre lo mortal y lo inmortal existe en todos los ámbitos, en el amor adquiere una dimensión propia, advertida por Octavio Paz:

Cada vez que el amante dice: *te amo para siempre*, confiere a una criatura efímera y cambiante dos atributos divinos: la inmortalidad y la inmutabilidad. La contradicción es en verdad trágica: la carne se corrompe, nuestros días están contados. No obstante, amamos.<sup>75</sup>

El poeta de AA persigue una victoria sobre dicha corrupción, mediante la palabra poética, no la propia –como lo haría más tarde en *Del templo de su cuerpo* (1992)-, sino la del cuerpo amado, cuya imagen corresponde aquí con la realidad de la corrupción: “deseñada y frágil; coronada / del rencor de los años; rota” (23, 5-6, 54) Quizá esta óptica resultaría un punto de partida para liberar al amante de su esclavitud; y existe asombro al mirar los estragos ejercidos por el tiempo en aquella plenitud ansiada: “Huérfano ya, te miro ahora / como entre enramadas, mutilado” (23, 18-19, 54). Y sin embargo, en realidad el poeta halla un punto para la resurrección del amor:

20 Pero aunque no quiera, aunque no sepas,  
sigue jiloteando aquel espejo  
que hace nacer mi corazón;  
más caliente allí, más verdadero  
24 que en sus rejas blancas, y más junto. (23, 55)

El corazón, el amor, como una mazorca, surge entre lo acabado, el amante destruido por el desamor y la amada destruida por el tiempo –“En ruinas las causas de la ruina” (23, 25, 55). De la prueba suprema, el amor (“la gran subversión”, como lo llama Paz) sale triunfante, derrotada lo efímero del cuerpo, sujeto al tiempo. El maíz se renueva, el amor también; su delicada fortaleza es capaz de rejuvenecer a ese otro cuerpo, dominio del tiempo, y da lugar a la nueva contradicción, *vencido, te sujeto*:

---

<sup>75</sup> Paz, *op. cit.*, p. 139



- 43 Y estoy vencido y te sujeto.
- Donde se yerguen tus mazorcas  
de placer, donde hay deleite, y tienes  
los pechos libres, la desnuda  
ilustre alegría de la carne;  
los caminos de la tierra, el reino  
49 de los mercados de la vida. (23, 55-56)

En estos poemas “antitéticos”, entre ellos el 27, último de esta serie, destaca una alegría delicada o hasta escandalosa que arrebató la reacción de resurgimiento. Aquí el poeta enlaza dos nuevos conceptos opuestos, el pecado y la salvación:

- 6 Yo trovador, con esta escoria  
de guitarras ajenas, vengo  
a confesar mi gloria: sólo  
9 por este pecado he de salvarme. (27, 62)

Las referencias a cierta oración perteneciente al rito litúrgico católico saltan a la vista: el “Yo pecador”; no se confiesa avergonzado, sino orgulloso de la pasión, el pecado que habrá de salvarlo (nueva antítesis). La recomposición contiene todavía más *desviaciones* al original, pues si la oración implica un acto de humildad frente a Dios y el prójimo, aquí en cambio, ese continuo *tú* con que reviste a la amada toma un múltiple valor: causa, copartícipe, confesora y penitencia. Tamaña osadía se explica de inmediato por circunstancias fáciles de comprender: el trovador vibra de amor, música y ebriedad (“A alcohol y fuego, a son de cuerdas / agrias....”), en honor del cuerpo amado, femenino y conscientemente ajeno.

La serenata es un tipo de discurso bien reconocido<sup>76</sup> por la tradicional dinámica del rompimiento, que requiere estrictas pautas de comportamientos: la dama permanece en su habitación durante el primer momento del asedio, mismo que aprovechará el poeta para ofrecer testimonio de la belleza de ella y del desasosiego de él —“...y el otoño invierna / en mi acabada primavera” (27, 30-31, 63). Justo antes de que se pierda toda esperanza, la homenajead

<sup>76</sup> No obstante, existen pocos testimonios de la presencia de la serenata: “Ya en mi alcoba, con la ventana abierta a la calma de la luna, vuelvo a escuchar la voz de la mujer anónima cuya dulce serenata se entraba hasta mi corazón con el silencio perfumado de la noche pensativa”, *Cielito lindo*, Armando de María y Campos, cit. Por Almeida, José L., *Sinfonía de cantares*, México: Secretaría de Educación Pública, 1991. p. 104. La mayoría de los registros electrónicos de este acontecimiento aparecen en las producciones filmicas realizadas entre 1930 y 1950, inspiradas en el México campirano.

agradece la atención, con una mirada discreta a través del balcón: “tu ventana vences, los umbrales / de este otro espacio en que me absuelves” (27, 54-55, 64). Aquella herejía se recompensa, en este caso, con la unión nueva.

### 1. 9. *Suma de contrarios: totalidad*

Como señalaba en la introducción, existe una diferencia palpable entre los poemas de AA, sostenida por la presencia de diez textos de doce versos distribuidos estos últimos en tercetos; frente a los restantes veintisiete poemas largos (de veintiuno a cincuenta y cinco versos). Ambos grupos sugieren una distinción interna entre dos libros, los cuales se fusionan precisamente por sus diferencias. Esta distinción condujo a Claudia Hernández a una gráfica que muestra la exactitud de la distribución entre los poemas breves:

4	4	4	5	2	5	4	4	4	
1/	5/	9/	13/	18/	20/	25/	29/	33/	37 <sup>77</sup>

La línea superior marca la distancia numérica que se encuentra entre los poemas, cuyo número corresponde a la línea inferior. Así, resulta palpable la armonía con que fue trazada la obra. En el contexto del presente análisis, de aquí se tomarán los lineamientos tendientes a fusionar a los contrarios que coexisten en la dinámica amorosa.

“Que el amor sea con nosotros”, dice el primer verso del primer poema, en otra clara alusión litúrgica, que proclama un culto al amor extensivo a todos los hombres, trascendiendo a la pareja y al individuo. Posteriormente, el texto ofrece aparentes absurdos basados en la contradicción, los cuales, en realidad, hablan de totalidad: “errantes en círculos perpetuos / donde todo empieza en cada punto” (1, 2-3, 7), o bien, “Vértigo inmóvil de la rueda, / estable torre de la flama” (2, 4-5, 7).

Esta totalidad conciliadora sirve de marco para revelar la grandeza de la emoción eje del libro. El poeta se descubre en medio de una atemporalidad –consecuencia del amor–, percibida por el paradójico desgaste de la materia humana, del propio cuerpo: “De tan rojas, brillan y

---

<sup>77</sup> Hernández, *El corazón...*, pp. 31-32.

azulean / las viejas lumbres de mis huesos" (1, 10-11, 7). El fin sirve de inicio, de fin vital que volverá al punto de partida. "Yo todo transcurre hacia sus causas" (1, 12, 7). Fin-principio, quietud-movimiento, son opuestos que, en los poemas breves, marcan el inicio y la conclusión del AA.

El quinto poema, siguiente en esta serie, contiene alusiones al placer en imágenes y en conceptos del licor, de la dicha y del gozo. Se reinstaura el amor inmutable y la reconciliación idílica, precedidos por el resentimiento y la derrota —ambos polos animaron los poemas anteriores. El amor constituye la unidad pura, aunque su (imprescindible) realización humana implique a su antónimo, el desamor, el cual, en última instancia, es un punto prolongado del mismo círculo:

- 4 Gozo del río que no pasa,  
del ramaje en paz, encandecido
- 6 hoja por hoja, y reparado. (5, 15)

Años pasados y por venir, se encuentran en un presente ligero y dominado. El sufrimiento y la incertidumbre se clausuran, aunque el amante ya ha tomado conciencia de ellas. En este universo nuevo se revelan la dicha y la esperanza: ahora, dirige su corazón hacia la amada ("joya eterna") también perfecta:

- 1 IGUAL que el licor entré las alas  
del cántaro, pesa entre tus hombros
- 3 mi corazón; tras tus costillas. (5, 15)

Las antítesis como forma de equilibrio continúan en el noveno poema, el cual reafirma la victoria del feliz doliente: "De vigiliadas multiplicadoras / nacen los sueños..." (9, 1-2, 25). Una vez más, el amor y el misterio se resuelven en ese *tú* que no es sino la amada: "...¿Con qué manos / me hiciste, ociosas, alma mía?" (9, 5-6, 25). Existirá en este ser fortalecido la conciencia de los accidentes que limitan al hombre —el tiempo, la caducidad de la vida—, sin embargo, esas realidades ineludibles hoy lo devuelven a la fusión inicial y final de sufrimiento y gozo, la convivencia de contrarios es posible sólo dentro del mecanismo amoroso, sustentada además por su redentora:

- 7 Inmune al temor, a los asaltos  
de la inmortalidad, me acerco  
9 a acabar en ti, como al principio. (9, 25)

El poema 13 reúne diversos elementos constantes a lo largo de *AA*. La voz poética construye un cuadro de horror manifiesto que se invierte ante el esplendor de la solución amorosa; la ruina, aquí, existe para sucumbir, pero esto lo sabrá el lector hasta el término de la primera estrofa. La sorpresa proviene del encuentro-sucesión de contrarios:

- 1 AVIESO, sus moscas derrotadas  
confiesa el dolor, en esta hora  
3 donde toda ruina es extranjera. (13, 34)

Ya mencioné el reconocimiento del poeta de las limitaciones humanas y la victoria del amor sobre ellas; pues bien, aquí una vejez serena, más aún, jubilosa:

- 4 Juventud abolida, júbilo  
de haber pasado; estar presente;  
6 paraíso gobernado, fuerza. (13, 34)

El *haber pasado* carece de sentido, en tanto la conclusión consista en amar a perfección -“sólo existe el término de amarte” ( 13, 9, 34). Viene a cuento una reflexión del propio Bonifaz Nuño acerca de la juventud en su lectura de Propercio:

Y muchos, si recordamos nuestra juventud, no encontramos en esos tiempos, que sólo por pasados podrían ser considerados mejores que los actuales, otra cosa que frustraciones y penas, resultado todas de necesidades malamente satisfechas. Y cabría preguntar entonces por qué deseamos tan insistentemente volver a la juventud, y la única respuesta válida sería que lo hacemos no para volver a tener, ya que en realidad nada tuvimos, sino para volver a necesitarlo todo. Pues lo que los años nos van quitando son, ante todo, necesidades. [LRC: 7-8]

Así, la juventud podría ser el estandarte del dolor, por lo que no es añorada. Junto con la ruina, el fracaso se asume para dar luego paso a sus opuestos: el triunfo y la realización final, concretados en el amor, en el abrazo, de ahí la alusión al universo:

- 10 Y es el abrazo. Es la mazorca

de estelares maíces grave;  
12 la aspersión de la luz, el triunfo. (13, 34)

En medio de contradicciones, ya en el poema 18, la amada también es una unidad de contrastes: el autor la llama *casa*, pero no con la intención de limitarla, sino con el propósito de mostrarla en su libertad absoluta: casa hecha de muros abiertos (oximoron), llena de infinita invitación a sus umbrales, para alegría del amante (¡qué diferencia con los reproches a la ingrata, las maldiciones, el deseo de muerte!).

En *ella* se encarna la antítesis de “oscuras fiestas”, y en su mano “...templo / donde el olvido es la memoria” (18, 8-9, 45); al ampliarse en paradojas, remiten a un estado de plenitud, lejano al desgaste. La reconciliación es el universo, la casa, *ella*:

10 Y perpetuos dinteles mide,  
con sus cinco puntas ambiciosas,  
12 la estrella sensual que nos conduce. (18, 45)

Otra versión de los extremos es la dualidad causa-efecto, planteada y cuestionada por Bonifaz Nuño en el poema 20, pues juega con la unicidad de ambas, invirtiendo su orden: “Como va la sed a su abrevadero / vuelve el mediodía a su mañana” (20, 1-2, 48); el efecto vuela en sentido contrario –por así decirlo– hacia su causa. Sorprendido, el poeta re-creador observa maravillado la inversión de acontecimientos: “Regresa el relámpago a su nube”(20, 4, 48).

Por consiguiente, la inversión llega hasta un principio único, al ámbito teológico, anterior a la existencia de todos los seres, y la concreción divina del Ser, Cristo, la máxima expresión del amor universal, marcada por la alusión al pasaje evangélico (Mt. 14, 24-33): “Va sobre las aguas”. El punto culminante de la presencia divina se concreta en el atributo de la resurrección, la cual se halla fuera del poder del hombre; y sin embargo, su misterio puede participar en la palabra poética que vuelve de algún punto, pues “la resurrección, mito, idea o hecho, es un símbolo de la trascendencia”:<sup>78</sup>

10 Nada se crea, resucita  
todo. ¿De qué tumba despoblada  
12 vuelven las palabras que te digo? (20, 48)

---

<sup>78</sup> Chevalier, *Diccionario...*, p. 879.

En esta misma tónica se desarrolla el poema 29. Ahora la expresión "...la profecía / del pan y el pez multiplicados" (29, 2-3, 67), trae el recuerdo evangélico (Mt. 14: 15-21), que replantea el instante amoroso:

- 4 Es el momento indestructible  
donde tú y yo nos perpetuamos.
- 6 Algo, que allí está, me pertenece. (29, 67)

Michel de Certeau sostiene que la literatura mística se acerca a la erótica porque ambas buscan retener aquello que se desvanece, Dios y el cuerpo amado.<sup>79</sup> El poeta, entonces, busca la unión perfecta, sacramental, sostenida por ritos bien definidos dentro de la tradición neotestamentaria,<sup>80</sup> algunos de los cuales se aluden aquí:

- 10 Cópula primera siempre; bodas  
bautismales, casa compartida,
- 12 mezcla indisoluble, sacramento. (29, 67)

Un poema quedó a medio camino entre los dos anteriormente señalados, el 25, donde resalta la vaguedad de las personas gramaticales y se suprimen los acontecimientos, cada estrofa constituye una sección dentro de una cadena de descripciones. Con seguridad, existe una intertextualidad que escapa a mi interpretación (como diría Stendhal, "necesito que recuerde que en el amor todo es signo, y sobre todo necesito un poco de indulgencia para mi estilo"), pero sí resultan evidentes las antítesis -"Ebriedad de subir, buscando / la ebriedad de bajar..." (25, 1-2, 59)-, o supuestos absurdos por contradicción o por imposibilidad. En este espacio irreal donde llega a su máxima revelación poética el juego de imposibles:

- 7 Cuerpos paralelos que en un punto  
colman el mismo espacio, lenguas

---

<sup>79</sup> Cfr.: Lo único cambia de escena. Ya no es Dios, sino el otro, y, en una literatura masculina, la mujer. A la palabra divina (que tenía también valor y naturaleza físicos) se sustituye el cuerpo amado (que no es menos espiritual y simbólico en la práctica erótica). Pero el cuerpo adorado se escapa lo mismo que el Dios que se desvanece. El cuerpo obsesiona a la escritura, pues ella canta su pérdida sin poder aceptarla; y en eso es erótica. En Certeau, Michel, *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, p. 14

<sup>80</sup> Se abordarán con mayor detalle las alusiones cristianas (biblicas, litúrgicas y simbólicas) en el capítulo tercero.

de la unión en cantos contrapuestos.

12 Gozo plural de la escalera  
en cruz, girante; simultánea  
música en claves de peldaños. (25, 59)

La pareja, formada por dos seres independientes, se funde en unidad gozosa, musical, móvil, la cual quizá el poeta sólo alcanza a describir, eliminando las acciones, que de tan imprescindibles, resulta inútil nombrarlas.

Continuando la lectura de estos poemas, el trigésimo tercero reafirma una feliz característica de Rubén Bonifaz Nuño: su permanente capacidad de sorprender, ya que aquí se rompe, al principio y sólo por el momento, con las expresiones y el lenguaje hermético, a cambio de la intertextualidad perteneciente a la lírica popular: "Feliz la chancla en que aposentas / tu pie" (33, 1-2, 76), con un empleo inverso al tono despectivo de la canción aludida ("que la chancla que yo tiro..."), en pos de la elevación del amor y del *tú*. Los elementos negativos vienen después, en fusión con la idea de lo sublime, puesto que la perfección se nutre de ambos polos de apariencia contraria:

4 Vieja tú de tantos años míos,  
envejecida por mis años;  
6 ya no fungible, ya incambiable. (33, 76)

La vejez tiene, por lo menos, dos lecturas casi opuestas: una la señala como decadencia y deterioro, otra la propone como triunfo sobre el desconsuelo de la juventud. El poeta conoce y toma ambas: la intemporalidad proporciona a la pareja los mejores matices de la juventud y de la vejez, para luego guiarla hacia el gran misterio de la muerte, el cual se resuelve en la muerte misma (como lo descubrió en su momento José Gorostiza), en el amor que sobrevive y hace sobrevivir a los amantes. Dichoso, contempla su compartido final inevitable e imposible:

10 Y canto al día que retorna  
cuando nunca se ha ido; el traje  
12 interminable de tu fiesta.

La disposición de los poemas breves de la obra destacan la simetría entre polos que se miran frente a frente, se confunden, se fusionan. Por ello, el poema 37 sirve de cierre al texto que

comenzó con otro poema de semejantes dimensiones. Ahora, imágenes y conceptos parten de una clausura, ritual y festiva, que marca final e inicio: "Lumbreras de cimas desgredadas / queman sus cohetes de colores" (37, 1-2, 84)

La contradicción consustancial al amor, que brinda vida y muerte, se da la mano con otras igualmente significativas. El amor, tan sensual como metafísico, se perfila así como puerta a lo fugaz y a lo perdurable, permite el acceso a la iluminación y sume en la inconsciencia. El modo en que copulan los opuestos, semeja un ritmo de latidos. Si por un momento todo parece concentrarse en un aroma, en un deslumbramiento, la propia intensidad y fuerza se resuelven en dispersión, en entropía:

- 7 Y el ritual corona el sacrificio  
amnésico, el instante coagulado,
- 9 la disolución de los instantes. (37, 84)

La serie de sinestesias se conjugan con el propósito de celebrar ese punto de reconciliación que une el amor y el desamor, el tiempo y la eternidad, la vida y la muerte: el principio interminable que se fragmenta en el prisma de AA:

- 10 Concierto táctil de la altura  
-visual- incendiado; enternecido
- 12 rincón de la vida perdurable. (37, 84)



## CAPITULO SEGUNDO

### HUMOR Y HORROR: NUEVA OPOSICIÓN

#### 2. 1. *Insistencias sobre la importancia de los contrarios*

Mi principal preocupación en lo que a este tema se refiere, radica en el carácter originario y culminatorio de los contrarios, en sus cualidades de división y unidad, en la sutilidad de sus fronteras, la cual recalca su indivisibilidad. Ya los presocráticos enfrentaron el problema de la creación del universo, y muchos de ellos lo hallaron en los contrarios. Así, para Hesíodo, la Noche engendra el Día, la Tierra, al Cielo, para imponer orden en el caos.<sup>1</sup> El llamado "movimiento órfico", estructurado alrededor de Dionisio, distinguió el cuerpo del alma; esta última formada con la sangre del dios, en tanto que el cuerpo surgiría de las cenizas de los Titanes, sus asesinos.<sup>2</sup> Anaximandro, por su parte, sustentaba su cosmogonía y cosmología en la dicotomía movimiento-quietud, de donde luego se separó la pareja caliente-frío, y así sucesivamente.<sup>3</sup> También la escuela pitagórica percibe la realidad a partir de un sistema de parejas de opuestos, encabezado por lo finito contra lo infinito: primordial pareja que encabeza el resto de los elementos, buenos y malos respectivamente; esta idea sugirió a Aristóteles que la fórmula de conjugación entre opuestos inseparables radica en una armonía cósmica.<sup>4</sup> Para Parménides, el *ser* se opone al *no ser*,<sup>5</sup> y así enuncia lo que se excluye. Pero es Heráclito, entre los autores mencionados, quien —a mi juicio— lleva a la cotidianidad los juegos de oposiciones que otros filósofos ya habían documentado, sin por ello trivializarlos; además imprime en los opuestos el rasgo de unidad y pluralidad que sustenta, en buena mediada, este trabajo: "Los

---

<sup>1</sup> Ferro Gay, Federico (Pról. trad. y notas) *Los filósofos presocráticos. De Homero a Demócrito*, México: Secretaría de Educación Pública, 1987, p. 66.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 46-47.

<sup>5</sup> García Bacca (trad. y com.) *El poema de Parménides*, México: Imprenta Universitaria, 1942, p. 11.

hombres no comprenden que lo divergente está de acuerdo consigo mismo. Es una armonía de tensiones opuestas, como la del arco y de la lira".<sup>6</sup>

Llego, así, al texto de Octavio Paz -de similar título y tema-: *El arco y la lira*, cuyas ideas acerca de la poesía parten, principalmente, de la conciencia de los contrarios, como los que se encierran en la poesía:

...voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida [...], ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío...<sup>7</sup>

De acuerdo con el texto, cada poema es un enfrentamiento de fuerzas antagónicas por el solo hecho de ser lenguaje, capaz de elevarse hasta la máxima abstracción de la palabra, la cual conserva su correspondiente gravedad humana.

El ritmo, el lenguaje, el poema, contienen sus opuestos que luchan, se funden o permanecen irreconciliables, y en el texto de Paz se sugiere que es ahí donde radica la perfección de la palabra poética. También la imagen guarda ese principio de contradicción propio de la poesía, encarna el choque que deja al lector sumido en el desconcierto por apartarlo de los sistemas lógicos de pensamiento: en el poema, la imagen une por fin a los contrarios, y resuelve la gran duda de los presocráticos, siguiendo distintos mecanismos de encuentro:

Algunas veces el primer término devora al segundo. Otras, el segundo neutraliza al primero. O no se produce el tercer término y los dos elementos aparecen frente a frente, irreductibles, hostiles. Las imágenes del humor pertenecen generalmente a esta última clase: la contradicción sólo sirve para señalar el carácter irreparablemente absurdo de la realidad del lenguaje.<sup>8</sup>

"Ahora bien, el poema no sólo proclama la coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad".<sup>9</sup> Este conglomerado de ideas excluyentes, el mundo de las oposiciones que rodea al hombre desde su primer contacto con la realidad, lo convierte en un ser

---

<sup>6</sup> Ferro Gay, *op. cit.*, p. 77.

<sup>7</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, en *Obras completas. La casa de la presencia. Vol. 1*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 41.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 117.

excluido y excluyente, desgarrado; la frase de Paz “el hombre es un desterrado del fluir cósmico y de sí mismo”, se torna más tangible en el estadio del desamor, como lo sugiere Bonifaz Nuño en *Albur de amor*. Por lo pronto, esta última reflexión continúa con las pautas de mi propuesta: los contrarios se entrecruzan, se enlazan a otros, marcan la unidad y logran efectos estéticos en esta obra literaria.

## 2. 2. *Amans ludens*

Johan Huizinga, considera el juego como una función esencial del hombre (*homo ludens*). Afirma que el juego es forma de vida, de actividad, una forma llena de sentido, por lo que las definiciones psicológicas o sociales no le son suficientes. No tiene una función moral, pues es ajena a la virtud y al pecado. Ante todo, el juego es una actividad libre; se aleja, por breves momentos, de la vida y del mundo imperfectos y limitados, pues exige un orden absoluto. Sus principales elementos son la tensión –incertidumbre, azar, una tendencia hacia la resolución- la alegría y la broma.<sup>10</sup> En este sentido, el poeta de AA es capaz de jugar en el campo más arriesgado: en el del amor.

Antes de continuar, retomaré algunas de las ideas planteadas en el capítulo anterior, referentes a los distintos puntos del proceso amoroso de los que da cuenta el autor. En la pasión asumida voluntariamente por el sujeto, conviven con igual intensidad los extremos del dolor y del placer, conjugados, entrelazados, enfrentados, confundidos; o bien, alternando espacios. AA es un libro del desamor, y para enaltecerlo en toda su fuerza, el poeta sublima al amor -al amor correspondido-, en la misma medida, al grado de abandonar, en ocasiones, la noción de los límites. Aquí radica el motor de algunos de los efectos literarios de la obra.

Ahora bien, los extremos del amor precisan de otros rasgos esenciales del ser humano. Aunque Aristóteles fue el primero en mencionarlo, ahora es del dominio público que la risa y el llanto son cualidades distintivas de esta peregrina especie (la humana). Esto me lleva a una nueva pregunta: ¿Cómo reaccionar a la situación del desamor?, y, más explícitamente, ¿Cómo, en el caso de un poeta con la sensibilidad de Bonifaz Nuño? Creo que la solución es, como siempre

---

<sup>10</sup> Cfr. Huizinga, *Homo ludens*, Madrid: Alianza, 1995, capítulo 1. “Esencia y significación del juego como fenómeno cultural”, pp. 11-42.

doble. O bien, el llanto más desgarrado, o bien el sentido del humor: escarnecer a la amada por su ingratitud y la burla del amante contra sí mismo. La comicidad es una forma de liberación. El planteamiento tiene que ver también con Horacio y con José Alfredo Jiménez, pero eso se verá en el capítulo siguiente, si en verdad ambos constituyen una oposición mutua.

De aquí parte el siguiente capítulo: observando el libro en su conjunto, se encuentran poemas que son toda una encarnación del horror (no terror), o resultan tan lúdicos como puede serlo la música popular, y en una tercera posibilidad, existen rasgos carnalescos dentro del conjunto de la obra, con expresiones grotescas que se solucionan con un feliz hallazgo cómico. La unidad de AA toca, de manera similar a la que realizó con el amor y el desamor, dos aspectos opuestos pero esenciales en el individuo: la risa y el llanto. Resultan de particular interés los procesos en cuanto a manejo de lenguaje y de la intertextualidad y, en fin, las innovaciones propuestas por la poética del autor veracruzano.

En efecto, el poeta trasciende el dolor hasta regodearse en él, en tanto lo lleva al plano del juego, de la ironía, de la risa que se confunde con el llanto; el texto está atravesado por una alegre tristeza que contiene todo tipo de efectos en el lector. Un acontecimiento curioso, relativo a esta actitud, radica en el hecho de que Bonifaz Nuño emprende el *reto a la seriedad* sólo en su obra poética –me parece que AA y *Pulsera para Lucia Méndez* (1989) son claros ejemplos de ello-; mientras que su prosa se apega a los más rigurosos procedimientos formales (“formalidad” entendida como “seriedad”), ya sea en un ensayo sobre poesía clásica o sobre arte prehispánico. Acaso el universo de la poesía contenga, para Bonifaz,<sup>11</sup> mayores armas que el de la prosa en el campo del juego o de la risa, gracias a la ambigüedad, al ritmo y hasta a los antecedentes lúdicos de la poesía que se asentaron desde el modernismo.

*La comicidad y lo grotesco.* Ambos extremos convergen y, en esta ruta circular, exploran sus propios límites, los cuales intentaré dilucidar con los niveles de gradación en este contexto. El punto de referencia radica en la conciencia de que, en una percepción “mesurada” de la realidad, el llanto y la risa provocarían sospechas similares. Sólo que tal vez la risa resulta más inquietante, como nos lo muestra la constante reflexión que sobre ella han realizado diversos pensadores, quienes han reparado en el carácter transgresor de esta reconfortante, esencial y

---

<sup>11</sup> No hay que olvidar que todos sus amigos cercanos y quienes tuvieron la fortuna de ser sus alumnos, convergen en que pocos hombres tienen tanta disposición para contar chistes o para sonreír incluso en los peores momentos.

humana actividad. Por lo anterior, es posible que las siguientes opiniones giren con mayor énfasis en la risa; con la intención de que, al hacerlo, su contraparte, el horror del duelo, lo grotesco, tome su proporcional dimensión.

### 2. 3. *Opuestos incluyentes*

Al observar algunos chistes, secuencias cómicas, burlas, etcétera –“chistes tendenciosos”, señalaría Freud-, que son ocasiones de risa frecuente, resultará que contienen un elemento doloroso: Chaplin con su personaje del vagabundo, el rebajamiento que se hace de alguien o de algo, o la revelación de una realidad cruel hasta el extremo, de la cual sólo queda reírse (el llamado *humor negro*). Por supuesto, existe también comicidad sin este ingrediente patético, y no obtiene los mismos efectos, produce una risa *diferente*. Existe también el horror en pleno (el horror de la devastación, de la miseria), sin concesiones: ambos extremos están latentes en el individuo, uno de ellos permite reconocer al otro, al opuesto. Por lo tanto, la conjugación de ambos produce un sentimiento nuevo, con su inagotable capacidad de asombro. Todas estas pautas se encuentra en *AA*, como trataré de demostrar.

Por otra parte, la poesía, y en particular la poesía mexicana (con sus ahora sí que felices excepciones), tiende a considerarse *seria*, casi solemne, y ésta es labor, primero de críticos y luego de poetas. Por fortuna, diversos autores revirtieron dicha tendencia desde el modernismo; el tiempo contribuiría a reforzar el interés de la lírica como actividad lúdica. Resultará una grata tarea hallar rasgos de comicidad en Bonifaz, los cuales serán analizados de acuerdo con los objetivos que fundamentan esta investigación: por lo pronto, a partir de una revisión de distintas reflexiones acerca de la risa y sus detonantes, para determinar sus lazos de unión con la poesía.

