



01069
4

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

La División de Estudios de Posgrado de la
Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM
presenta el presente trabajo de tesis en formato
electrónico y en formato impreso al
autor: MARTINEZ CORDOVA
RAMÓN ILDEFONSO
FECHA: 17 de junio de 2003
FIRMA: Ramón I. Martínez C.

**AMOR Y PARODIA EN DIGO LO QUE AMO
DE ABIGAELE BOHÓRQUEZ**

Tesis que para optar por el grado de Maestro en Letras presenta
Ramón Ildefonso Martínez Córdova

Director de Tesis: **Dr. Miguel G. Rodríguez Lozano**

Ciudad Universitaria, México, D. F., 2003

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

1

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

Para mi esposa
Evelina María Castillo Gil,
todo el amor.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	1
1. PARODIA EN <i>DIGO LO QUE AMO</i>	
1.1 EL PROCESO DE OSCAR WILDE	14
1.1.1 <i>Homenaje a Oscar Wilde. Título, epígrafes, dedicatorias.</i>	14
1.1.2 <i>El amor que no se atreve a decir su nombre. El otro amor.</i>	26
1.1.3 <i>Envidia</i>	32
1.1.4 <i>Títulos de los poemas</i>	35
1.2 LA MÁSCARA Y LA POESÍA	47
1.2.1 <i>Las tres voces de la poesía</i>	47
1.2.2 <i>Máscara y transgresión</i>	50
1.2.3 <i>Máscara como identidad en poesía</i>	58
1.3 FUNCIÓN DE LA PARODIA	77
2. EL AMOR EN <i>DIGO LO QUE AMO</i>	
2.1 AMOR COMO CONCIENCIA	92
2.2 VÍA DE CONOCIMIENTO	98
2.3 LO ÉTICO. EL HÉROE	105
2.4 AMOR-PASIÓN. VÍA DE SALVACIÓN	112
2.4.1 <i>El concepto stendhaliano</i>	112
2.4.2 <i>El amor como imaginación</i>	115
2.4.3 <i>Vía de salvación</i>	118
2.5 EROTISMO	129
2.6 HACIA UNA POÉTICA DEL AMOR	140
3. CONCLUSIONES	149
4. BIBLIOGRAFÍA	156
5. ANEXOS	
5.1 <i>DIGO LO QUE AMO</i>	160
5.2 <i>ESBOZO BIOGRÁFICO</i>	176
5.3 <i>CORAZÓN DE NARANJA CADA DÍA</i>	184

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

O. INTRODUCCIÓN

Algunas de las características más notables de la poesía de Abigael Bohórquez son su profunda vitalidad, su actitud rebelde e inconforme ante la injusticia, la fuerza del amor-pasión, su recurrencia al poema de largo aliento, su afán lúdico con el lenguaje y las situaciones, afán lúdico que también es notable en su dramaturgia.

Quisiera llamar la atención sobre el poemario de Bohórquez titulado *Digo lo que amo* (Federación Editorial Mexicana, México, 1976, *Palabra viva*, 29), pues —además de las características arriba señaladas respecto a la poesía de Abigael— presenta una cualidad importante: es un libro coherente, en más de un aspecto; el grupo de poemas que lo forman no es una compilación arbitraria, sino un sistema de textos que conforman un sistema del cual resulta, entre otras cosas, una gran parodia de un proceso condenatorio contra el amor homosexual; todo esto dentro de una variedad de expresiones líricas que van del erotismo a la ternura, del primer encuentro al desamor, de la exaltación al escarnio.

Este poemario corresponde a lo que Miguel Manríquez ha dado en llamar "Primera etapa literaria de Bohórquez". En efecto, Manríquez evidencia el desarrollo literario del poeta Bohórquez marcando dos hipotéticas etapas de "evolución y enfoques" artísticos: "la primera de ellas comprende desde sus primeras excursiones hasta 1981 cuando publica *Heredad, 1956-1978*, y la segunda que parte de 1982 hasta su muerte en 1995, misma que se refleja en *Poesía en limpio, 1979-1989* (1990)."¹ Este corte metodológico se sustenta en dos criterios (trayectoria de vida y experiencia creadora). Primero: ambos textos son antologías organizadas por el poeta mismo, al concurrir en su trayectoria acontecimientos trascendentales como su traslado a Chalco en 1977, la muerte de su madre, Sofía Bohórquez García (26 de agosto de 1980), y el homenaje del IMSS por sus treinta años de escritor a través de la colocación de una placa alusiva a tal evento en el teatro de la Unidad Cuauhtémoc de Naucalpan (Estado de México), eventos que corresponden a la publicación de su primera *antología*.

El otro par de acontecimientos que determinarán la reunión de su segunda antología lo constituye su regreso a Sonora cuando, en abril de 1990, es invitado al XIII Coloquio de Literaturas Regionales (organizado por la Universidad de Sonora en Hermosillo) en donde es homenajeado. Se publica *Poesía en limpio, 1979-1989* (1990) por la

misma institución; ello significó el regreso al terruño tras treinta años de ausencia.

El segundo criterio referido por Manríquez alude a que mencionadas colecciones antológicas recogen la experiencia creadora de prácticamente cuarenta años de Bohórquez como poeta. Experiencia que abarca desde la publicación de su primer plaquette (*Ensayos poéticos*, edición de autor, 1955), hasta la fecha del deceso de Bohórquez (noviembre 26, 1995). Dicha experiencia da fe de una gama temática de tal amplitud que “no sólo es un recuento selectivo de su obra, sino que expresa su percepción del mundo”; en esa obra construye un mundo de tal dimensión y variedad lírica que ambas antologías muestran —más que demuestran— una inusitada evolución, que sólo es posible por la inquietud de un espíritu de búsqueda artística siempre renovada.²

Siguiendo los criterios de Manríquez, es claro que *Digo lo que amo* pertenece a la primera mitad de la vida literaria de Abigael Bohórquez. Más específicamente, pertenece a los últimos cinco años de la primera etapa literaria, años marcados por profundo sentimiento de melancolía, como es posible corroborarlo al leer atentamente el poema “Día franco”³ incluido en su anterior poemario, *Memoria en la Alta Milpa*. Melancolía marcada —entre otros factores—

por lo fallido de los ideales revolucionarios de juventud: la poesía de protesta que tan asiduamente cultivó Bohórquez.

de qué sirvió el pendejo poema,
protestamos, protestamos, protes
dan
ganas de cagarse en uno mismo.
(vv. 42-45)

Este poema contrasta con la fiera combativa reflejada por el poemario *Acta de confirmación* (1966), transido de humor negrísimo e irreverente, ácido, transgresor. El espíritu de protesta en esa poesía está marcado por elementos de diversos géneros dramáticos, sobre todo la sátira.

Ese espíritu Bohórquez no lo perderá nunca, pues evoluciona desde el juvenil espíritu combativo a la madura resignación del hombre que sabe que si bien el poema no cambiará ninguna realidad social, el simple hecho de la denuncia y la protesta se justifica por sí mismo. Esto puede observarse en el siguiente fragmento del poema "Duelo"⁴, incluido en su poemario póstumo *Poesida*:

Vengo a estarme de luto
porque puedo,
porque si no lo digo yo,
poeta de mi hora y de mi tiempo,
se me vendría abajo
el alma,
de vergüenza,

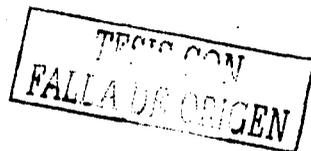
por haberme callado.
(vv. 33-39)

Pudiera decirse que *Digo lo que amo* aparece como a caballo entre la etapa final y la inicial de la evolución del espíritu de protesta de Bohórquez.

Carlos Eduardo Turón, en el prólogo a *Heredad. Antología provisional, 1955-1978* de Abigael Bohórquez⁵, sostiene que *Digo lo que amo* “va de la ternura a la estridencia, del gozo puro a la burla y al sarcasmo.” Lo encuadra dentro de la tradición del amor cumplido al estilo claramente griego: un amor que no rechaza el intelecto.

Opinión concordante es la de Dionicio Morales, quien afirma: “En 1976, Abigael Bohórquez, cansado quizá de susurrar su amor, harto de esconderlo o soslayarlo (...) [grita] lo que ama, a quién ama, cómo lo ama, en su libro *Digo lo que amo*.”⁶

Ambas opiniones coinciden en la siguiente apreciación: el centro de este poemario es el amor, entendido éste como una especie de epicentro vital, desde el cual todo lo demás es sacudido y transformado; un epicentro que es justificación de la existencia propia, que es fuente de aquella libertad de amor que refiere Luis Cernuda del siguiente modo: “La única libertad que me exalta, / la única libertad porque muero.”



Estos dos versos han sido tomados del poema "Si el hombre pudiera decir", del cual se elige un fragmento como epigrafe al inicio de *Digo lo que amo*. No es descabellado afirmar que el poeta Abigael Bohórquez está sumamente influido por la filosofía del amor que subyace en los poemas de *La realidad y el deseo*.

Siguiendo nuevamente a Manríquez, pudiera decirse que un "eje ordenador que marcará su obra poética es el amor, tanto maternal como el enamoramiento." Precisa además que la poesía amorosa de Bohórquez —"de tono vehemente, personal y declamatorio que revelan un sentido intensivo de las complejidades y contradicciones de la pasión amorosa."— no siempre obedece a un concepto petrarquista o platónico del amor, sino que en ocasiones alude a un concepto de amor más puro y concreto, "porque es una mezcla de pasión y ternura, de mutua confianza y cumplido afecto."⁷

Existen algunos ensayistas que no comparten esta opinión respecto a la poesía de Bohórquez. No lo consideran un poeta donde la expresión estética esté fundamentada en el amor como sustrato filosófico. Como ejemplo representativo de ello, se tiene lo escrito por Martha Elena Munguía Zataráin en su ensayo *Ya no estoy para rosas*: "El libro [*Digo lo que amo*] pretende ser un abierto desafío a las convenciones sociales impuestas al amor y en aras de la denuncia y el escándalo en algunos poemas se sacrifica lo estético. En este

poemario Bohórquez se apropia de formas literarias clásicas, las deshonra y pierden efectividad al convertirlas en panfletos pornográficos, que no eróticos.”⁸

Parafraseando lo que dice Manguía Zataráin, pudiera decirse que realiza una triple negación respecto a *Digo lo que amo*. Primero, se niega el valor estético de este poemario aduciendo que éste obedece más a motivos panfletarios —denuncia y escándalo— que a finalidades poéticas. Segundo, se niega el carácter erótico y amoroso de estos poemas y se les reduce a “panfletos pornográficos”. Tercero, se niega el derecho a apropiarse de “formas clásicas” pues se les “deshonra”. Siendo coherentes con esta última negación, pudiera afirmarse que Cervantes “deshonró” a las novelas de caballería al parodiarlas.

Pese a esta triple negación, es posible descubrir que el poemario *Digo lo que amo* —al representar la realidad— dista mucho de ser panfletario, entendido esto como el texto que solamente busca infamar, al estilo de un libelo, utilizando el lenguaje en una función meramente referencial.

Al contrario, tenemos en *Digo lo que amo* un texto edificado tanto sobre la parodia, como sobre el amor y la imaginación creadora que es la poesía erótica. Vale la pena recordar aquí la analogía que establece Octavio Paz en *La llama doble*: El erotismo es a la

sexualidad, lo que la poesía es al lenguaje común y corriente. El factor que divide a ambos pares es la imaginación: la sexualidad pierde su dimensión reproductiva y se convierte en terreno de creatividad.

Con base en lo anterior, se pretende sostener la siguiente hipótesis. *Digo lo que amo* es un poemario donde el amor y la parodia se conjuntan en la representación de la realidad.