#### 2. 3. 1. Risa, humor, comicidad, humorismo

Aclarando términos, es preciso determinar la naturaleza de los fenómenos detectados y analizados en el presente capítulo. Sostengo que algunos momentos de *AA* provocan en el lector –y creo firmemente que también en el autor- una reacción de risa, cuyo significado, similar en el Diccionario de la Academia y el de María Moliner, consiste en el consabido movimiento facial,

perceptible además por cierta expresión de los ojos, que se produce por una “manifestación de alegría” (Moliner). Los diferentes motivos que la producen conllevan distintos “tipos” de risa: falsa, discreta, sarcástica, leve, estruendosa, etcétera. La Real Academia distingue el “reír sensorial” (táctil, o sea, el provocado por las cosquillas), el de alegría y el reír *intelectual*, motivado por “el sentimiento de lo gracioso, de lo ridículo y de lo cómico [...] aquellos sentimientos que se llaman estéticos. Este diccionario, además, da cuenta del uso de la expresión popular “de la risa al duelo, un pelo”; argumento ideal para mi propuesta.

Establecido el concepto de risa, y en la teoría de que ésta también puede funcionar como efecto y recurso en una obra literaria, encuentro necesario ahondar en el sentimiento particular que moverá las posibles risas de *AA*, a fin de hallar el más exacto posible. Por lo pronto, son tres los conceptos probables: el humor, la comicidad y el humorismo.

El concepto *humor* cuenta con una etimología médica que complica su uso por resultar demasiado extenso; en su acepción psicológica, describe un estado de ánimo particular, una emoción de larga duración sin un objeto preciso, agradable o desagradable, en fin, variable: de acuerdo con el humor del que uno se encuentra.<sup>12</sup> Freud afinará el término más adelante.

En cuanto a la *comicidad*, como la cualidad de ser cómico, tiene el rasgo de relacionarse con el género dramático de la comedia; para Aristóteles, lo cómico es el efecto resultante de un error sin culpa, sin daño ajeno. Hegel y otros filósofos consideran que otro de sus elementos es el *contraste*; y en una revisión aristotélica, la risa de la comedia surge debido a la *degradación* de una persona o de un hecho (ridiculización); o bien por el desacuerdo “de lo real y verosímil y lo inverosímil y fingido”;<sup>13</sup> así pues, contraste y degradación son elementos constituyentes de la comicidad. Ésta produce, como la risa, desconfianza en las altas esferas intelectuales y por ello se la relativiza. La comicidad guarda la posibilidad de ser involuntaria en el individuo cómico –la persona que resbala y cae, el niño actuando como adulto–, o bien, en casos similares al de la comedia, contener una intención didáctica. Ninguna de estas situaciones tienen lugar en *AA*. Por tanto, aunque la comicidad incluye a su contraparte de duelo, esencial en mi análisis, incluiré una nueva definición, capaz de funcionar en los puntos en que la comicidad no pueda hacerlo.

---

<sup>12</sup> Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana*, t. XXVIII, Madrid: Espasa-Calpe, p. 687.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 678.

El *humorismo* se caracteriza más por ser un estilo de expresión con varios lenguajes, entre ellos el literario. Aquí el contraste se da entre lo alegre y lo triste, con el resultado de una risa amarga, como las realidades que revela: “rebaja lo grande y exalta lo pequeño”,<sup>14</sup> así se mira el humorista, se reconoce en la miseria que lo hermana con todos los hombres, por ello, en el individuo, el humorismo nunca es involuntario, sino totalmente intelectual, a veces demasiado.

Así, quedan perfilados los conceptos a utilizar: la comicidad, por su carácter de degradación, y el humorismo (el humor freudiano), por incluir aquella alegre tristeza. Ambos incluyen sus opuestos de horror y de lo grotesco,

Conviene ahora un recuento acerca de algunos de los principales teóricos de los fenómenos estudiados, para reforzar su cualidad de oposición y para enmarcar los conceptos bajo los cuales será observado el texto de Rubén Bonifaz Nuño.

### 2.3.2. Henri Bergson

Su obra *La risa*<sup>15</sup> inaugura puntos de vista e interpretaciones más próximas a la modernidad, aunque asienta sus bases en la observación de acontecimientos cómicos registrados desde la comedia griega. Bergson advierte que su interés radica en determinar una serie de leyes generales en torno a lo cómico, y dentro de estas leyes no concede la posibilidad de que la comicidad tenga en lo grotesco a su elemento contrario. Más bien, considera que la risa surge como reacción del enfrentamiento entre la “tensión y la elasticidad... (las dos fuerzas complementarias que hacen actuar la vida)”.<sup>16</sup> Al perder este equilibrio, el individuo cae en la rigidez, propia del personaje cómico, que mueve a risa. También señala el rasgo de “automatización”, el cual consiste en la adopción de situaciones ajenas a las fuerzas humanas señaladas (el movimiento de una pelota al rebotar); así, la imitación de gestos o deformidades, la repetición de actitudes o las interferencias –“toda situación que pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y que puede ser interpretada contemporáneamente en dos sentidos

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>15</sup> Véase Bergson, H. *Introducción a la metafísica. La risa*, México: Porrúa “Sepan cuantos”, 491, 1996.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 54.

completamente distintos"<sup>17</sup>-- funcionan a partir de un proceso de mecanización de la realidad, lo que sin duda provocará risa.

Bergson alude a las situaciones cómicas localizables en el teatro, con su lenguaje particular, capaz de inducir al espectador hacia la burla del cómico gracias a su posición de distancia con respecto a lo que ocurre en el escenario. En el tono intimista de la poesía —en la obra aquí expuesta— lo anterior resulta imposible: el lector se conmueve ante el dolor del poeta, se solidariza con él, y la burla se clausura. Sin embargo, se observará que algunos de los recursos descritos por Bergson aparecen en *AA*, para reflejar nuevos matices del devenir amoroso.

Cabe destacar que en *La Risa*, se asoma la presencia del horror, de lo grotesco: la deformidad, la exageración, la negación de la humanidad y el rebajamiento, en su calidad de procedimientos que acompañan con frecuencia a la comicidad. Y con esta reflexión es posible continuar con otro autor imprescindible en cuanto a la risa se refiere: Sigmund Freud.

### 2. 3. 3. Sigmund Freud

La risa procura placer, y con ello se opone al dolor, no obstante, parece inevitable que ambas emociones coexistan en el transcurrir del hombre. Al estudiar el chiste, Freud<sup>18</sup> llega a una clasificación de los acontecimientos que motivan la risa. Me permito empezar a exponerlo desde una de sus conclusiones, localizadas al final del *Chiste...*, pues ahí encuentro herramientas para continuar esta investigación:

El placer del chiste nos pareció surgir de un *gasto de inhibición ahorrado*; el de la comicidad, de un *gasto de representación*, (inversión) *ahorrado*, y el del humor, de un *gasto de sentimiento ahorrado*. En esas tres modalidades de trabajo de nuestro aparato anímico, el placer proviene de un ahorro, los tres coinciden en recuperar desde la actividad anímica un placer que, en verdad, sólo se ha perdido por el propio desarrollo de esa actividad. En efecto, la euforia que aspiramos a alcanzar por estos caminos no es otra cosa que el talante de una época de la vida en que solíamos arrostrar nuestro trabajo psíquico en general con escaso gasto: el talante de nuestra infancia, en la que no teníamos noticia de lo cómico, no éramos capaces de chiste y no nos hacía falta el humor para sentirnos dichosos en la vida.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>18</sup> Véase Freud, S., *El chiste y su relación con el inconsciente*, Buenos Aires: Amorrurtu, 1975.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 223.



Este ahorro de *gasto* o de *desgaste*<sup>20</sup> parece un punto obligatorio del placer, al menos en la vida consciente y racional –adulta– del hombre. Cuando *disfruto* un chiste, como los clasificados por Freud, *me libero* momentáneamente de la represión del “ello” que siempre *me sujeta*. La comicidad *me proporciona placer* por *trastocar* posiciones. Pero el humor, en cambio, *me permite reír* cuando *clausura* un sentimiento *doloroso* a costa de sí mismo.

En *AA*, no tiene lugar el chiste, entre otras causas porque requiere de un emisor, un objeto y un receptor, y porque precisa de un factor de sorpresa que se cierra inmediatamente después de ser contado; sin embargo, el poeta sí utiliza algunos de sus elementos, aquellos que comparte con la comicidad. Por otra parte, el humor, utilizado a la manera de Freud, como una “operación defensiva” sí será palpable en este libro, al servir “como una regulación anímica que, es verdad, resulta ser dañina a la postre y por eso es preciso que sea sometida al gobierno del pensar consciente”;<sup>21</sup> pero esperemos a abordar el texto para comprobarlo.

#### 2. 3. 4. Mijail Bajtin

En buena medida, algunas ideas del estudio de la cultura cómica popular propuesto por el escritor ruso, han animado mi propuesta respecto al horror y a lo grotesco como vehículos de comicidad, es decir, a la posibilidad de desahogo de éstos por medio de aquélla: posición que parece guardar semejanzas con las visiones de los autores anteriormente expuestos. Así, Bajtin,<sup>22</sup> con base en la obra de François Rabelais, define a la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento, por medio de una relectura de las imágenes cómicas ambivalentes del *realismo grotesco*: concepciones estéticas que se oponían a los moldes preestablecidos por la cultura oficial –por la “seriedad”–, dichas imágenes surgen durante el carnaval, el espacio del *mundo al revés*. El efecto consiguiente de la inversión se concreta en la risa catártica, popular y colectiva, que se perdería con el transcurrir del tiempo, aunque sus resabios persisten en casi todas las épocas subsiguientes.

---

<sup>20</sup> Desconozco el término alemán, pero prefiero emplear, alternamente, el concepto de *desgaste*; porque me parece que fija mejor esa necesidad de ahorro emocional.

<sup>21</sup> Freud, *Op. cit.*, p. 221.

<sup>22</sup> Véase Barjún, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1995.

Dentro de este entorno sociocultural, el carnaval permite manipular por determinado periodo de tiempo, al mundo represor, e invertirlo hasta degradar lo más sublime y elevar lo que ocupa la menor posición dentro del orden jerárquico (y, dentro del contexto de AA, ¿no sucede algo similar en la elevada posición de la amada y la derrota del amante?, ¿quién vence y quién es derrotado en realidad?). A esta risa por inversión del orden, Bajtin la llama *carnavalización*, la cual conlleva la destrucción y la renovación en un instante doble y único.

En este maravilloso espacio de máscaras, la degradación, o lo grotesco carnalesco, ocultarían a su opuesto: integra una belleza que garantiza renovación, pues esta forma grotesca:

...ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo.<sup>23</sup>

La risa, por tanto, encarna la oposición en diversos niveles de la realidad. En ello guarda semejanza con la poesía, y al combinar ambas expresiones, el resultado saldrá enriquecido, propondrá nuevos cuestionamientos y quizá hasta la proporción de placer que reditúan, se acentúe. Las anteriores son las propuestas de la risa en cuanto a reacciones. Sin embargo, las situaciones risibles se conforman de distintos lenguajes, la literatura requiere una serie de figuras retóricas, por lo que serán abordadas en el siguiente apartado.

#### 2. 4. *La retórica de la risa, la retórica del llanto*

He partido de la idea de que el hombre convive con acontecimientos opuestos asumidos como *realidad*; estas oposiciones permanecen en el conjunto de creencias colectivas y pocas veces reparamos en sus implicaciones: sufren una “automatización” –al igual que la vida-, de acuerdo con el término de V. Shklovski.<sup>24</sup> Corresponde al arte redescubrir los objetos, *singularizarlos*,

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>24</sup> La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. “Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido”. Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. En Shklovski, V., “El arte como artificio”, en Todorov, Tzvetan (ant.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI, 1991, 55-70. p. 60.

mediante procesos que en apariencia oscurecen su reconocimiento, pero en realidad arrojan luz hacia su *percepción*. En el caso de lo cómico y lo grotesco, del humor y de la amargura, de la risa y la escatología, la asimilación en la conciencia es mucho mayor, por ser fenómenos incluyentes. Rubén Bonifaz Nuño recurre a diversos mecanismos retóricos y semánticos para revelar dicha oposición.

A continuación, analizaré algunos de los fragmentos que contengan ciertas figuras literarias donde se incluya la existencia de los polos opuestos de humor, comicidad y risa, o bien, de duelo, horror o escatología; figuras que, en su conjunto, pueden llamarse *representación*. Los ejemplos serán tomados, particularmente, de poemas aún no comentados en lo que va de este trabajo.

El segundo poema de *AA* podría considerarse un poema de horror por las características de su expresión. El primer recurso que salta a la vista es la *enumeración*, llevada a distintos niveles gramaticales, en una descripción retadora, inquietante:

- 1        BUEYES, puercos años han pisado  
          sobre mí. Surcándome, pudriéndome.  
          Qué pesadumbre encolmillada;  
4        qué patas, qué escamas, qué desastre. (2, 8)

Una escatología demasiado doliente se refuerza de inmediato por la *acumulación* ("...En realidad, es aglomerando elementos de alguna manera correlativos –ya sea por su significado, por su forma o por su función gramatical- como se construye por adición acumulativa<sup>25</sup>) que en la siguiente estrofa, como en la anterior, descubre la descarnada imagen del abandono:

- 5        Hoy muchos muertos me acompañan  
          y muchas pobreza, y sepulcros  
          abiertos, sin causa recordados,  
          brotan, vomitan, me apedrean:  
9        con barras de huesos me encarcelan. (2, 8)

---

<sup>25</sup> Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa, 1994, p. 30.

Mediante una comparación crece en angustia la voz del poeta, la medida se impone por el absurdo de la soledad, de la expulsión: "...rabias / envejecidas como calles / anónimas, como estar enfermo."

En este mismo poema, Bonifaz recurre con frecuencia a la *epanadiplosis* y la *epanalepsis* (repetición de la misma palabra en posiciones sistemáticamente establecidas), y en esta ocasión se ven disfrazadas por otro rasgo estilístico del poeta, el *encabalgamiento*, bajo la intención de patentizar el mundo cruel que domina el contexto:

- 14 Igual que en otro mundo, en ese  
mundo me encuentro; como en otro  
tiempo, me persigo en ese tiempo  
de otra ciudad entre los muros  
18 de aquella ciudad que tú abrazabas. (2, 8)

Sin duda, el poema segundo es uno de los más sombríos en *AA*; en adelante, las distintas figuras obtendrán el efecto de conjugación de las fronteras de la risa y el llanto, como en el caso del poema tercero, donde se halla un ejemplo de *permisión*, pues el poeta invita a su "contrincante" amoroso a hacerle daño, obteniendo un efecto cercano al humorismo que casi oculta el sufrimiento del emisor:<sup>26</sup>

- 29 Vete como de veras; pierde  
el número atroz de este teléfono,  
la dirección que no aprendiste,  
32 aquel corazón tan despistado. (3, 11)

La *permisión* guarda nexos con la *ironía*, imprescindible en este libro, como la de la siguiente estrofa:

- 25 Tú como si nada, te diviertes;  
pero entrístécete:  
si todos sabrán que estoy quemado,  
28 ninguno sabrá que por tus llamas. (3, 11)

---

<sup>26</sup> Helena Beristáin, al comentar esta figura retórica, utiliza precisamente un ejemplo tomado de Rubén Bonifaz: "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. Aléjame / no te apiades, destiérrame, te pido; / hermosa entonces, joven como ahora, / no me ames: ..." en *Ibid.*, p. 391.

En ella circula una sutil paradoja que envuelve al receptor y al emisor, quizá se acerque al nivel de la *autoironía*, ya que, como aclara H. Beristáin “parece orientada a causar el propio daño por lo que sólo se emplea cuando se tiene asegurado el éxito de la propia opinión”.<sup>27</sup> en efecto, el poeta sale exitoso en su recriminación, porque apela a la presencia de una especie de público cómplice, quien, desconociendo a la víctima, participa de su escarnio.

En una propuesta como la presente no podría faltar la presencia del *oximoron*, figura semántica que contiene a la paradoja y a la antítesis.<sup>28</sup> En el poema 6 esta figura se construye a partir de antónimos lógicos pero lúdicos, en el sentido de que se emplean los múltiples sentidos posibles de las palabras, con el rasgo de sorpresa obligado; por supuesto, el logro poético da clara cuenta del sufrimiento oculto tras una tenue sonrisa:

- 9 Desmañado, te contemplo;  
sin mañana me despierto; oscuro  
de hallarte ahora, de tenerte,  
12 pura experiencia táctil, válida. (6, 16)

El recurso –ahora reforzado por el *quiasmo*– permite una ampliación, en favor de esta alegre tristeza:

- 22 Desmañado, sin mañana;  
pero sin ayer, desayerado  
también. Por puro gusto ahora,  
25 no por necesidad, te nombro. (6, 17)

Un constante uso de la segunda persona permea el libro, haciendo del *dialogismo* uno de los rasgos más recurrentes de *AA*, e incluso de la obra bonifaciana. El dialogismo permite elaborar una serie de discursos de diferentes matices –discursos que excluyen la opinión de la amada, claro está– dirigidos a la mujer, objeto de sarcasmo y de culto. Con frecuencia, Bonifaz enfatiza el dialogismo mediante el uso de la conjunción *y* al inicio de la estrofa: así el argumento resulta

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>28</sup> *Cfr.* “Figura semántica o tropo que resulta de la ‘relación sintáctica de dos antónimos’. Es a la vez una especie de *paradoja* y una especie de *antítesis* abreviada, que involucra generalmente dos palabras o dos frases.”, en Beristáin, *Diccionario...*, p. 373.

más incluyente, sobre todo si se trata de una imagen polisémica de alegría y horror casi carnalescos, ahora en el poema 7:

- 26 Y a ti me llama el remolino  
de hueso de tu ombligo, y rien  
en tu ombligo los azules dientes  
29 con que amor espiaba y me mordía.<sup>29</sup> (7, 20)

En la pareja de contrarios formada por los amantes, el mundo parece revelar parte de sus secretos, lo mismo sucede cuando los sentimientos negativos del hombre se liberan en la risa: una sorprendente coherencia parte de los opuestos; aquí se encuentran semejanzas con la figura de pensamiento denominada *paradoja*. Más allá del equilibrio -como sucedería con la antítesis o con el oxímoron-, la paradoja obtendría una síntesis a partir de sus elementos, aunque ésta no siempre será positiva, por lo que no podría faltar en una obra llena de oposiciones. Algunas de esas paradojas contienen un delicioso cinismo entre el reclamo y la burla:

- 1 EN QUÉ voy a creer ahora  
que te has decidido a no mentirme;  
si me estás cantando a todas horas  
4 eso que no quiero preguntarte. (12, 31)

El poema doce habla de balances y de recuentos, para lo cual la *simetría* -de nuevo triste, de nuevo alegre-, ocupa un espacio representativo, como figura de construcción de discurso, que aquí, pone a la expresión frente al espejo, es decir, reflejándola de manera invertida:

- 31 Y no te voltees a mirarme  
ya, como antes.  
Pero qué ojos tienes,  
34 cómo te endiosas caminando. (12, 32)

La simetría se apoya en el nivel estrófico, en una relación de consecuencia con el argumento inmediato; se cumple además en el plano visual, inaugurado por las vanguardias. Aquí es más

---

<sup>29</sup> En el capítulo anterior asocio esta imagen con el culto prehispánico, pero también cabe esta interpretación "carnavalizada", por la inversión entre el orden del cuerpo y por la exageración.

clara la oposición incluyente a la que me he referido, pues el tono trágico se quiebra para producir el efecto contrario.

En retórica, la figura llamada *énfasis* consiste en ocultar un contenido irreverente (y por ello “indeseado o peligroso”) con otro contenido, “inocuo, atenuante, parcial, alusivo, oscuro”,<sup>30</sup> para no hacerlo obvio a algún receptor, o para orillar a elaborar la interpretación adecuada; una segunda intención pretende probar el humor del destinatario, o sea que se trata de una intención lúdica. Propongo el siguiente fragmento como ejemplo de énfasis: “Vas a vivir sin mí. Ya alguno / te dice –y mejor- lo que te dije” (14, 25-26, 36). Con esta breve insinuación, existe una posible acusación de liviandad que resultaría más comprensible al saber qué es lo que escuchan los oídos de la amada. El acuerdo quedará sólo entre el emisor y la receptora, los individuos de la pasión: “...tú sin pena. / Y yo negaré que te he querido” (14, 27-28, 36).

El dialogismo y aquella serie de “mensajes secretos” (por así llamarles), llevan el discurso hacia la profusión del vocativo: “forma que presenta la palabra cuando expresa que un individuo, persona o cosa personificada, es invocado o llamado”,<sup>31</sup> el poeta acude a toda clase de evocaciones hacia *ella*, por lo mismo, resalta el llamado hacia otra clase de receptor: los amigos, aquellos compañeros de dolor que ya existían en la tradición poética, pero que se reforzaron en la lírica popular, con el ímpetu de los tangos o de las canciones rancheras, para compartir penas y gozos de dolor:

- 1 ADIÓS, adiós, mis compañeros;  
me presento, por si no lo saben:
- 3 estoy de más en esta vida. (16, 41)

Alusiones y rasgos trasladados de espacios diversos hacen de *AA* una obra original, a la que podría atribuirse la calificación de *paródica*, o al menos, con fragmentos de *pastiche*,<sup>32</sup> elementos tomados de otras obras o de lugares comunes, que apelan al conjunto de conocimientos del lector, y que constituyen un rasgo meritorio del autor (al menos hasta antes del Romanticismo). Uno de esos lugares comunes bien reconocidos por casi todos los hablantes

---

<sup>30</sup> Beristáin, *op. cit.*, p. 171.

<sup>31</sup> Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos, 1971, p. 411.

<sup>32</sup> Beristáin, *op. cit.*, p. 387 (Genette también dedica un amplio estudio acerca de la imitación, la parodia y el *pastiche*, todos ellos como rasgo de la *hipertextualidad*, en *Palimpsestos*, Madrid: Taurus, 1995).

de la lengua española (dudo que sólo por los mexicanos), es el pregón de los ciegos, que mueven a la compasión pública con su “una limosna por el amor de Dios”. Al retomarlo el poeta, se modifica el sentimiento en sentido inverso, pero manteniendo la solidaridad del lector con el sentimiento dolido: “Por el amor del diablo, una limosna / para los deudos de este ciego.” (16, 30-31, 42).

El poema 16 es rico en manifestaciones de figuras que aluden al doble sentimiento, positivo y negativo, de dolor y júbilo; y así formula la expresión de *recriminación*, en la cual se devuelve un argumento acusador a quien lo emite. Una buena respuesta a cualquier burla es devolverla, llevarla por encima del efecto negativo que provoca en la víctima:

32     Y no pienses, ya que así te portas,  
          que me voy a dejar de todos  
34     yo que de ti sola me he dejado. (16, 42)

Cabe incluir en este inventario de recursos la presencia del signo entendido como *símbolo*, aunque no es propiamente un tropo, sino una faceta más de la relación signo-objeto, establecido por la norma o condición acerca de ideas generales entre ciertas ideas generales que parten de la realidad.<sup>33</sup> Lo menciono aquí porque sirve al autor, en alguna ocasión, para solemnizar el discurso, y luego romper con esa misma solemnidad y llevar la expresión hacia un plano cercano a lo lúdico:

1       SACERDOTAL potencia, erguida  
          cobra coronada o, de sonora  
          virtud caudal, víbora santa:  
          indecente deidad te hiciste  
5       para admitirme en tus santuarios. (21, 49)

De acuerdo con el *Diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier, la víbora(o la serpiente) representa una transición entre la vida y la muerte (otra vez se presenta el mundo de las fronteras), un “crisol de las transmutaciones”,<sup>34</sup> es un principio vital. Se asocia con el alma y con la libido. En la cultura prehispánica resulta imprescindible, por encarnar “la unicidad primera,

---

<sup>33</sup> Beristáin, *Ib.*, p. 458.

<sup>34</sup> Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Ed. Herder, 1995, p. 1067.



doble en una", que se divide "para hacer posible el orden humano".<sup>35</sup> Así, en el poema la antítesis se vuelve evidente: el objeto de culto, la *vibora santa* se invierte en *indecente deidad*, ahora accesible al júbilo de la pasión.

Pero el amor es breve, y la separación rasga la eternidad y las entrañas. Entonces el poeta vuelve a satirizar aquello que ama: hiriente, en la medida en que es herido, recurre al *sarcasmo*, esa forma de la ironía, que se produce "cuando llega a ser cruel, brutal, insultante y abusiva, en el sentido de que se aplica a una persona indefensa o digna de piedad";<sup>36</sup> aquí, en efecto, la víctima no puede replicar, ése es un triunfo -exiguo, podría pensarse- del desfalleciente, capaz aún de reír a costa del dolor infringido:

- 4        Hoy me juras que mi amor te sobra;  
          que yo he de alegrarme, pues me dejas  
          el gusto de morir sin verte.  
          No lo siento por ti -ya saben  
          todos por qué acabé- al que siento  
9        es al que se paga en tus abrazos. (22, 51)

Esta actitud de aparente desapego cínico circunda un buen número de los textos incluidos en la obra, a fin de atenuar la pena (en realidad la subraya); la expresión aporta elasticidad estilística y estética al mensaje. La *concesión* viene a reforzar estas características (*compadezco a tu nuevo amante*). Ahora la voz lírica parece objetar su propia causa, entendiendo ésta como la de dar testimonio de su resentimiento, puesto que acepta la participación de su voluntad en la desafortunada empresa amorosa; pero en realidad imprime mayor profundidad a la angustia por el bien perdido. En el siguiente caso la presencia de la tristeza que lleva a la supuesta alegría se ordenan de forma inversa:

- 7        Por padecer, para enclarme,  
          siempre escogi de las mejores;  
          pero se me va cerrando el mundo,  
10        me voy quedando sin repuestos. (24, 57)

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 928.

<sup>36</sup> Beristáin, *ib.*, p 275.

Por tratarse de usos de lenguaje, también es posible anotar que el uso de una *jerga* particular sirve de marco para la alegre desdicha plasmada en el texto. Transmite una sensación de intimidad y secreto entre el *yo* y el *tú*, pero también al público receptor, por lo que se podría decir que el poeta establece una relación de solidaridad y de identificación con los seres capaces de entender la dureza de su sentimiento y la fuerza para soportarlo. El uso de la *jerga* popular se percibe en el uso de expresiones usadas en la calle, a veces con una intención lúdica, tales como algunos verbos con una ampliación de sentido (“poder”, se emplea en el sentido de “importar” o “doler”), la referencia a refranes y cantares, junto con énfasis logrados mediante pronombres exclamativos. “Ayer me pudiste. Pero andamos, / y en el camino nos veremos” (24, 34-35, 58).

Inagotable en los recursos, Bonifaz Nuño acude en otro momento a la *conminación*, la cual augura a la amada el mal próximo; el efecto esperado sería un objetivo exhorto a no realizar la acción que tendrá fatales consecuencias, pero el resultado real es una revelación del deseo malintencionado del trovador, casi gozoso por el mal venidero: “A otro le diste tu palabra / de casamiento; que te deje / el otro...” (26, 6-8, 60).

La sabiduría popular reflejada en expresiones del tipo de los refranes, suele venir acompañado por el matiz de la comicidad, pues de forma alegre hace notar un defecto, previene algún error o circunstancia indeseada; en esto guarda relación con el aforismo. El poeta estudiado va con frecuencia a esta sabiduría y, como podrá notarse en el próximo ejemplo, la sitúa dentro de un contexto que clarifica las verdaderas intenciones del poema y de la sentencia aleccionadora, resaltando el matiz jocoso de su verdadera intención. El mecanismo se acercaría, retóricamente, al *epifonema* (probar una cucharada de la propia medicina):

- 28      Viuda, engordando, acompañada,  
          habrás de recordarme; entonces  
          -ya me habré ido- a la distancia  
          se cumplirá lo que hoy te digo:  
          al menos probarás un poco  
33      tus cucharas y tu medicina. (26, 61)

El lector de *AA* deberá, entonces, mantenerse atento a cada referente poético tomado de distintos textos o eventos de toda índole. En esta apreciación se incluye la figura de pensamiento llamada por varios críticos *alusión*, mediante la cual se expresa un suceder real a partir de un

“sistema fijo de referencias”.<sup>37</sup> El siguiente ejemplo contiene la alusión a un discurso propio de la religión católica, con la intención de obtener un efecto similar al ritual de confesión, pero con una inversión graciosa, y sublime de particular forma, hacia el plano del amor humano (con todos sus puntos de conexión con el amor divino):

6 Yo trovador, con esta escoria  
de guitarras ajenas, vengo  
a confesar mi gloria: sólo  
9 por este pecado he de salvarme. (27, 62)

En este espacio de emociones encontradas, resulta imprescindible la *imagen* que, en conjunto, da cuenta del horror contemplado en la propia figura del poeta ante la separación:

3 Prendido al árbol desastrado;  
ahorcado, nocturno, dando vueltas,  
5 desairado y sin aire, cuelgo. (32, 73)

Imágenes como ésta contrastan con la ironía, más tendiente a provocar una sonrisa triste. Se le llama *asteísmo* a la clase de ironía que “finge ser un regaño y es una caricia verbal”.<sup>38</sup> “Y podré encontrarte, por decirte / que no volverás, que espero siempre” (32, 20-21, 74). Acude un refuerzo por medio de una metáfora: “Abriendo tus barajas de oro / me jugaste a matar...” (32, 8-9, 73).

Para cerrar el tema de los recursos retóricos que se mueven entre una serie de emociones positivas (risa, alegría, comicidad) y otras negativas (horror, tristeza, escarnio), se encuentra la *sinécdoque*, la relación de la parte por el todo: “...feliz la falda henchida / por tu percha de radiantes lujos” (33, 2-3, 76). Aquí, según mencioné en el primer capítulo, el autor toma la expresión de otro texto, originalmente agresivo, para convertirla en una exaltación; esta ruptura provoca de nuevo el disfrute lúdico que persiste en el libro.

Así, se sustentó que la injerencia de distintos recursos retóricos apoyan a la oposición gozo-desdicha del amante a través del devenir de la pasión.

---

<sup>37</sup> Carreter, *op. cit.*, p. 319. En el siguiente capítulo se retomará el tema.

<sup>38</sup> Beristáin, *op. cit.*, p. 273.

Llega el momento –quizá con retraso- de advertir que la relatividad de la interpretación poética es tan real como la ambigüedad del humor y de las ocasiones graciosas o dramáticas; por ello, se insistirá en la propuesta del enfrentamiento que resumo en la dicotomía *humor-horror* (más por conveniencia de espacio que por exacta equivalencia), mediante la presentación de *motivos*, o de situaciones graciosas, hallados en el texto mismo.

## 2. 5. *Motivos humorísticos*

El marco conceptual elaborado por Graciela Cándano Fierro en *La seriedad y la risa*,<sup>39</sup> tiene excelentes ventajas para el manejo de los pasajes cómicos de la poesía de Rubén Bonifaz. La autora ha construido una tabla de sesentaitrés motivos cómicos, basados en el análisis, reinterpretación y síntesis de autores también revisados aquí -Freud, Bergson, Bajtin-; junto con Oswald Ducrot, Philippe Ménard, John Esten Sëller, y Aristóteles, entre otros. Con ellos, ha fundamentado el examen crítico de cuentos, fábulas, relatos y poemas pertenecientes a la literatura ejemplar, principalmente medieval. Sumó, por último sus propios planteamientos acerca de lo risible, estableciendo conceptos que muestran el procedimiento de los hechos cómicos aplicados por la literatura: autodesenmascaramiento, autorrebajamiento, puesta en situación desairada, frustración de último momento, metamorfosis irrisoria, reveses de la fortuna, vuelta al punto de partida, verdad dolosa, etcétera. Con estos elementos, la investigadora ha creado un marco de referencia metodológico que, si bien fue empleado para determinar la comicidad contenida en colecciones de *exempla* de los siglos XII al XV, es absolutamente apropiado para rastrear lo cómico en obras de cualquier época o estilo. La síntesis de su trabajo define ocho *motivos cómicos*, en los cuales me apoyaré para realizar esta sección de mi estudio, pues describen situaciones palpables en todas las épocas literarias.

El listado en cuestión resulta conveniente por su división práctica y por la concreción en las definiciones. La inconveniencia radica en la traslación de lenguajes: de prosa y verso de intención didáctica medieval, a un poemario escrito por un autor del siglo XX; por otra parte, los motivos surgen en función de la *comicidad*, elemento más bien escaso en *AA*, por lo que será

---

<sup>39</sup> Véase Cándano, Graciela, *La seriedad y la risa en la Edad Media*, en prensa.

necesario emplear únicamente los más idóneos, eliminar otros e incluso adoptar nuevas definiciones. Creo que el experimento puede resultar beneficioso para este trabajo.

Presento, pues, la lista de motivos cómicos propuesta por Cándano:<sup>40</sup>

- A. EL REBAJAMIENTO
- B. LA REPRESENTACIÓN<sup>41</sup>
- C. EL ABSURDO
- D. EL AUTOMATISMO
- E. EL PARALELISMO
- F. LA INVERSIÓN
- G. LA INTERFERENCIA
- H. PERSONAJES GRACIOSOS

Reitero que, en los poemas aquí tratados, la función de estas situaciones no pretende la comicidad propia del género teatral denominado comedia. Yo los aplico en un nivel de pautas de lectura en fragmentos de *AA* que cuentan con una carga lúdica (parodia, humor, etcétera), misma que oculta, como la corteza a la pulpa un interior lleno de amargura, llanto y podredumbre.

Ya mencioné el proceso de *rebajamiento* que, a lo largo de la obra, sufren los miembros de la pareja: con mayor frecuencia, el poeta se coloca en una plano de *cortés inferioridad* con respecto a la amada, a quien *él* deifica al disminuirse. El resultado paradójico consiste en una depuración del amante, quizá el verdadero vencedor.

En el tono de la feroz amargura que ríe de soledad, el rebajamiento toma rasgos particulares por sus capacidades cómicas, mediante el freudiano –y privado– “desenmascaramiento”. Así, el poema 22, trasluce la intención de dejar constancia de la ingratitud de la amada y de hacerla escarmentar por su ingratitud y fingimiento, de ahí el atisbo de burla:

- 14 Si por falsear tus juramentos  
se te pusiera negro un diente,  
si una de tus uñas se rajara,
- 17 tal vez alguno te creyera. (22, 51)

El desenmascaramiento involucra también a la propia voz lírica, y entonces incursiona en el “despojarse voluntariamente de la careta”:

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, cap. VIII.

<sup>41</sup> Ya analizada en el apartado anterior (figuras retóricas).

- 11 Como si me viera con ladrones  
 en tu casa, cuando me he metido  
 13 a robar también, me hago el honrado. (24, 57)

El poeta se autodescubre como ladrón y engañador de la amada, ésta es su vergüenza, su triunfo y su derrota. Pues *ella* es el ser dueño de sí mismo, y *él* juega a poseerla (“siempre elegí de las mejores”, afirma) o, por lo menos, pretenderá *robarla*. El juego se pierde –para variar- y el júbilo se invierte en recuento oscuro: “Ten presente / que yo te serví, mientras pensabas / que ya de nada serviría” (24, 22-24, 58). El desenmascaramiento voluntario resulta trascendental por su carácter de sonriente resignación, casi epifánica, pues descubrir al otro es relativamente sencillo, pero autodesenmascarse implica una revaloración individual en función del otro, con ciertos asomos de cinismo; por ello, el recurso funciona como situación jocosa de intención amarga.

Sobre la línea del llamado rebajamiento, de nueva cuenta se cierne sobre el propio poeta, hasta cuajar en el autorrebajamiento (humorístico, no cómico) que devuelve al poeta la imagen de quien ríe de sí mismo, tal vez por rebeldía o por cansancio del sufrimiento:

- 40 Ya te conozco, ya obligado  
 soy a bien quererte y despreciarme.  
 Pero no, porque me da vergüenza;  
 pero sí, porque me estoy muriendo  
 44 sin voluntad ni penitencia. (3, 12)

La carencia de elección (la *no-voluntad*) tiene un doble valor, no tiene remedio pero guarda un goce oculto, lo que le da distinto sentido a la burla. Amar a aquél para quien se es despreciable resulta una premisa que bastaría para negarse al amor (“amar es dar lo que no se tiene a alguien que no lo quiere”, dice Lacan), y sin embargo, se enarbola como situación ineludible: he ahí el rasgo risible y solidario para con el lector, pues apela a una experiencia universalmente generalizada.

Hasta aquí las posibilidades de rebajamiento en *AA*, las restantes se refieren a excesos de curiosidad, escarmentos en público o autodelación involuntaria, todas ellas, situaciones imposibles en el ambiente lírico, elevado e incluyente de este discurso.

El motivo siguiente en la tabla es la *representación*: el conjunto de figuras literarias con la curiosa cualidad de ser “graciosas”. El tercero contempla la presencia del *absurdo*, y entre sus manifestaciones se encuentra un punto de tono bajtiniano: las acciones de *divinidades, santos y muertos*, elemento esencial dentro de la obra de Bonifaz Nuño, y relevante para mi exposición de la dicotomía humor-horror. En diversos momentos, la atmósfera de muertos alrededor del poeta tiñe de angustia al texto.

- 35 Ya el olor del panteón me llega  
revuelto con tu olor de limas:  
así, algo tuyo me trastorna  
38 hasta la paz del camposanto. (22, 52)

La muerte en el contexto mexicano se funde con el juego, y el amante, jugador por excelencia, juega con la inevitable muerte a escapársele al primer descuido, en pos de los olores de la amada, pues entre ambas se halla la vida, parece decir el autor. La supuesta paz nunca llega (“Ni ésa tendré...”): se la desea poco, ante la fascinación de los tormentos del amor, a fin de cuentas, tan semejantes a los de la muerte.

También dentro del absurdo, se yergue el uso de la *escatología, suciedad y obscenidades*, muy a la manera de la Edad Media y del Renacimiento, descritos por Mijail Bajtin, quien descubre la doble posibilidad de lo *inferior* –referido al cuerpo y a la materia- que, en realidad, garantiza la renovación de la vida, y que en el discurso festivo popular se fusionaban en expresiones de alabanza y de injuria simultáneas:

Lo que caracteriza a los fenómenos más antiguos del lenguaje es, aparentemente, la fusión del elogio y la injuria, el doble tono de la palabra [...] La palabra de doble tono permitió al pueblo que se reía [...], apoderarse de un mundo en devenir, de la festiva relatividad de todas estas verdades de clase limitadas, del estado de no acabamiento constante del mundo, de la fusión permanente de la mentira y de la verdad, del mal y del bien, de las tinieblas y de la claridad, de la ruindad y la gentileza, de la muerte y de la vida.<sup>42</sup>

En la siguiente estrofa hay, en efecto, alabanza, injuria y exhibición escatológica:

---

<sup>42</sup> Bajtin, *op. cit.*, p. 390. En nota al pie, el autor comenta el poema “El Paria”, de Goethe, por su manejo del elogio y de la injuria: “Yo le susurraría tiernamente / Y le gritaría salvajemente...”

- 13 Ay, qué esperanzas que yo pueda  
dejar de vivir penando. Al irte  
me cariaсте el placer; avara,  
de tus recuerdos me recoges
- 17 en tus basureros me atesoras. (12, 31)

Continuamente se encontrarán imágenes similares, y la voz renacerá siempre. Así, la alegría del dolor se destila, para rebajar y enaltecer, y para esbozar la sonrisa triste, antitética.

Llega el turno de observar el caso del *automatismo*, motivo cómico que ha funcionado como tal desde la antigüedad; en esta época sigue vigente con relevante vitalidad en el cine. Aristóteles comienza a describir este motivo, pero Bergson lo analiza con sumo cuidado para establecer su primacía dentro de la esencia de la comedia y de la risa: habla de la *rigidez mecánica* (un hombre desconocido cae, realizando movimientos de autómeta, y las personas alrededor ríen). También constituye automatismo el *disfráz* o la imitación de una ceremonia. Las situaciones del automatismo albergan mayor carga visual, lo que, sumado al obligatorio distanciamiento del espectador, explica su escasez en *AA*. Aun así, Cándano describe un tipo de automatismo que consiste en “escenas inusitadas y repentinas”, muy socorridas en la cinematografía (Chaplin almorzándose su zapato en el Polo Norte) o en el género teatral farsesco: me refiero al *gag*, que aporta alguna de sus características al libro, como, la imagen del vagabundo con zapatos agujerados:

- 29 En tu lección de despedidas  
aprendo cuanto soy. Decrépito,  
cabizbajo y sin llorar, me miro  
en los agujeros del zapato.
- 33 De agujeros es mi espejo ahora. (14, 36)

Imposible abstraerse a la imagen bien dibujada y sorprendente, graciosa pero cruel e inesperada, que por un momento clausura la solidaridad del lector con el poeta, para devolver de inmediato al primera a las exigencias de comprensión del *yo* lírico: todos los hombres saben de espejos, así devuelve al receptor a la realidad, y después del distanciamiento, Bonifaz apela a los vacíos (agujeros), universales, de la ropa, de los zapatos, del sentimiento. Si fue posible esbozar una sonrisa, ésta se contrae en la misma estrofa.



El automatismo contempla personajes autómatas, seres incapacitados para dominar sus acciones, con quienes un destino juguetón hace de las suyas. La voz de AA tiene clara conciencia de sus pasiones, y hasta cierto punto las domina, pero –imbuido del momento presente- no gusta de adivinar con certeza el futuro, prefiere apostar “a todo o nada” la última posibilidad de venganza, confiado en su éxito seguro; esto lo vuelve objeto susceptible de lo que Cándano llama *reveses de la fortuna*: “Pero andamos, / y en el camino nos veremos”. Esta expresión es graciosa, entonces, en dos sentidos: por parodiar el dicho popular (“Arrieros somos, y en el camino andamos”) y por asimilarse dentro de esta rueda de la fortuna humana que garantiza la revancha, lo que permite adelantar goces y mantener la fortaleza en medio de la miseria.

Llegado el momento de observar un nuevo motivo humorístico, toca mencionar el *paralelismo*, motivo que describe acontecimientos relacionados con el automatismo, es decir, se producen mediante una repetición que resulta cómica: el personaje pretende evitar un hecho que ya le ha sucedido y cae sin remedio en él, o bien niega una afirmación bajo la forma de un *quiasmo gracioso*. En la obra analizada, el poeta no proporciona elementos para intuir tal actitud, aunque sí maneja un paralelismo poético que dispone los componentes del verso para reiterar una visión trágica, encarándola a la manera del jugador (las reglas de todo juego vienen de una convención basada en repeticiones indefinidas), de ahí su tono humorístico:

- 31 Para que aprendamos a morimos,  
con emboscadas nos despluman;  
en cada esquina de esta noche,  
34 en todas la calles de esta vida. (22, 52)

La *inversión* es el mecanismo por medio del cual el cómico pretende infligir un daño y se le “devuelve”. Creo encontrar un proceso similar en el siguiente fragmento del poema 24, pues una situación de relativa felicidad previa se invierte en un motivo de sufrimiento, y el verso sugiere cierta burla:

- 7 Por padecer, para encelarme,  
siempre escogi de las mejores;  
pero se me va cerrando el mundo,  
10 me voy quedando sin repuestos. (24, 57)

Vendrá a continuación la *interferencia*, que, como su nombre lo indica, se forma a partir de la contraposición de dos (¿o más?) ideas, voces, sucesos, etcétera. En el plano literario, existen diversas posibilidades de interferencia: en *Rayuela*, de Julio Cortázar, en algunos poemas vanguardistas, y en la literatura ejemplar de los *fabliaux* o del *Conde Lucanor*, donde las realidades interfieren casi en el plano metafísico: la imaginación y el mundo concreto, o el pasado y el futuro. Bonifaz recurre a una interferencia más tradicional, por ejemplo, en los versos “Y me quemó, y de mejor violencia / -ay, mamá- te alumbró al apagarme”: interfiere un lamento casi cómico, tomado del contexto popular, donde es recurrente (*ay, mamá*) y que aquí podría arriesgarse a la discordancia por encontrarse entre afirmaciones “serias” (paradojas, reiteración por la conjunción y). En otro poema, también se hallará una interferencia en el plano semántico, llamada *disyunción semántica*:

- 40     Te buscaba, y no. Para cumplirte  
          vengo a llorar, como los hombres,  
          en donde no haya nadie. Así me quiebro,  
43     porque doblarme nunca supe. (12, 32-33)

Por lo menos, dos niveles de lectura se entrelazan: por un lado, aparece la imagen del albur como apuesta perdida, todo o nada; pero también es posible interpretar la afirmación bajo las reglas del doble sentido –reciente acepción de la palabra “albur”–: *doblarse* también implica un rebajamiento sexual inaceptable para los hombres más probados, por lo que su uso se presenta de continuo entre jugadores. Mejor *quebrarse*, morir.

Por último, en la línea trazada, aparecen los *personajes graciosos*, estos seres extraños que pueblan la cotidianidad y trascienden a todos los ámbitos artísticos, a veces con mayor fortuna que los “serios”, pues son capaces de provocar la risa aun en situaciones trágicas, de hacer dudar de cada acontecimiento, de relativizar o reforzar despiadadamente la realidad (Tartufo, el personaje-poeta Gómez de la Serna). No es frecuente hablar de “personajes” en la poesía, y sin embargo son imprescindibles, “basta que se establezcan una voz y una perspectiva concreta que presupongan o impliquen la presencia de un personaje”;<sup>43</sup> pues bien, la perspectiva de los poemas, fija en la voz poética, se enfoca en el amante en relación con la amada, *ella* sólo tiene la

---

<sup>43</sup> Valender, James, “Modernismo e ironía”, en Silva, Hernán (presentación), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, p. 55.

voz y la presencia que el poeta quiere darle: esto los coloca a ambos en una posición de personajes, por momentos, graciosos.

*Ella* se clasificaría, por principio, la "ingrata": mentirosa, fugitiva, burlona; la provocadora de tantos dolores que casi ríe frente al poeta y al lector: "Y tú tan tranquila. Me acabaste; / ni adiós me dijiste..." (12, 10-11, 31). El merecido escarmiento resulta obligatorio: "Y te lo digo: me avergüenzo / de haberte hecho tu corona de oro" (12, 22-23, 32).

En contraposición, el personaje del amante: desmesurado, loco, *echador*—"Hablo nada más por darte el gusto / de ver cumplidas mis habladas" (14, 37-38, 36)- como lo es el charro (no olvidar que Bonifaz Nuño pretende unir en *AA*, a "Horacio con José Alfredo Jiménez"<sup>44</sup>), el músico popular que canta las penas de todos sus iguales ("¿Quién no llega a la cantina / exigiendo su tequila...?"). Por esta generalización casi caricaturesca se posibilita hablar de personaje, con un sufrimiento sin cortapisas, con ansias de dibujar la sonrisa que de cerca provoca angustia, pero de lejos da lugar a la alegría o a la risa. Algunos de los fragmentos anteriores ya dieron cuenta de este personaje que deambula por la obra.

Ambos personajes se precisan el uno al otro, ambos existen gracias a su contraparte; de lo contrario, no tendría lugar la ironía ni muchos de los recursos humorísticos de *AA*.

Así, los motivos -planteados en función de la comicidad- sirvieron para analizar obras en las que el humor impregnado de duelo se hace patente. No obstante, aún quedan otros elementos de las complejas dualidades risa/lanto, humor/horror, alegría/seriedad en las que se mueve la obra de Bonifaz Nuño, y llega el momento de atenderlos.

## 2. 6. Otras manifestaciones de lo cómico

Intento llamar cómico al conjunto, demasiado extenso, de productos lingüísticos relacionados con lo risible; aunque, en algunas ocasiones, la risa apenas se asoma, como sucede con el humor o el humorismo (he terminado por usarlos como sinónimos, luego de la definición freudiana). El humor, por otra parte, es la pauta más frecuente del texto de Bonifaz Nuño, ya que la circunstancia de ruptura amorosa exige, por momentos, un distanciamiento consolador para

---

<sup>44</sup> Moscona, M. *De frente y de perfil. Semblanzas de poetas*, México: Departamento del Distrito Federal, p. 53.

soportar el horror de una realidad que se antoja infernal. Por ello, ambas posibilidades de risa y de llanto, pendientes de un mismo acontecimiento, se han tomado como opuestos en el presente capítulo.

Ahora bien, para un análisis más completo del tema, considero necesario mencionar otras manifestaciones –menos frecuentes– del texto donde se refrenda dicha intención lúdica de tono fúnebre.

### 2.6.1. Carnavalización

El carnaval constituye uno de los rituales más arraigados en toda civilización, particularmente para la cultura popular. Mijail Bajtin<sup>45</sup> estableció importantes directrices en torno a este tipo de festividades durante la Edad Media, algunas de las cuales se mantienen vigentes en la actualidad.

Se habla, entonces, de una “cultura carnalesca”, conformada por los *rituales del espectáculo*, de nivel colectivo, y por una *comicidad verbal* que partía de la imitación burlesca de obras “oficiales”, y, por último, de *diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero*. Al manifestarse y combinarse entre sí, estos aspectos proporcionan una visión del mundo contrapuesta al mundo “oficial”, lleno de prohibiciones, temores y culpas; por ello, la carnavalización se apoya en la *inversión* de la realidad, que es, por breves momentos, una liberación.<sup>46</sup>

Considero que Rubén Bonifaz accede a estos procesos, en parte gracias a la estrecha relación existente entre *AA* y la cultura popular, o bien, por su conocimiento de la cosmovisión prehispánica, más vinculada que la occidental a la naturaleza, que el principio de todo rebajamiento, por su carácter vital, incluyente y regenerador. De ahí se desprende una original concepción de la mujer, que es en realidad carnalesca, según Bajtin:

...está esencialmente ligada a lo *bajo* material y corporal: es la encarnación de lo “bajo”, a la vez rebajador y regenerador. Ella es así también ambivalente. La mujer rebaja, relaciona a la tierra, corporaliza, da la muerte; pero es antes que nada el *principio de la vida, el vientre*.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Véase Bajtin, M. M., *op. cit.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 215.

Resulta común, entonces, hacer de la mujer objeto de risa ambivalente; pero no de manera hostil, sino sensual y despojada de temor.

Hay que aclarar que en esta obra la carnavalización tendría poco que ver con la comicidad grotesca, entre otras razones por no involucrar a la colectividad entera como si se tratara de una fiesta. Barjtin ya había detectado este abandono desde el siglo XVIII, en que la risa es remplazada por la "ironía desnuda"; o bien, reconoce que los poetas románticos restringieron la risa sólo hacia el interior del individuo, pero insiste en que a lo largo de todas las épocas persisten matices de cultura carnavalesca. Con esta visión analizo algunos rasgos del poemario que me ocupa.

La presencia de la dualidad muerte-renacimiento que pone de manifiesto la conciencia de la constante regeneración de la naturaleza se inscribe en el fragmento "...te recompongo / entre cadáveres fallidos" (8, 2-3, 22), el tono cómico vendrá a continuación: "entre lenguas dobles, y culebras / y cocodrilos, y entre lágrimas" (8, 4-5, 22). Aquí, además queda latente la expresión popular y burlesca "llorar lágrimas de cocodrilo".

Otra premisa de la carnavalización es, como ya se mencionaba, el "mundo al revés", en el que se invierte lo alto y lo bajo, que coronaba al rey de los tontos, que remitía el cuerpo hacia el vientre. Esta inversión es compartida por el plano amoroso; y en el discurso poético de la ruptura, toma rasgos similares:

34 Yo, derrotado y pobre, el alto  
regocijo soy de tu victoria;  
te doy placer con mis escombros,  
con mis despojos te celebro,  
38 a fuerza de hambre te desnudo. (11, 29)

La carnavalización guarda estrecha relación con el estilo grotesco, al grado de que Bajtin los maneja a ambos como sinónimos, y los signos más marcados de dicho estilo son "la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso", de acuerdo con el capítulo "La imagen grotesca del cuerpo..." En el fragmento siguiente se cumple la búsqueda de imágenes tangibles y corpóreas, pero también ofensivas, mediante la exageración imposible, finalmente grotesca, que se inflige al objeto amado: "Aunque disfrutada por trescientos, / aunque pretendida, sola mueres" (12, 26-27,

32). El juego de extremos (*trescientos-sola*) también parece sostener la visión horizontal del universo descrita por Bajtin (*adelante-atrás*)

Cuando el poeta se jacta de ser el objeto-actante -"Se sabrá de ti porque yo quiero / hoy escribir, y aquí, tu nombre; / es lo de menos que tú existas" (12, 28-30, 32)-, se imprime el goce de guardar en el silencio la palabra enunciativa de la amada, sin embargo, ésta se sustituye por una serie de vocativos de diversa índole. Por su parte, Bajtin dedica un fragmento del capítulo séptimo<sup>48</sup> a los nombres propios de la cultura popular, los cuales -en el nivel de lo grotesco- surgen de las imprecaciones, o bien de los rasgos individuales. El *elemento injurioso-laudatorio* que observa Bajtin en el *sobrenombre* y el *note*, sobrevive en algunos de los vocativos de AA, como los siguientes:

Mi plumaje, mi serpiente (42, 7, 20)  
Vibora santa (3, 21, 49)  
Consentida (14, 16, 41)  
Avara (15, 12, 31)  
Ingrata (30, 8, 23)

No se encuentran en esta obra los rasgos más sobresalientes del carnaval, pero sí algunos destellos escasamente cómicos que proporcionan una revelación festiva del amor. En ellos, se cumplen algunos aspectos propios de la alegría popular, resumidos por Umberto Eco en dos puntos centrales:

Los prerequisites de un "buen" carnaval son: i) la ley debe estar tan penetrante y profundamente introyectada que esté abrumadoramente presente en el momento de su violación [...] ii) el momento de carnavalización debe ser muy breve y debe permitirse sólo una vez al año [...]; *un carnaval eterno no funciona*.<sup>49</sup>

Otro rasgo carnalesco en AA se cumple gracias a la *parodia* de ciertas ceremonias o fórmulas establecidas ("Que el amor sea con nosotros", "Yo trovador..." o "Por el amor del diablo, una limosna / para los deudos de este ciego"). También existe violación a la *norma de realidad* (es poco probable que la amada sea disfrutada por trescientos). La suma de

<sup>48</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 414-415.

<sup>49</sup> Eco, Umberto, "Los marcos de la 'libertad' cómica", en. *¡Carnaval!*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 18-19.

intermitentes carnavalizaciones, realizadas dentro de una ley de usos amorosos, resaltan la vitalidad de un mundo poético y trascendental de fiesta y duelo: catártico.

## 2.6.2. El Relajo

Mi intención al dedicar algunas notas a este "comportamiento" descrito por Jorge Portilla, es la de observar puntos relevantes al texto, como la presencia de la muerte, o el predominio de lo jocoso en un par de poemas incluidos aquí.

En primera instancia, "la significación o sentido del relajo es suspender la seriedad".<sup>50</sup> En el continuo juego de oposiciones se trata ahora de la seriedad, valor que sostiene una existencia "formal", contra el "relajo", la breve suspensión de esa aura de corrección obligatoria; resulta obvio que, en la vida cotidiana, se sostienen mutuamente. El relajo, parece ser, propone un reencuentro entre los humanos; sus momentos están marcados por: 1) Un desplazamiento de la atención; 2) "una toma de posición en que el sujeto se sitúa a sí mismo en una desolidarización (sic) del valor que le es propuesto" (o sea, deja de tomarse en serio, pues); y 3) una acción en consecuencia: gestos o palabras que inviten a participar a otros de la no solidarización.

Precisamente en este tono se realizan las alusiones a la muerte en *AA*, con la burla que le resta dramatismo, a pesar de ser una presencia imprescindible en el abandono: "Y no te imagines, que te pido / muerte, por mis años..." (4, 14-15, 13). En otras ocasiones, surgirá la idea del regreso del amante difunto:

- 26      Uñas para rascarme alargo  
          insuficientes; y estos huesos,  
          ya sin su vestido, se me salen  
          y te los mando, y en tu almohada  
          los dientes pela, ojos redondos,  
31      otra calavera que es la mía. (10, 27)

¿Por qué la muerte puede ser situación de relajo? Tal vez haya que remitirse a los orígenes de la concepción mexicana. La muerte, como creación mestiza, no deja de sorprender cuando se halla expresiones artísticas y populares: contiene restos de la tradición prehispánica que, entre

---

<sup>50</sup> Portilla, J., *Fenomenología del relajo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 18-19.

otras creencias, guardaba el temor de que el muerto regresara a reclamar sus pertenencias,<sup>51</sup> pues se lleva al otro mundo su afición por las cosas dejadas en éste. La muerte crónica se extiende a una muerte física por causa de la ausencia de la amada, su más preciada posesión, y la reclamará en forma de cadáver descarnado, de calavera; ciertamente, el hombre no se aferra a la vida —está de paso— pero sí a sus objetos amados.

La fiesta de la muerte que sería el velorio, en este conjunto de experiencias, se convierte en vía de acceso para esa liberación momentánea, semejante a la del carnaval. El poeta *echa relajo con la muerte*, porque el momento es propicio; dada la concurrencia de los deudos a la velación nocturna, se realiza un momento que requiere de la seriedad máxima y ésta pugna por romperse, casi con la venia del difunto en complicidad con los otros, hasta obtener una grata relajación:

24      Compañeros, me voy. Les quedan  
          la cobija donde me tendieron,  
          los aguardientes del velorio,  
27      el hombro con que fui cargado. (16, 42)

La personalidad de quien toma la voz concuerda con la definición del “relajiento”: “un hombre sin porvenir”, apegado al pasado inmediato, risueño pero también condenado a “su melancolía profunda, que sólo se revela en el secreto de la confidencia como un pecado oculto que cuesta trabajo confesar”,<sup>52</sup> casi siempre a un amigo. He aquí otra referencia que arrastra al lector hacia el espacio dual de lo fúnebre-jocoso; de igual manera, lo remite a la cultura popular, que se analizará más adelante.

### 2.6.3. Ironía

Revelar lo que se oculta, reirlo tristemente, hacer polivalente al objeto y a la concurrencia cómplice de un juego cruel pero justo, son los patrones de la ironía, entendida como tropo y como actitud vital. En este primer sentido, algunas de sus posibilidades han sido ya revisadas, junto con otras figuras literarias que conviven con ella en *AA*. No obstante, considero adecuado atender el permanente estilo irónico, en aquel segundo sentido, dominante en la obra desde su

---

<sup>51</sup> Cfr. Westheim, P. *La calavera*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 55.

<sup>52</sup> Portilla, Jorge, *Fenomenología...*, pp. 39-41.



tema central: acercamientos que avistan la separación y distanciamientos que pugnan por el encuentro; pues esa distancia del individuo consigo mismo y con el objeto, es la condición esencial de la ironía según el filósofo francés Vladimir Jankelevitch.<sup>33</sup>

Una vez más, el escenario lo proporciona la seriedad, conformada por una latente conciencia del dolor, cuyo exorcismo radica en el placer, y uno de sus mecanismo, por supuesto, es la ironía: "La sola ventaja de estar ciego / es acaso no poder mirarte" (3, 8-9, 10), en este caso, un breve instante de placer irónico invierte la dualidad presencia-ausencia. El marco de duelo persiste en casi todos los treinta y siete poemas del texto.