La "representación de la realidad" puede ser identificada aquí con las ideas que Jenaro Tálens tiene respecto al mito: lo mítico intenta reconstruir una historia real, recuperando el pasado a través de la ficción.⁹ Estas ideas las fundamenta en los estudios de Mircea Eliade, quien ha hablado en uno de sus libros sobre el término "mito"¹⁰ en sus dos acepciones más usuales en la actualidad. "Esta palabra se utiliza hoy tanto en el sentido de "ficción" o de "ilusión" como en el sentido familiar, especialmente a los etnólogos, a los sociólogos y a los historiadores de las religiones, de 'tradición sagrada, revelación primordial, modelo ejemplar'¹¹ La distinción es importante por cuanto en el primer sentido *mito* alude más bien a todo aquello que no puede existir en la realidad, mientras que en el segundo lo *mítico* intenta reconstruir una *historia real*, solo que ocurrida "en un tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los 'comienzos'."¹² Esto nos lleva directamente al terreno de lo religioso. El propio Eliade ha

explicado la razón *religiosa* del hecho mítico en las culturas antiguas y en determinadas comunidades tribales en el siglo xx.

Para ellas el “mito del origen”, por ejemplo, conlleva la convicción de que el descubrir los principios equivale a conocer el presente. El mito es una forma de conocimiento. Freud, aunque con diferentes fines, partía del mismo punto en sus investigaciones psicoanalíticas. Para él la verdad primordial era la que residía en la primera infancia. El niño vive en una especie de paraíso del que luego se ve separado “tras una *ruptura*, una *catástrofe* (el traumatismo infantil), y, cualquiera que sea la actitud del adulto en relación con esos acontecimientos primordiales, no son menos constitutivos de su ser”.¹³

Este *retorno al origen* significa, en cualquier caso, un intento de recuperar el pasado y con él lo que Eliade llama el tiempo sagrado.¹⁴ Este tiempo sagrado “se presenta bajo el aspecto paradójico de un Tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos”.¹⁵ Esto lleva a la separación entre el hombre religioso y el no religioso: “el primero se niega a vivir tan sólo en lo que en términos modernos se llama el ‘presente histórico’, se esfuerza por incorporarse en un Tiempo sagrado, que en cierto aspecto puede equipararse con la ‘Eternidad’”.¹⁶

En Bohórquez la poesía es un tiempo sagrado (la fijación del instante de que habla Bachelard), sin que el intento de regresar al origen signifique, como en el caso de la mitología arcaica estudiada por Eliade, un *regressus ad uterum*, porque para él no existe la creencia del renacer a través del rito, sino la esperanza de su plausibilidad. Hay, por consiguiente, una utilización del *mito* como religión, pero también como *ficción consciente*. Esto justifica también el que podamos distinguir en su análisis características pertenecientes al *mito* como *religión* y como *falsificación* de la realidad. Falsificación de la que participa la parodia en *Digo lo que amo* al representar un hipotético proceso judicial. En dicha falsificación, como veremos al analizar los poemas, hay fuertes elementos satíricos, en cuanto que la homofobia es ridiculizada como un vicio. El mito como falsificación, es más bien ficción: idealización de la historia. Dicho en otras palabras: se suplanta el mundo real por la idealidad de una escritura.

En la comprobación de la hipótesis se seguirán dos caminos. Por una parte, se procederá al análisis de los poemas desde los diferentes estratos de que se compone una obra literaria (fónico, léxico, morfológico, sintáctico, retórico, etc.) para describirlos y relacionarlos después bajo un mismo principio ordenador: el amor. El

amor que será caracterizado tomando en cuenta las teorizaciones de Eugenio Trías, Francesco Alberoni, Oscar Wilde, Octavio Paz, entre otros.

Por otra parte, las peripecias, venturas y desventuras del amor del yo lírico están idealizados principalmente a través de la parodia. Por ello, en el análisis del poemario se buscará la significación de la estructura (o forma exterior) para entender cómo se integran variados recursos retóricos en la representación de la realidad.

El modelo de interpretación que acompañará este doble análisis estructural será el de una hermenéutica analógica, según la entiende Mauricio Beuchot: "Una hermenéutica analógica intenta abrir el campo de validez de interpretaciones cerrado por el univocismo, pero también cerrar y poner límites al campo de validez de interpretaciones abierto desmesuradamente por el equivocismo, de modo que puede haber no una única interpretación válida, sino un pequeño grupo de interpretaciones válidas, según jerarquía, que puedan ser medidas y controladas con arreglo al texto y al autor."¹⁷

Desde esta perspectiva, esta tesis no pretende —ni remotamente— dar la última palabra sobre un poeta de tan amplios registros cómo lo es Abigail Bohórquez. Se pretende únicamente llamar la atención sobre un poeta de gran dominio del lenguaje y desbordada vitalidad poética, a través de una lectura de uno de sus

poemarios más importantes por su unidad y coherencia en cuanto libro. Todo esto con la esperanza de abrir caminos nuevos en el estudio de la poesía mexicana, al invitar a redescubrir al que en su momento fue uno de los poetas más controversiales del México en la década de los años sesenta.

¹ Miguel Manríquez Durán, *Abigael Bohórquez: pasión, cicatriz y relámpago*. La Voz de Sonora, Hermosillo, 1999. (*Voces del desierto*, 7), p. 39.

² Cfr. M. Manríquez, *op. cit.*, p. 40.

³ "Día Franco" en Abigael Bohórquez, *Memoria en la Alta Milpa*, Federación Editorial Mexicana, México, 1975, p. 17-23

⁴ "Duelo" en A. Bohórquez, *Poesida*. Los Domésticos, Tijuana, 1996, p. 41-43

⁵ A. Bohórquez, *Heredad, antología provisional, 1955-1978*. Pról. Carlos Eduardo Turón. Federación Editorial Mexicana, México, 1980.

⁶ "Abigael Bohórquez. Los resquebrajamientos del alma" en Dionicio Morales, *Conjurios y divagaciones*. Difusión Cultural UNAM, México, 2000, p. 117.

⁷ M. Manríquez, *op. cit.*, p. 54.

⁸ Martha Elena Munguía Zataráin, *Ya no estoy para rosas. La poesía en Sonora (1960-1975)*, Departamento de Humanidades de la Universidad de Sonora, Hermosillo, 1989, p. 122.

⁹ Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Anagrama, Barcelona, 1975, (*Argumentos*, 35) p. 298ss

¹⁰ *Mito y realidad*, trad. castellana de Luis Gil, Guadarrama, Madrid, 1968.

¹¹ *Op. cit.*, p. 13

¹² *Ibidem*, p. 18

¹³ Mircea Eliade: "Myhtes, rêves et mistères", cit. Por su autor en *Mito y realidad*, ed. cit., p. 91.

¹⁴ *Lo sagrado y lo profano*, trad. castellana de Luis Gil, Guadarrama, Madrid, 1967, pp.70ss.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 71.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 71-72.

¹⁷ Mauricio Beuchot, *Tratado de Hermenéutica analógica*, UNAM, México, 1997, p. 11.

1. PARODIA EN *DIGO LO QUE AMO*

1.1 EL PROCESO DE ÓSCAR WILDE

1.1.1 *Homenaje a Óscar Wilde. Título, epígrafes, dedicatorias.*

Los homenajes no siempre están caracterizados por la solemnidad. Ejemplo claro de ello es el homenaje que Cervantes rinde a las novelas de caballería a través del ludismo desplegado en *El Quijote*: se homenajea parodiando.

En este inciso se intentará explicar cómo el poemario *Digo lo que amo* de Abigael Bohórquez constituye un homenaje a Óscar Wilde. Un homenaje no exento de cierta parodia, donde ésta se dirige no contra Wilde, sino contra el proceso judicial que lo condenó.

Por parodia se puede entender la imitación irónica o burlesca de personaje (deformación caricaturesca de un rasgo físico o moral), de conductas sociales (farsa satírica y desmitificadora) o de textos literarios preexistentes con el objetivo de conseguir un efecto cómico.¹

Esta última forma de parodia tiene sus orígenes en la literatura griega (Aristófanes parodia en *Las ranas* obras trágicas de Esquilo y

Eurípides, la *Batracomiomaquia* supone una imitación burlesca de la *Iliada*, etc.), continúa en la época medieval con obras de tema religioso ("Sermones cómicos", imitaciones burlescas de himnos litúrgicos por parte de los goliardos; parodia del género épico en el combate de don Carnal con doña Cuaresma en el *Libro de Buen Amor*, etc.) y en el Renacimiento: *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais, con su espíritu carnavalesco fue estudiado por M. Bajtin.

La obra cumbre de la literatura paródica universal es el *Quijote*, respecto de los libros de caballería. En éste se advierte un juego irónico recurrente entre el discurso del autor y los textos parodiados. A través de su creación, Cervantes somete a crítica el código de valores ideológicos y estéticos latentes en dichos textos al tiempo que afirma su propia visión del mundo, una nueva estética y un nuevo lenguaje. Por su parte, Lope de Vega escribe una regocijada parodia de la épica en *La Gatomaquia*.

Además de estos tipos de parodia, en los que se percibe un objetivo satírico y reformador, existen otros en los que se desarrolla un tratamiento grotesco, y otros cuya finalidad es meramente humorística. Modelo de este tratamiento grotesco es la parodia de los dramas de honor hecha por Valle-Inclán en su obra esperpéntica *Los cuernos de don Friolera*. Ejemplo de parodia en tono de humor burlón

y disparatado es la que realiza P. Muñoz Seca, sobre los dramas neorrománticos, en *La venganza de don Mendo*.

Pero la parodia es un recurso utilizado no sólo en la imitación burlesco de estilos y textos literarios, sino también en la sátira social y, especialmente, para la desmitificación de conductas, instituciones, creencias y valores inauténticos o que gozan de inmerecido prestigio. En este sentido aparece en la mencionada tradición carnavalesca (presente en distintas formas de diversión popular y ciertas manifestaciones literarias: sátiras menipeas, farsa medieval, obras de Rabelais, etc.) que supone un trastocamiento festivo de jerarquías y valores establecidos.

Dicha tradición carnavalesca toma nombre de la palabra "carnaval" con la que originalmente se designaban a las fiestas populares que se celebraban los tres días anteriores al miércoles de ceniza y que consistían en bailes, procesiones y mascaradas que expresaban la alegría y júbilo popular, previos al retiro ascético de la inminente Cuaresma.

Ecos de esta fiesta popular se perciben en tradiciones orales, cuentos, relatos folclóricos y otras expresiones de la literatura popular y culta. *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais, representa para Bajtin, el modelo de una actitud carnavalesca que vendría manifestándose casi ininterrumpidamente en la historia de la literatura, dando origen

a diversas formas de creación literaria satírica y paródica, de las que serían ejemplo las citadas sátiras menipeas, las novelas de Apuleyo y Petronio, los misterios burlescos y farsas medievales, la citada obra de Rabelais, la *Commedia dell'Arte* italiana, etc. Esta tradición comporta una visión desenfadada de la vida y una actitud subversiva respecto al esquema de valores y jerarquías de la sociedad establecida, a la que somete a crítica a través de la sátira, la degradación paródica y la ruptura de tabúes. Esta visión de algún modo se mantiene en Bohórquez.

Elementos fundamentales de este espíritu carnavalesco serían la exaltación de los goces de la existencia corporal (Rabelais habría dignificado, según, Bajtin, ciertas actividades del hombre referidas al cuerpo: la comida, la bebida, la relación sexual, la evacuación, etc.), de la alegría de vivir, la espontaneidad en la conducta y en el hablar: un lenguaje sin inhibiciones, y, con frecuencia, vulgar, agresivo y obscuro.

Digo lo que amo fue escrito en 1975, justo cuando se cumplían setenta y cinco de la muerte de Óscar Wilde. Su deceso (1900) estuvo marcado por la tragedia que le significó el haber pasado dos años de trabajos forzados (1895-1897), pena impuesta por los delitos repetidos de *gross indecency* —ésta es una de las maneras eufemísticas para referirse a las relaciones homosexuales en la

Inglaterra victoriana.² Reza una de las dos dedicatorias que abren

Digo lo que amo:

A LA MEMORIA
de
ÓSCAR WILDE
en el 75 aniversario
de su muerte.³

De hecho, la muerte de Wilde fue resultado directo de dicha pena de trabajos forzados, la cual lo dejó moral y físicamente dañado, sin remedio.

¿De qué forma *Digo lo que amo* constituye un homenaje a Óscar Wilde como figura trágica durante su proceso? Pudieran encontrarse cuando menos dos respuestas para esta pregunta.

Primera, se le dedica este poemario a Wilde como figura emblemática del amor transgresor. De hecho, el amor se ve presente —en este poemario— como una actitud vital, plena de audacia, subversiva, de rompimiento de las reglas, llena de elementos carnavalescos, que afronta el riesgo y la condena social.

Segunda, se le homenajea a través de una parodia que transforma el funesto fin de Wilde en el satírico destino del personaje lírico que se instaura a lo largo del poemario. Si durante su proceso Óscar Wilde se muestra inerme ante sus detractores, el yo lírico del

poemario *Digo lo que amo* se burla y satiriza a esos detractores, se parodian las diversas etapas de un hipotético (mítico, en el sentido señalado en la introducción a este estudio) proceso judicial a través de los títulos de los varios poemas, así como en el cuerpo de los mismos poemas. A la vez, el yo lírico hace gozoso alarde de su amor a través de una expresión lírica llena de vehemencia. Se trata de un amor que es semejante al de Wilde, es decir, al “amor que no se atreve a decir su nombre.” Esta expresión de Wilde, que Bohórquez retoma en múltiples ocasiones —v. g., en su texto “Corazón de naranja cada día”—, entraña una ironía, pues al no atreverse a decir su nombre —o alguno de los oprobiosos nombres con que algunos han querido marcar al amor homosexual— se le alude y reafirma como lo que realmente es: amor.

Bohórquez inicia su poemario con dos epígrafes que, como tales, resumen los presupuestos de' texto que presiden y dan una orientación general para la lectura inteligente del mismo. El primer epígrafe está tomado del poema “Si el hombre pudiera decir”, incluido en el poemario *Los placeres prohibidos* (1936), de Luis Cernuda.

*“Si el hombre pudiera decir lo que ama,
si el pudiera levantar su amor por el cielo
como una nube en la luz;*

.....
*yo sería al fin aquel que imaginaba;
aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
proclama ante los hombres la verdad ignorada,
la verdad de su amor verdadero."*

LUIS CERNUDA⁴

En general, puede decirse que *Los placeres prohibidos* es un libro donde el poeta expone y defiende su inclinación amorosa: una defensa del amor. En esa defensa, Cernuda recurre a imágenes audaces que hieren a las mentalidades conservadoras y tradicionalistas, imágenes que no eluden invocar a los hombres amados. En particular, el poema "Si el hombre pudiera decir" expresa el advenimiento de una utopía —por lo mismo, de advenimiento irrealizable— que no deja de dar sentido a la propia existencia.

Es fácil relacionar el primer verso del epígrafe de Cernuda ("Si el hombre pudiera decir lo que ama") con el título del poemario de Bohórquez (*Digo lo que amo*). Realmente Bohórquez —a través de la construcción de su yo lírico— logra solazarse largamente en la realización —valga el término— de la utopía que resulta del poema cernudiano. Al solazarse en ella, la recrea.

Si en Cernuda tenemos una poesía de un amor cargado de fuerte erotismo, "más platónico y contemplativo que dionisiaco o sexual"⁵, Bohórquez transforma la herencia cernudiana escribiendo una poesía de amor transida de un erotismo más sexual y dionisiaco

que platónico, pero sin dejar de ser contemplativo. Esta actitud contemplativa es manifestada en una ternura vehemente que hace acto de presencia en muchos de los poemas de Bohórquez.

Un segundo epigrafe de *Digo lo que amo* insiste en la legitimidad del amor verdadero:

ÓSCAR: ¿Crees que estoy aquí por mis relaciones con algunos profesionales del vicio? Pero si Inglaterra entera está llena de hombres así. Tan sólo al día siguiente de mi condena, esos hombres se han sentido amenazados por primera vez. Los hay militares, ministros, nobles... ¿acaso condenaron al Duque de Clarence de la Familia Real Inglesa? Si yo no hubiera conocido a Douglas, estaría libre y me hubieran permitido el trato con los Parker, los Wood, los que venden su amor en todos los Savoy del mundo entero. Lo que Inglaterra no me perdona son los vicios que encubre con su hipocresía, no me perdona que en mí, sea un gran amor. Por eso se han desatado las fuerzas secretas para marcarme con el fuego y el ridículo. Cuando un amor como el mío desafía la tradición burguesa, se le castiga a trabajos forzados.

FRANK: El único amor legítimo, Óscar, es el que une a un hombre y a una mujer.

ÓSCAR: Te concedo que para ti no exista más amor que ese, pero no me lo digas a mí, que me he ofrecido en holocausto.

MAURICE ROSTAND
EL PROCESO DE ÓSCAR WILDE⁶

Según consta en este epigrafe, Óscar (Wilde) reconoce dos situaciones muy importantes.

Primero, se le está castigando por desafiar "la tradición burguesa", es decir, por trasgredir el orden establecido por la clase

dominante, la burguesía, la cual —según sus costumbres o “tradiciones o pautas de conducta”— no acepta el amor entre iguales: el amor homosexual.

Segundo, el mismo Wilde acepta ese castigo, con tal de no renegar de ese amor, o dicho de otro modo: por ese amor se ha “ofrecido en holocausto” el propio Wilde.

Ambas situaciones pudieran ser resumidas en una sola, de la siguiente manera: Wilde con su amor trasgrede y por ello Inglaterra lo condena. Esto tiene una de sus principales motivaciones en aquello que Fernando Savater define como “heterofobia”: el sentimiento humanísimo “de temor y odio ante los otros, los distintos, los extraños, los forasteros, los que *irrumper* desde el exterior de nuestro círculo de identificación”⁷. La heterofobia es un sentimiento que, simultáneamente, beneficia y perjudica a la humanidad.

Por una parte, la heterofobia permite la coherencia social, basada esta última en la imitación de patrones de conducta: unos a otros se imitan identificándose con el grupo social.⁸ Esta coherencia social así establecida provoca armonía, pero también conflictos: lleva a la marginación a quien es distinto, a negarle su dignidad, incluso a eliminarlo.

Savater visualiza el progreso como concepto histórico defendible en los siguientes términos:

(...) han progresado y son más 'modernas' en el sentido laudatorio del término las sociedades capaces de integrar mayor número de diferencias dentro de los derechos reconocidos por una ley común, de encontrar un marco homogéneo que permita la mayor heterogeneidad, de reconocer al máximo la autonomía de los individuos (cuya dignidad depende de su pertenencia a lo humano y no de ninguna otra pertenencia racial, sexual, ideológica, etc.) y de limitar su responsabilidad a lo que hacen por elección y no a aquellos rasgos definitorios que no han podido elegir.⁹

Desde esta perspectiva, se puede decir que la principal causa de la condena de Óscar Wilde fue una exaltada variante de la heterofobia: la homofobia. Según el concepto de progreso que propone Savater, pudiera encontrarse una gran incongruencia en la mentalidad de la época que propició en Inglaterra el proceso contra Óscar Wilde: si una sociedad moderna ha de juzgar responsables a los individuos solamente por aquello que han elegido libremente, es inconsecuente juzgar a alguien por ser homosexual, puesto que es una condición no elegida, es una condición natural de muchas personas, y abrirles proceso judicial —por esa sola causa— a ellas sería equivalente a juzgar a alguien porque come o porque respira, porque pertenece a cierta raza o porque tiene dos manos. Todas estas "culpas" escapan a la responsabilidad del "presunto" implicado.

En ocasiones, la respuesta ante la heterofobia es violenta, burlesca, paródica, e incluso satírica, pues se muestra a los que

ejercen el poder moral como personas "viciosas". Muestra de ello lo tenemos en el poema "Aprehensión"¹⁰

es preciso volvernos a tiempo
hacia los que no nos ignoran;
ser prudentes, pacientes, cristianamente
alcohólicos, acostólicos y remonos.
los enemigos no tienen conducta
ni sentido;
se hacen ver donde menos
se les quisiera ver.
(vv. 1-8)

Los dos primeros versos del poema invocan al amante, para estar conscientes de que están siendo vigilados. Se refiere aquí un efecto de espejo respecto de esos vigilantes —es decir, censores morales— a través de un efecto paródico que burla a los mismos "católicos, apostólicos y romanos" (v. 4: "alcohólicos, acostólicos y remonos"). No hay justificación para los detractores, sino incompreensión, de tal forma que se les considera "los enemigos" (vv. 5-6). De hecho, estos provocan para el yo lírico un desagradable sentimiento de intromisión (vv. 7-8).

pero todo fue algo más:
yo acerqué mis labios a tu frente,
a tus mejillas redentoras,
a tus labios, no sé;
(vv. 9-12)

Está aquí presente la noción de amor como salvación, pues las mejillas del amante son “redentoras” (v.11). Esta adjetivación es una clara alusión a Cristo, el Redentor. Esta alusión se verá reforzada a partir de la situación que se irá construyendo hasta llegar al final del poema. Este poema está dotado de un sentido dramático, debido a que lo más importante no es la introspección del yo lírico, sino la representación de situaciones que se logra a través de una especie de monólogo dramático donde la voz lírica se dirige a un auditorio, grande o pequeño.

y la beata, el adúltero, el sacrílego,
el cura, el homicida, el drogadicto,
la incestuosa y el sátiro,
el centurión,
la distinguida cogelona,
la sociedad de padres de familia
y los adoradores del santísimo,
los fetógrafos,
los puros elegidos,
no sé qué hacían,
emboscados,
allí,
en el monte de los olivos.
(vv. 13-25)

Se tiene aquí una situación paródica, pues se está imitando la conocida escena de la Pasión de Cristo donde éste es aprehendido por sus enemigos —los fariseos— para entregarlo a los tribunales. Cabe aquí subrayar la denostación que aquí se hace de los enemigos del yo



lirico con una serie de adjetivos despectivos intercalados con apelativos cristianos, haciendo que por contigüidad tanto unos como otros sean objeto de la denostación (vv. 13-21). Por otro lado, es también digno de ser subrayado el papel que asume el yo lirico al convertirse en una especie de Cristo, es decir, un hombre injustamente agredido por sus enemigos, quienes lo aprehenden para llevarlo al tribunal que lo condene.

1.1.2 *El amor que no se atreve a decir su nombre. El otro amor.*

Nos refiere Frank Harris en su célebre biografía de Óscar Wilde, una entrevista respecto a la estancia de éste en Oxford.

“—¿Amores? —interrogué.

Él asintió sonriendo pero no quiso explayarse.

—Afectos todos ideales y románticos. Cada oleada sucesiva de los colegios nos traía unos cuantos espíritus escogidos, gente deliciosa, discípulos los más gráciles y fascinadores que pudiera desear un poeta, a los cuales yo predicaba el evangelio eternamente nuevo de la rebeldía individual y la individual perfección. Yo les enseñaba que el pecado con sus curiosidades ensanchaba los horizontes de la vida. Los prejuicios y los vetos son murallas simplemente, para aprisionar el ama. Abandonarse a sus inclinaciones puede llegar a echar a perder el cuerpo, pero el espíritu sólo lo daña el sufrimiento; la apostasía de sí propio y la abstinencia es lo mutila y deforma el alma.”¹¹

Es probable corroborar que esta actitud trasgresora, rebelde, encuentra eco en muchos poetas modernos. Abigail Bohórquez no es la excepción en el seguimiento de esta actitud. Nos dice Octavio Paz:

“En la tradición de crítica y de rebeldía de la modernidad, la poesía ocupa un lugar a un tiempo central y excéntrica. Central porque, desde el principio, fue parte esencial de la gran corriente de crítica y subversión que atravesó los siglos xix y xix (...). Pero la singularidad de la poesía moderna consiste en que ha sido la expresión de realidades y aspiraciones más profundas y antiguas que las geometrías intelectuales de los revolucionarios y las cárceles de conceptos de los utopistas”.¹²

En este sentido, el poeta es un rebelde desde la actitud crítica ante la sociedad moderna, e incluso un desadaptado y un visionario, pues la moral social imperante practica la heterofobia, es decir, niega el derecho del individuo a optar por una conducta distinta a la de la mayoría.