En la ironía convergen el humorismo, el sarcasmo, algunos rasgos del chiste y diversas categorías de lo risible, porque tal parece que ellas siempre se combinan o se conjugan, de acuerdo con lo estudiado hasta el momento; siguiendo el hilo conductor del amor y el desamor. En medio de la cruel seriedad, el poeta juega a ocultar su dolor: "Hoy, porque no quiero entristecerte, / no has de llevarme a donde quieras" (14, 1-2, 35), sugiere un ruego a la amada de que haga justamente lo contrario (*entristécete, llévame*), pero deja patente un hecho innegable: la realidad concreta que lo acaba. Tal como señala Jankelevitch: "también es probable que la ironía sólo sea una seriedad un poco complicada; la ironía es un circunloquio de la seriedad".<sup>34</sup>

Mas la ironía implica serios riesgos, básicamente, el de no ser comprendida en su sutileza —o el de llevarla a los extremos y tomar por ironía lo que se dice sin velos—, por lo que se le añaden una serie de pistas que permitan detectarla: en algunos momentos, éstas son palpables: "y aunque en mirarte ya no pienso, / te me presentas dondequiera" (22, 24-25, 52); en otros, la única evidencia significativa es la entonación: "Y yo negaré que te he querido" (14, 28, 36).

Entre la mentira y la ironía existen algunas semejanzas, pero las distingue la intencionalidad: la primera hace daño a su víctima, en tanto que el ironista busca un acercamiento, a veces doloroso, con su receptor: "la verdad a la que el ironizado vuelve finalmente, como un hijo pródigo, es una verdad templada por el peligro del malentendido, por los riesgos del error, y por el juego recíproco de los contrarios".<sup>35</sup> Pero, si el poeta sale victorioso, se enriquece el texto: "El

---

<sup>33</sup> Véase Jankelevitch, *La ironía*, Madrid: Taurus, 1982.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>35</sup> *Id.*, p. 58.

ironista se oculta, pero no demasiado, para que sintamos deseos de encontrarlo; si se adhiere a la causa de su enemigo es para servir mejor a la suya".<sup>56</sup>

La ironía abre la magnífica posibilidad de duda, de acercamiento entre polos opuestos. Añade Jankelevitch:

...es el mejor ejercicio para las voluntades amenazadas por el automatismo oratorio y la inercia de las frases hechas. La ironía nos protege de las rutinas, nos mantiene ágiles y vigilantes obligándonos a realizar dolorosas readaptaciones.<sup>57</sup>

La lectura, por tanto, se torna más ágil y tentadora, con choques entre la esencia amorosa inspirada por la amada y un despiadado sarcasmo que da al lector la posibilidad de gozar su escarnio, como si las pasiones fueran susceptibles de desembocar en la contemplación como preámbulo de la destrucción, y ahí hacer una pirueta que conduce, imperceptiblemente, al humor: "Si me preguntan quién estuvo / aquí, les diré que tú te fuiste" (24, 1-2, 57).

Justo en ese punto, el poeta ironista prolonga el momento de placer trágico que lo exhibe a él, a la situación y a la víctima. "La ironía procede como el detective que quiere coger vivo al delincuente, y que está dispuesto a prolongar la vida del delincuente con tal de extraerle más información".<sup>58</sup> "Y ciego de saberlo, y claro / de ignorarlo otra vez, recaigo" (6, 29-30, 17). El poeta se arriesga por medio de la ironía, a equilibrar las posibles realidades; procura no engañarse, explora incertidumbres, va de la seriedad a la burla aun bajo el riesgo de no acertar, con una sonrisa triste como única defensa.

La ironía implica además una purificación, "no me dolió", dicen los niños cuando se burlan de su agresor, y mientras tanto esbozan una sonrisa desde su dolor, que se queda atrás. Un breve momento de libertad asoma a partir de una incompatibilidad de sentimientos:

- 15 Aborrecida, te mantienen;  
no me diste ni agua, ni siquiera  
te condoliste; aunque me queme,  
ni agua te pido, ni quisiera  
19 ya que te murieras cuando duermes. (26, 60)

---

<sup>56</sup> *Id.*, p. 59.

<sup>57</sup> *Id.*, p. 85.

<sup>58</sup> *Id.*, p. 89.

## CAPÍTULO TERCERO

### LO CULTO/LO POPULAR: BÚSQUEDA Y RECONOCIMIENTO

#### 3. 1. De Horacio y José Alfredo

La oposición entre el amor y el desamor me condujo hacia una reflexión en torno a la dicotomía conformada por el humor y el horror (con sus inacabables posibilidades); y, en consecuencia, surge la última pareja de contrarios que contemplaré aquí: las manifestaciones de la lengua *culta* y de la lengua *popular*, igual de trascendentes en *Albur de amor*; ambas se relacionan con el concepto de *cultura*<sup>1</sup>, definido por Helena Beristáin como:

Conjunto organizado de *sistemas de comunicación* (sistemas de *signos*) de gran complejidad estructural debido a que concierne a lo social. Entre tales sistemas el más importante y poderoso es la *lengua*, debido a que la sociedad sólo es posible gracias a la existencia de la lengua (el sistema de signos lingüísticos que permite la comunicación entre los seres humanos), y viceversa. En efecto, la sociedad y el individuo se determinan mutuamente en la lengua y por medio de ella. [...] La *comunicación*, porque la cultura se aprende, es siempre aprendida, y todo aprendizaje se realiza mediante el lenguaje, ya que cada individuo descubre el mundo a través de los nombres, de las *palabras*, y así también se identifica a sí mismo y se distingue de los demás y descubre la posibilidad de comunicarse con ellos. Esto despierta en él la conciencia del medio social y de la cultura en que está inserto y en la que se integra en mayor medida conforme su pensamiento se vuelve más complejo.<sup>2</sup>

Por lo pronto, me enfocaré en delimitar –has donde sea posible– dos ámbitos esenciales de la cultura: lo culto y lo popular. Ya habló Mijail Bajtin de la cultura “oficial”, la cual, además de ejercer el dominio económico, imponía las normas morales, asumía la posición erudita, universitaria y canónica que reafirmaba la brecha entre la sociedad letrada y la popular que, en cambio, se desarrolló de manera paralela a partir de la vitalidad del pueblo, de su concepción del

---

<sup>1</sup> La definición proporcionada por el *Diccionario de la lengua española* define cultura como “Resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse por medio del ejercicio de los conocimientos humanos y de afinarse por medio de las facultades intelectuales del hombre”, en el *Diccionario de la lengua española*, Madrid: 1970, p. 397. En cuanto al adjetivo popular, lo señala como “Perteneciente o relativo al pueblo [...] Que es acepto y grato al pueblo” *Ibid.*, p. 1048.

<sup>2</sup> Beristáin, H., *Diccionario de Retórica...*, p. 130.

En este sentido, la ironía reserva un espacio en el que se es cómplice de la víctima, una ambivalencia de permisión para el ironizado, pues la fusión de contrarios implica, a veces, tensión, un punto para el *Ya no* y el *Aún no* que contempla Jankelevitch en la ironía, que “se relaciona con el *pathos* de peregrinaje”,<sup>59</sup> situación ideal del abandono:

- 44 Ya no me aflijo; nada tengo.  
Ni siquiera las memorias tristes  
46 ni los males en que me dejabas. (32, 75)

Por ello, hay estrechas relaciones entre el amor y la ironía: ésta se burla del amor (perdido) porque cree en él; intenta ocultarlo, como se ocultan los secretos más íntimos, “respetuosa de los matices sabe expresar lo inefable, tocar lo intangible, alcanzar lo inalcanzable”.<sup>60</sup> De ahí que la ironía tiende otro puente hacia el humor. La combinación de elementos imprimen una humildad y una compasión a la pareja víctima-victimario: es una ironía positiva, su lenguaje “no se limita a no destruir, sino que además señala explícitamente lo que debería existir”.<sup>61</sup>

- 18 Y estás en tu cuerpo, y nuestros pasos  
juntos, una vez, se reconocen  
en el corredor de aquella casa  
21 que no fue la casa que buscamos. (36, 83)

Si es verdad que la ironía salva lo que puede ser salvado, Bonifaz Nuño confía en ella. El poeta de *AA* creará y amará con mayor fuerza después de resistir los embates, como lo sugiere el filósofo en la conclusión de *La ironía*, que sirve de conclusión para este apartado:

Humor y amor juegan una partida inacabable, en la que cada uno es sucesivamente, el vencedor y el vencido. El juego consiste en demostrar quién puede ser más fino. El humor es más ágil y más veloz que el amor, pero el amor es aún más fuerte que el humor... El amor siempre está germinando en las profundidades del hastío, y su infinita seriedad renace cada vez bajo la lluvia de sarcasmos... Es el misterio de la resurrección...<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> *Id.*, p. 133. Cfr. “En todas partes exiliado, siempre transhumante, nómada eterno, el ironista nunca encuentra dónde establecerse, dónde plantear su tienda”. [133]. El poeta de *AA*, en efecto, se halla en “el despoblado /de una encrucijada boquiabierta” (36-37, 6, 17).

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>62</sup> *Id.*, p. 160.

mundo, de sus inquietudes y necesidades, aunque permeada también por los ecos de las esferas dominantes, pues dependía de su permiso y tolerancia. Retroalimentándose, la distinción resultante dio tal fuerza a ambas manifestaciones, que en la historia de la literatura, al menos hasta los siglos de Oro, fueron imprescindibles.

La lectura acerca de la discusión entre cultura popular y culta ha variado a lo largo de las épocas históricas y las disciplinas. Creo que lo más rescatable radica precisamente en la discusión misma, pues permite reactualizar obras de magnífica calidad, renueva la interpretación del ser y del quehacer humano frente a sus diversas expresiones, en tanto que mantiene viva la búsqueda del origen y revoluciona el concepto del pasado mientras encamina perspectivas hacia el futuro. Por supuesto, la oposición culto/popular es susceptible de manipulaciones y descalificaciones, y hace posible el establecimiento de un estatus que se atribuye a sí mismo un estrato dominante: aun así, aquella supuesta contraparte se mantiene ahí, latente.

Por medio de las dos anteriores parejas de opuestos, encuentro que, al establecer relaciones temáticas y retóricas de contrariedad, Bonifaz Nuño hace notar que los contrarios se funden, se diluyen entre sí. Las oposiciones, vistas de esa forma, revelan sus distintas variantes, por lo que se elimina la posibilidad de una clasificación elementalista de la dualidad. Entre el blanco y el negro, subyacen todos los matices del gris. Por ello, Horacio y José Alfredo Jiménez se dan cita en *AA*: "Los dos, como pelados que son, dicen lo mismo. Yo, otro pelado, soy quien los mezclo y los convierto en algo mío"<sup>3</sup> (en oposición, hay quien consideraría excelsos poetas al romano y al guanajuatense, junto con el veracruzano).

La mirada del poeta se ha posado en ambos extremos de la cultura a lo largo de su obra, como se aprecia en *Los demonios y los días* (1956), poema de solidaridad con el individuo oprimido, o en *La flama en el espejo* (1971), que, en cambio, está lleno de hermetismo ("...porque enseñé en él lo que sé de un secreto profundo y procuro mostrar con claridad los caminos por los cuales puede llegar a conocerse ese secreto"<sup>4</sup>). Ambas visiones se conjugan en *AA*, con causas y efectos particulares que propondré más adelante.

---

<sup>3</sup> En Moscona, Miriam, *De frente y de perfil. Semblanzas de poetas*, México: Departamento del Distrito Federal, 1994, p. 53.

<sup>4</sup> En, Marco Antonio Campos "Resumen y balance", en *Vuelta*, julio de 1985, p. 34.

Se vuelven necesarias, una vez más, las definiciones pertinentes en las cuales encuadrar los rasgos cultistas y populares de esta obra. Cabe advertir que de nuevo parecerá un intento por fijar un escrito en el agua o en el aire, como diría el poeta.

### 3. 2. "Un quebradero de cabeza": los problemas de una definición

Una división tajante que encasille las manifestaciones artísticas en "cultas" o "populares" no deja de ser cómoda, pero inexacta (en algún sentido, toda cultura es popular). Existen, sin embargo, factores que determinan las diferencias entre ambos polos: el demográfico, el económico, y otros, de índole más bien sociológica, los cuales marcan modos de entender, o de actuar en el mundo. Por tanto, desde hace ya varios años, se proponen diversas interpretaciones acerca de la llamada "cultura popular", basadas en la interpretación de ciertas épocas y expresiones. Curiosamente, existen, en comparación, escasísimas teorías que den cuenta de los rasgos distintivos de la cultura "cultas"; en cualquier caso, al analizarlas casi siempre se confrontan para obtener un punto de partida. Así, Figueiredo, filólogo portugués, ofrece una distinción entre culturas ya enfocada hacia la literatura:

La diferencia esencial entre la cultura de la zona superior o selecta y la popular está en que la primera se alimenta de la escuela y de la ciencia pura convertida en valor práctico y se renueva incesantemente, al paso que la segunda se formó de manera espontánea por sufrimientos lentos de la realidad ambiente y se cristalizó en tradiciones y hábitos multiseculares, imitativamente transmitidos.<sup>5</sup>

Figueiredo no oculta su admiración por esta cultura o folklore: encuentra en ella el nacimiento del hecho literario; reconoce su imprescindible colaboración en grandes escritores como Lope de Vega, o en la estética romántica; contempla el ingenio de estas expresiones y su actitud espiritual y colectiva; incluso busca "señalar un campo nuevo de estudios para tratar de asistir al acto de nacimiento del arte literario: el arte popular, en sus formas primitivas".<sup>6</sup>

No obstante, tal definición tiene rasgos peculiares: primero, la mención de la superioridad de la cultura culta o selecta, lo que recuerda las propuestas marxistas de que "las ideas de la clase dominante

---

<sup>5</sup> Figueiredo, Fidelino de, *La lucha por la expresión. Fenómenos para una filosofía de la literatura*, Buenos Aires-México, Espasa Calpe, Argentina, 1947, p. 67.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 80.

son también las ideas dominantes de cada época";<sup>7</sup> surge entonces la pregunta: ¿Acaso las culturas de una minoría selecta legitiman a la popular? En segundo lugar, la *crystalización* de lo popular frente a la *continua renovación* de lo culto es relativa: en efecto, lo culto explora y avanza, pero sus productos son fijos en razón de la letra impresa, como una sonata o un poema; en tanto que las expresiones artísticas populares, por ejemplo relatos o canciones transmitidas oralmente, sí cambian, a base de pequeñas variantes a través del tiempo y de las regiones geográficas; aunque a distancia la métrica –coplas, sextillas, etcétera–, los temas y sus formas, sean estáticos.

Habrà que tener cuidado con las distinciones cualitativas entre ambos tipos de cultura que establezcan peyorativas acepciones, como lo muestra Gerardo de la Torre:

Por literatura culta se entiende entonces aquella que tiene reconocidos valores de invención, organización y lenguaje, que resultan de someterla a un complejo proceso de elaboración. Esto deja un espacio oscuro de la literatura, el llamado popular, para las expresiones verbales de los sectores marginados, que si bien en algunos casos registran claros valores de invención –como en el caso de la tradición oral, el relato y la crónica urbanos, el albur y el retruécano callejeros, la décima–, se valen, señalan quienes la impugnan como literatura, de recursos fáciles y de un lenguaje inmediato y pobre. De este modo, la literatura popular se convierte en una especie de cajón de sastre menesteroso al que van a parar todas las creaciones verbales que rechaza la literatura llamada culta: lo coloquial, lo tosco, lo poco elaborado, lo apresurado, lo que no fabrican especialista sino aficionados.<sup>8</sup>

Para evitarlo, Margit Frenk establece relaciones de equilibrio entre ambas posibilidades de la cultura, pues ambas se contraponen y ejercen reciprocas influencias entre sí, sin olvidar que en ocasiones la cultura popular es incluso contestataria con respecto a las élites, como lo señala Bajtin; o bien, autónoma en ese mundo alterno, con una identidad propia. Así, la autora señala una pauta de convivencia y de enlace, similar a la usada por Bonifaz Nuño a lo largo de su obra poética, en particular en *AA*:

Entre ambos sistemas de valores siempre existen, en efecto, diferencias muy profundas, que articulan comportamientos y actitudes igualmente diferentes y no pocas veces incompatibles. Al mismo tiempo, ninguno de los dos mundos existe independientemente del otro; a lo largo de los siglos se van produciendo entre ellos, en ambas direcciones,

<sup>7</sup> Marx, Carlos y Federico Engels *La ideología alemana I*. "Feuerbach", México: Ediciones de cultura popular, 1977, p. 50.

<sup>8</sup> Torre, Gerardo de la, "Voces del laberinto", en *Memoria de papel*, núm. 11, sept. De 1994: 35-55, p. 36. Y se podría agregar también lo que transgrede las convenciones sociales, clasistas, como las "leperadas" alusivas a las funciones corporales o los insultos.

influencias, mezclas, sincretismos, de muy diversa índole. Por eso suele decirse que la cultura popular tiene una autonomía relativa con respecto a la cultura hegemónica.<sup>9</sup>

Como ya mencionaba, casi nunca se habla de los márgenes dentro de los cuales se desarrolla lo culto, quizá porque todos los autores consultados pertenecen a esa minoría selecta (lo cual también implica un problema para definir esa cultura popular), o quizá porque una clasificación de cada elemento del universo –de cualquier universo– de lo culto es sencillamente imposible, como anota en una ocasión Álvaro Quijano al citar a Borges: “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo, no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios”.<sup>10</sup>

Una taxonomía de lo culto corresponde a una ideología, a objetivos particulares, a una generalización de suyo inexacta. En última instancia, quizá ya carecería de sentido pretender definir qué es y cómo se reconoce lo culto. Pero indudablemente, sin este extremo concreto resultaría tan imposible entender al poeta Rubén Bonifaz Nuño como a la cultura occidental. Con esta conciencia, me atreveré a proponer algunos supuestos de la cultura, –o más bien de la literatura– llamada *culta*.

- *Escrita*: en contra de la *oralidad* atribuida a la cultura popular. El mundo del texto –rollo, libro, pantalla– se restringe a pocas lenguas naturales de las usadas en el mundo. No es, sin embargo, un rasgo determinante de las minorías cultas, pues la expresión en voz alta de las obras escritas es una realidad, incluso actualmente con los medios electrónicos de difusión (cine, televisión, radio); tampoco la cultura popular carece de una escritura, pues existen textos documentados de la literatura popular, transcritos por miembros del grupo que acceden a la educación, como los argumentos de las representaciones orales, resguardados por la misma comunidad en donde se realizan. Por otra parte, los libros suponen una legitimación de lo que

---

<sup>9</sup> Frenk, Margit, “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media Española”, en Toro, Ma. Isabel (ed.) *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval... t. I*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, 1997:41-60, p. 42.

<sup>10</sup> En Quijano, “Sueños sin bautizo”, en *Memoria de papel*, núm. 11, sept. De 1994:25-29, pp. 22-21. El autor trae a cuento una clasificación de los animales extraída por Jorge Luis Borges de una supuesta enciclopedia china, donde aparecen especies tan extrañas como “pertenecientes al emperador”, “dibujadas con un pincel finísimo de camello” o “etcétera”.



hay de imperecedero en la cultura, mediante enciclopedias, anales, estudios especializados, etcétera.<sup>11</sup>

- *Académica e intelectual*: como los libros, las escuelas y universidades son instrumentos de fijación y de legitimación; en estos centros se conforman grupos especializados encaminados hacia determinadas disciplinas cultas (no hay que olvidar, en este punto, la intensa actividad de Rubén Bonifaz dentro de la Universidad Nacional, y en otros centros intelectuales). Fueron también los centros de enseñanza quienes, al avanzar la modernidad, se adentraron en el estudio de la cultura popular, con un criterio cada vez más incluyente, que favoreció el intercambio entre dichos ámbitos de la humanidad.

- *Filosófica*: los “reconocidos valores de invención, organización y lenguaje” de la cultura culta, señalados por de la Torre, tienden hacia un conjunto de conocimientos filosóficos, es decir, lo culto explora temas “sublimes” y universales, mientras que la literatura popular obtiene una serie de pautas de comportamiento para la vida cotidiana (refranes, moralejas...). Probablemente, de ahí provenga el tono de desprecio con respecto a la cultura popular, y el de seriedad atribuido a la culta. En el habla española, después del Barroco, fueron los modernistas quienes experimentaron una desacralización de la poesía, e incorporaron a su poética la libertad y el gozo populares, con léxico, expresiones, temas y musicalidad de dicha tendencia.

- *Universal*: este rasgo parte del carácter filosófico de lo culto, que suele buscar lo universal en el hombre, tomando registros y elementos de todas las culturas y civilizaciones. Una gran fracción de la literatura culta apuesta a establecer nexos con todas las sensibilidades, las épocas, los intereses, mediante una decantación del lenguaje. La cultura popular, en cambio, tiende al regionalismo, sus expresiones se dirigen al relativamente reducido grupo en el que se producen; explica la aparición y los nombres de los sitios geográficos del entorno; da cuenta de los problemas de un momento particular; se inclina hacia el establecimiento de una memoria comunitaria.<sup>12</sup>

- *Restringida*: de ahí proviene el concepto de cultura de élite, o de “zona superior”. Una depuración del conocimiento ubica a sus diversos componentes en un estrato determinado y reducido: se habla de obras maestras, cúspides del conocimiento, grandes pensadores. Esa

---

<sup>11</sup> Véase, a propósito, a Alberto Cue (ed.) *Cultura escrita...*, México: FCE, 1999; y Amezcua, J. “Entrevista a M. Frenk”, en Amezcua, *Homenaje a Margit Frenk*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

<sup>12</sup> Véase en de la Torre, *op. cit.*

restricción fue atribuida en algún momento a la cultura popular, porque aborda temas pertenecientes a los sectores marginados de la sociedad, pero se ha visto a lo largo de nuestra historia un verdadero confinamiento de lo culto a espacios demasiado reservados.

- *Metodológica y preceptiva*: el cultismo de las obras radica en su apego a determinadas características. Literatura, teoría y crítica llevan un camino paralelo: la historia del arte culto viene acompañada de la crítica. Este rasgo se ha extendido a la cultura popular, no de manera arbitraria, sino porque es "objeto de estudio" cultural de historiadores, filósofos, filólogos, antropólogos, etcétera, lo que la hace más accesible al análisis. Además, el arte popular sigue distintas escuelas; también existe un filtro, el del tiempo, que  *fija*  las obras mejor trabajadas dentro de sus propios lineamientos. Cabe hacer énfasis en las reacciones a las poéticas de los autores del arte culto: casi siempre son de rechazo o de intenciones contestatarias que, finalmente, desembocan en una nueva ley.

Para puntualizar, intuyo que lo culto ya no es aquel espacio restringido y totalitario que encerraba una creatividad, tal vez nunca lo ha sido, pues permite una elasticidad adaptable a las obras que va produciendo.

Corresponde ahora analizar las pautas más propias de lo popular, donde con seguridad estos problemas se prolongan o bien se inauguran otros, pues la preocupación por este ámbito va en aumento.

Definir lo popular y en qué medida funciona dentro de *AA*, acarrea otra tarea demasiado compleja. Por su amplitud, ya ni siquiera parece adecuado un registro por incisos que intente delimitar sus aspectos principales. Estos problemas coinciden con la opinión de Margit Frenk: "Sospecho que la definición de 'lo popular' es y será siempre un 'quebradero de cabeza' para quienes se ocupan de algún aspecto de la cultura popular".<sup>13</sup> Haré referencia, no obstante, a algunas notas relevantes para mi estudio:

Lo popular guarda estrecha relación con el devenir histórico. Frenk afirma: "no existe realmente *la* cultura popular, *la* poesía popular, etcétera. Sino *una* cultura, poesía, etcétera populares de un momento y un lugar determinados. Son fenómenos estrictamente *históricos*".<sup>14</sup> Así, la percepción de esta cultura cambia de acuerdo con la época (convivencia y

---

<sup>13</sup> Amezcua, "Entrevista...", *op. cit.* p. 21.

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

retroalimentación, indiferencia y manipulación), incluso, esa *otredad* no ha sido siempre obligatoria. En el contexto histórico mexicano, lo popular sí fue un discurso ajeno a lo culto.

Es aquí donde se vuelve necesario observar la transición del pueblo y de lo popular, de una existencia relegada, a un papel relativamente protagónico dentro de las sociedades. Durante los tres siglos virreinales, el pueblo se legitima sólo desde la acción de la Iglesia o el Estado. El siglo XIX da al pueblo una doble valía: por un lado, es la fuerza social dirigida al establecimiento de las nuevas instituciones; por otro lado, es el espacio del bandido, de lo vulgar, e inspira el temor de la espontaneidad no reprimida. Lo popular es sinónimo de la barbarie que rechazaría el porfiriato y restringiría hacia sí mismo, con sus personajes, su ferocidad, sus *malas palabras*, con un acceso limitado a la contemplación del lujo del estrato superior. En 1910, “la bola” irrumpe, llena de resentimiento, en la movilización social; la cultura popular, rural y urbana, se hace oír en la vida cotidiana, ahora con las innovaciones tecnológicas -radio, cinematógrafo, fotografía-, así, en 1921, ya en el período posrevolucionario, el Dr. Atl acuña el término “cultura popular”, con apoyo institucional, reflejado en el muralismo, en la novela de la revolución y en composiciones de música clásica.

Ahora bien, en cuanto a la *colectividad* de la cultura popular, ésta se encuentra estrechamente relacionada con la importancia del anonimato, sin ser necesariamente obligatorio —cuando autores reconocidos se apegan a la tradición en sus formas y temas. Así se crea un conjunto de normas de escritura:

la posesión de un repertorio común de recursos y procedimientos al que una y otra vez acuden los creadores y los recreadores de los productos concretos; la perduración de esos productos, unida a su variación continua, siempre dentro de los límites de la “escuela”; la permeabilidad, pese a todo, del repertorio común de la escuela popular, a veces abierta incluso al influjo del arte culto.<sup>15</sup>

La exploración de lo lúdico, lo festivo y lo irreverente, constituye otro rasgo atribuido al discurso popular. Bajtin señala múltiples expresiones del pueblo bajo encaminadas a desatar la carcajada colectiva, en una actitud revolucionaria que destaca, por ejemplo, a la mujer -figura esencial en la escena amorosa-, al amparo de una visión cómica desacralizadora, autónoma con respecto de los márgenes impuestos por la cultura “oficial”.

---

<sup>15</sup> *Loc. cit.*, p. 22.

Como discurso de las clases populares, lo popular también está relacionado con la marginalidad: no hay que olvidar que sus productos son reflejos de una serie de carencias, comunican experiencias colectivas –tristeza, resentimiento, denuncia o evasión. Por ello es susceptible de manipulación y oficialización. El poeta, mientras tanto, involucrado o no, *forma* parte de su pueblo y, con mayor o menor fortuna, suele tomar la voz colectiva en su expresión poética.

Ante la participación del autor reconocido en lo popular, el asunto adopta un cariz distinto: una de sus posibilidades la representa el compilador, el adaptador, caso aparte dentro del proceso creativo y de difusión:

También se llega a mencionar como literatura popular la producida por autores profesionales o especializados que abordan temas propios de los sectores subalternos. En este caso se encuentran, por una parte, los relatos, cantos y leyendas de origen indígena que han recogido y reelaborado algunos escritores, como Andrés Henestrosa [...] Esta literatura de tema popular, que en general encuentra sus lectores en grupos distintos de los subordinados y sólo ocasionalmente en éstos, se inserta muy bien en la literatura sin adjetivos y en consecuencia rechaza el calificativo de popular.<sup>16</sup>

Por los anteriores rasgos, se precisa reconocer en la cultura, y en particular en la literatura mexicana, el sincretismo entre lo popular y lo culto, sobre todo en el siglo XX, desde sus inicios post-modernistas, cuando poetas como López Velarde salían a las calles a mirar vitrinas, transeúntes y habitantes del pueblo que se plasmaban luego en sus escritos. Más adelante los contemporáneos Gorostiza y Novo exploraron divergentes puntos de la extensa geografía de lo popular: lo coloquial, la lírica tradicional, el prosaísmo y hasta el humor; diversos tintes populistas se encuentran con una expresión cultista. La generación de 1950 –donde se inserta Bonifaz Nuño al lado de Ali Chumacero, Jaime Sabines, Rosario Castellanos y Octavio Paz– en ocasiones refleja un abuso de lo popular, rasgo que, por esos años, apenas se perfilaba en caso del poeta aquí estudiado. Otros autores de distintas generaciones, Efraín Huerta, José Emilio Pacheco y Eduardo Lizalde, por mencionar algunos, se allegan a lo popular explorando vertientes distintas, hasta lograr una comunión entre ambos polos de la cultura.<sup>17</sup> Ese

---

<sup>16</sup> De la Torre, *op. cit.*, p. 36.

<sup>17</sup> Véase Anthony Stanton, “Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea”, en *Cuadernos americanos*, núm. 501, p. 101-112.

comportamiento poético reafirma la diversidad poética y el sincretismo cultural que ha llegado hasta la actualidad.