Bohórquez, en su texto “Corazón de naranja cada día”, hace eco de la actitud trasgresora de Wilde, con tal de ser auténtico y no llegar a la aberración que es “la apostasía de sí propio”, la cual es, en los términos de Wilde, enemiga del alma. Dice Bohórquez en el citado texto, el cual es una declaración de convicciones poéticas: “Todo deseo de transgresión es un deseo de ir más allá o de desafiar lo prohibido, si ello es posible. Rebelde pues, a todo límite, decidí convertirme en transgresor consuetudinario hace ya más de treinta

años. Así mi transgresión a las normas del comportamiento convencional, fueron dando en mí, acicates a una nueva expresión poética: la del OTRO amor.”¹³

Si en Óscar Wilde el amor que no se atreve a decir su nombre, es algo que no puede abandonarse sin denigrar y mutilar la propia alma; en Bohórquez el otro amor es igualmente lo condenado por la sociedad en el código moral hegemónico, pero con un ingrediente extra: no sólo es irrenunciable la vocación a vivirlo, sino que es menester la rebeldía ante la moral imperante, a despecho de las condenas. Esta actitud es algo distinta a la de Wilde, pues durante su proceso intentó convencer a los demás de su inocencia.

No es extraño que Wilde haya perdido el proceso que se siguió en su contra. Por una parte, no era persona aficionada a las trifulcas judiciales y, por otra, la opinión pública lo había condenado de antemano, lo cual influyó de manera determinante en el juez, ya de por sí predispuesto a permitir mil y una irregularidades durante el proceso con tal de condenar el “pecado nefando de Wilde”. En el fondo de esta condena pública, es difícil no reconocer la actuación de la envidia, “esa pequeña hermana menor de la admiración”, como llama Sábato a este destructivo sentimiento. De todo lo referido en este párrafo, da testimonio la biografía realizada por Frank Harris.

De cómo Wilde no iba al pleito convencido del todo, da testimonio el siguiente comentario de Harris: "En un relámpago, vi una parte de la verdad cuando menos. No era Óscar quien arrastraba a Douglas, sino Lord Alfred Douglas quien hacía de Wilde lo que quería."¹⁴ De hecho, sería muy difícil decir que Douglas ("Bosie", como lo llamaba cariñosamente Wilde) amara realmente al célebre dublinés. Parecía empeñado sólo en explotarlo económicamente y aprovecharlo para nutrir su propio ego de jovenzuelo revoltoso:

Lord Alfred Douglas ha declarado recientemente:

— Yo gasté en mi trato con Óscar Wilde mucho más de lo que él gastó conmigo.

Pero esto no pasa de ser una ilusión falaz y candorosa. Más cerca de la verdad se halla cuando, en una confesión anterior, declara:

— Era una dulce humillación para mí el dejar a Óscar pagar todos mis gastos y el pedirle dinero.¹⁵

Esto permite comentar lo siguiente: la experiencia de Wilde respecto del amor fue profundamente devastadora. Era un hombre casado y con hijos que no encontró correspondencia en sus relaciones con hombres y en su familia no encontró ni siquiera comprensión mínima. Acabó solo, enfermo, sin amor. Resumiendo: su pasión por Bosie —y su ilusión por pretenderse amado— fue su ruina, pues acabó no como un rebelde, sino dominado por un rapazuelo.¹⁶ Esto es distinto a la convicción de Bohórquez por el otro amor, donde se

asume desde un principio que el verdadero destino de todo poeta auténtico, de congruencia poética de vida y de obra, acabará siendo — en última instancia— relegado. Como el propio Bohórquez le confesó al poeta Ricardo Solís: “Esto es lo que te espera si de veras quieres ser poeta, esto que ves en mi departamento: miseria y soledad, o si lo prefieres: soledad y miseria”. A decir de Paz: la sociedad burguesa condena a la marginación a los hijos rebeldes de la modernidad, que son los poetas. Como parte de esta rebeldía, sostiene Paz, está la misma defensa que los poetas hacen del amor.¹⁷ Con esta opinión, según se comenta líneas arriba de este inciso, concuerda Bohórquez.

La rebeldía de Bohórquez es lúdica, pues la reivindicación del placer y del amor es su fin. Este ludismo también refiere al lenguaje, pues con él juega y reinventa situaciones, igualmente lúdicas. Como un breve ejemplo de esta característica de su poesía, tenemos el poema “Sentencia”. En él se tiene un humorístico uso del equívoco fónico.

Sentencia

dejadlo al villano pene;
yendo y viniendo;

“Jugaréis por instantes del vocablo
como decir: Si se mudó en mi
ausencia, ya no es mujer estable, sino
ESTABLO.”

LOPE DE VEGA

una vez entrando
y otra vez saliendo
por sécula su culorum;
que pene.

qué penell!

La palabra "pene" es ambivalente. Puede referir la orden de que alguien cumpla una pena ("que pene"), así como puede referir al miembro viril. El contexto fija el sentido, pero en el primer verso se mantiene la ambigüedad, pues parece indicarse "dejen que el villano cumpla su pena". Esta ambigüedad se resuelve humorísticamente en v. 5: "por sécula su culorum", frase paródica de la pena perpetua ("per sécula seculorum"), que cierra el contexto de los primeros cinco versos en la representación de un coito anal; es decir, el "villano pene" del primer verso se revela como una caracterización del villano miembro viril entrando y saliendo durante el coito. Por otra parte, los vv. 6-7 siguen jugando con los homófonos pene (forma del verbo "penar") y pene (miembro sexual), al darle otro sentido a la orden del v. 6 (que cumpla la pena) convirtiéndola en exclamación en v. 7, que expresa admiración o asombro ante el pene de alguien. Igualmente, el juego en estos versos logra un humorismo sexual, o si se prefiere, erótico, pues relacionar "pene" (sexo) y "pene" (verbo), puede tener

alusiones sadomasoquistas, dado lo doloroso (penar) que suele ser el coito por vía rectal.

Volviendo al proceso de Wilde, ya se dijo que entre las razones que motivaron su condena por la opinión pública inglesa estaba su preferencia por “el amor que no se atreve a decir su nombre”. Pero, como ya se señaló, existe otra razón tan o más poderosa que el amor que Wilde vivía: la envidia que por él sentía el vulgo.

1.1.3 *Envidia*

Tal apreciación es sostenida por Harris en los siguientes términos:

Un hombre de genio en la Gran Bretaña es temido y odiado en proporción exacta a su originalidad y si, por azar, es un escritor o un músico, se le despreciará de añadidura. El prejuicio contra Óscar Wilde se manifestó virulentamente en todos lados.(...)ninguno de los policías de servicio afuera intentó apaciguar los aullidos de la muchedumbre, que persiguió a Óscar Wilde con gritos y denuestos obscenos cuando abandonó la sala del tribunal. Estaba ya juzgado y condenado antes de comparecer.”¹⁸

Dice Francesco Alberoni en su ensayo *Los envidiosos*, que los trabajos de la envidia consisten en lo siguiente: quien experimenta tal sentimiento negativo intenta, de múltiples formas, destruir la comparación en la cual el envidioso resulta en desventaja. En el caso

de Wilde, se intentó negar su envidiable talento y éxito, calumniándolo, negando su valor, e incluso —vale decir— intentando matarlo de agotamiento con los trabajos forzados, intento de homicidio “legal” que a la postre —con efecto retardado— se logró.

Harris relata cómo la cárcel logró destruir a Wilde. Destrucción tanto más espiritual que física, ya que el espíritu pagano-hedonista de Wilde no se recuperó del todo, sino que, mejor dicho, cayó en una depresión terrible que acabó con su creatividad artística y su ilusión por el amor. Según palabras de Wilde citadas por Harris:

Estoy perdido, acabado, como una nave desmantelada, a la deriva, sin planes ni proyectos... Y lo peor de todo es saber que, si los hombres me han maltratado, yo mismo me he maltratado más todavía; los pecados contra nosotros mismos son los que nunca podemos perdonar... ¿Te sorprende ahora que me arroje sobre el primer placer que pasa a mi alcance? ¹⁹

En el fondo, Wilde no pudo nunca superar del todo un terrible sentimiento de culpa que la moral imperante le impuso a causa de sus preferencias eróticas. Él mismo se autoflageló con remordimientos terribles. Las representaciones morales hegemónicas —al construir tanto un concepto de “anormalidad” (homosexualidad) como de “normalidad” (heterosexualidad)— generan un efecto de panóptico, ²⁰“gran ojo”, listo para observar, censurar y castigar los “excesos”, otorgando al “transgresor” un desprestigio implícito. La efectividad del

panóptico radica en la posibilidad de controlar la conducta de los individuos a través de generar el sentimiento de la permanente posibilidad de ser vistos, es decir, censurados socialmente.

El yo lírico de *Digo lo que amo* elude esos remordimientos que nacen de la propia conciencia cuando ésta acepta las imposiciones homofóbicas de la moral imperante. En vez de autoflagelarse con estos remordimientos, el yo lírico sufre en ocasiones la ausencia del amado. Como en el poema "Cante"²¹:

Ay amor, ay amante
que amor mi amor bebía
y ausente está.
Por qué mis ojos, madre,
quieren llorar?
(vv. 18-22)

Se pone a la figura materna como testigo de la pérdida del amante. Tal como se hace en las antiguas jarchas mozárabes. La madre es figura máxima de autoridad moral, y su invocación es sagrada; por lo mismo, el amor que se lamenta haber perdido también es sagrado. No cabe aquí el menor remordimiento. Lo que sí cabe aquí es la exaltación del amor a razón de vivir; en consecuencia, perder el amor es morir. Como se ve en los siguientes versos con que finaliza el mismo poema.

Ay, ay,
malpenadito me sepulto,
ciego,
que en él puse mi vida, madre,
y en él que la perdí.
(vv. 40-44)

Si la envidia del vulgo hizo estragos al condenar moralmente a Wilde, fue porque el propio Wilde interiorizó esa condena transformándola en remordimientos. En el caso del yo lírico de *Digo lo que amo*, no existen remordimientos pues no interioriza —no acepta— la condena moral que recibe de los valores sociales imperantes de homofobia. Antes bien, lo que el yo lírico interioriza —acepta— es la memoria del amado, a quien idealiza y venera.

1.1.4 *Títulos de los poemas*

En *Digo lo que amo*, la parodia de un proceso judicial es satírica. Esto debido a que el que está a punto de ser condenado —el yo lírico— por su preferencia erótica, acaba por condenar a sus perseguidores, denostándolos como seres viciosos. Esta sátira se mantiene a lo largo del poemario, como es posible comprobarlo al analizar detenidamente los títulos de los poemas en cuanto que forman un sistema de significación.

En el poemario de Bohórquez existe la coherencia que guarda un libro como una gran unidad orgánica donde todas las partes se interrelacionan: gran variedad (poemas considerados en su individualidad) dentro de una gran unidad de significado (los títulos de los poemas del libro).

El título del texto de donde se extrae el segundo epígrafe —“El proceso de Óscar Wilde”, de Maurice Rostand— establece un paralelo con la mayoría de los títulos de los poemas: éstos son los nombres de elementos de un mítico proceso judicial, ocasionalmente parodiados, como se explica en el siguiente cuadro:

ELEMENTO DEL PROCESO	TÍTULO DEL POEMA
Cargo	Cargo
Aprehensión	Aprehensión
Declaración previa	Descaración previa
Reconstrucción del hecho	Reconstrucción del lecho
Cuerpo del delito	Cuerpo del deleite
Lamentación	La Mentación
Careo	Careo
Sentencia	Sentencia
Policía	Trilogía policiaca

No regeneración del preso	Reincidencia
Confesión por medio de tortura	Cante
Indulto	Indulto
Mandamiento	Des mandamiento
Balada de la cárcel de Reading	Balada

El cuadro anterior propone un esquema general para entender cómo la parodia recorre el texto, y para tener una idea de la coherencia que entre sí guardan los diversos títulos de los poemas de *Digo lo que amo*; dicha coherencia interna se basa en el hecho de que los poemas en su conjunto global intentan, como ya se ha dicho líneas arriba, parodiar un proceso judicial condenatorio, mítico en que se pretende representativo de una idealidad de la escritura que sustituye a una realidad discriminatoria. Dicha parodia se facilita porque el cuadro incluye a la mayoría de los títulos de los poemas del libro, es decir, a catorce de los veinte títulos. Este dato se puede corroborar cotejando la segunda columna del cuadro con el índice completo de *Digo lo que amo* (incluyo número de página de cada poema):

Primera Ceremonia	10
Cargo	12
Aprehensión	13
Descaración Previa	14
Reconstrucción Del Lecho	16
Cuerpo Del Deleite	18
Enchufe	20

La Mentación	21
Careo	22
Sentencia	23
Diluvio	24
Tlamatini	26
Levítico 2.13	28
Trilogía Policiaca	30
Reincidencia	34
Cante	36
Saudade	38
Desmandamiento	41
Indulto	42
Balada	44

He puesto en negritas los títulos del índice que —según el cuadro que aparece líneas arriba— pertenecen a la secuencia paródica del proceso judicial. Como ya se comentó, se puede observar que la mayoría de los títulos (70%: 14 de 20) pertenecen a la mencionada secuencia.

Los citados catorce títulos de los poemas forman un todo paródico, pues se está parodiando un proceso judicial, o dicho más específicamente: se está parodiando el proceso judicial contra un homosexual. El proceso parodiado no coincide del todo con el que se llevó contra Wilde, pero sí coincide en un detalle importantísimo: la actitud homofóbica de los detractores morales.

Si los detractores intentan hacer pasar como vicioso al yo lírico, éste les revierte el cargo: los viciosos son ellos. Como en el poema titulado, precisamente, "Cargo"²²:

Cargo

dédesme hora un beso, fermosura;
erguidese broñado
con que me falaguedes;
aguijemos:
si dijeren digan, de vero vala,
que dormí
favorido
de so el niño garrido.

.....
y vos,
¿qué habedes?
¿qué me queréis?

.....
vosotros lo seredes!!!!

Es notoria la parodia que se hace del lenguaje castellano de los siglos XIV y XV. Ésta logra un efecto humorístico a través del arcaísmo. Se trata de un efecto que refuerza la antisolemnidad del poema.

Se insiste a lo largo de *Digo lo que amo* en presentar a los detractores como viciosos. Como en el poema "Aprehensión"²³, donde a los detractores se les señala como:

y la beata, el adúltero, el sacrilego,
el cura, el homicida, el drogadicto,
la incestuosa y el sátiro,
el centurión,
la distinguida cogelona,
la sociedad de padres de familia
y los adoradores del santísimo,
los fetógrafos,
los puros elegidos,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

no sé qué hacían,
emboscados,
allí,
en el monte de los olivos.
(vv. 13-25)

Se está aludiendo a los detractores comparándolos con aquellos fariseos que aprehendieron a Cristo —injustamente— en el Monte de los Olivos, pues le habían tomado rencor por sus críticas y envidia por sus milagros. De esta manera, los detractores quedan como seres denostables —como los mencionados fariseos— y el yo lírico queda como inocente, injustamente aprehendido.

Después de la aprehensión judicial, sigue la declaración previa. Ésta es parodiada en el título del poema “Descaración previa”²⁴: no se está declarando, sino que se está descarando. Todo lo que el yo lírico tiene que declarar es muy sencillo: su único delito es el amor, según consta en los últimos versos del poema.

y declara,
con un temblor de voz en lo que queda de palabra,
diecinueve de enero, dos puntos,
sólo era que
te
amo.
(vv. 34-39)

Como parte del proceso, se tiene una investigación acerca de los hechos, es decir, del presunto delito. Como parte de la parodia, en lugar

de una "reconstrucción del hecho (delictivo)" se tiene una "Reconstrucción del Lecho"²⁵. En este poema se increpa a los detractores por su intromisión.

Reconstrucción del Lecho

en esta cama fueron
las tentaciones.

yo tenté.
tú tentaste.

ustedes, qué!!?

El yo lírico se considera a sí mismo como inocente, pues no considera haber cometido delito alguno. Por ello, en lugar de "cuerpo del delito" (*corpus delictum*) tenemos "Cuerpo del Deleite"²⁶. En el cuerpo del amante se regodea la memoria del yo lírico, y sería capaz de volver a pasar las mismas pruebas con tal de estar con él.

y volvería a hacerlo.
sólo
por volver
a mirarte.
(vv. 51-54)

Si no existe delito por parte del yo lírico —es inocente— no tiene de qué lamentarse. Más bien, denosta a quienes arbitrariamente lo condenan moralmente. De ahí que en vez de "lamentación" por parte

de la voz poética se tenga "La Mentación"²⁷, es decir, la mentada de madre contra los detractores:

desde el más caballeroso, solemne
y circunspecto silencio,
les está recordando, benemérita-
mente,
a su
reverendísima,
reformadísima,
restauradísima, recogidísima,
república

madre.
(vv. 19-27)

En un proceso judicial suelen darse uno o varios careos, donde los presuntos implicados en la comisión de uno o más delitos se ven confrontados. En *Digo lo que amo*, los implicados son —según los detractores— los dos amantes. Así, en "Careo"²⁸ se tiene la amorosa confrontación de dos hombres que se aman, donde el yo lírico asume el carácter de viejo con respecto de la juventud de su amante.

Careo

estamos frente a frente.
el silencio, amor mío,
definitivamente nos con-
gracia.
no hables, oh, cabeza querida,
flor de este árbol viejo.

déjate hacer palabras.

a distancia

Durante un proceso judicial es necesaria la presencia de las fuerzas policíacas. Éstas son parodiadas en el poema "Trilogía policíaca"²⁹, donde los representantes de las fuerzas del orden son caricaturizados y objeto de mofa.

la policía
es la más diestra,
superdotada,
excepcional,
experta,
púdica,
el buen samaritano de la ciudad.
no hay quien le iguale
a todas esas cosas
religiosamente
emparentadas
con la palabra
chingar.
(vv. 4-16)

Estos versos son una muestra de la actitud que mantiene el yo lírico a lo largo de este poema. Se trata de una actitud donde se alternan la ironía y el sarcasmo. Los vv. 4-10 son irónicos, pues se está "alabando" a la policía, en un sentido hiperbólico tal que el lector puede captar que el significado real de los versos es el contrario al literal: no se está elogiando sino vituperando, al adjudicar lúdicamente virtudes que es del dominio público que la policía no tiene. Después esta ironía se ve remarcada por el claro sarcasmo de

vv. 11-16, donde se emparenta a la policía directamente con el verbo “chingar” (es decir, la policía es nociva) y ya no indirectamente como se había hecho en la ironía de los vv. 4-10. Esta mezcla de sarcasmo e ironía es constante a lo largo de la secuencia paródica que forman los poemas de *Digo lo que amo*.

La presencia de la moral cristiana en la condena de los “homosexuales” es constantemente aludida en este poemario, especialmente en los poemas “Aprehensión” y “Levítico 2.13”, los cuales son comentados en otra parte de este trabajo. Es conocida la doctrina de los mandamientos (mandatos de conducta divinos) y la exclamación “¡válgame Dios!”, la cual expresa asombro o admiración. Ambos elementos —la doctrina y la exclamación— son mezclados con un sentido lúdico en el poema “Desmandamiento”³⁰, el cual abjura de la mencionada doctrina, humorísticamente.

Desmandamiento

De fornicación,
des
nálgame, Dios }

El sexto mandamiento de la ley de Dios —según la doctrina cristiana— ordena a los fieles: “No fornicarás”. Este “desmandamiento” es lo contrario de dicho sexto mandamiento, pues se implora de Dios la

fornicacdad —fornicación frecuente— de tal modo que el yo lírico pierde las nalgas —“des / nálgame”. Una forma de eludir la condena moral es burlarse de los valores hegemónicos, para obedecer a los propios valores personales.

Óscar Wilde pasó parte de su condena (1895-1897) en la cárcel de Reading, donde estaba registrado como el preso C.C.3. Ahí escribió uno de sus más importantes poemas, “La Balada de Reading Gaol”, donde canta la tragedia de un hombre condenado a muerte y cómo, cada uno, tarde que temprano mata al amor: fracasa en el amor.

El yo lírico ha burlado a sus detractores a lo largo del poemario. Por ello, *Digo lo que amo* finaliza con un poema titulado “Balada”³¹, el cual es, simultáneamente, tanto una burla contra quienes intentaron condenarlo como una breve parodia del poema de Wilde:

Balada

Bbbbeee

Se escribe en el cuerpo del poema un “balido” en lugar de una “balada”, aprovechando la cercanía fónica de ambos términos. Se trata de una parodia festiva, pues cierra la sátira paródica que ha sido *Digo lo que amo*. Esta “Balada”, pues, no es trágica como “La

Balada de la Cárcel de Reading Gaol", pues mientras esta última habla del fracaso del amor, aquella cierra festivamente un poemario que celebra el triunfo del amor.

Como ha sido posible corroborar, en *Digo lo que amo*, la parodia reviste muchos efectos humorísticos. Estos se relacionan estrechamente con la finalidad satírica que reviste la parodia que se plantea desde los títulos de los poemas. Dicha finalidad refiere necesariamente a denostar a los detractores morales del amor del yo lírico, pues se presenta a éstos como seres viciosos. La sátira, por otra parte, revierte el proceso condenatorio contra el amor del yo lírico, pues éste acaba por condenar a quienes lo intentaban condenar. Al mismo tiempo, el yo lírico busca instaurar la utopía de cada quien viva su amor verdadero, la cual es una utopía que se cumple —valga el contrasentido— así sea en la ficción que se construye a lo largo del poemario.

1.2 LA MÁSCARA Y LA POESÍA

1.2.1 *Las tres voces de la poesía*

Las tres voces de la poesía es el título de un ensayo de Thomas Stearns Eliot. En él expresa que: “La primera voz es la del poeta hablando consigo mismo, o con nadie. La segunda es la voz del poeta cuando se dirige a un auditorio, grande o pequeño. La tercera es la voz del poeta cuando intenta crear un personaje dramático que hable en verso; la del poeta cuando no dice lo que diría en persona, sino sólo lo que puede decir dentro de los límites fijados por un personaje imaginario que se dirige a otro personaje imaginario.”³² Eliot establece que la distinción entre la primera voz y la segunda, lleva al problema de la comunicación poética, y que “la distinción entre el poeta que se dirige a otras gentes, sea con su propia voz supuesta, y el poeta que inventa las palabras con que personajes imaginarios hablan entre sí, lleva al problema de la diferencia existente entre el verso dramático y el no dramático.”³³

De esta manera, se entiende que según la voz, es la identidad que se construye, o dicho de otro modo, según el tipo voz estamos ante un personaje distinto, que habla consigo mismo, que habla ante un auditorio, o que interactúa con otros personajes. En la tercera voz,

se intenta construir un personaje dramático. "Ese poquito de sí que el autor pone en un personaje puede ser el germen de la vida de ese personaje. Por otra parte, un personaje que consigue interesar a su creador puede despertar en él posibilidades latentes en su propio ser. Creo que el escritor comunica algo de sí a sus personajes, pero también creo que los personajes que él crea influyen sobre el escritor."³⁴ Por ello puede decirse que si bien un personaje dramático es autónomo respecto al autor, no es totalmente independiente de éste. Puede tratarse incluso de una proyección psicológica.

La segunda voz, según Eliot, predomina en el monólogo dramático. Pero no es privativa de éste. "La segunda voz es, en realidad, la voz que con mayor frecuencia y mayor claridad se hace oír en la poesía que no es teatro: en toda poesía, desde luego, con un propósito social consciente —poesía destinada a recrear o a instruir, poesía que cuenta algo o moraliza, o satiriza, que es una forma de predicar. Porque ¿qué sentido tiene un cuento sin oyentes, o un sermón sin feligreses? La voz del poeta dirigiéndose a otras gentes es la que domina en la épica, aunque no es la única voz."³⁵ De hecho, las tres voces no se excluyen mutuamente, pero Eliot habla así para simplificar su estudio. Lo más frecuente es que en ciertos poemas —y en ciertos poetas— predomina alguno de los tres tipos de voz.