Sin embargo, el populismo manejado por Bonifaz Nuño se resiste a la oficialización y menos aún a la poesía complaciente. Al combinar elementos de lo culto y lo popular, la lectura obtiene una complejidad desconcertante. *AA* responde a diversas fuentes e interpretaciones de las mismas. Como Góngora, el poeta cultista al escribir sus *Romances*, Bonifaz, con libros del tono de *AA*, no se convierte en un escritor de masas; creo, sin embargo, que tiende puentes entre dos tradiciones, y representa la influencia de lo popular en la vida cultural después de la Revolución, el interés del mundo académico por tomar como objeto de estudio y de creación toda manifestación popular.

### 3. 3. Albur de amor como palimpsesto

La deliberada inclusión de lo popular en textos y autores no populares da como resultado una pluralidad donde se cruzan el pasado y el presente, además de las distintas maneras de interpretación de la realidad ofrecidas por ambos polos. La originalidad de la voz poética proviene de la fusión de textos ya escritos, cantados, dichos en voz baja o a grito abierto. Aquí empieza la participación del lector y, por supuesto, del crítico, quien habrá de contar con suficientes lecturas para identificar las alusiones, los fragmentos citados o los símbolos correspondientes a ambas culturas. A este proceso se le llama, en una tradición reciente, a partir de Bajtin y de Julia Kristeva, *intertextualidad*. O al menos, éste era el término hasta que Gérard Genette desarrolla los múltiples aspectos de la inmersión de textos en otros, planteando (por lo menos) cinco posibilidades de lo que llama *transtextualidad*.

En muchos sentidos, declarados o no, *AA* es un palimpsesto<sup>18</sup> creado a partir de dos grandes corrientes, la culta y la popular, encaminadas a reforzar la reflexión en torno a los fundamentos poéticos del autor: el amor como centro y fuerza motora del universo, la mujer en su papel de núcleo existencial, la convivencia de contrarios o la percepción de las manifestaciones del universo mágico y oculto; pero también el juego y los aspectos lúdicos de la creación poética.

---

<sup>18</sup> En este sentido, casi todos los textos poéticos son palimpsestos.

Por ello, se aplicarán algunos de los elementos de la obra *Palimpsestos* de Genette,<sup>19</sup> no obstante, su gran extensión y complejidad haría imposible una vaga reseña. Ante tal situación propongo un glosario breve de algunos de los conceptos de este autor que considero asociados con este análisis; aunque, como se verá, algunos no serán viables dentro del texto poético:

**Transtextualidad.** Gérard Genette intenta determinar cuál es el verdadero objeto de la poética. En su obra anterior, *Introduction à l'architexte* (1979), propuso que ese objeto consistía en fijar "el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etcétera– del que depende cada texto singular".<sup>20</sup> Ya en *Palimpsestos* (1981) prefiere utilizar el término transtextualidad, "trascendencia textual del texto",<sup>21</sup> pues reúne las relaciones de un texto con otros. Genette divide este fenómeno en cinco tipos de relaciones transtextuales, con sus respectivas subdivisiones:

- **Intertextualidad.** Se refiere a la "relación de copresencia entre dos o más textos",<sup>22</sup> Según Genette, es palpable y proporciona significancia al sentido e implica un tejido de relaciones semántico-estilísticas. Existen tres posibilidades de intertextualidad bien definidas: la *cita*, que, yo añadiría, se encuentra con mayor frecuencia en los textos críticos e incluso constituye un rasgo de erudición; el *plagio*: "una copia no declarada pero literal"<sup>23</sup> (¿Incurrió Bonifaz Nuño en el plagio al titular su poemario de la misma forma que la canción "Albur de amor"?); y, por último, la *alusión* (que, por su frecuencia en *AA*, se tratará específicamente en el punto cuatro): un ejemplo de este tipo de intertextualidad aparece en *AA* cuando el poeta se declara "Yo trovador...", aludiendo a la oración que reza "Yo pecador...".

- **Paratextualidad.** Es "la relación, generalmente menos explícita y más distante, que [...] el texto propiamente dicho mantiene con [...] su *paratexto*".<sup>24</sup> Su participación se encuentra en el nivel de la estructura externa de cada obra: los títulos, subtítulos, prólogos, notas, epígrafes, ilustraciones y otros elementos accesorios como cubiertas o fajas (paratexto). En las solapas de la sobrecubierta de la primera edición de *AA*, se encuentra un paratexto, no firmado, del que citaré el siguiente fragmento:

---

<sup>19</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. de Celia Fernández Prieto), Madrid: Taurus, 1989.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>21</sup> *Id.* p. 9.

<sup>22</sup> *Id.* p. 10.

<sup>23</sup> *Id.* p. 10.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 11.

Jugarse el todo por la nada, contemplar cómo frente al goce de los sentidos permanece un mundo desolado y aceptar la llama del recuerdo –al fin y al cabo la única forma de saberse entre los vivos- como una razón de nuestra persistencia son condiciones que mantienen, cuando no impulsan, este poema en que la serenidad del alma y el dolido sentir del tiempo fabrican la salvación que sólo las palabras amurallan. El sudor que se conserva a la sombra de una imagen, las ilusiones perdidas y el deseo de tramar un leve desquite ante un amor ofendido que ya para siempre dejó su huella en el espíritu animan momentáneamente a Rubén Bonifaz Nuño a presidir, a pie firme, la conciencia de su convicción.

- *Metatextualidad*. Dentro de un texto, en ocasiones se hallan resonancias críticas sobre otros textos: los *comentarios*. Esta relación enlaza un texto con otro(s), en la cual el primero se refiere al segundo, a veces sin citarlo o nombrarlo. Dudo que este tipo de transtextualidad se encuentre en el texto poético que aquí analizo.

- *Hipertextualidad*. Se verá inmediatamente después del quinto tipo de transtextualidad, a fin de seguir el orden original que proporciona Genette.

- *Architextualidad*. Esta es “la pura pertenencia taxonómica” que el texto no tiene obligación de reconocer o declarar; eso es más un asunto del lector y del crítico. “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el ‘horizonte de expectativas’ del lector, y por tanto la recepción de la obra”.<sup>25</sup> Sobra decir, por tanto, que *AA* pertenece al género lírico.

- (Según el orden de Genette) *Hipertextualidad*. Este enlace guarda mayores probabilidades de análisis, pues engloba “toda relación que une un texto B [...] a un texto anterior A [...] en el que se injerta de otra manera que no es la del comentario”<sup>26</sup>. Mediante esta relación, que puede ser explícita o no, un texto –en segundo grado- se deriva de otro preexistente, como sucede entre la canción y el poemario, ambos del mismo título; así entiendo los puntos de unión entre los dos textos; además, el de Bonifaz Nuño sufre una *transformación*, pues también se construye a partir de otros textos, no sólo la canción propiamente dicha. A propósito, se encuentra este nexo entre dos obras al comparar una estrofa de la canción popular “La chancla”:

Una sota y un caballo  
burlarse querían de mí, ay,  
malhaya quien dijo miedo

---

<sup>25</sup> *Id.*, p. 14.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 14.

si para morir nací.<sup>27</sup>

con el fragmento de *AA*:

36 ...Lo escribo y te lo firmo:  
lloro por las sotas, pues bien sabes  
38 que los caballos me dan risa. (16; 42)

Genette da cuenta de dos tipos de transformación hipertextual:

*a. Transformación simple o directa.* Como su nombre lo indica, sólo se traslada el discurso a otro ambiente; en ella, por ejemplo, un personaje sale de una obra para vivir nuevas aventuras en otra, o un mismo tema aparece en distintas obras, a partir de una inicial.

*b. Transformación indirecta o imitación.* Genette ejemplifica esta transformación confrontado *La Odisea* con *La Eneida*: “exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica [...] capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas”<sup>28</sup>. El término se retoma para ser discutido como una figura o un recurso, cuyos procedimientos son: 1) Suprimir palabras por “sobreentendido”; 2) Añadir las por “exuberancia” (*oposición y pleonismo*); y 3) Modificación del orden de las palabras (*inversión o hipérbaton*).

Sin embargo:

...la imitación abarca de hecho todas las figuras producidas en un estado de lengua o de estilo a imitación de otro estado de lengua o de estilo. La imitación no se distingue de las demás figuras, como éstas se distinguen entre sí, por su procedimiento formal, sino simplemente por su función, que es imitar, de una manera o de otra, una lengua o un estilo. En resumen, la imitación no es una figura, sino la función mimética concedida a cualquier figura, por poco que se preste a ella.<sup>29</sup>

El rasgo característico a imitar tendrá cualidades que lo marquen o identifiquen como tal, será “susceptible de ser reproducido, imitado, transportado y, de alguna manera, exportado a otro idioma en el que conservará indefectiblemente su marca de origen, siempre perceptible para un oído ejercitado”.<sup>30</sup> Ahí radica la dificultad de una obra plagada de transtextualidad: pocos oídos

---

<sup>27</sup> Jiménez, Armando, *Cancionero Mexicano. T. I*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1995, p. 565.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 90-93.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 93.



están tan ejercitados como para reconocer las distintas fuentes de AA; en él lo popular se subsume en lo culto, se vuelve erudito y personalizado.

*Hipertexto.* “Todo texto derivado de un texto anterior”<sup>31</sup> mediante ambos tipos de transformación. Aquí se combinan los cinco tipos de transtextualidad, la cual es un aspecto de la textualidad. Por ello, la hipertextualidad es un aspecto universal de la *literariedad*, en tanto que no hay obra que no evoque otra. Genette es consciente de que toda obra contiene un sinnúmero de ecos hipertextuales, al grado de hacer imposible su estudio, por lo que clausura esta posibilidad –“hermenéutica textual”– demasiado pronto, limitándose, en un principio a analizar sólo el pastiche, la parodia o el travestimiento (“los únicos géneros oficialmente hipertextuales”), para luego reconocer que esa exclusión es impracticable.

*Hipotexto:* Se trata del texto anterior (A) que se relaciona con uno posterior (B) por derivación, como la existente entre *La Odisea* (hipotexto) y *La Eneida* o *Ulises* de Joyce (hipertextos). El hipotexto sufre un “grado de deformación”: *transformación e imitación*. Una vez más, surge el problema que implica detectar los distintos hipotextos:

El hipotexto se deja percibir fácilmente bajo su traje de fantasía. Pero puede ocurrir, según el grado de incompetencia del lector, que el hipotexto se resista a desnudarse. Entonces el efecto paródico desaparece pero subsiste el giro proverbial, la acuñación gnómica.<sup>32</sup>

En efecto, tal vez se desconozca la letra de la canción “Albur de amor”, pero permanece el sentido del juego de cartas en el que el poeta fue derrotado.

*Alusión:* cuando “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”.<sup>33</sup> Es una “huella intertextual”<sup>34</sup> que a veces proporciona un apoyo similar al de la cita; como las alusiones (directas o indirectas que remiten a Horacio, al petrarquismo, al cancionero popular. Así, la estrofa:

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 11. Tradicionalmente, es una figura producida por supresión, relacionada con otras figuras como la sinécdoque, la elipsis o la metáfora, en tanto aludan y traigan a cuento intenciones transgresoras, innovadoras, lúdicas, irónicas. El concepto es analizado, con una prespectiva similar a la de Genette, en Beristáin, H., *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

- 32 Y habrán germinado qué semillas;  
cuánta mala hierba habrá crecido  
que, hendiendo sus silabas vetustas,  
hace que salten mis palabras;  
losas de pavimento rotas
- 37 en la ciudad que fue del canto. (19, 27)

puede leerse como una alusión a las historias de los antiguos mexicanos:

Se estableció el canto,  
se fijaron los tambores,  
se dice que así  
princiaban las ciudades:  
existía en ellas la música.<sup>35</sup>

Se sigue, entonces, la huella intertextual al observar: 1) la visión prehispánica del poeta como cantor que interviene en la conformación de una ciudad, de un universo poético, pero también en su destrucción cuando "su corazón está muerto, / está comido por las hormigas";<sup>36</sup> y 2) las afirmaciones del autor:

Según la concepción náhuatl, la ciudad se fundó sobre el canto. Ciudad es comunidad humana, sustentada antes 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.<sup>37</sup>

Así, la alusión abre nuevas posibilidades de interpretación.

*Archilector.* El lector que realiza la actividad hermenéutica de búsqueda de hipertextualidad en la totalidad de la literatura, empresa que puede ser ilimitada; así que Genette aclara: "Concibo la relación entre el texto y su lector de una manera más socializada, más abiertamente contractual, formando parte de una pragmática consciente y organizada".<sup>38</sup> Implica un doble trabajo de "amplificación y reducción"<sup>39</sup> por parte del lector, en tanto que el autor sigue otro

<sup>35</sup> León Portilla, Miguel (trad. y comp.) *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México: Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1983, p. 37.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>37</sup> En Marco A. Campos "Resumen y balance" *op. cit.*, p. 33.

<sup>38</sup> *Palimpsestos*, p. 19.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 346-347.

trabajo de “ampliación y autorreducción”: quien primero recopila una serie de materiales para luego emprender “el trabajo de *describir* a fuerza de tachaduras, de elipsis, de fórmulas alusivas, de réplicas sacadas de su contexto, de detalles estrafalarios...”;<sup>40</sup> este proceso será retomado por el archilector cuando busque las pistas que lo lleven a reelaborar el texto, aunque tal vez encuentre –para decirlo con las palabras de Genette- “aquello que no buscaba”.<sup>41</sup>

*Mimetismo.* Al observar los inconvenientes del término *imitación*, el autor elabora dicho concepto, definido como: “todo rasgo puntual de imitación”,<sup>42</sup> que se elabora identificando rasgos estilísticos y temáticos del texto a imitar: una red de mimetismo constituye el *idiolecto*, es decir, el “código en el que las particularidades del mensaje se han hecho aptas para la generalización”.<sup>43</sup> Esta idea se asocia con los “ismos”, la serie de acontecimientos que logran una admiración o una representatividad capaz de formar un modelo a imitar. Un proceso similar ocurre en la música popular, gracias a su divulgación: Vicente T. Mendoza enumera un conjunto de características propias de las glosas mexicanas que podrían haber producido mimetismo entre sí: refranes, frases de uso común, mexicanismo con influencia indígena y otros; algunos de esos elementos serán integrados en ciertos versos de *AA*, no precisamente imitados.

*Mimotexto.* Todo texto imitativo o producto de una combinación de mimetismos:

...un ejercicio de *traducción inversa*: consistiría idealmente en partir de un texto escrito en estilo familiar para traducirlo en un estilo ‘extranjero’, es decir, más lejano [...] La esencia del mimotexto, su rasgo específico necesario y suficiente, es la imitación de un estilo; hay pastiche (o imitación satírica, o imitación seria) cuando un texto manifiesta, realizándola, la imitación de un estilo”.<sup>44</sup>

Bonifaz revela un amplio conocimiento del conjunto de documentos presentes en la tradición culta y popular que se trasladan, intermitentes, a *AA*, sin que ello implique la imitación de un *estilo* ajeno. No existe, pues, un mimotexto particular –ni siquiera la canción homónima de Esparza Oteo- que genere la obra, sino una serie de trabajos y de lecturas de variada procedencia; tal vez pueda hablarse, entonces, de mimotextos fugaces que apoyan la creación de un *estilo* particular.

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 347. Por mi parte, me asumo como archilectora en lo que corresponde a los próximos apartados.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

*Idiolecto*. Como ya se mencionaba al mencionar el mimetismo, constituye la condición del mimotexto, pues es el proceso de “identificar los rasgos estilísticos y temáticos propios (del texto a imitar), y *generalizarlos*, es decir, constituirlos en matriz de imitación, o red de mimetismos, que pueda servir indefinidamente [...] No es una palabra, un discurso, un mensaje, sino una lengua, es decir, un *código*”.<sup>45</sup> En literatura, no tiene ningún sentido *copiar* directamente, sólo se permite retomar el idiolecto. Se encontrarán en *AA* resonancias de distintos idiolectos: prehispánico, alquímico, popular y otros, todos ellos se darán cita en algo nuevo y único.

### 3. 4. *Entre albur y albur*

Dos obras con el mismo título se enlazan en este apartado: la canción de Alfonso Esparza Oteo,<sup>46</sup> escrita durante las primeras décadas de este siglo, y el libro de poemas de Rubén Bonifaz Nuño publicado en 1987. Quizá este sea un ejercicio de literatura comparada, la cual “está predestinada a tender puentes, a fomentar la comprensión mutua de sociedades y culturas”<sup>47</sup>, y aquí busco aclarar la comunicación entre lo culto y lo popular en el autor de *AA*. Será conveniente transcribir la canción aludida:

#### ALBUR DE AMOR

Yo como creído me equivoqué  
triste es mi vida  
joven querida este albur ya lo jugué; para que quiero vida  
sin honra si malamente jugué,  
si me matan en tus brazos,  
que me maten y al cabo y qué.

Albur de amor  
me gustó yo lo jugué  
como era pobre  
yo mi vida la hipotequé.  
Y todavía valor me sobra

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>46</sup> Alfonso Esparza Oteo (1898-1950). Músico, letrista e investigador musical nacido en Aguascalientes. Durante la revolución militó en la filas de Francisco Villa. Tuvo reconocimiento internacional, fue director de la Orquesta Típica Presidencial. Fue parte del trío Veneno al lado de Mario Talavera y “Tata Nacho”. Entre sus éxitos contó *La india bonita* y *Albur de amor*, grabada por Guty Cárdenas. Véase Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México: Alianza-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, p. 22.

<sup>47</sup> Rall, Marlene y Dieter R., *Letras comunicantes*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 9.

para jugarlo otra vez  
si me matan en tus brazos  
que me maten, y al cabo y qué.<sup>48</sup>

El primer punto a reflexionar es la importancia del juego de azar en ambas obras. Las reglas del albur son simples: suele utilizar cartas españolas, las más usadas por el estrato popular,<sup>49</sup> como el juego amoroso, requiere de dos jugadores a quienes les corresponden cuatro cartas echadas por un juez –a falta de uno, alguno de los jugadores hará sus veces–, mismas que serán abiertas; el ganador es quien obtiene la más alta numeración.<sup>50</sup> Se trata de un juego rápido que decide de inmediato cuestiones impostergables, se apuesta a todo o nada. En el caso de los cantores aquí observados, se diría más bien, “el todo por la nada”: con la conciencia de amar a cambio del abandono.

El ser humano y la casualidad tienen una relación estrecha, a veces ríspida, otras amable, casi siempre seductora; prohibida o desconfiada, pero imprescindible. Johan Huizinga sostiene que el juego es más importante que la cultura,<sup>51</sup> pero ésta lo legitima y le impone definiciones, reglas, enigmas, jerarquías, mecanismos y formas que se convierten en símbolos: dados, piezas inanimadas que evocan un pequeño ejército, tableros, corazones, tréboles, picas y diamantes, elementos a los que se halla ligada la vida. Al juego lo civiliza el espíritu humano: diversión popular, afición real. Por ello, casi todos los filósofos y estudiosos han tratado el tema, Bajtin entre ellos: “El juego está estrechamente vinculado al tiempo y al futuro. No es una casualidad que los instrumentos del juego, es decir, las cartas y los dados, sirvan al mismo tiempo para predecir la suerte, o sea, para conocer el futuro”.<sup>52</sup>

La dinámica del albur se encuentra muy arraigado en el ánimo del pueblo, en su concepción de la vida, similar a la admirada por Bajtin, como lo demuestra el hecho de que existen un buen número de canciones (sin contar las películas que sobre el tema se han filmado, incluso una titulada también “Albur de amor”, de 1950) relacionadas con esta actividad festiva pero

---

<sup>48</sup> En Armando Jiménez, *Cancionero Mexicano T. I*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1995, p. 60-61.

<sup>49</sup> Y también, por Bonifaz, Nuño, como se notará en otros títulos: *Siete de espadas* (1966) y *As de oras* (1981).

<sup>50</sup> Otras versiones (recogidas oralmente por quien esto escribe) señalan: Cada jugador elige una carta, el juez descubre, una a una, las cartas del mazo, aquí ganará aquél cuya apuesta salga primero. En otra, sólo corresponde una carta a los jugadores, en lugar de cuatro, pero el procedimiento es el mismo.

<sup>51</sup> Véase Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1995 (LB: 412).

<sup>52</sup> Bajtin, Mijail M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1995, p. 210.

intensamente sería: “juguemos un albur, / juventud hay una y nada más”;<sup>53</sup> o bien, la canción de José Alfredo Jiménez: “Cuando juegues un albur”: “si el destino me lo hace perder, / buscaré entre la noche tus besos, / pa’ perderme contigo también”.<sup>54</sup>

Octavio Paz, por su parte, encuentra que el juego, entre los mexicanos, “es siempre un ir a los extremos, mortal con frecuencia”.<sup>55</sup> La dinámica de vencedor y vencido encarna, aquí, un juego decisivo que da rienda a la canción y al poemario. Ambos poetas perdieron el albur con el contrincante, con la amada. En la canción, el amante *hipotecó* su vida en el juego, en Bonifaz, *ella tiró a matar*: “...son tuyos / mis pesos falsos, devaluados” (32, 9-19, 73).

El futuro, luego de esa fatídica partida, no es halagador en ninguno de los dos caso: la muerte por amor. Pero antes que “vida sin honra”, se prefiere morir con dignidad, como los machos. La canción, Esparza Oteo entona: “Y todavía valor me sobra...”, mientras que uno de los poemas de Bonifaz proclama: “Perdí el albur, pero me sobra / el valor...” (16, 35-36, 42).

El primer cantor aun conserva la esperanza de morir en los brazos de la amada y entonces el trance ya no importa, “y al cabo y qué”; el segundo sabe que irá solo, que se muere con el recuerdo, y eso le proporciona una serenidad proveniente de la conciencia de perecer por la ausencia del objeto del amor:

- 21 Camino de oscuros paredones,  
yo me retiro, me voy lejos  
con la esperanza de acabarte;  
y aunque en mirarte ya no pienso,  
te me presentas donde quiera.
- Frente al cuadro de fusilamiento  
a entregar mis armas me resisto:  
el que te está escribiendo es otro,  
ultimaron a quien te quería:
- 30 con morir me cumplo. Estoy cumpliéndote. (22, 52)

En los juegos de cartas, breves universos, pocas veces falta la muerte, sea el tarot o la lotería. En el contexto popular –particularmente lo que se observa en dulces, juguetes, pleitos de cantina, gacetillas, etcétera- y por supuesto en su expresión musical, la muerte toma el sitio de la amada,

---

<sup>53</sup> “Albur”, de Paco Treviño, en Armando Jiménez, *op. cit.*, p. 60.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>55</sup> Paz, O. *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 48.

o por lo menos, coquetea, le “pela los dientes” a su pretendiente. Imposible no remitirse al *Laberinto de la soledad*, en el que Paz observa cómo, a lo largo de la vida del mexicano, se encuentra la presencia ineludible de la muerte, ya que ésta “ilumina nuestra vida. Si nuestra muerte carece de sentido, tampoco lo tuvo nuestra vida”:<sup>56</sup> algunos fragmentos hallados en *AA* y todo el discurso de la canción citada, muestran un anhelo de muerte por amor, como demostración última de que sus respectivos poetas amaron con intensidad.

Así, las similitudes con la canción están inmersas en la mayor parte de *AA* como agradables resonancias, con una aparente espontaneidad expresiva y una fluidez sonora que sólo se dificultan al intentar fijarlas: en ese punto queda patente el enorme caudal de fuentes tomadas de incontables lecturas sólo accesibles al poeta observador, incluyente y erudito. Ahora conviene poner de manifiesto los elementos de distinción entre las obras.

La canción del integrante del Trio Veneno muestra rasgos comunes de las expresiones líricas populares: los llamados “errores gramaticales y defectos de versificación [...] sus imperfecciones en la forma estrófica, sus modismos, reflejo del habla popular, su sencillez en la expresión, su falta de retórica”.<sup>57</sup> La métrica de Bonifaz también resulta peculiar, pero en su caso se percibe como resultado de un largo trabajo de exploración de lenguaje poético a lo largo del tiempo, de las influencias halladas en la juventud, del trabajo rítmico que para él implica la traducción de los clásicos; y por supuesto, de un ánimo de innovación propio de la poesía cultista, que siempre sigue avanzando según Figueiredo, citado más arriba. Así, Bonifaz reconoce que para él “la poesía [...] ha sido un problema de forma”.<sup>58</sup> El proceso de versificación ha atravesado varias experiencias: “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 que uno quisiera y es posible...”.<sup>59</sup> Luego, en *El manto y la corona*, emplea una métrica en la que, a decir del escritor “la forma misma es desvergonzada: versos de 7, 9 y 11 sílabas (sic)”.<sup>60</sup> Reconoce una especie de descanso en la versificación, producto de la pasión que

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>57</sup> Mendoza, Vicente T. (selec. e intr.), *Glosas y décimas de México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 11.

<sup>58</sup> Campos, “Resumen y balance”, p. 31.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>60</sup> *Id.*, p. 31.

motiva a esa obra particular, en un momento particular de la existencia; posteriormente, habrá un regreso al rigor métrico en el que siempre insiste:

Para mí no existe el verso libre. Todo verso tiene que estar regido por un ritmo determinado. El rigor existe siempre para lograr mayor precisión. Si se escriben sonetos, el empleo de un ritmo gastado va a llevar seguramente a la formación de un poema gastado. En cambio, con un ritmo nuevo y diferente, se lograrán poemas nuevos y diferentes. [...] Los escritores, pienso, deben tratar siempre de decir cosas nuevas y jóvenes.<sup>61</sup>

En *Siete de espadas* (1966), el poeta emplea una métrica similar a la de AA: “Los versos de once, diez y nueve sílabas construyen una combinación inhabitual”. Se refleja así la complejidad poética que persigue: depurada, analítica e innovadora, la intención de obtener, luego de muchos experimentos y lecturas, un estilo propio.

La ausencia casi total del encabalgamiento en el primer Albur, corresponde con el conjunto de los corridos, coplas, canciones o décimas, el cual sigue la forma canónica, a fin de marcar pausas bien delimitadas, facilitar la musicalización y dejar un margen de variaciones y adiciones a los posteriores ejecutantes. En cambio, para Bonifaz los encabalgamientos constituyen un rasgo estilístico que permite al verso asimilar diversos ritmos. En ellos está presente la influencia de autores como Rafael Alberti o Carlos Pellicer. Suave o abrupto, el encabalgamiento proporciona elementos de ambigüedad, de un pardójico coloquialismo y de sorpresividad rítmica y semántica que obtiene distintos efectos de acuerdo con el tono de cada texto: dinámico en las imágenes (“Igual que el licor entre las alas / del cántaro”), humorístico (“Y me hago el dormido, porque quiero / pensar que no vuelvo a despertarme”) o antitético (“y echa flor en los desiertos / de la sal”).

No es la canción de Esparza Oteo la única fuente del texto homónimo. Junto con ella, se reúnen otras fuentes de diversa procedencia, mismas que trataré de establecer en los siguientes apartados.

---

<sup>61</sup> *Id.*, p. 33.



### 3. 5. *Léxico culto y léxico popular*

El conjunto de expresiones y palabras empleadas en *AA* parten de distintos códigos lingüísticos, propios de ciertos grupos socio-culturales, los cuales pueden incluso ser restringidos para uno y otro. Una pequeña porción del léxico de Bonifaz Nuño (porque se reiteran con alguna frecuencia, tanto en esta obra específica como en el total de su producción) se contrastará a continuación entre voces de uso culto y popular. El criterio para esta oposición será establecido por las propuestas de algunos lexicógrafos, como María Moliner, Francisco J. Santamaría y Fernando Lara; este último, principal autor del *Diccionario del español de México* pero también del más accesible, *Diccionario del Español Usual en México*, proporcionará una fuente “estándar” de clasificación del siguiente *corpus*, por emplear un método lexicográfico y lingüístico (descriptivo y sincrónico), basado en estadísticas y en otras fuentes tradicionales: el *Diccionario de la Real Academia* y el *Diccionario de uso del Español*, de María Moliner, entre otros.

Planteo aquí la existencia de un léxico A (culto) frente a un léxico B (popular). El primero contiene palabras de uso poco frecuente en el habla cotidiana, puesto que sólo se encuentra un porcentaje de no más del 30% registrado en el *Diccionario del Español de México*. El léxico B estaría conformado por palabras que, en su mayoría (70%), fueron incluidos por Santamaría en su *Diccionario de mejicanismos*, y que Moliner anota como palabras de uso familiar, coloquial, popular, o bien, comunes en algunas regiones de Hispanoamérica (como “cuchitri!” sitio donde habitan los “coches”, los cerdos); el *DEUM* sólo registra el 40%. La obra que menos términos registra, en una y otra columna (30 y 40%, respectivamente) es el *DEM*, pues se restringe al habla culta mexicana, ya que su función es la de “servir a un hablante mexicano como obra de consulta y como punto de referencia en su apreciación precientífica del idioma”;<sup>62</sup> por ello, este diccionario sirve de intermedio entre ambos léxicos.

Pero será mejor poner a consideración del lector las columnas ya contrastadas, antes de continuar con este análisis. Se establece únicamente el número del poema del que procede cada vocablo, algunos se presentarán con la acepción popular que el poeta quiso imprimirles:

---

<sup>62</sup> Lara, *Investigaciones lingüísticas en lexicografía*, México: El Colegio de México, 1979, p. 7.