¿Sabéis distinguir estas voces en la poesía que leéis, u oís recitar, o escucháis en el teatro? Si os lamentáis de que un poeta es oscuro y de que aparentemente no os toma en cuenta a vosotros, los lectores, o de que habla sólo a un reducido círculo de iniciados del cual vosotros estáis excluidos —recordad que tal vez haya intentado expresar con palabras algo que no podía decirse de otro modo, y que por lo tanto puede valer la pena aprender ese lenguaje. Si os quejáis de que un poeta es demasiado retórico, y de que se dirige a vosotros como si hablara a una asamblea pública, tratad de escuchar esperando el momento en que no os hable a vosotros sino que tan sólo esté permitiendo que vosotros alcancéis a oírlo: puede que sea un Dryden, o un Pope, o un Byron.³⁶

Siguiendo la nomenclatura establecida por Eliot, se puede decir que en *Digo lo que amo* de Abigael Bohórquez predominan la primera voz y la segunda. Si en ocasiones parece hablar consigo mismo y aparenta no tomar en cuenta al lector, en otras ocasiones da la impresión de un monólogo dramático, durante el cual casi siempre se dirige a un tú poético: el amado. Las menos de las veces se dirige a un hipotético auditorio. Pudiera decirse que, sin dejar de ser un lírico, Bohórquez entremezcla las tres voces —con especial predominio de la segunda—de tal manera que se van construyendo distintas identidades en su poesía. Dicho de otro modo, el poeta Bohórquez no construye un único yo lírico a lo largo del poemario, sino que el yo lírico varía de identidad según las diversas situaciones en el poemario, diversidad que es promovida por la utilización de máscaras diversas.

1.2.2 *Máscara y transgresión*

Esta diversidad de identidades es parte de la teatralidad poética de Abigael Bohórquez. En su poesía no es la voz predominante la del poeta que habla consigo mismo o con nadie, sino que en muchos momentos sale a la búsqueda del otro, a través de distintas circunstancias ficcionales que se dan en el mismo texto poético, las cuales entablan cierta relación con la realidad social contemporánea al autor. Ésta, según Huerta Calvo, es “[s]ímbolo de oposición, transgresión momentánea de la cultura oficial, es una especie de liberación transitoria que va más allá de la órbita de la concepción dominante, de la abolición provisional de esas relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.”³⁷

Un ejemplo de cómo la construcción de una identidad es “símbolo de oposición, transgresión momentánea de la realidad”, se tiene en el poema “Indulto”.³⁸ Es un poema carnavalesco pues subvierte el orden establecido por los detentadores del poder moral: detractores de la conducta ajena. Al caracterizarlos, los caricaturiza. A continuación se citan los vv. 1-6:

ustedes,
vosotros,
jueces y detectores,

infamiliares de circuito cerrado
y huevecitos de transistores:
"lo inverso y otros poemas selenitas":

Según el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón (Madrid, Alianza Editorial, 1999, s.v. "Caricatura") el término "caricatura" alude "al retrato de un personaje, realizado con una técnica deformadora de su prosopografía (abultando algunos de sus rasgos físicos), o de su etopeya, exagerando y ridiculizando sus defectos psicológicos o morales." En estos seis versos citados, la caricatura se realiza a través de la deformación de la etopeya. Deformación que se logra con una gran economía del lenguaje. Los dos primeros versos ("ustedes /vosotros") hacen referencia a un auditorio (grande o pequeño) de seres invocados. Se puede decir que hace acto de presencia aquí lo que Eliot llama "voz segunda de la poesía", la cual aquí también se concreta en una especie de monólogo dramático.

Estos seres invocados son caracterizados (caricaturizados) en los vv. 3-5. La caracterización se realiza a través de cuatro epítetos — frases o palabras de naturaleza adjetiva que en este caso resultan necesarias para la significación (Cfr. H. Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, s. v. "epíteto").

El primer par de epítetos ("jueces y detectores") son una referencia al juicio moral que implícitamente se realiza en el v. 6. Es pertinente anotar que el término "detectores" alude a dos significados. Por una parte, está evocado el sentido inquisitorial (investigar, inquirir, detectar) de los censores (por equívoco fónico, connota el término "sensores": detectores) morales. Por otra parte, alude a un sentido cibernético-tecnológico que es parodiado en los vv. 8ss; sentido que también está presente en las expresiones "circuito cerrado" (v. 4) y "transistores" (v. 5).

El segundo par de epítetos ("infamiliares de circuito cerrado y huevecitos de transistores:", vv. 4-5) está referido a los mismos seres que son adjetivados por el primer par de epítetos. La palabra "infamiliares" parece ser un neologismo, surgido de la fusión de dos palabras: "infamia" y "familiares"; este neologismo puede aludir tanto a la naturalidad (familiaridad) con que los jueces morales "infaman", como a la infamia más común: insultar a la familia, y en particular a la progenitora del detractado, es decir, la vulgar mentada de madre.

La expresión "de circuito cerrado" es ambivalente. En un sentido literal, refiere a las cámaras de "circuito cerrado" que se utilizan para vigilar en establecimientos varios, v. g., comercios, bancos, cárceles de alta seguridad. Este sentido de vigilancia es muy propio de los censores de la conducta; por ello, en un sentido

figurado, la expresión evoca al dogmatismo propio de fanáticos morales (no estudiosos de la ética, sino fanáticos); lo que comúnmente se llama “cerrazón ideológica” o en términos más coloquiales: “mente cerrada”. Cerrada a las maneras distintas de entender el mundo, intolerante con quien es distinto, irrespetuoso ante las pautas distintas de conducta y ante las culturas extranjeras. La “mente cerrada” es característica de los perseguidores morales, de los modernos torquemadas que marginan, condenan, infaman, por motivos raciales, ideológicos, morales.

El sentido burlesco de la expresión “huevecitos de transistores” radica en que es una variante de la expresión coloquial “tener pocos huevos”. “Huevos” en el sentido de testículos, centro y símbolo de la virilidad e integridad moral. Los hombres de “huevecitos de transistores” son de poca virilidad y nula valentía e integridad moral. Esta denigración está marcada en el texto de dos formas: del diminutivo de los “huevos” y la pequeñez propia de los “transistores”. Los transistores son elementos propios de los radio-receptores de los años setenta, época en que fue escrito el poemario que nos ocupa.

Líneas arriba se mencionó que en el v. 6 se realiza un juicio moral. Los dos puntos con que finaliza el v. 5, indican que la frase del v. 6 es adjudicada a los personajes caracterizados en los vv. 1-5. Es

decir, los invocados por el “ustedes/vosotros” (vv. 1-2) han pronunciado lo siguiente: “*lo inverso y otros poemas selenitas*” (v. 6)

Han pronunciado el hipotético título de un poemario. “Lo inverso” alude al despectivo mote de “invertidos” que se adjudica a los homosexuales. Otro apelativo despectivo es el de “selenitas”, el cual refleja la clasificación que hacen los homofóbicos respecto a los homosexuales: “extraños”, “extraterrestres”. Resumiendo: el hipotético título del poemario “*lo inverso y otros poemas selenitas*” está proscribiendo, sarcásticamente, cierto tipo de poesía erótica-gay.

El v. 6 termina en dos puntos, de manera que lo siguiente es una respuesta al sarcasmo recién enunciado. El v. 7 (“Uno”:) establece que el sarcasmo enunciado en el v. 6 es contestado en los vv. 8-19.

El sarcasmo de los detractores morales —ya ridiculizados a través de la caricatura— es contrariado por una parodia que se hace respecto del mote de “selenitas”, ciertamente despectivo. Es decir, el yo poético no se muestra ofendido, sino que se burla de que se le llame a sus poemas “selenitas” (vv. 8-19):

*“la segunda frecuencia
o movimiento de reversa,
podrá frustrarse
si el acoplamiento
del esfínter y el módulo lunar*

*no garantizan
voltaje,
descarga,
profundidad,
frecuencia,
conducción,
movimiento,*

Se está efectuando una parodia de un alunizaje (selene/luna), a través de la descripción, en sentido figurado, de un coito anal. El “movimiento de reversa” es del pasivo, del que recibe el miembro. La palabra “acopulamiento” (de “cópula”: unión carnal) es una transformación del término “acoplamiento”, utilizado para las maniobras del módulo lunar, es decir, de la parte final de la nave espacial, la parte que realiza el alunizaje. En el “acopulamiento” — término paródico— no entran en contacto la luna y el módulo, sino el esfínter y el “módulo” —presumiblemente, el pene.

¿Qué ha de garantizar el “acopulamiento”, según la parodia analizada? Parafraseando los vv. 14-19, podríamos decir que: voltaje (es decir, intensidad de la emoción), descarga (eyaculación), profundidad (penetración profunda), frecuencia (del entrar y salir del miembro), conducción (otra variante de la eyaculación), movimiento (la oscilación propia del coito, la cual estimula al esfínter anal). Todo esto en el tono de una parodia sarcástica del mote “selenitas”.

Pero el sarcasmo no para ahí, sino que llega al descaro al romper el eufemismo despectivo “selenitas”, por la crudeza del término “sodomitas” (vv. 15-16):

*de lo que loqueloqueloqueloqueloqueloque
serán poemas sodomitas*

La repetición *loqueloqueloqueloqueloqueloque* sugiere un robot que se queda trabado en un par de sílabas, a consecuencia de una cómica descompostura en sus sistemas parlantes-cibernéticos. Esto en tono de burla a la sugerencia espacial del mote “selenitas”. También en tono de parodia cinematográfica: ¿cómo imaginar escenas espaciales sin la presencia de un ser de la especie robótica R2-D2 haciendo gracias cual si fuera una mascota?

En los vv. 17-22, se vuelve sobre los detractores, en una especie de sátira donde estos huyen espantados ante el descaro de los “selenitas” que no se espantan de ser “sodomitas”. Es decir, que no se avergüenzan de su condición sexual, que se ríen hasta de sí mismos, y que, en última instancia, con su preferencia sexual hacen huir a los detractores, los cuales temen y huyen.

¿Por qué huyen? Tal vez no están lo suficientemente seguros de su preciada “condición heterosexual”:

*ustedes,
vosotros,
ellos,
ese,
aquel,
no se vayan..."*

En este mismo sentido, el poema *Indulto* indica un no arrepentirse (mucho menos y ni remotamente avergonzarse o disimularse) de la propia preferencia sexual, actitud resonante en todos los demás poemas: jamás se reniega de la propia identidad (vv. 22 hasta el final del poema).

*después de todo, amor,
ego te absorbo,
lo que quieras.*

La frase "*ego te absorbo*", es paródica de la fórmula absolutoria de la Iglesia Católica: *Ego te absolvo*. De ahí el título de este poema. El perdón, indulto o absolución no lo da la autoridad religiosa, sino el propio amante, en una transgresión que es carnavalesca en el sentido arriba señalado.

1.2.3. *Máscara como identidad en poesía.*

En este punto conviene iniciar con una breve noción del concepto de *máscara*. Según Antonio Carreño³⁹, “persona” y “máscara” son sinonímicos en su acepción teatral. “Implican la exhibición de un nuevo rostro, a través de cuya boca (*persona*) resuena, ahuecada la voz.”⁴⁰

Siguiendo esta acepción, tenemos el problema de la identidad en la poesía, planteado de la siguiente forma: “Pues si bien en toda obra lírica (...) la voz del poeta, por muy subjetiva que ésta sea, pasa a ser persona (el texto sería imagen de ese orificio resonante), ésta difiere de quien escribe el poema. (...) El autor es una entidad histórica: existe fuera del texto y en el texto.”⁴¹ Su personalidad, su identidad, su etopeya, puede caer en el olvido, y lo más común es que la persona (construcción textual) sobreviva al poeta (entidad histórica). “Poeta y persona ocupan niveles distintos; se trata de entidades diferentes”.⁴²

De acuerdo a lo anterior, tenemos en la poesía de Bohórquez una persona (en cierto sentido: personaje) que puede variar de un poema a otro, si bien tiene siempre la misma fuente: el poeta (autor) cuya voz resuena a través de “ese orificio resonante” (persona). Gracias a este último, es posible escuchar mejor la voz del poeta, a la

manera de cómo el orificio ("persona", del griego *prosopon*) de la máscara permitía escuchar mejor la voz de los actores en el antiguo teatro griego, "pues la máscara no conlleva un intento de falsificar la propia voz, sino, por el contrario, de hacerla diferente: personal y distinguible."⁴³

En el poema "Reincidencia"⁴⁴, Bohórquez construye una identidad poética (persona, yo lírico) a partir de ofrecer al tú poético (distinto del amante, al cual podríamos llamar "tú civil", entidad histórica distinta a la entidad textual que es el "tú poético") la identidad del pastor, en un manejo del tópico del pastor como el amante, que en mucho recuerda al manejo que hace Lope de Vega en su soneto.

Reincidencia

dejó sus cabras el zagal y vino.
ah libertad amada,
qué resplandor de vástago sonoro,
qué sabia oscuridad sus ojos mancos,
qué ligera y morena su estatura,
qué galanura enhiesta y turbadora,
qué esbelta desnude túrgida y sola,
qué tamboril de niño sus pisadas.

Los versos citados (vv. 18) son un ejemplo de amplificación⁴⁵, pues se está realizando un tema, "desarrollándolo mediante la presentación reiterada de los conceptos". La reiteración se logra aquí

mediante dos recursos: la acumulación y la anáfora. El tema que está realizándose en estos versos es la personalidad del "zagal", caracterización del amado. Al caracterizar al amado, el yo poético se está caracterizando en última instancia a sí mismo, pues la descripción está hecha con la vehemencia de un apasionado: sólo un yo poético que se encuentra enamorado podría regodearse con semejante entusiasmo con el zagal en cuestión. Zagal es sinónimo de pastor mozo, joven, adolescente. Por eso no es raro que tenga cabras, ganado más asequible a la gente pobre.

En la lírica popular, hay personajes de oficio errante a los cuales se les atribuye multitud de amorios, debidos, precisamente, a su errancia: arrieros, marineros, pastores. Este motivo está claramente presente en el poema "Reincidencia" y es parte de la caracterización del amado: es un zagal (pastor), por lo tanto es un experto amante, pero también alguien que no promete fidelidad. Tras la realización del coito y exhaustos por el orgasmo, durante la ternura que sucede a la pasión, dice el yo poético (vv. 41-43):

recordé que se olvida
que no se dijo nada
más.

Volviendo a los primeros ocho versos del poema, se puede observar en ellos el uso que se hace de la anáfora, en dos sentidos. Primero, como elemento de expresión vehemente se tiene la interjección “qué”, lo cual convierte a estos vv. 3-8 en una exclamación desarrollada, amplificada, ante la belleza del zagal. Segundo, crea una estructura de sus seis versos paralelísticos, los cuales en su sintaxis reiterada sustentan la repetición de conceptos propia de la amplificación. La estructura paralelística de los vv. 3-8 es la siguiente:

Interjección “qué” + construcción nominal

La construcción nominal expresa en cada uno de los versos de este paralelismo sendos atributos virtuosos admirados (el sentido de admiración está reforzado por la interjección) en el amado. Revisando los vv. 3-8 se tienen los siguientes atributos del amado:

- v. 3: su miembro viril (vástago sonoro)
- v. 4: sus ojos
- v. 5: su estatura (su cuerpo)
- v. 6: su erección (enhiesta y turbadora)
- v.7: su desnudez

v. 8: sus pisadas (anuncio de llegada, como el tamboril)

Esta exaltación de los atributos del amado permite hablar de acumulación de los mismos en esta poética descripción que se da en los citados versos. Acumulación que es procedimiento propio de la reiteración; la primera es figura de elocución, la segunda de pensamiento.

Como parte de la citada reiteración de los atributos del amado, aparece en el v. 2 la exclamación “ah libertad amada”, la cual evoca los siguientes versos del poema “Si el hombre pudiera decir” de Luis Cernuda:

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien (v. 14)
Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina (v. 16)

Estos mismos versos son citados por Bohórquez en su texto “Corazón de naranja cada día”, el cual viene a constituirse en una especie de manifiesto poético de la madurez de Bohórquez. En este mismo texto bohorquiano se citan los vv 20-22 del mismo poema de Cernuda, los cuales a continuación transcribo:

Libremente, con la libertad del amor,
La única libertad que me exalta,
La única libertad porque muero.

La paráfrasis que de estos versos realiza Bohórquez es la siguiente: "Libertad del amor, la única libertad que me exalta, la única libertad por la que habré de morir". Más que hablar de paráfrasis, sería más justo hablar de cita inexacta de los versos cernudianos.

La cita que Bohórquez hace de Cernuda es muy importante porque se efectúa en un texto ("Corazón de naranja cada día") que viene a constituirse, como dice Manríquez en su ensayo⁴⁶, en una declaración de sus convicciones básicas de poeta. Dentro de estas últimas, ocupa, entonces, un lugar preponderante la libertad propia para amar, la cual no es para nada extraña en un poeta "tan abiertamente vital"⁴⁷, en el que se da una gran congruencia, una autenticidad que lo lleva a declarar que el lenguaje no le tiene miedo a nada: "sólo a la mentira, aunque el poeta se ofrezca en holocausto". La libertad, pues, reviste dos facetas importantísimas para Bohórquez. Una, como se acaba de señalar, la libertad de decir la verdad temiendo a la mentira. La otra, como se deduce en la cita que hace de Cernuda, "la libertad del amor." Con toda seguridad, a estas dos facetas hace referencia el v. 2 de "Reincidencia" (*ah libertad amada*), pues este poema es muestra de libertad en la palabra erótica y de libertad en la acción amorosa.

Si en los vv. 3-8 se tiene la descripción del cuerpo del amado, en los vv. 10-13 el yo poético describe su propio cuerpo. El paralelo entre los dos grupos de versos descriptivos, se refuerza por la repetición del v. 1 en el v. 9: "dejó sus cabras el zagal y vino". La vehemencia de los vv. 10-13 no es menor a la de los anteriores:

éste es mi cuerpo: laberinto, arena,
maduro grano que arderá en tus dientes,
esquila, choza, baladora oveja,
tecórbito y aceite, paja y lumbre;

Se percibe un ritmo distinto debido a que la sintaxis también es distinta a la de los versos precedentes. Primero, se tiene una clara alusión a la ceremonia eucarística, al santísimo sacramento: a la elevación de la hostia consagrada, la cual es, según la Fé católica, el cuerpo de Cristo. Durante dicha elevación, el sacerdote ministro de Cristo, pronuncia en nombre de éste las siguientes palabras litúrgicas tomadas de las Santísimas Escrituras, específicamente del Evangelio de Lucas capítulo 22, versículo 19, segunda mitad:

"Este es mi cuerpo que es entregado por vosotros, haced esto en recuerdo mío."

Estas palabras del divino Maestro instituyen un memorial de su pasión, muerte y resurrección, entrega de su cuerpo a la muerte para morir por nosotros: hacernos posible la entrada a la vida eterna. Dicho memorial es la Santa Misa, y ésta es memorial por dos razones: Dios salva en la reactualización incruenta del sacrificio de Cristo a través de la hostia consagrada, y nosotros recordamos el hecho salvífico que es la pasión, muerte y resurrección redentoras de Jesús. Dicho lo mismo en menos palabras: Dios salva porque nosotros lo recordamos a través de un acto sensible, material.

Si Cristo que es Dios reactualiza su sacrificio cruento (crucifixión) a la manera de sacrificio incruento (misa) es porque en este último el creyente come su cuerpo y bebe su sangre (Sagrada Eucaristía), como se hace con una víctima propiciatoria, víctima que calma la cólera divina para que Dios se apiade de nuestras miserias y pecados, víctima que nos alcanza la salvación, pues Dios —una vez propicio— nos salva con su infinito poder y bondad. Cristo es la víctima que nos salva con su muerte propiciatoria: es decir, nos redime de la esclavitud de la muerte eterna, nos lleva a la Vida Eterna.

El yo lírico se asume en su verso 10 (“este es mi cuerpo”) en una parodia sacrilega, carnavalesca porque altera las jerarquías. Ofrece su cuerpo a su amante para salvarlo, para que coma de su

cuerpo —de salvación, como la Hostia Santísima—, para redimirlo. Redención no para la Vida Eterna sino para la vida terrena. En pocas palabras: la parodia consiste en que es un nuevo Cristo, terrenal, que salva, pero no para el Paraíso Celestial, sino para el nuevo Paraíso Terrenal.

La idea de que el cuerpo del yo lírico es alimento para el amante, así como el cuerpo de Cristo es alimento para el creyente, es reforzada en los epítetos que están contenidos en los vv 10-11:

(...) laberinto, avena,
maduro grano que arderá en tus dientes.

La palabra “avena” refiere alimento, idea nutricia que se ve amplificada en el “maduro grano”, el cual “arderá” durante la entrega pasional. El adjetivo “maduro” del cuerpo del yo lírico contrasta con la juventud característica del zagal amante. En cierto modo, es un tópico muy presente en la literatura universal: el amor entre un joven y un viejo, tópico que de alguna forma se hizo realidad histórica en la relación entre Óscar Wilde y Alfred Douglas.

Los versos 12 y 13 resultan congruentes en su imaginería, con la figura del zagal. La “esquila” puede ser tanto el cencerro de la “baladora oveja”, como el acto de “esquilar” a la misma oveja, acto de sometimiento (erótico). La choza puede ser la vivienda del zagal, pero

en un sentido figurado simboliza el cuerpo del yo lírico recibiendo al "vástago sonoro". La "paja y lumbre" funcionan como símbolo del incendio pasional, sin dejar de pertenecer, como términos, al campo semántico de lo campirano, de lo pastoril, del zagal.

Si desde principios del poema se estuvo hablando del amado en tercera persona, a partir del verso 11 aparece la primera invocación al mismo en segunda persona ("tus dientes"). Dicha invocación —mejor aún sería llamarla "apóstrofe"— se vuelve imperativa y suplicante simultáneamente en los versos 14-21 cuando se apostrofa al amante —tú poético— en los siguientes términos:

entra a llamarme, a reprenderme, a herirme,
a serenar turbadas hendiduras;
baja, pupila de avellana, baja,
rústico centelleo, ráfaga de rocío,
colibrí travieso,
soy también tu ganado, ven, congrégame,
asido a tu cintura dulce ramo,
caramillo de azahares en mi boca.

Surge el apóstrofe en el sentido de que se ha pasado de hablar del amante, a hablar con el mismo amante. Se le apostrofa: se le interpela explícitamente y con énfasis, con vehemencia, se le ordena y se le ruega. También está presente el apóstrofe en el sentido en que hay un cambio en la dirección del discurso: de estar hablando frente

a un hipotético auditorio, se pasa a imitar un diálogo al dirigirse al amado.

Los verbos en modo imperativo de esta sección del poema son los siguientes: entra, baja, ven, congrégame. Los cuatro relacionados a imágenes de alto grado de erotismo.

Los versos 14-15 con su enumeración de imperativos: “entra a llamarme, (entra) a reprenderme, (entra) a herirme, / (entra) a serenar turbadas hendiduras”, está cargado de invocación para ser sometido, como suele suceder con quien recibe el miembro durante el coito. El verso 15 da pie a interpretar aquí el coito, al ser relacionado con el verso 6: qué galanura enhiesta y turbadora. La “galanura enhiesta” es una imagen fálica (“turbadora”) relacionable con la imagen del nalgatorio (“turbadas hendiduras”) a través de las variantes activa/pasiva del verbo “turbar”: turbadora/turbadas.

La metáfora “turbadas hendiduras” también funciona en sentido pastoril, pues bien puede dar la idea de que el zagal baja a la cañada (hendiduras) a buscar la oveja perdida. Igualmente estos imperativos del yo poético para ser sometido por el amante (reprenderme, herirme) en un sentido sexual, bien pueden corresponder a un zagal que reprende a sus ovejas y las somete.

Dicha idea del zagal en las “turbadas hendiduras” se ve reforzada por la enunciación del verbo “baja” al principio y al final del

verso 16. La sinécdoque “pupila de avellana” sin duda refiere a los ojos del amado, pues la pupila —durante la excitación sexual— toma proporciones mayores y un brillo extraño surge en los ojos, lo cual parece sugerido por el “rústico centelleo” (v. 17), donde el adjetivo “rústico” sugiere la rusticidad del zagal, que centellea en su persona. Como centellea el amor, eléctrico como un rayo, luminoso, bello y destructor a la vez. La “ráfaga de rocío” es una imagen de lo refrescante que puede resultar el amor, o de las cálidas humedades propias del requerimiento erótico de estos versos comentados. En este sentido, el “colibri” del v. 18 es simbólico, pues esta ave en la lírica popular frecuentemente simboliza al amor.

Se reitera la identidad pastoril del amado en la invocación del v. 19 (“soy también tu ganado”) y en los verbos imperativos “ven, congégame”. Este “congregar” se refiere a que se agrupe el ganado en un sentido literal, y en un sentido figurado, a unirse a la cintura del amado (v. 20).