<b>Léxico A (culto)</b> <b>Vocablos de uso poco frecuente en el habla cotidiana</b>	<b>Léxico B (popular)</b> <b>Vocablos de uso popular, regionalismos, arcaísmos, etcétera</b>
8	3
bisagras	despistado
visillos	tristeando (vbo. Tristear)
enherbolado	4
11	cloqueo
amacolla	colgajo
rescoldos	6
agostada	desmañanado
cintilación	10
bicéfalos	curtido
salaz	enchilado
arras	abrojos
15	11
cintilación	troje
bicéfalo	ocote
19	12
derrengándose (vbo. Derrengar)	quebrar (acepción pop. de "morir")
25	doblar (acep. pop. "rendirse")
tabernáculo	14
26	querencia
crisol	habladas
brocal	cantina
bivalva	

<b>Léxico A (culto)</b>	<b>Léxico B (popular)</b>
27	16
odre	cempasúchil
periplo	aguardiente
31	albur
tajamar	19
33	pulguiento
fungible	baches
34	23
sibila	jiloteando
tripode	merced
35	24
contrito	espolones
conmestión	descobijar
	poder (ser doloroso moralmente)
	26
	malamente
	dolencia
	vale (acep. pop. de está permitido)
	28
	rasposo (aplicado a una persona)
	machete
	32
	pesos
	cuchitri!
	33
	chancia

Se encuentran en el poemario otras palabras que corresponden al uso rural en su variante *dialectal*, y quizá por ello no son muy conocidas para el hablante urbano o *culto*,<sup>63</sup> razón por la cual no se encuentran ni en el *Diccionario de Uso del Español de México* ni en el de mexicanismos: vocablos como “ijares”, “amacollar” o “agostar” (este sí incluido en Santamaría). En estos casos, el desuso convierte determinados conceptos en parte de un vocabulario erudito.

Otro uso de la lengua hablada contemplado por Lara se realiza en vocablos, la mayor parte registrados en la columna B, tales como: *malamente*, *enchilado*, *desmañado* o *querencia*. Se trata del espacio de la lengua “sub-culta”, que “no presenta gran intelectualización del vocabulario, tiende hacia la repetición de un número menor de vocablos y de patrones sintácticos de la lengua y, algo muy importante, se concibe como ‘desvio del modelo de corrección’”.<sup>64</sup> En cada uno de los casos, se observan aplicaciones aceptadas por el idioma, pero no por la norma culta: el uso de la terminación *mente*, para adverbializar otro adverbio (*malamente*), el prefijo *en* que aquí construye un sinónimo de “irritado” (*enchilado*), el prefijo *des* –también socorrido por un buen número de hablantes– sirve al poeta para crear un adjetivo nuevo (*desayerado*), o bien el sufijo *encia*, aceptado gramaticalmente para la formación de sustantivos abstractos, trasciende a palabras de uso popular (*querencia*, *dolencia*). Dichas palabras conforman un código propio del habla del estrato popular urbano o rural, trasladado por el poeta a su escritura, para realizar algo único, como lo señala Martín Alonso: “El autor se vale del lenguaje general del idioma y de su época, país y generación, pero lo moldea, lo *personaliza* con su propia aura, con su propia vibración psíquica, y he ahí que cuaja su estilo”.<sup>65</sup>

Ahora bien, en cuanto al léxico A, éste resulta también poco frecuente para el hablante medio, como lo señala el porcentaje obtenido del *DEUM*, más aún por el sentido particular con que se emplea en cada poema. Por ejemplo, una Sibila es una sacerdotisa que en ocasiones también profetiza, tradicionalmente desde el “tripode” (el uso moderno confina el vocablo únicamente a la herramienta empleada por el fotógrafo). Resultan notorias las resonancias de la literatura griega y latina, dominadas por el constante trabajo de traducción del poeta. Otra de las fuentes del léxico consiste en las figuras, motivos símbolos y objetos religiosos, tomados de distintos cultos; un buen número de términos de esa lista pertenecen a algún simbolismo.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>65</sup> Martín Alonso, *Crítica Estilística*, Madrid: Gredos, 1973, p. 51.

Por lo anterior, será mejor explorar a partir de aquí en las distintas fuentes de tendencia culta o popular que se encuentran en *AA*: un ejercicio de arquitectura.

### 3. 6. Fuentes cultas: las tradiciones antiguas (hipertextualidad A)

He insistido en las distintas influencias de Bonifaz Nuño, en cuanto a doctrinas filosóficas, propuestas poéticas (recursos, autores, efectos), y uso de símbolos de variada procedencia. Dichas características lo situaron desde un principio como un poeta cultista, al lado de Jaime García Terrés, Ali Chumacero, Rafael Segovia o Gerardo Deniz,<sup>66</sup> frente al empleo, en cierta forma también cultista, de una serie de elementos tomados de la cultura popular, que se cuelean en la recepción del lector como entrañables ecos, y que imprimen la sensación de la experiencia vivida, personal y desgarrada. Las páginas siguientes, por lo tanto, pretenden ser una puntualización de esos elementos hipertextuales que destacan la presencia del último juego de opuestos que aquí se han analizado. Empezaré por las alusiones a tradiciones antiguas, pertenecientes al ámbito de la erudición, de donde el poeta toma distintos símbolos e imágenes.

#### 3. 6. 1. Cábala

A partir de los estudios de Gershom Scholem, en particular *El misticismo judío*, publicado en 1941,<sup>67</sup> el estudio cabalístico ha sido retomado, al grado de que también *AA* muestra ligeros matices que recuerdan este conjunto de comentarios hechos en Torno a la *Torá* escrita, los cuales implican una interpretación lingüística y semántica del texto bíblico, un análisis de la escritura como tal: fuego negro sobre fuego blanco —esto es, la disposición de las letras y de los espacios en blanco—, enfocado a la realización de una mística judía. Por ello, se enfoca en los diez *sefirot* (nombres y emanaciones de Dios) y en las veintidós letras con las cuales Dios formó el universo, mismas que contienen en sí el nombre divino impronunciable.<sup>68</sup> Bonifaz Nuño ya ha incurrido en

---

<sup>66</sup> Véase en José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1978, p. 222.

<sup>67</sup> Cit. por Muñiz-Huberman, en *Las raíces y las ramas...*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 13.

<sup>68</sup> Cfr. Muñiz-Huberman, *Ibid.*, p. 13-15.

estos conocimientos, como parece sugerirlo el hecho de que en el libro *La flama en el espejo* exista una separación entre los poemas basada en números y en letras.<sup>69</sup>

Las principales alusiones halladas en *AA* referentes a la Cábala se corresponden principalmente con el *Zohar* o *Libro del esplendor*, escrito por Moisés de León entre 1270 y 1300, el cual propone que la creación del universo a partir de los opuestos que conforman a Dios como totalidad, representado por el *árbol sefirótico*, que contiene lo masculino y lo femenino, arriba y abajo, derecha e izquierda, el bien y el mal, la luz y la oscuridad, opuestos que se mantienen en tensión pero en equilibrio, para mantener el movimiento ordenado del universo. Como oposición binaria, la Cábala viene a sumarse a las teorías que sostienen el juego de opuestos de *AA*.

Otro punto de intersección entre la Cábala y *AA* radica en el erotismo. El hombre debe amor y disfrute a su consorte, en un acto de alabanza que agrada a Dios:

Quando regresa a su casa debe dar placer a su mujer, ya que fue su mujer, ya que fue su mujer la que le permitió tener la unión celestial. Cuando está con ella debe darle placer por dos razones: primero, porque el placer de la relación sexual es el placer de cumplir con un mandamiento, y el placer del mandamiento es el placer de la *Shejinah*.<sup>70</sup>

La *Shejiná*, es el nombre que recibe la parte “femenina” de la divinidad, quien domina las esencias del habla y de la oscuridad: “Cuando llega la noche, comienza el dominio de la mujer... ‘La luz que preside la noche’ designa al ser femenino”;<sup>71</sup> en tanto que el poeta de *AA* dice a la amada: “Tuyo, el deleite de hacer sombra / sobre la tierra...” (15, 6-8, 38). Así, la Cábala destaca la unión sexual como una forma de perfección humana, que trasciende al plano divino, con su totalidad conformada por hemisferios:

7      Cuerpos paralelos que en un punto  
         colman el mismo espacio; lenguas

---

<sup>69</sup> Cfr. Sandro Cohen “Luz que regresa”, en *Fuentes Humanísticas*, pp. 15-27. Aquí el autor señala que *LFE* es “intensamente cabalístico”.

<sup>70</sup> Cohen, E., y Castaño (trads.), *Zohar*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 134. Continuas referencias del *Zohar* o *Libro del esplendor* dan cuenta de la importancia de la relación sexual para el servidor de Dios: “Feliz es el hombre que no retrasa el ascenso de la consorte para llegar a su Rey” (: 57), “Cuando se besen uno al otro los espíritus se unen, se convierten en uno, y entonces el amor es uno” (: 82), o bien: “¿Cuáles son las cosas que Lo complacen? Es la relación sexual con la consorte” (: 131).

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 103.

Esta unión se expresa desde el nombre de Dios, *YHVH*: “*Vav* es el símbolo del principio masculino, mientras que la *Hei* es el símbolo del principio femenino. Estos dos principios están unidos, como el marido y la mujer. Los dos no forman sino uno”.<sup>72</sup>

Por otro lado, ciertos pasajes de *AA* parecen sugerir una descripción del árbol sefirótico, conformado por esferas dispuestas en simetría:

- 7 Y la música de las esferas  
hemisféricas, vas formando;  
a tu santa cítara aplicada,  
con movimiento diestro riges
- 11 el templo gozante que sustentas.<sup>73</sup> (19, 46)

Para el cabalista, la Torá es una doncella que no se muestra más que al amante, quien deberá descifrarla lentamente aplicando cuerpo y alma a su estudio; ella toma la iniciativa al descubrirse a través de una pequeña abertura en su ventana:

La Torah es como una doncella bella y majestuosa que se oculta en su palacio en una recámara escondida. [...] Por amor a ella, él (su amante) se pasea continuamente alrededor de la puerta de su casa. (ella) Abre un pequeño resquicio en esa recámara oculta donde se encuentra, muestra por un momento su rostro al amado e inmediatamente se esconde de nuevo.<sup>74</sup>

Así, en repetidas ocasiones la amada de *AA* se encuentra relacionada con múltiples puertas y ventanas que son pruebas y accesos para el amante: “cobra el fruto ansiado de las puertas / con los cerrojos descorridos” (31, 52-53, 72), “tu ventana vences, los umbrales / de ese otro espacio en que me absuelves” (27, 54-55, 64) “Casa de umbrales construida, / sólo de dinteles coronada” (18, 1-2, 45).

Quedan aún otras posibilidades de interrelación entre ambos textos, que abren una posibilidad nueva a la interpretación. Sólo resta destacar que, indudablemente, la Cábala es un

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 32.

<sup>73</sup> Ejemplo de polisemia: en el capítulo uno, cité la misma estrofa y la asocié con el universo ptolemeico.

<sup>74</sup> Cohen y Castaño, *op. cit.*, p. 55.

texto extremadamente hermético y cultista por sus relaciones con la mística, el neoplatonismo, y, en general, con los estudios bíblicos del judaísmo.

### 3. 6. 2. Alquimia

Relacionado con la Cábala, aunque sin confundirse, la Alquimia, o el arte hermético, se emplea con profusión en *AA*, o más bien, es revisitada por Bonifaz Nuño, como ya lo han mostrado otros autores, como Sandro Cohen, Claudia Hernández o María Andueza. Este complejo universo de símbolos arroja luz sobre algunos poemas y ciertos versos, mismos que se enriquecen gracias a la innegable belleza de las propuestas alquímicas, pero sobre todo, por la maestría del poeta que sabe integrarlas a su expresión artística, como señala Andueza, a propósito de *LFE*: “refleja la conjunción del poeta y el artifice, el pensador y el alquimista del lenguaje poético”.<sup>75</sup>

Cabe hacer algunas puntualizaciones acerca de la alquimia. Es también llamada “ciencia de Hermes”, y es, al mismo tiempo, una filosofía, una doctrina secreta y una mística que, aunque posee inciertos orígenes, se manifiesta desde los últimos años del Imperio Romano, con influencias orientales (provenientes de China, Egipto, Israel, etcétera). La idea tradicional de que esta filosofía-ciencia tenía como fin hallar la piedra filosofal que convertiría los metales comunes en oro, se ve abatida por el trasfondo que los mismos alquimistas dan a este material, en realidad, buscan el “oro espiritual” (concepto que se desarrollará más adelante): símbolo del conocimiento y de la purificación del hombre.<sup>76</sup> Con este sentido, la alquimia llega a *AA*.

Uno de los textos básicos de la alquimia aparece en el hermetismo medieval (alrededor del siglo XII) y es atribuido a Hermes, conocido como la *Tabla Esmeralda* (supuestamente grabada sobre una esmeralda); y propone, como fundamento del universo, al encuentro de contrarios: “Es verdad, sin mentira, cierto y muy verdadero. Lo que está abajo es como lo que está arriba; y lo que está arriba es como lo que está abajo para realizar los milagros de una cosa única”.<sup>77</sup> Los alquimistas, por tanto, buscan la unidad, lo perfecto que se hace palpable en la Gran Obra: la piedra filosofal.

---

<sup>75</sup> Andueza, M. *LFE*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, p. 189.

<sup>76</sup> Cfr. Hutin, Serge, *La alquimia*, Buenos Aires: Ediciones de la Universidad De Buenos Aires (EUDEBA), 1962, pp. 5-14.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 44.



Bonifaz Nuño emplea con frecuencia metáforas relacionadas con los procesos que conducen a la fabricación de la piedra, cuya imagen se traslada a la figura de la amada, obteniendo poemas de marcado corte erótico y hermético. Lo anterior puede apreciarse en el poema 11, y es tal número el primer símbolo relacionado –por el *taoísmo* chino y por la cultura medieval– con el hermetismo, pues conjuga los números 5 y 6: “el microcosmos y el macrocosmos, o el cielo y la tierra”.<sup>78</sup> Paracelso desarrolla su teoría en torno a esa oposición, considera que el universo es el macrocosmos y el hombre, el microcosmos, uno y otro se reflejan mutuamente.<sup>79</sup>

Dicho poema contiene alusiones al procedimiento para realizar la piedra filosofal, que recuerda a la “joya eterna” mencionada en el poema 5; y reúne algunos de los motivos recurrentes en el poemario: el fuego, la ebullición, el rojo:

- 1 EL OLEAJE de la hoguera,  
en ti, de espumas rojas hierve.  
Y enjoyando la diadema oscura  
de la destrucción, despiertas: integra  
5 por obra del fuego te renuevas. (11, 28)

El fuego aquí descrito recuerda al alquímico: “La alquimia es el arte del fuego por excelencia. Para los hermetistas, el fuego es movimiento, vida y energía”,<sup>80</sup> es también el elemento masculino que fecunda la materia (oro y plata, azufre y mercurio) para engendrar, después de varias fases, a la Piedra, dentro de un instrumento llamado “huevo filosófico” (que está encerrado en el crisol<sup>81</sup>). Ya en el horno, continuará la obra del fuego:

- 43 Íntegra y tú misma, te renuevas  
en la espuma líquida del fuego;  
de brasas te fomentas; húmeda,  
46 te endulzas de cocotes de granada. (11, 30)

<sup>78</sup> Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1995, p. 779.

<sup>79</sup> Hutin, *op. cit.*, p. 51.

<sup>80</sup> Merino, Juan, *La Alquimia. Una aventura inacabada*, Barcelona: Gedisa, 1981, p. 119.

<sup>81</sup> La presencia del crisol vuelve a surgir en el poema 21:

Crisol, obra magna del orgasmo.  
Y en él, tan brevemente eterna,  
tú siempre en breve eternizada.

O bien, en el poema 31: “Nueva, la carne se acrisola, / bajo la estéril costra.”

El recipiente, terminado el proceso, se rompe y sólo queda la piedra roja, regalo de sí misma y del universo: “Infestada de tiempo, cruje / la corteza al quebrarse;” (11, 20-21, 29).

Entre las múltiples propiedades de la piedra filosofal, se encuentra la cualidad de devolver la juventud: “Yo remonto en ti mis años; vuelvo, / a contracorriente, por tus años” (11, 23-24, 29).

Es inmortal y lleva al hombre a la perfección, a su renovación:

- 31 gobiernas, nueva en cada instante;  
aliento del día de una carne  
33 sin resurrección, porque no muere. (11, 29)

En este sentido, la destrucción realiza la primera parte de la Obra, tanto en el hombre como en la Piedra:

- 34 Yo, derrotado y pobre, el alto  
regocijo soy de tu victoria;  
te doy placer con mis escombros,  
con mis despojos te celebro,  
38 a fuerza de hambre te desnudo. (11, 29)

La intención hermética se recalca en el remate del poema: “Y no hablo de secretos, digo / del patente cuerpo revelado”, pues la alquimia no pretende realizar descubrimientos, sino revelaciones que ya se encontraban en el universo.

Una vez comprendidos algunos símbolos del arte hermético, el lector encuentra nuevas herramientas para interpretar poemas que previamente quizá resultarían oscuros. Así, versos como “Inocente y blanca te acostaron, / roja amaneciste y condenada.” (17, 28-29, 42), sugieren dos etapas de la transmutación: el *blanco* es la segunda, que se asocia con la purificación y la limpieza<sup>82</sup> y antecede al *rojo*, color final de la piedra (o el elixir) cuando ya es accesible al hombre; en cuanto al adjetivo *condenada*, promueve un suceso inesperado dentro del entorno alquímico, como una nueva revelación de que, en la poética bonifaciana, las vías de interpretación nunca podrán agotarse del todo.

---

<sup>82</sup> Cfr. Eslava Galán, *Cinco tratados españoles de alquimia*, Madrid: Tecnos, 1987, p. 32.

Sorprende observar que algunos de los números que encabezan poemas de carga hermética, estén relacionados con su simbolismo, como sucede también con el poema 21: pues al estar formado por un número par y otro impar, se asocia con el encuentro de contrarios en la unidad<sup>83</sup>. Ello confirma que el uso del hermetismo no es casual en *AA*, sino planeado de manera metódica y paciente.

Otros símbolos relevantes aparecen en el poema 25, donde convergen las imágenes del camino, el tabernáculo y el laberinto. Toda la Gran Obra es, en efecto, un camino “donde es penetrable la materia” (25, 3, 59), es decir, comprendida, alcanzada. En el *Tabernáculo*<sup>84</sup> se encuentra el mundo entero, por lo que evoca la unión de los opuestos, que casi siempre se encuentra en el centro de un *laberinto* —como ocurre en las pirámides egipcias—, el cual, en la concepción alquímica, representa:

...la imagen total de la Obra, con sus principales dificultades: la de la vía que conviene seguir para alcanzar el centro, donde se libra el combate de las dos naturalezas; la del camino que el artista debe seguir para poder salir.<sup>85</sup>

La fascinación del recorrido en la estrofa:

4     Tabernáculo del laberinto  
      elegido, donde no se encuentra  
6     sino quien pierde la salida. (25, 59)

sugiere la vía de la completud erótica: “Cuerpos paralelos que en un punto / colman el mismo espacio...” (25, 7-8, 59), no hay que olvidar que la alquimia se basa, precisamente, en el dualismo, tanto en el hombre como en el universo, pues sostiene que todas las criaturas y las sustancias de la creación, se encuentran en tensión por recuperar la unidad perdida.<sup>86</sup>

La continuidad del hermetismo continua ofreciendo claves para el lector: “Y en lo que no puede comprenderse / ejerzo ahora las palabras”. El artífice del lenguaje poético va hacia lo incomprensible para aprehenderlo y comunicarlo.

---

<sup>83</sup> Chevalier, *Diccionario de símbolos*, p. 1052.

<sup>84</sup> *Ibid.* pp. 969-970.

<sup>85</sup> Fulcanelli, cit. por Chevalier, *op. cit.*, p. 621.

<sup>86</sup> Cfr. Atienza, Juan C., *Los saberes alquímicos. Diccionario de pensamientos, símbolos y principios*, Madrid: Temas de Hoy, 1995, p. 85-86.

Siguiendo esta línea de interpretación, el poema 35 retoma símbolos del arte hermético, aunque con distinta intención pues contiene un sentido de duelo:

- 32 Y el vino y la sal y el pan y el agua  
lloran, y me alejan sus guirnaldas  
en coamistión; me desamparan  
las brasas del poder, el águila  
combustible; duerme el aspersorio  
37 del orgullo, el verbo reviviente. (35, 80)

los símbolos alquímicos del águila y del fuego –las brasas, la coamistión, la combustión, el aspersorio-, elementos esenciales de la gran Obra, parecen suspendidos, alejados de su fin último. La piedra perfecta, que no representa más joya que la amada, no se ha prodigado a pesar de todos los esfuerzos del artífice, dejándolo sumido en el abandono.

Considero que este es el momento de establecer una posición con respecto al simbolismo que atraviesa en distintos ejes del texto *AA*. La intrincada red de símbolos a que acude el autor, conduce al lector a *perseguir* sus significados, ambos los reelaboran, pero cuando el lector ha asimilado la nueva red de símbolos, accede una nueva percepción de la obra y de la realidad: ya no será el mismo, como no lo será su lectura. Encuentro, por lo anterior, una nueva línea de evocación de la figura central del poemario: la amada, ahora entendida como el fin último del saber hermético; pero también una nueva expresión del humanismo característico de Bonifaz Nuño, puesto que la alquimia se ocupa de la regeneración espiritual del hombre, y de su transmutación a partir del conocimiento, el cual se amplía después al universo entero. Sobra aquí destacar el carácter restringido de la alquimia, que en Bonifaz invita más al conocimiento que a la oscuridad.

### 3. 6. 3. Cultura prehispánica

Debo reiterar el título del subcapítulo “Fuentes cultistas” funciona más como un pretexto para el análisis de *AA* que como una tajante división con “lo popular”. La cultura prehispánica dentro del contexto del poemario aquí analizado, resulta ambivalente. Por un lado, forma parte del repertorio de espacios (visuales, geográficos, históricos) compartido por propios y extraños –museos, ruinas arqueológicas, imágenes acuñadas en las monedas-. Por otro lado, existe una

trivialización del universo prehispánico: nos hemos afianzado en interpretaciones preestablecidas y oficializadas, no siempre correctas. Así, la serie de metáforas, símbolos y alusiones que se incluyen en la obra de Bonifaz Nuño, y la dificultad de su interpretación, se revelan como un conocimiento especializado, ajeno a la cotidianidad. El autor hace de su obra una puerta de entrada hacia la belleza prehispánica; el lector hallará un vehículo de comunicación, de conocimiento y de un nuevo disfrute estético.

La presencia indígena en *AA* es localizable en dos niveles:

*Literario.* Los cantares mexicanos, estudiados por Garibay y León Portilla, revelan la importancia de los cantos y de los cantores dentro de la cultura azteca, la cual radicaba en colaborar en la fundación de las ciudades, como se ha mencionado en otro momento. Ello explica su importancia social, con frecuencia demostrada: "Cayó al suelo un jade: / ha nacido una flor: / es tu canto",<sup>87</sup> o bien, "Perforo una esmeralda, fundo oro: / es mi canto. / Esmeraldas engasto".<sup>88</sup> Afirma Garibay que "el canto fue la sustitución de la briosidad guerrera. [...] Con el canto agradaban al numen y con el canto lo hacen propicio";<sup>89</sup> en este caso, tiene un similar papel en el equilibrio universal, en la renovación que Bonifaz Nuño recrea ante la visión gloriosa de la amada: "Y aquí comienza el canto nuevo" (7, 7, 19). Resulta lógico que la destrucción se proclamase de la misma forma, ahora motivada por el abandono: "Losas de pavimento rotas / en la ciudad que fue del canto" (10, 36-37, 27).

El uso de colores en la literatura náhuatl se apoya en formas lingüísticas recurrentes, tales como la mención de aves, flores y piedras preciosas, estas últimas empleadas con frecuencia por Bonifaz Nuño: "te cierras de joyas esenciales" (15, 25, 39), "en vuelos de turquesas, preso;" (23, 27,27), "máscara de obsidianas" (30, 22, 69), "el cuarzo de los dientes" (30, 26, 69). La presencia de estos objetos es explicada por Garibay: "Se dan estas gemas a veces como emblema de lo durable y de lo valioso, a veces como símbolo de lo bello";<sup>90</sup> con similar intención las gemas convergen en *AA*.

---

<sup>87</sup> Garibay, K., Ángel Ma., *Poesía náhuatl I-II, Cantares mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México, 1ª parte*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1965, p. 32.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. XIX (Introducción).

<sup>90</sup> Garibay, *Panorama literario de los pueblos náhuas, op. cit.*, p. 55.

El concepto vital nahua, el cual fue puesto de relieve por Helena Beristáin,<sup>91</sup> se fundamenta en la conciencia de la fugacidad de la vida, la presencia ineludible de la muerte, y en consecuencia, del gozo de vivir. Esta postura se encuentra también en la ideología clásica, en el *carpe diem* horaciano, pero en la literatura prehispánica se manifiesta particularmente por medio de preguntas conducidas por propuestas previas y posteriores del poema:

Pero, aun cuando así fuera,  
si saliera verdad que sólo se sufre,  
si así son las cosas en la tierra,  
¿se ha de estar siempre con miedo?  
¿habrá que estar siempre temiendo?  
¿habrá que vivir siempre llorando?<sup>92</sup>

La vida, tan llena de pesares, es (sin embargo) una invitación a gozar de sus dones, como el del amor, propuesta que Bonifaz Nuño retoma en un poema de *El ala del tigre* (1969): “¿Y habremos de llorar porque algún día / sufriremos?”, “¿Y hemos de sufrir [...] sólo porque un día lloraremos?”.<sup>93</sup> Cada vez más personalizada, esta reflexión vuelve en *AA*: “Quizás una sola vez se vive. / ¿Para qué desdeñarse entonces?” (32, 1-2, 73).

*Iconográfico.* La distinción de niveles resulta imprescindible, pues Rubén Bonifaz propone, desde hace algunos años (coincidentes con la publicación de *AA* y de *Imagen de Tláloc*) un cambio de lectura de las fuentes prehispánicas. Dicha propuesta parte del hecho de que la escritura de las grandes civilizaciones precoloniales no era alfabética, sino compuesta de signos que aún permanecen en su escultura y que ofrecen la posibilidad de reducirlos a un sistema, en tanto se demuestre su repetición: se sugiere, entonces, una “lectura iconográfica”.<sup>94</sup>

Los textos escritos que se conservan tienen la desventaja de la duda, por haber sido escritos ya bajo el dominio colonial que ejerció mayor destrucción en lo que a religión correspondía; no obstante, existe la posibilidad de que algún texto haya conservado el “secreto de su conocimiento esencial”, cuya autenticidad se reconocería si su contenido coincide con los signos recurrentes en

<sup>91</sup> Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México: UNAM, 1997, pp. 165-171.

<sup>92</sup> León Portilla, *Los antiguos mexicanos...*, op. cit. p. 174

<sup>93</sup> Beristáin, *Análisis...*, op. cit., p. 166.

<sup>94</sup> Así lo sugiere en el capítulo titulado “Lectura iconográfica”, en *Cosmogonía antigua mexicana. Hipótesis iconográfica y textual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, pp. 123-134.

las piezas esculpidas, concretas y del todo auténticas. Estos requisitos se cumplen en un texto analizado por el poeta-ensayista: "*Histoyre du Mechique*, manuscrito francés del siglo XVI cuyo original indígena se desconoce",<sup>95</sup> íntimamente relacionado con la figura de "la mal llamada Coatlicue", en realidad, imagen de Tláloc. Ambos materiales contribuyeron de manera esencial en su lectura arqueológica, pero también nutrió sus expresiones poéticas de metáforas, símbolos y descripciones, como se aprecia en *AA*.

El manuscrito narra, de acuerdo con la traducción de Bonifaz:

Algunos dioses dicen que la tierra fue creada de esta suerte: dos dioses Çalcoátl y Tezcatlipuca, trajeron a la diosa de la tierra Atlalteutli de los cielos abajo, la cual estaba plena en todas las coyunturas de ojos y de bocas, con las cuales mordía como una bestia salvaje; y antes que la hubieran bajado, había ya agua, la cual no saben quién la creó, sobre la cual esta diosa caminaba. Viendo esto los dioses, dijeron: 'Hay necesidad de hacer la tierra.' Y en diciendo tal, se cambiaron los dos en dos grandes serpientes, de las cuales una asió a la diosa desde la mano derecha hasta el pie izquierdo, otra de la mano derecha hasta el pie izquierdo, otra de la mano izquierda al pie derecho, y la oprimieron tanto que la hicieron romperse por la mitad, y de la mitad hacia los hombros hicieron la tierra, y la otra mitad la llevaron al cielo.<sup>96</sup>

Bonifaz encuentra que el contenido del manuscrito se asocia con diversas piezas prehispánicas, sobre todo en la representación femenina de Tláloc, a la que, señala el autor, se le ha llamado, de forma errónea, Coatlicue (en razón de su falda de serpientes). De ahí se traslada a la obra poética, en fragmentos encaminados a exaltar la belleza y divinidad del ser amado; así, en la descripción "a los tres rostros de tu doble / rostro, a tu rostro solo y único" (7, 51-52, 21) se reconoce la referencia a la unión de las cabezas de las serpientes que se enlazan en la figura humana dando la impresión de ser una sola cara, al mismo tiempo triple, doble y una. En este poema, aparece una mención a los adornos de la deidad que son comentados en *Imagen de Tláloc*: "Estos cascabeles de cobre son, sin duda, caracoles".<sup>97</sup>

- 18 Los caracoles en tus piernas,  
deleite del ver, y del oído,  
20 los cascabeles en tus piernas. (7, 19)

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>96</sup> Bonifaz Nuño, *Imagen de Tláloc. Hipótesis iconográfica y textual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 135-136.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 105.

En el manuscrito citado, la imagen humana tiene ojos y bocas en cada una de sus coyunturas:

- 21 Y ábrese y me miran y se vuelven  
a mí los misericordiosos  
ojos de tus pies, y de tus codos  
los ojos me miran y se abren  
25 en mí los ojos de tus hombros. (7, 20)

En cuanto a la estrofa:

- 26 Y a ti me llama el remolino  
de hueso de tu ombligo, y ríen  
en tu ombligo los azules dientes  
29 con que amor espía y me mordía (7, 20)

Ésta contiene los iconos del remate del ceñidor hecho con serpientes de la escultura, justo en su centro, donde se encuentra el fin último del hombre, el amor. "Míresela: en su centro mismo se está una calavera humana, que mira con vivientes ojos. La calavera, esa parte del cuerpo humano que sobrevive al tiempo y la putrefacción..."<sup>98</sup>

El sartal hecho de manos y corazones de la mal llamada Coatlicue llama poderosamente la atención del poeta, pues en múltiples ocasiones, incluyendo *AA*, se hace referencia a él –"de los corazones de tu pecho, / de las manos en tu pecho" (7, 39-40, 20). Manos y corazones, en su interpretación iconográfica, son "instrumentos perfectos del hacer material",<sup>99</sup> dan y reciben interminablemente, dada su posición circular.

En este contexto, resulta claro el uso de epítetos poco usuales:

- 42 Tú, mi plumaje, mi serpiente;  
mi plena de garras de ojos dulces;  
mi madre del ala que se alumbra  
45 en el corazón encenizado. (7, 21)

---

<sup>98</sup> Bonifaz, *Cosmogonía...*, p. 130.

<sup>99</sup> Bonifaz, *Imagen...*, p. 148.



Otra pieza de singular belleza, la Coyolxauhqui, reúne para el poeta los requisitos del principio divino hallado en las representaciones femeninas de Tláloc, en particular los rostros de serpiente encontrados. La imagen fragmentada armoniza con la obra:

- 32 Arrumbada, la presencia hendida,  
los miembros en círculo dispersos;  
quedó el isleño tronco aparte  
de la cabeza boquiabierta;  
los cabos del muslo, reducidos  
entre flecos pálidos; la espiga  
38 descoyuntada de los hombros. (15, 39)

El misterio del agua de origen desconocido sobre la cual caminaba la figura humana antes del momento de la creación –y que converge con el pasaje evangélico en que Jesús realiza un acto similar-, sugiere al poeta la expresión “aguas increadas”:

- 7 El pie su huella recupera  
sobre el estruendo de las aguas  
9 increadas. Va sobre las aguas. (20, 48)

Por motivos de espacio, es imposible enumerar la totalidad de alusiones prehispánicas en *AA*, pero estos pocos ejemplos pueden servir al lector como punto de partida para descubrir los restantes. Queda de manifiesto la nueva vía de acceso al conocimiento humanista –el hombre dentro de la creación y el universo– poco accesible a la comprensión general.

#### 3. 6. 4. Cristianismo

Este fragmento de la hipertextualidad se enlaza con la Cábala y con la alquimia, pero su interpretación luce un poco más inmediata: muchos de sus elementos incluidos en *AA* corresponden al uso del creyente común, que percibe el significado –aun vagamente– de actos como el bautismo. De esta obra podría decirse, como Andueza afirma a propósito de *LFE*, que

...fluye la inspiración bíblica, exactamente, de los libros que pudieran considerarse más poéticos y visionarios. Del *Antiguo Testamento*, el libro de *Samuel* y los *Salmos* de

David. *El Cantar de los cantares*, el libro de la *Sabiduría* del rey Salomón. Del *Nuevo Testamento*, el *Apocalipsis* y los *Evangelios*.<sup>100</sup>

Quiero ofrecer, una vez más, algunos ejemplos de dicha presencia.

A propósito de la *inspiración bíblica*, pueden enumerarse los siguientes versos: “¿Con qué manos / me hiciste, ociosas, alma mía?” (9, 5-6, 25), “en brazos de *harina redentora*” (9, 12, 25), “olerte de *especies o de leche*” (15, 22, 39), “*Va sobre las aguas*.” (20, 9, 48), “Y el cerco del *barro primigenio*” (27, 28, 63), “...*la profecía / del pan y del pez multiplicados*” (29, 2-3, 67).

Distintas alusiones a los sacramentos -es decir, a aquellos “ritos sensibles simbólicos eficaces de la gracia, instituidos por Cristo para uso perpetuo en su Iglesia”,<sup>101</sup> fijados por el *Nuevo Testamento*- dan cuenta de la conceptualización bipolar del poema: los signos religiosos se enlazan con el referente de la figura amada, reelaborando su interpretación original. Así, en sólo tres versos se aprecian tres marcas de este ámbito:

- |    |   |
|----|---|
| 10 | Cópula primera siempre; bodas bautismales, casa compartida, |
| 12 | mezcla indisoluble, sacramento. (29, 67)                    |

Todas ellas incrementan su nivel de interpretación mediante la revisión del campo semántico de lo religioso. De esta forma, el *matrimonio* (boda, esponsales, casamiento) es el “símbolo de la unión amorosa del hombre y la mujer. En sentido místico significa la unión de Cristo con su Iglesia, de Dios con su pueblo, del alma con su Dios”.<sup>102</sup> por otro lado, el *bautismo* se relaciona con el resurgimiento, consta de un doble acto de inmersión y emersión -morir y renacer-, y dispone “el nacimiento de la gracia principio interior de perfeccionamiento espiritual”.<sup>103</sup>

Sobre la misma línea *sacramental*, se leerán otros pasajes, como “de los *santos óleos que me diste*” (8, 49, 24), o “pero sí, porque me estoy muriendo / sin voluntad ni penitencia” (3, 42-43, 12). En el primer caso, contiene el símbolo generalizado por la cultura popular de la llamada “unción de los enfermos”, pues se emplea aceite de olivo para procurar la paz espiritual de

<sup>100</sup> Andueza, *LFE*, op. cit., p. 144.

<sup>101</sup> Los siete sacramentos contemplan: bautismo, confirmación, eucaristía, penitencia, orden, matrimonio y unción de los enfermos, en: Díez Macho y Sebastián Bartiña, *Enciclopedia de la Biblia*, Barcelona: Garriga, 1969, Vol. VI, p. 318.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>103</sup> Chevalier, op. cit., pp. 183-184.

quienes se encuentran necesitados de ella (tradicionalmente, a aquellos que están cerca de la muerte).<sup>104</sup> En el segundo, se trata el concepto éticorreligioso (*penitencia*) referido al arrepentimiento y al dolor por el pecado cometido, más el propósito de no volver a él;<sup>105</sup> una paradoja se halla en el verso citado: a pesar del aparente anhelo de penitencia, la pasión aquí expuesta no tiene lugar para tal acto, pues carece de arrepentimiento y en cambio subyace un profundo deseo de no renunciar a ella.

En el sentido opuesto, subyace una ambivalente conciencia de *pecado*,<sup>106</sup> relacionada con el amor, según la cual, éste *purifica* al transgresor de la voluntad divina: "...sólo / por este pecado he de salvarme.", o bien, "sólo por el pecado; casta". Para la tradición bíblica, la confesión libera al pecador de sus faltas cuando éste las declara y sufre su expiación mediante un sacrificio, hasta obtener el perdón de Dios (absolución),<sup>107</sup> y en *AA*, nuevamente se transfiere el poder divino a la amada: "de ese otro espacio en que me *absuelves*".

El poeta emplea otras imágenes y símbolos pertenecientes al cristianismo. Al igual que en los anteriores pasajes, el sentido divino se mantiene, pero con una variación en la figura venerada. Con la enunciación del espacio de encuentro *casa*, y de la amada como *templo* y *ciudad* -reunidos bajo el mismo conjunto de significados en *El diccionario de los símbolos*-, se incorpora el símbolo del centro, del mundo y del universo, pero también un símbolo femenino<sup>108</sup>. Como espacio, presenta umbrales que dividen el mundo sagrado del profano, una abertura que comunica al hombre con Dios.<sup>109</sup> Se retoman, además, expresiones litúrgicas tales como: "*Que el amor sea con nosotros*" (1, 1, 7), "te cubro de *gloria*, te engalano" (7, 10, 19), "te digo que *tuyos son los celos*" (26, 6-9, 60), (27, 6-9, 62) "*Ebriedad del vino consagrado*" (27, 21, 63).

---

<sup>104</sup> Cfr. Díez y Bartina, *Enciclopedia... Vol. V, op. cit.*, p. 616.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pp. 996-1000.

<sup>106</sup> *Pecado*: Oposición a la voluntad de Dios que recae contra el pecador, quien lo pierde a Él y a sí mismo por su falta. El pecado se origina en el corazón humano, pues se realiza por su propia voluntad, pero tiene como principio a Satanás. En *Ibid.*, pp. 938-944.

<sup>107</sup> "El pecado es una atadura, un nudo espiritual; la confesión, entendida así en su sentido pleno, desanuda la atadura: éste es el sentido propio de absolver, desatar. Cristo ha dado a San Pedro el poder de atar y desatar, es decir, de mantener la atadura del pecado o romperla. La confesión simboliza aquí la voluntad de desligarse del mal o de la falta". Chevalier, *op. cit.* pp. 333-334.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>109</sup> Cfr. Eliade, M. *Lo sagrado y lo profano*, Madrid: Guadarrama, 1973, pp. 28-30.

Para cerrar este apartado, observo que las transposiciones realizadas por el poeta sobre expresiones correspondientes al plano religioso, coinciden con la definición de *parodia* proporcionada por Genette:

La forma más rigurosa de la parodia, o *parodia minima*, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras. [...] La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad. [...] La parodia, en este sentido estricto, se ejerce casi siempre sobre textos breves tales como versos sacados de su contexto, frases históricas o proverbios.<sup>110</sup>

### 3. 7. Fuentes populares (hipertextualidad B)

#### 3. 7. 1. El cancionero popular

Un extenso acervo de música popular tiene en José Alfredo Jiménez<sup>111</sup> un paradigma, hasta llegar a la declaración del poeta veracruzano Rubén Bonifaz Nuño, cuando hace énfasis en la influencia de J. A. Jiménez dentro de *AA*.

Como ya se había mencionado, una pauta esencial de esta obra literaria la constituyen una serie de composiciones populares –anónimas o de autor reconocido–. Más allá de un idiolecto que transfiere un léxico de un género popular a una obra culta, aquí interviene una *transposición* de temas, motivos y expresiones de un amplio conjunto de textos de una tendencia marcadamente popular hacia otra manifestación de tendencia culta. En el resultado final (*AA*) se reformulan –en forma, no en fondo– ambos discursos, de acuerdo con la intención del autor. Prueba de ello, el título (para empezar): el juego, dentro de la corriente de la lírica popular, se encuentra en estrecha relación con la incertidumbre amorosa, y en ese sentido se instala como tema central del texto de Bonifaz.

---

<sup>110</sup> Genette, Gerard, *Palimpsestos*, op. cit., p. 27-29.

<sup>111</sup> José A. Jiménez (Dolores Hidalgo, Gto., 1926), autor de más de 400 canciones –no todas han sido grabadas–, entre ellas, *Tú y las nubes*, *Amarga Navidad*, *Ella*, *La que se fue*, *Amanecí en tus brazos*. Participó en algunas películas nacionales interpretando sus propias canciones. Sus intérpretes más reconocidos han sido Lucha Villa, Lola Beltrán, Pedro Infante, Pedro Vargas y Jorge Negrete. Murió en 1973. Véase Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, p. 214-215.

Cabe hacer notar que la juventud del poeta coincide con el auge radiofónico de la música popular en nuestro país;<sup>112</sup> la radio era una de las principales fuentes de entretenimiento masivo. Al mismo tiempo, ya existía un proyecto cultural avocado a la construcción de ideales e imágenes destinadas a consolidar la identidad mexicana: la canción regional es reelaborada y difundida para el consumo de una población aún cercana al imaginario rural. Esparza Oteo se encuentra entre los principales autores de la primera etapa radial mexicana (1935-1947); más adelante las estaciones de radio dieron cabida a otros géneros y autores: Lara con sus boleros, Gardel y el tango, la trova yucateca y los ritmos afroantillanos (que se incorporan a lo que llamaré *cancionero popular*). No hay que olvidar que la mayor parte de esta sensibilidad musical ya había pasado por los filtros de los espacios populares “vivos”: la cantina, la serenata o la fiesta, sitios donde aún permanece vigente.

El cancionero no es una presencia gratuita dentro de *AA*; replantea cuestiones trascendentales como la identidad, la cual implica la unidad bajo referencias culturales compartidas por un grupo determinado, la distinción con respecto de lo *extraño* y la percepción de una continuidad histórica y cultural.<sup>113</sup> Funciona además como un testimonio de lo cotidiano y de lo excepcional en la vida del grupo, también transmite valores arraigados desde la infancia –de ahí la reflexión previa acerca del contexto musical del poeta- que conviene a lo individual y a lo social. Esta identidad se concreta por la vía del discurso,<sup>114</sup> creando una estrecha relación entre ambos fenómenos, en tanto que “el discurso puede funcionar también como símbolo de reconocimiento, como barra de protección y como demiurgo potencial de la identidad”.<sup>115</sup> Así, de las resonancias populares de las que se apropia el autor surge en *AA* una adicional capacidad expresiva y evocadora, sobre todo en el plano semántico, como se explicará a continuación.

A continuación viene un juego comparativo que enlaza algunas líneas del cancionero popular mexicana con ciertos versos de *AA*: éstos serán muy pocos si se toma en cuenta la cantidad de voces que llegan desde el ámbito popular hasta los versos de Bonifaz. Los textos de las

---

<sup>112</sup> Véase Moreno: “Durante los años treinta, multitud de intérpretes y cantantes difundieron a través de la radio miles de canciones que [...] demostraban las muchas facetas, influencias y modalidades de la canción mexicana” *Ibid.*, p., 86.

<sup>113</sup> Véase Catherine Heau, “Identidad y cancionero popular”, en Seneff y Lameiras, *El cancionero popular*, Iteso, México, 1995, p. 127-143.

<sup>114</sup> Discurso, definido por H. Beristáin, “es la realización de la lengua en las expresiones durante la comunicación. Es el *habla* de Saussure, pero en un sentido más amplio, que abarca lo hablado y lo escrito”, *Diccionario...*, p. 153.

<sup>115</sup> G. Jiménez, “Cultura, identidad y discurso popular”, en Seneff, *op. cit.*, p. 25.

canciones se hallaron, principalmente, en las recopilaciones de Sebastián Verti,<sup>116</sup> de Armando Jiménez,<sup>117</sup> de Margit Frenk<sup>118</sup> y de Vicente T. Mendoza.<sup>119</sup>

Correspondencias entre *Albur de amor* y el *Cancionero Mexicano*:

<i>Albur de amor</i>	<i>Cancionero mexicano</i>
3 En el agua escrito y en el viento quedó el amor perpetuo. Sombras.	Mi amor es como una raya en el agua. (“El agujón”: Ignacio Jaime) Quise escribir en el aire, quise escribir en el agua (“La rosa de oro”: Cuco Sánchez)
10 Aunque me emborracho por perderte o me atiborro de estar hueco de ti, para encontrar quién eras.	Que me sirva de una vez pa’ todo el año que me pienso seriamente emborrachar. (“Pa’ todo el año”: José Alfredo Jiménez)
12 de tus recuerdos me recoges, en tus basureros me atesoras.	Entiérrame con tus desprecios (“Échenme la tierra encima”: R. Garza)
12 Y no voltees a mirarme ya, como antes. Pero qué ojos tienes	No me vuelvas a mirar con esos ojos tan tristes, porque se me presenta el mal pago que me diste. (“La celosa”: décima popular)

<sup>116</sup> Verti, Sebastián (ant. e introd.), *Para ti: Canciones inmortales de México*, México: Diana, 1998.

<sup>117</sup> Jiménez, Armando (comp.), *Cancionero Mexicano, 2 Tomos*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1995.

<sup>118</sup> Frenk, M., *Cancionero folklórico de México (4 tomos)*, México: El Colegio de México, 1986.

<sup>119</sup> Mendoza, Vicente T., *La Canción Mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

<i>Albur de amor</i>	<i>Cancionero mexicano</i>
<p>14</p> <p>Un orgullo tan solo tengo: no me encontrarán cuando me busque de espaldas, porque estoy de frente.</p>	<p>Y un orgullo sólo tengo: que a naiden le sé rogar...  (“La chancla”, canción popular)</p>
<p>16</p> <p>Adiós, adiós mis compañeros [...] A ti, consentida, que te toque la buena suerte; que te quieran, que no te cases con un pobre: fueron de fiesta los padrinos y la iglesia que te bautizaron.</p>	<p>Buenas noches, me despido no hay reproches, soy tu amigo; hasta nunca y que te cases. Y que me echas al olvido.  (“Amor mal agradecido”, canción popular de Veracruz)</p>
<p>24</p> <p>Ayer me pudiste. Pero andamos, Y en el camino nos veremos<sup>120</sup>:</p>	<p>Arrieros somos Y en el camino andamos Y cada quien tendrá su merecido.  (“Arrieros somos”, Cuco Sánchez)</p>
<p>28</p> <p>Rasposo de turbios guitarrones, de rasposos violines turbio, mi cantar de sordos instrumento.</p>	<p>Ya llegó tu enamorado. al que nunca correspondes, ya llegó hasta tu ventana desde donde tú lo escuchas pero donde tú te escondes...  (“Tu enamorado”, José A. Jiménez)</p>

<sup>120</sup> El poema 24 apareció, de hecho, bajo el título de “Arrieros somos”, en *Poesía: México*, Universidad Autónoma Metropolitana, mayo-junio, 1987, p. 3.

<i>Albur de amor</i>	<i>Cancionero mexicano</i>
<p>28</p> <p>Me paro a ciegas; me golpea la puerta que cierras, en la espalda; mudo, lo soporto; en la banquetta,</p> <p>Pobre de mí. Ya no te asomas. Reposan dormidas tus persianas. No tienes que ver con mis trabajos.</p> <p>Y aunque lejos, aunque no me tienes voluntad, aunque te estés burlando, pienso que te gusta recordarlo; que, enlutada, para que se sepa que me maté por ti, me lloras; que orgullosamente me sepultas.</p>	<p>Ya no sé ni qué decirte, salpicado de agujas rotas, de tijeras, de hoces, de machetes. ya no tengo que contarte...</p> <p>Ya llegó tu enamorado, el que te interrumpe el sueño, ese pobre desgraciado que anda siempre desvelado porque quiere ser tu dueño. Alguien me contó tu vida, supe de tus ilusiones, yo se sé si me equivoque pero estoy casi seguro que te gustan mis canciones.</p> <p style="text-align: right;">("Tu enamorado", J. A. Jiménez)</p>
<p>28</p> <p>Ya me voy. Ya olvido. Ya ni cuento cuántas horas tengo de no verte.</p>	<p>...la otra la olvido cada día más y más.</p> <p style="text-align: right;">("Se me hizo fácil", Agustín Lara)</p>
<p>32</p> <p>Me pierdo con sólo recordarte; Sin decirme cuándo, me dijiste Que sí...</p>	<p>a todos diles que sí, pero no les digas cuándo, así me dijiste a mí, por eso vivo penando.</p> <p style="text-align: right;">("Son de la negra", canción popular)</p>
<p>32</p> <p>...Abriendo tus barajas de oro me jugaste a matar: son tuyos mis pesos falsos, devaluados.</p>	<p>Todo fue un juego, nomás que en la apuesta yo puse y perdí, ésa es mi suerte, y pago porque soy buen jugador.</p> <p style="text-align: right;">("Amor perdido", Pedro Flores)</p>



Aunque el título de la obra alude al juego de azar, estilísticamente, nada aquí es gratuito. La inclusión del cancionero aporta una fuerza expresiva al discurso que tiende hacia la búsqueda de un efecto. En casos como éste, el lector (tal vez debería precisar “el lector nacional”) participa con un guiño de complicidad en la comprensión del código, en tanto que “revisita” su acervo musical, integrado a él desde la infancia con canciones de cuna, rondas infantiles, y todo tipo de composiciones populares; pues, según señala Catherine Héau: “El medio de expresión más generalizado y mejor compartido por un pueblo es su cancionero, ya que éste registra tanto sus vivencias cotidianas como sus grandes proezas heroicas”.<sup>121</sup>

Como pudo apreciarse en la tabla anterior, distintas fórmulas de recriminación existentes dentro del cancionero sirven para señalar aquellas acciones que condujeron la tristeza del poeta: ingratitud, desprecio, inconstancia. Dentro del contexto social y ético, la música popular encierra una serie de valores y pautas de comportamiento, así como condena actitudes reprobables:

El cancionero no sólo da testimonio de sentimientos hechos y acontecimientos anodinos o extraordinarios, sino también de todo un sistema elaborado de valores sociales. Por ejemplo, en los corridos se aprende qué es lo permitido y lo prohibido, y cómo Dios castiga la transgresión de las normas sociales explícita o implícitamente codificadas. La trova popular en su conjunto contiene invariablemente un código moral, un código de honor y, por supuesto, una memoria colectiva.<sup>122</sup>

Por tanto, el cancionero popular reúne un sistema de figuras o de motivos que conforman un código reconocible para muchos, pero de alguna manera restringido, que se suma a otros códigos ya marcados con anterioridad: el del amor cortés, el humorístico-irónico, el de la estética prehispánica. La suma de ellos incrementa la multiplicidad de niveles en el libro.

### 3. 7. 2. Dichos, refranes y símbolos populares

Junto con el hipertexto del cancionero, el lector habrá apreciado que algunas composiciones populares parten o rematan con un refrán; es posible, incluso, que la pieza musical haya creado -o por lo menos fijado- determinada máxima o dicho: “La chancla que yo tiro, no la vuelvo a levantar” o “Arrieros somos, y en el camino andamos”.

---

<sup>121</sup> Héau, C., “Identidad y cancionero popular”, en Seneft, *op. cit.*, p. 129.

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 129-130.

Los refranes reflejan el saber común del pueblo, como señala Héctor Pérez Martínez en una obra ya citada, representan "...una universalización de las verdades que se van aprendiendo en la vida cotidiana: es la experiencia común de un pueblo convertida en leyes y sentencias que son tenidas, por tanto, como válidas sin discusión, como las verdades del obrar común".<sup>123</sup>

Se asemejan así, a las máximas o sentencias de la Retórica: tienen valor de convencimiento y de autoridad entre los grupos sociales. Funcionan, además, como referencia de identidad popular, particularmente la de los estratos medio o bajo, por lo que conforman la suma de aspiraciones, defectos, cualidades, etcétera, de individuos y situaciones. Los refranes se caracterizan por brevedad, que los relaciona con el entinema. El refranero mexicano, con herencia española e indígena, suele proporcionar indicios, no siempre laudatorios, para reconocer a ciertos personajes del imaginario mestizo; por ello existe una serie, en ocasiones amplísima, de refranes en torno a un mismo tema –en México, algunos de los tópicos favoritos se enfocan a la mujer, la buena o la mala, al indio, ingenuo pero sagaz y hasta mañoso, a Dios y a la muerte-, en ellos existe un leve tono de recelo y en ocasiones de violencia.

Como discurso popular, el refranero evoluciona a través de las entidades geográficas y del paso del tiempo, factores que incluso pueden modificar su interpretación, haciendo de sus recopilaciones material susceptible de inagotable reactualización.

Por lo que respecta a AA, en algunos de sus pasajes flotan reminiscencias de refranes, expresados en forma de máximas: con brevedad, con intención didáctica, con algún matiz irónico, pero sobre todo, con el filtro poético que se suma a la variación oral, lo que difumina aún más las asociaciones. Por razones de espacio, ofrezco sólo cinco ejemplos de AA:

La idea de los versos: "aunque lo cargamos todo en préstamo / a nadie le pedimos fiado." (4, 13), conserva la carga negativa de la acción de prestar y fiar, presente en un amplio número de refranes, por ejemplo:

Prestar, paciencia; dar, los buenos días; y fiar, en Dios.  
Ayúdate con lo tuyo, y no tomes prestado a ninguno.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Pérez, M. "La identidad social en el refranero mexicano", en Roth Seneff, *op. cit.*, pp. 179-183.

<sup>124</sup> Cerca de 204 refranes asociados con "préstamos" (pp. 1953-1954) y con "fiado" (pp. 271-272) por Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español* Madrid: Real Academia española, 1953.

En *AA* se lee: "Esto ya nadie me lo quita." (23, 4, 14), verso que permite una doble lectura. La voz popular dedica un refrán de similar construcción para señalar los dones recibidos en el pasado:

Lo bailado nadie me lo quita;

en tanto que, para hacer énfasis en un dolor ejercido o recibido, suele emplear, con una intención de revancha o de resignación, la frase:

Palo dado ni Dios lo quita.

En la expresión poética "Ya te conozco, ya obligado / soy a bien quererte y despreciarme" (40-41, 3, 11), se lee un reconocimiento del otro, el cual conduce a un reconocimiento propio (*anagnórisis*). Su construcción recuerdan al refrán:

Ya te conozco, pepita, antes de que fueras melón.<sup>125</sup>

Existe un tono de cinismo y de musicalidad (en distintos niveles de lenguaje, por supuesto) en los versos: "Pues podrá ser que se te olvide / mi amor, pero esos tiempos cuándo." (36-37, 24, 58). En ellos se encuentra una clara referencia al refrán, poco recordado e igualmente gracioso, que se intercala, en ocasiones, con coplas populares:

Las veredas quitarán, pero la querencia ¿cuándo?<sup>126</sup>

La última alusión "refranesca" que citaré de *AA*, afirma: "NO ES en mi año. Alguien te tiene, / no es en mi daño..." (1-2, 10, 26); la cual cumple una vez más, con los puntos de encuentro que lo sitúan como una reconstrucción, a partir de los componentes básicos de la estructura gnomemática (brevedad, concisión, laconismo y lapidarie­dad),<sup>127</sup> del refrán:

---

<sup>125</sup> Citado y acompañado de la explicación: "Te conozco desde hace tiempo y no puedes engañarme, pues sé bien qué clase de mañas tienes", por Mejía Prieto, *Albures y refranes de México*, México: Panorama, 1989, p. 156.

<sup>126</sup> Registrado en Appendini, Guadalupe, *Refranes populares de México*, México: Porrúa, 1997, p. 158.

<sup>127</sup> Herón Pérez Martínez, "La identidad social en el refranero mexicano", en Seneff, *op. cit.*, p. 148.

Lo que no fue en tu año, no fue en tu daño.<sup>128</sup>

Antes de cerrar este capítulo, anteriormente prometí mencionar otros dichos, o decires populares, además de añadir algunos símbolos específicos de la jerga popular:

El pregón del personaje popular del ciego, quien a veces en un murmullo y otras a grito abierto, pide a los transeúntes:

Una limosna, por el amor de Dios...

se trastoca sorpresivamente en los versos de Bonifaz:

Por amor del diablo, una limosna  
para los deudos de este ciego. (30-31, 16, 42)

Entre jugadores, se dice que, en las cartas españolas, el caballo está asociado con el rival, en tanto que las sotas, por su imagen casi femenina, simboliza a la mujer, lo que parece confirmarse en la canción popular "La chancla", y repetirse en AA:

lloro por las sotas, pues bien sabes  
que los caballos me dan risa. (16, 42)

En el habla popular se utiliza una advertencia en una circunstancia en la cual el emisor descubre una agresión, o siente algún temor:

No jalen que descubijan.

Y sale a relucir e la voz poética:

Que al jalarte me descubijaron. (24, 58)

---

<sup>128</sup> Recogido por Appendini", *Refranes populares...*, op. cit. p. 149, con el comentario: "Indica que no hay que preocuparse por el pasado, sólo el presente cuenta".

“En ocasiones nuestros esfuerzos benefician a terceros”;<sup>129</sup> es la explicación de dicho:

Nadie sabe para quién trabaja.

El poeta procura evitar la sentencia, aunque la conoce de sobra:

que, porque los otros no me gasten  
lo que trabajé, lo estoy tirando. (20-21, 24, 58)

Una parodia inversa se lee en el poema 3:

Y me quemó, y de mejor violencia  
-ay, mamá- te alumbro al apagarme. (38-39, 3, 11)

Puesto que, como señala Mejía Prieto, al formular la pregunta y dar de inmediato la respuesta, se hace alusión a los “ardidos”, a los despechados.

De lo que murió el quemado:  
de ardores.<sup>130</sup>

Aquí el poeta reconoce su fiebre, y aun la ofrenda.

Pareciera, entonces que el sufrimiento, en el ámbito popular, permite una expansión susceptible de compartirse, de hacerse público en la calle, ya sea en la serenata, en la conversación con los amigos, en las *habladas*, como bien define la jerga popular a estas declaraciones hechas a viva y amante voz. La hipertextualidad de *AA* consigue un efecto de reconocimiento y espontaneidad pues se introduce en un programa planeado cuidadosamente.

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>130</sup> En Mejía Prieto, Jorge, *Albures y Refranes de México*, México: Panorama, 1985, p. 74. Según su comentario, se trata de una: “Condena a los envidiosos, atormentados por las satisfacciones, los triunfos y la buena fortuna del prójimo”.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

“Este albur ya lo jugué”, diría Esparza Oteo. Yo quiero decir, por supuesto, que mi exposición ha llegado a su fin. La dinámica de los opuestos mostró la diversidad de la obra en su estructura externa y en su contenido a partir de las recurrencias semánticas; también reveló una capacidad expansiva ajena a limitaciones, pues las distintas dicotomías se funden entre sí con vitalidad. Llega el momento de recapitular los hallazgos realizados a lo largo de mi investigación.

El primer capítulo se centró en el *motor inmóvil* que pone en marcha los poemas de *Albur de amor*. Quedó determinado el sentido del título: el amor tiene un carácter de apuesta, que encierra el primer juego de contrarios, “a todo o nada”, y en la que el amante “lleva las de perder”. El juego de azar es una metáfora que revela las facetas opuestas de la pasión, mismas que se estudiaron dentro de la dinámica de opuestos aristotélicos. El poeta toma la experiencia de autores que marcaron huella en su formación literaria; pero, hombre del siglo veinte, da cuenta del amor en medio del mundo actual, con formas e interpretaciones propias de su momento histórico, social y cultural. Además, su concepción poética se recrea en experiencias y creencias: no teme confesarse amante perpetuo en su vida y en su obra, y hace de esa apuesta una constante alabanza del amor. Más adelante, ya de lleno en el análisis de los poemas, se estableció que Rubén Bonifaz Nuño pasa por encima de la cronología considerada común de esa pasión: ya transita por el amor feliz, ya por la muerte erótica. Deja entrever el carácter cíclico de la aventura amorosa, y confiere al ciclo rasgos de ritual, en el que todo termina y renace sin cesar. Para determinar lo anterior, se hizo hincapié en la conformación estructural de la obra: el conjunto de los poemas breves y los extensos; la presencia continua de figuras literarias que recalcan los distintos estadios del devenir amoroso, principalmente aquellas que, en sí, contienen elementos de contrariedad, tales como el oximoron, la antítesis y la paradoja.

El amor completo y perfecto incluye inevitablemente el desamor; corresponde a la creación poética dar testimonio de esa realidad y de su efecto en la conciencia humana: limitada y sufriente. El poeta pasa por encima de la cronología tradicional del recorrido de la pasión. Aun así, se fijaron algunos de sus puntos centrales. La expresión de la reciprocidad de la pasión está

llena de símbolos correspondientes a lo divino, ello, sumado al uso de figuras literarias, a veces complejas, embellece el sentimiento y transfiere el rasgo de la polisemia. Por tanto, el poema cumple, en este punto, con los requerimientos de la poesía lírica. Con similar intensidad, el poeta observa al amor desgaciado con la óptica de quien ve derrumbarse un universo que alguna vez pobló, por ello los recursos retóricos destinados a hacerlo patente son desgarrados y apremiantes. Así, los polos opuestos de la obra se reconocen, se complementan y hallan un nuevo sentido: se funden por su cercanía hasta la obtención de creaciones poéticas a través de las cuales se emprende un recorrido simultáneo entre los motivos de la ausencia, el dolor, la miseria o el destierro, y los de la presencia, el goce, la riqueza y el reencuentro; poetas del pasado encuentran en una actualidad que conmueve al lector del presente.

En el capítulo segundo abordé el tema de los opuestos en el universo presocrático, que llega hasta Rubén Bonifaz gracias a su estricta formación clásica; ello para destacar la relación amor-creación, pues ambos son conceptos abstractos en los que la contrariedad toma un valor determinante.

Aquí se destacó el tono lúdico (y poco reconocido) de la obra analizada, el cual se revela sorpresivamente justo en aquellos poemas donde el *yo* aparece en la situación de abandono, circunstancia que lo conduce a una percepción humorística, la cual tiene dos vertientes: un regodearse en el sufrimiento y una liberación del mismo. Por ello, el humor se entrelaza con el horror (el sentimiento producido ante la destrucción, el despojo, el infierno), en una pareja de *opuestos incluyentes* que provoca una reacción solidaria entre el poeta y él mismo; y de ahí, con el lector. Henry Bergson, Sigmund Freud y Mijail Bajtin fueron autores determinantes en mi investigación, pues permitieron establecer conceptos esenciales en torno de la risa y sus detonantes. En el nivel retórico, las figuras literarias y los motivos recurrentes de la literatura lúdica —en todas sus posibilidades cómicas, humorísticas, graciosas, etcétera— se conjugaron con la expresión bipolar del sufrimiento que es capaz de reírse de sí mismo.

Un asomo de *carnavalización* aporta riqueza semántica a la obra e incrementa la calidad del texto. El tema permitió un acercamiento al ensayo de Jorge Portilla, poco recordado en la actualidad, acerca de una manera particular de reír y de sufrir: el *relajo*, manifestación engañosamente risible propia del *relajiento*, individuo que cancela la seriedad en los momentos en que debería predominar la solemnidad, utilizando una máscara para encubrir el sufrimiento.

Cerré el capítulo cerró con una reflexión acerca de la ironía –con sus variantes de sarcasmo e incluso escarnio- presente en la obra analizada, pues según Vladimir Jankelevitch, existen profundas relaciones entre el amor y la ironía, ya que ambos revelan lo que se oculta, compiten en sutileza y buscan un acercamiento entre los polos opuestos.

En el capítulo tercero, me ocupé en la búsqueda de los múltiples campos semánticos (además de los estrictamente literarios) de los cuales el poema se nutre de imágenes, símbolos, giros lexicales y formas lingüísticas. Fue necesario establecer, en primer lugar, lo que aquí se entendería como *lo culto* –el conjunto de manifestaciones humanas relacionado con la academia, la escritura, etcétera-, y *lo popular* –ajeno al otro ámbito por su carácter colectivo, regional y social-; luego, se propuso una lectura de la obra en su calidad de receptáculo de una serie de formas transtextuales.

Por primera vez, según tengo entendido, se estableció la relación entre la obra analizada y la letra de la canción popular de igual título, haciendo énfasis en la importancia del juego en su cualidad de metáfora relacionada con la incertidumbre amorosa. Luego, una contrastación entre el léxico culto y el léxico popular, puso de manifiesto una riqueza idiomática propia del admirador de la cultura mexicana, crisol de influencias y mezclas sociales, la cual ha producido expresiones particulares e inesperadas. Por último, exploré la *hipertextualidad*, es decir, la presencia de un texto(s) previo(s) en otro. Los resultados fueron satisfactorios, pues se descubrió una gran cantidad de pasajes de la obra que confirman la intertextualidad tomada de la alquimia, de la cultura prehispánica y del cristianismo; con ello se arrojó luz sobre poemas de elevada carga hermética. También destacó la presencia en *Albur de amor* de un amplio acervo de canciones populares de innegable belleza, y de dichos y refranes que confluyen aquí para dar paso a un nuevo objeto estético, único e irrepetible.

En suma, *Albur de amor* es un libro de difícil lectura, pero de incuestionable valor poético y de un tono alentador, como se vislumbra en la resolución de las diversas dicotomías, en un conjunto de poemas que encierran un armónico (en forma y en contenido) recuento de extremos: principio y fin, gobernados por la renovación, ausencia y presencia, resumidos por el ser absoluto de la amada.

Para desarrollar la presente investigación, que buscó en general la interpretación del texto, intervino una metodología ecléctica que siguió ejes predominantemente temáticos –recurrencias



lingüísticas-, los cuales se interconectaron con obras enfocadas hacia esos ejes. De ahí se derivó el estudio retórico y semántico. Intervinieron las teorías estilística y estructuralista, y las propuestas surgidas de la teoría semiótica y de la literatura comparada.

Así, los opuestos conformaron una visión dialéctica del universo, plasmada en *Albur de amor* en concordancia con el resto de la obra poética de Rubén Bonifaz Nuño, autor cuya personalidad reúne distintas facetas que podrían considerarse opuestas: en él, lo religioso toma matices de profano; el traductor de textos griegos y latinos, el crítico de arte occidental y prehispánico, se funde con el permanente admirador de José Alfredo Jiménez, con el bohemio trasnochador; el serio artífice de los símbolos y de las tradiciones herméticas, con el jugador que ríe y se burla del quebranto; y, por supuesto, el individuo solitario que conjura sin cesar al amor y a la presencia amada. Imposible desligar, por tanto, al creador de su creación. Por ello me permití transcribir, en un anexo a este ensayo, una breve conversación con el poeta.

Sin duda, mi trabajo y mi esfuerzo, aunque serios, no condujeron, de ninguna manera, a la interpretación definitiva de esta obra poética, pues ella deja abiertas aún diversas vetas de exploración, pero confío en que las pautas que aquí propongo hayan quedado bien expuestas y que hayan alcanzado el propósito que motivó mi propuesta, una de las muchas posibles dentro del universo breve que es *Albur de amor*: dilucidar el juego de opuestos, la lucha de contrarios; descubrir que aquí subyace la antítesis permanente, el oximoron continuado, como el reflejo de un espíritu eminentemente dialéctico que, en la paradoja esencial, busca la unidad, en mi opinión, elemento que constituye la plenitud poética de Rubén Bonifaz Nuño.

\* \* \*

## BIBLIOGRAFÍA

### I. Obras del autor

#### *Obra poética*

- BONIFAZ Nuño, Rubén, *Albur de amor*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- , *El ala del tigre*, México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- , *La flama en el espejo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- , *As de oras*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- , *De otro modo lo mismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- , *Versos (1978-1994)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

#### *Selecciones*

- BONIFAZ Nuño, Rubén, *Antología personal*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1996.
- , *Imagen y obra escogida*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, "Colección México y la UNAM", 1987.
- , *Bonifaz Nuño para jóvenes* (selección y prólogo de Sandro Cohen), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989.
- , *El dolorido sentir. Antología de poesía amorosa* (selección y nota introductoria de Vicente Quirarte), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Centro Cultural Tijuana-Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura, 1998.

### *Traducciones*

- HORACIO, *Sátiras* (Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño), México: Universidad Nacional Autónoma de México, "*Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana*", 1993.
- OVIDIO, *Arte de amar / Remedios del amor* (Introducción, versión y notas de Rubén Bonifaz Nuño), México: Universidad Nacional Autónoma de México, "*Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana*", 1986.
- PROPERCIO, *Elegías* (Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño), México: Universidad Nacional Autónoma de México, "*Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana*", 1983.
- CATULO, *Carmenes*, (Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño), México: Universidad Nacional Autónoma de México, "*Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana*", 1992.

### *Ensayos sobre literatura latina*

- BONIFAZ Nuño, Rubén, *El amor y la cólera. Cayo Valerio Catulo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- , *Tiempo y eternidad en Virgilio. La Eneida, Libros I-VI*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- , *Los reinos de Cintia. Sobre Propercio*, México: El Colegio Nacional, 1978.

### *Ensayos sobre arte y cultura prehispánica*

- BONIFAZ Nuño, Rubén, *Imagen de Tláloc. Hipótesis iconográfica y textual*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996
- , *Cosmogonía antigua mexicana. Hipótesis iconográfica y textual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

- , *Escultura Azteca en el Museo Nacional de Antropología*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- , *Olmecas: Esencia y fundación*, México: El Colegio Nacional, 1992.

## II. Dictionarios

- APEL, Max, *Diccionario de Filosofía*, México, Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, 1978.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa, 1994.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1984.
- DÍEZ Macho y Sebastián Bartina (dir.), *Enciclopedia de la Biblia, (6 tomos)*, Barcelona, Garriga, 1969.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986.
- FERRATER Mora, *Diccionario de Filosofía (4 tomos)*, Barcelona: Alianza Dictionarios, 1984.
- LAZARO Carreter, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos, 1971.
- MEJÍA Prieto, Jorge, *Así habla el mexicano. Diccionario básico de mexicanismos*, México: Panorama, 1991.
- MOLINER, María, *Diccionario de Uso del Español (2 tomos)*, Madrid: Gredos, 1991.
- SANTAMARÍA, Francisco J., *Diccionario de mexicanismos*, México: Porrúa, 1959.

## III. Estudios sobre el autor

- ANDUEZA, María, *La flama en el espejo: Rubén Bonifaz Nuño*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México: Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

-----, *Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*, México: Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

HERNÁNDEZ de Valle-Arizpe, Claudia, *El corazón en la mira. Albur de amor de Rubén Bonifaz Nuño*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

#### IV. Estudios generales

AMEZCUA, José y Evodio Escalante (eds.), *Homenaje a Margit Frenk*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

APPENDINI, Guadalupe, *Refranes populares de México*, México: Porrúa, "Sepan cuántos...", 1999.

BAJTIN, Mijail M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais* (trad. de Julio Forcat y César Conroy), Madrid: Alianza, 1995.

BARTHES, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso* (trad. de Eduardo Molina), México: Siglo XXI, 1982.

BERGSON, Henry, *Introducción a la metafísica / La risa*, México: Porrúa, "Sepan cuántos, 491", 1996.

CALVINO, Ítalo, *Por qué leer a los clásicos* (trad. de Aurora Bernárdez), Barcelona: Tusquets, 1994.

CARUSSO, Igor, *La separación de los amantes, una fenomenología de la muerte* (trad. de Armando Suárez y Rosa Tanco), México: Siglo XXI, 1996.

CÁNDANO, Graciela, *La seriedad y la risa en la Edad Media*, en prensa.

CERTEAU, Michel de, *La fábula Mística, siglos XVI-XVII* (trad. de Jorge López Moctezuma), México: Universidad Iberoamericana, 1993.

COHEN, Esther, *La palabra inconclusa. Ensayos sobre la Cábala*, México: Taurus-Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

-----, (trad., selec., pról. y notas) y Ana Castaño (trad.), *Zohar. Libro del esplendor*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

- CUE, Alberto (ed.), *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier con Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin y Antonio Saborit*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- ECO, Umberto, V. V. Ivanov y Mónica Rector, *¡Carnaval!* (trad. de Mónica Mansour), México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano* (trad. de Luis Gil), Madrid: Guadarrama, 1973.
- ESLAVA Galán, Juan (ed.), *Cinco tratados españoles de alquimia*, Madrid: Tecnos, 1987.
- FERNÁNDEZ Leborans, María de Jesús, *Campo semántico y connotación*, Madrid: Planeta / Curso superior de filología, 1977.
- FERRO Gay, Federico (pról., trad. y notas), *Los filósofos presocráticos. De Homero a Demócrito*, México: Secretaría de Educación Pública / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1987.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, *La lucha por la expresión. Prolegómenos para una filosofía de la literatura*, Espasa-Calpe: Buenos Aires, 1947.
- FRENK, Margit (dir.) *Cancionero folklórico de México (4 tomos)*, México: El Colegio de México, 1986.
- FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente* (trad. de José L. Etcheverry), Buenos Aires: Amorrurto, 1975.
- GARCÍA-BACCA (trad. y comp.), *El poema de Parménides*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- GARIBAY K., Ángel Ma. (paleografía, versión, introducción y notas explicativas), *Poesía náhuatl (III tomos)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1965.
- , *Panorama Literario de los pueblos náhuas*, México: Porrúa, "Sepan cuántos...", 1971.
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. de Celia Fernández Prieto), Madrid: Taurus, 1989.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Madrid: Alianza, 1995 (L.B. 412).
- HUTIN, Serge, *La alquimia*, Buenos Aires: Ediciones de la Universidad de Buenos Aires, 1962.

- JANKELEVITCH, Vladimir, *La Ironía*, Madrid: Taurus, 1982.
- JIMÉNEZ, Armando (comp.), *Cancionero Mexicano (2 tomos)*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1995.
- JITRIK, Noé (ed.), *Las palabras dulces. El discurso del amor*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- KIERKEGAARD, Søren A., *Diario del seductor* (trad. de Valentín de Pedro), México: Fontamara, 1996.
- KRISTEVA, Julia, *Historias de amor* (trad. de Araceli Ramos Martín), México: Siglo XXI, 1997.
- LEVIN, Samuel R., *Estructuras lingüísticas en la poesía* (trad. de Julio y Carmen Rodríguez-Puértolas, pres. de F. Lázaro Carreter), Madrid: Cátedra, 1977.
- MARTÍN, José Luis, *Crítica estilística*, Madrid, Gredos, 1973.
- MARTÍNEZ Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Madrid: Real Academia Española, 1953.
- MARX, Carlos y Federico Engels, *La ideología alemana*, México: Ediciones de cultura popular, 1977.
- MEJÍA PRIETO, Jorge, *Albures y Refranes de México*, México: Panorama, 1989.
- MENDOZA, Vicente T., *La Canción Mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MERINO, Juan, *La Alquimia. Una aventura inacabada*, Barcelona: Gedisa, 1981.
- MORENO Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México: Consejo Nacional por la Cultura y las Artes / Alianza, col. "Los Noventa", 1989.
- MOSCONA, Miriam, *De frente y de perfil. Semblanzas de poetas*, México: Departamento del Distrito Federal, 1994.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina. *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala Hispanohebraica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ORLANDINI, Alberto, *El enamoramiento y el mal de amores*, México, Fondo de Cultura Económica, col. "La ciencia para todos", 1998.
- PAZ, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, México: Seix Barral, 1998.
- , *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- , *El arco y la lira*, en *La casa de la presencia. Obras Completas Vol. I*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- PÉREZ-RIOJA, J. A., *El amor en la literatura*, Madrid: Tecnos, 1983.
- PORTILLA, Jorge, *Fenomenología del relajó*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- RALL, Marlene y Dieter Rall (eds.), *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- RIVERS, Elías L. (edic.), *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- ROTH Seneff, Andrew y José Lameiras (eds.), *El verbo popular: discurso e identidad en la cultura mexicana*, Michoacán: El Colegio de Michoacán / ITESO, 1995.
- ROUGEMONT, Denis de, *El amor y Occidente* (trad. de Antoni Vicens), Barcelona: Karirós, 1993.
- SILVA, Hernán, María Christen Florencia et. al., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 1992.
- STENDHAL, *Del amor* (trad., pról. y notas de Consuelo Berges), Madrid, Alianza, 1995.
- TODOROV, Tzvetan (ant.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (trad. de Ana María Nethol), México: Siglo XXI, 1991.
- TRÍAS, Eugenio, *Tratado de la pasión*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo, 1991.
- VERTI, Sebastián (ant.), *Para ti: Canciones Inmortales de México*, México: Diana, 1998.
- WESTHEIM, Paul, *La calavera* (trad. de Mariana Frenk), México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

## HEMEROGRAFÍA

### I. Hemerografía del autor

- BONIFAZ Nuño, Rubén, "Arrieros somos", en *Poesía*, Universidad Autónoma Metropolitana, mayo-junio, 1973, p. 3.



-----, "Breve antología de poemas no coleccionados", en *El centavo*, núm. 5. Ed. De Silvia Molina. Morelia, 1985, pp. 42-52.

-----, "Arco de cielo", en *Periódico de poesía*, núm. 3, México: Universidad Nacional Autónoma de México, otoño de 1993, p. 3.

## II. Ensayos acerca de RBN

ANDUEZA, María, "El corazón de la espiral", en *Sábado*, núm. 318, supl. de *Uno más uno*, México, 3 de diciembre, 1983, p. 10.

-----, "Tres poemas de antes", en *El centavo*, núm. 5. Ed. De Silvia Molina. Morelia, 1985, pp. 37-41.

BATIS, Huberto, "Rubén Bonifaz Nuño, *El Amor y la cólera* (Cayo Valerio Catulo). Laberinto de papel", en "Sábado", núm. 53, supl. de *Uno más uno*. México, 18 de noviembre, 1978, pp. 13-15.

CÁCERES Carenzo, Raúl, "Del rigor surge la libertad", en *El centavo*, núm. 5. Ed. De Silvia Molina. Morelia, 1985, p. 31-32.

CAMPOS, Marco Antonio, "Resumen y balance. Rubén Bonifaz Nuño entrevistado por M. A. C.", en *Vuelta*, núm. 104, México, julio, 1985, pp. 30-34.

CAMPOS, Marco Antonio, "Rubén Bonifaz Nuño entre nosotros", en *Vuelta*, núm. 104. México, febrero, 1985, p. 58.

CELORIO, Gonzalo, "Homenaje nacional a Rubén Bonifaz Nuño" en *Los Universitarios*, núm. 6, diciembre de 1997, pp. 4-5

COHEN, Sandro, "Luz que regresa: El amor en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño", en *Fuentes Humanísticas*, núm. 8. México: Universidad Autónoma Metropolitana, II semestre 1993, pp. 15-27.

-----, "Bonifaz Nuño: La íntima guerra fría", en *El centavo*, núm. 5. Ed. De Silvia Molina. Morelia, 1985, p. 33-36.

-----, "Bonifaz Nuño: El hombre y sus metáforas en *Juego de pobres*", en *Revista de Bellas Artes*, núm. 6, septiembre de 1982, pp. 41-45.

- CURIEL, Fernando, "Toda juventud es sufrimiento", en *Los Universitarios*, núm. 6, diciembre de 1997, p. 10-11.
- GARCÍA Ponce, Juan, "*De otro modo lo mismo*, de Rubén Bonifaz Nuño", en *Vuelta*, núm. 40. México, 9 de marzo, 1980, pp. 36-37.
- GONZÁLEZ Casanova, Enrique, "Rubén Bonifaz Nuño", en *El centavo*, núm. 5. Ed. De Silvia Molina. Morelia, 1985, p. 7-20.
- ILLESCAS, Carlos, "La rosa y Bonifaz Nuño", en "Sábado", núm. 318, supl. de *Uno más uno*, 3 de dic. De 1983, p. 2.
- MEJÍA Sánchez, Ernesto, "Destino poético. Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño", en "Sábado", núm. 318, supl. de *Uno más uno*. México, 3 de diciembre, 1983, p. 1.
- MOLINA, Arturo, "Rubén Bonifaz Nuño, Cuarenta Años de Poeta", en *El centavo*, núm. 5. Ed. De Silvia Molina. Morelia, 1985, p. 3.
- MONTEMAYOR, Carlos, "Rubén Bonifaz (sic) Nuño. Palabras sin levadura", en *Los Universitarios*, núm. 121-122. México, Universidad Nacional Autónoma de México, junio, 1978.
- , "La lección del maestro", en *El centavo*, núm. 5. Ed. De Silvia Molina. Morelia, 1985, pp. 4-6.
- QUIRARTE, Vicente, lectura en homenaje a Rubén Bonifaz Nuño, en *Los Universitarios*, núm. 6, diciembre de 1997, p. 6-8.
- RAMOS, Raymundo, "Con Rubén Bonifaz Nuño en la torre de los panoramas", en *El centavo*, núm. 5. Ed. De Silvia Molina. Morelia, 1985, pp. 26-30.
- REYES, Alfonso, Ángel M. Garibay, et. al, "Envíos a Rubén Bonifaz Nuño", en *Periódico de poesía*, núm. 14, México, verano de 1996, pp. 5-8.
- RUIZ, Bernardo, "Bonifaz, el inmenso fuego", en *Periódico de poesía*, núm. 20. México, invierno de 1994. pp. 51-52.
- SÁNCHEZ Ambriz, Mary Carmen, "Bonifaz Nuño visto por los jóvenes poetas", en *Periódico de poesía*, núm. 3, México: Universidad Nacional Autónoma de México, otoño de 1993, p. 3.
- VEGA, Fausto, *La poesía de Rubén Bonifaz Nuño*, en *El centavo*, núm. 5. Ed. De Silvia Molina. Morelia, 1985, pp. 21-25.

XIRAU, Ramón, "Carta a Rubén", en "Sábado", núm. 318, supl. de *Uno más uno*. México, 3 de diciembre, 1983, p. 1.

### III. Ensayos generales

TORRE, Gerardo de la, "Literatura popular. Voces del laberinto", en *Memoria de papel*, núm. 11. México, septiembre de 1994. pp. 35-55.

QUIJANO, Álvaro, "Arte popular. Sueños sin bautizo", en *Memoria de papel*, núm. 11, México, septiembre de 1994, pp. 5-29.

STANTON Maher, Anthony Michael, "Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea", en *Cuadernos Americanos*,

VAL, José Manuel del, "Cultura popular del fin de siglo. Las musas ausentes", en *Memoria de papel*, núm. 11, México, septiembre de 1994, pp. 122-124.

## ANEXO

### CONVERSACIÓN CON RUBÉN BONIFAZ NUÑO

*-¿Por qué el título Albur de amor? ¿Fue consciente la relación entre la canción y el nombre del libro?*

-En ese libro traté de mostrar mi naturaleza de pelado mexicano; entonces me apoyé en diferentes asuntos o corrientes populares, principalmente las canciones: tomé corridos, tomé a José Alfredo Jiménez, y tomé canciones de mis tiempos, como "Albur de amor", y, efectivamente, el nombre está tomado de la canción.

*-¿Usted escuchaba radio con frecuencia?*

-Mire usted, cuando yo llegué a México, allá por 1925, 1926, estaban cerca de donde yo vivía, tiendas donde vendían vitrolas que tocaban discos como éste. Y me acuerdo muy bien de "Albur de amor", de aquella, se llama "Canción mixteca" –creo que sí-; había otra que quise usar también, pero me superó totalmente; no pude igualarla:

Haz de cuenta que fuimos basura  
y un remolino nos alevantó  
y en el momento de andar en la altura  
el mismo tiempo nos desapartó.

eso no pude mejorarlo, entonces no me lo fusilé. Es una obra maestra. Vuelvo a decirlo: cuando llegué a México, verdaderamente, las vitrolas estaban floreciendo: se oían canciones por todas partes. Recuerdo muchas así que llegaron a marcarme y a marcar mis gustos. También hay canciones contemporáneas: hay una que me impresionó mucho de hace unos quince o veinte años, aquella que dice:

Mirando siempre tu esquina  
rodando siempre tu casa  
y esta pasión que lastima  
y este dolor que no pasa.

También está José Alfredo. Ahí (en el libro) está todo hecho con intención, no hay nada casual en eso.

*-Hablemos del humor, ¿Le gusta reírse cuando escribe?*

-A mí me gusta reírme siempre...

*-Y sin embargo su prosa resulta más "seria" que su poesía...*

-Sí, porque ahí está la actitud de todos los tiempos de que en verso se puede uno quitar todo tipo de vergüenza; en cambio en prosa, hay que ser más cauto.

*-Su actitud hacia la lengua española es muy cuidadosa, y en Albur de amor aparecen palabras del estrato popular ("querencia", "desmañado", "jilotear")...*

-Desde luego, yo no digo español, sino lengua nacional, que es muy distinto: trato de usarla lo mejor y lo más rica y puramente posible, porque de esa manera estoy contrarrestando la influencia de los españoles que nos vinieron a imponer su lengua, entonces yo trato de usarla de manera tan conveniente que sea para mí no un signo de soportar el dominio, sino un signo de dominarlo. Es, simplemente, defensa de indio mexicano que no quiere ya ser el esclavo del que habla el español, sino el dueño del español por medio del dominio de la lengua nacional.

*-Ya en el plano personal, ¿cómo compagina todas las inquietudes que lo conforman: el mundo grecolatino, prehispánico, el gusto por las canciones populares?*

-Cuando estaba en la escuela, con mis compañeros, a mí me parecía curioso que ellos pensaban que la literatura iba a ser su fuente de cosas para vivir. Yo nunca pensé eso, yo pensaba que la literatura era como un gusto que me daba y que aparte yo tendría que trabajar para ganarme la vida; nunca consideré que la literatura fuera trabajo. Me dice usted que cómo compagino lo prehispánico con lo grecolatino: no creo que pueda hablarse de literatura prehispánica, es literatura colonial escrita en náhuatl, toda corrompida y avanzada por obra de los frailes para dejárnoslas a los indios como cosas sometidas para el resto de los tiempos, de tal manera, yo como indio que soy, tomo cosas de fuentes indígenas, sea la literatura colonial o sean las piezas auténticas reveladas por la arqueología, porque esas son cosas mías y para poder sobreponerme a la fuerza que empezó a manifestarse con los misioneros que inventaron cosas

para amansarnos, aprendo el griego y el latín porque como fuentes que son, me permitirán dominar el español y llamarlo lengua nacional. No es que compagine las cosas, es que utilizo la cultura que me dan las fuentes de la lengua nacional para dominarla y para escribir mejor que cualquier español y decir que ya no estoy colonizado, sino que ya estoy colonizando: es el uso de instrumentos. ¿Cómo hallo tiempo? Por Dios, haciendo la cuenta de cuántos días he vivido han de ser un montón: tengo setentaiséis años y cada día de éstos tiene veinticuatro horas. Es un diablal. Además uno tiene mañas y es necesario hacer trampas para que se facilite todo. En cuanto al trabajo de oficina, siempre me pareció bien: considero que siempre me pagaron por hacer lo que me gusta (desde siempre he dicho que las mejores invenciones del hombre del siglo XX son la Coca-Cola y la oficina).

*- ¿Cómo se juega el albur?*

-Míre: se ponen dos grupos de barajas y el más alto gana, es decir, saca usted un dos, saca usted un as y cuando salga la carta más alta a la que usted le apueste, ésa es la que gana; o sea, ponemos las dos barajas, una de usted y una mía; usted le va a los ases y yo le voy a las sotas, entonces se van echando una para usted y una para mí, y si sale primero el as, gana usted; si sale primero la sota, gané yo.

*-A propósito del amor, ¿podría regalarme una definición del amor y una definición del desamor?*

-Pues el amor, diría que es cuando uno anda de cuernitos; y el desamor, es cuando lo ponen a uno en su lugar...