El tópico de la flores es comúnmente referido en la lírica popular como símbolo de la sexualidad. “Cortar la flor”, por ejemplo, refiere a llevarse a una mujer, gozar de sus favores sexuales. En ese sentido, los vv. 20-21 resultan significativos. La expresión “dulce ramo” se ve amplificada en la siguiente “caramillo de azahares”.

El dulce ramo es de azahares. Y se presenta en forma de caramillo, flautilla de caña propia de pastores, que en esta expresión (caramillo de azahares en mi boca) representa a la felación, pues el caramillo está cerca de la cintura del amado, lo que lo convierte en símbolo fálico; esta simbolización se facilita por la presencia de azahares, símbolo de erotismo, de desvirginamiento en las bodas, de la relación amorosa. También se facilita la simbolización fálica gracias a la alusión que encierra esta imagen a la frase "tocar la flauta": hacer una felación. Todo esto sin perder la referencia a caracterizar al amado como pastor, y al yo poético como su ganado, su oveja, su propiedad.

Después del v. 21, una línea punteada nos indica un cambio de escena en el desarrollo de la anécdota de fondo del poema. De la invocación amorosa, del requerimiento erótico, de la súplica sexual, se ha pasado a la descripción (o narración descriptiva) del encuentro erótico, en una estrofa (que es la segunda) que abarca los vv. 22-40.

Se maneja una fuerte acumulación de imágenes, afortunada amplificación en el manejo de la poesía erótica. En el relato erótico que se desarrolla en esta estrofa, pudieran señalarse tres partes. Primera (vv. 22-29), aparición de los genitales del amado. Segunda (vv. 30-35), el erotismo más intenso que culmina en el orgasmo. Tercera (vv. 36-40), ternura tras la intensidad del acto sexual-erótico.

En este relato poético se podría señalar como elemento de construcción de la identidad del amante y del yo poético, la misma recurrencia a las imágenes pastoriles. Además, este tipo de construcción se logra manteniendo la coherencia entre las mismas imágenes. Como ejemplo de esto, podrían comentarse dos pares de versos (22-23 y 28-29), los cuales sostienen sendas imágenes semánticamente relacionadas.

Y ante mis ojos,
como un tañido de frescura
(vv. 22-23)

el orgulloso endurecido bronce de su intocada parte
de varón;
(vv. 28-29)

Entre ambos pares de versos, está el verbo que los interrelaciona de la siguiente forma:

vv. 22-23 circunstancial de lugar

v. 25 'emergió'

vv. 28-29 sujeto del verbo 'emergió'

Se deja hasta el final de la segunda parte (la cual forma una sola oración compuesta) el sujeto, en una especie de presentación gradual de la escena erótica, para así lograr mantener en el relato un buen grado de tensión narrativa.

Volviendo a las imágenes contenidas en los vv. 22-23 y 28-29, se relacionan en sus connotaciones de la siguiente forma: al “tañido de frescura” corresponde el “endurecido bronce”, así como el efecto corresponde a la causa. El término “bronce” no solo refiere al color del miembro viril, sino que es una sinécdoque: la obra mediante la materia de que está hecha, e.d., la “campana” por el “bronce” Gracias a la similitud de color, se permite establecer la metáfora “endurecido bronce” que refiere al pene. La relación entre el par de imágenes se podría resumir, entonces, así: el “tañido de frescura” es producido por “el endurecido bronce (campana)”.

El relato de la segunda parte (vv 30-35) se realiza en los cuatro primeros versos (30-33) sin recurrir al concurso de verbo conjugado alguno, más bien recurriendo a la enumeración de imágenes:

estallido, mordisco, ávida lengua, montaraz pistilo,
novilúnido semen, dulzona penetración, pródigo arquero.
plenamar de su espasmo,
de su primer licor, abeja de oro,

Esta rápida sucesión de imágenes corresponde a la intensidad con que es recordado el acto erótico. Si las expresiones del v. 30 corresponden a una felación, las de 31-33 corresponden a "penetración", mientras que "primer licor", "abeja de oro (miel)", "espasmo", son imágenes relacionadas con "semen"; este relato poético se continúa con la escena de la eyaculación y el gemido (o gemidos) propios del orgasmo.

se me quedó en el pecho, pecho a tierra,
un gemidor de manso entre los árboles.

¿A que se refiere el yo poético con "se me quedó en el pecho"? A la "abeja de oro", metáfora de miel, la que a su vez simboliza el semen. Tras la eyaculación, se derrumban los dos amantes (pecho a tierra). La expresión "gemido de manso", además del sentido arriba señalado, expresa gemido de un animal que sirve de guía a los demás en el rebaño, con esquila (v. 12) Esto como parte de la caracterización del yo poético, como oveja respecto al amante zagal.

Como ya se apuntó líneas arriba, la tercera y última parte de la estrofa que se está comentando, queda en un momento de ternura tras la intensidad erótica, aunque sea una ternura no desprovista de erotismo (vv. 36-40)

luego estuvimos mucho tiempo mudos,
vencedores vencidos,
acribillados, cómplices sobre las pajas ásperas
él junto a mí, sonando todavía,
y yo, mi cara sobre sus genitales de salvaje pureza.

La antítesis del v. 37, es un recordatorio de que el erotismo es una entrega, donde para ganar hay que darse: perderse en la pasión, abandonarse. Se insiste en la caracterización del zagal; como pastor es un hombre rudo; de ahí la salvaje pureza de sus genitales.

Los dos versos finales del poema "Reincidencia" vuelven sobre el verso inicial, en un modo que pretende volver al poema de estructura circular, insistiendo sobre la máscara o identidad pastoril del amante.

dejó sus cabras el zagal y vino
qué blanco, qué copioso y dulce vino.

En el último verso se está jugando con el equívoco del término vino, el cual —según contexto— puede significar la bebida alcohólica ya conocida, o puede significar la conjugación del verbo "venir" en tercera persona, pretérito perfecto de indicativo. Y a este equívoco se conjunta el adjetivo "dulce" para dar el siguiente calambur:

dulce vino

palabras que fonológicamente podrían escucharse así:

dul se vino

en alusión al acto erótico recreado en el poema. En la antología *Heredad* de Abigael Bohórquez, este poema aparece con una versión distinta del último verso, la cual refuerza, visualmente, la idea fónica del calambur.

dul ce vino

A manera de conclusión de este inciso, conviene anotar que a través de la máscara —recurso teatral que se concreta como en el ejemplo del pastor y la oveja de “Reincidencia”— se construyen identidades al interior del poema. Identidades (personajes textuales) que significan maneras de afrontar situaciones ficticias en el poema. Situaciones que —como en el poema “Indulto”— pueden ser satíricas o paródicas, o que bien pueden ser celebratorias del amor, como en “Reincidencia”.

Dichas situaciones son las que permitan desarrollar en *Digo lo que amo* una teatralidad poética a través de lo que Eliot llama segunda voz de la poesía. Refiero aquí “teatralidad poética” como la

capacidad del poema para asumir la realidad de manera semejante como lo hace el teatro: esencialmente acción representada ante un auditorio. Es decir, gracias al poema se sustentan acciones a través de personajes o "máscaras". Por medio de dichas máscaras la voz poética resuena, transformada por las limitaciones y características que éstos puedan tener. Se trata, por supuesto, de un auditorio ficticio cuya existencia se basa en el uso de la referida segunda voz de la poesía, la cual está emparentada con el monólogo dramático.

1.3 FUNCIÓN DE LA PARODIA

En las páginas anteriores, las calas de los poemas muestran cierto tipo de parodia en *Digo lo que amo*: ese tipo de parodia encaminada hacia la sátira social, siendo ésta desmitificadora “de conductas, instituciones, creencias y valores inauténticos o que gozan de inmerecido prestigio.”⁴⁸

La parodia es imitación (siempre burlesca o irónica) de personajes, de conductas sociales y/o de textos literarios. En el inciso 1.2 ya se comentó la utilización de la máscara en la poesía como elemento constructor de identidad. La máscara es —además— un elemento burlesco y —por lo mismo— paródico, que “traduce la alegría de las alternancias y de las reencarnaciones, la alegre relatividad. La alegre negación de la identidad y del sentido único, la negación de la coincidencia estúpida consigo mismo;”⁴⁹ En *Digo lo que amo* —como ya se ha comentado en este trabajo— la máscara construye identidades diversas y ridiculiza a los detractores morales. Desmitifica —ridiculiza, degrada— conductas, instituciones, creencias y valores que disfrutaban de injusta hegemonía. Injusta en cuanto impide la realización de una sociedad diversa y tolerante, donde haya diálogo y equidad. Dicha desmitificación se logra a través de la sátira.

Convendría aquí incluir un breve excursus acerca de la sátira. La sátira, en cuanto a su finalidad, intenta una crítica de las costumbres y vicios de personas o grupos sociales, con propósito moralizador, meramente lúdico o intencionadamente burlesco.⁵⁰ La sátira surge en Grecia y tiene como principales representantes a Aristófanes (sátira contra el demagogo Cleón, contra el fanfarrón Lámaco, etc.), a Bión de Borístenes y Menipo (con sus diatribas y acerada crítica a los vicios sociales), a Arquíloco, Luciano de Samosata, etc.

Sin embargo, es en Roma donde la sátira se configura como verdadero subgénero literario, dotado de una mayor diversidad temática y formal (fábula, diálogos, verso y prosa, etc.). Entre sus iniciadores se cita a Ennio (239-139 a.C.), a Lucilio (180-102 a.C.) y a M. T. Varrón (116-27 a. C.), introductor del modelo griego de las llamadas "sátiras menipeas".

Grandes cultivadores de la sátira posterior son Persio, Horacio (*Sermones*), Juvenal (*Sátiras*), etc. En cuanto a la literatura castellana, esta vena satírica aparece en muchas composiciones del *Libro de Buen Amor* (p. e., el episodio de don Ximio, o el del ladrón que vende su alma al diablo, o la *Cántiga de los clérigos* de Talavera, las sátiras contra los abogados, contra la corrupción de la justicia y el clero, etc.), en la *Dança general de la Muerte* (s. XV), en la poesía de

protesta de las *Coplas de Mingo Revulgo*, del Provincial, de ¡*Ay panadera!*, en la Batalla campal de los perros contra los lobos (sátira contra la nobleza), de Alfonso de Palencia, en *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera. En el Renacimiento se percibe un trasfondo de sátira anticlesiástica y social en diversos pasajes de *La Celestina*, *El Lazarillo* y demás obras de la picaresca, en *El Quijote* (crítica de la religiosidad supersticiosa y de ciertos defectos del clero), en las obras de influencia erasmista (p. e., el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, de A. Valdés), y en libros como *El Scholástico*, de C. de Villalón, o *El Crótalon*.

La sátira de costumbres está presente en el teatro de Gil Vicente, B. de Torres Naharro, J. de la Cueva y Cervantes, a través de los pasos, entremeses, jácaras, etc. En el siglo XVII se producen distintos tipos de sátira: política (p.e. *La Epístola satírica y censoria al Conde de Olivares*, de Quevedo), social (la sátira "contra estados", de Góngora, centrada en tipos como el soldado fanfarrón, el médico ignorante, el hidalgo arruinado y famélico, el jurista, etc.; o la que emprende Quevedo contra diversos "oficios") y literaria, como la que se dirigen Góngora, Lope de Vega, Quevedo, etc. Este último es el más prolífico en este tipo de composiciones.

En el siglo XVIII abunda la sátira moralizante en el teatro, en la poesía de carácter didáctico, en la de tipo social, la sátira literaria y

cultural. En España, a lo largo del siglo XX, la sátira, a parte de la ejercida a través de la prensa de carácter político y de humor, ha sido cultivada por eminentes escritores, como Valle-Inclán en los esperpentos y en las novelas de El ruedo ibérico, C. Arniches en los sainetes, León Felipe y R. Alberti en algunos de sus poemas de contenido político, o por escritores de posguerra, como A. Sastre, J. Goytisolo, etc.

Un ejemplo de cómo se ridiculiza por medio de la parodia satírica a los detractores morales, se propuso en el inciso anterior al analizar el poema "Indulto", parodia —sátira social— contra los homofóbicos. En el poema "Levítico 2.13"⁵¹ —que será analizado en este inciso—, se tiene la desmitificación arriba señalada, lograda a través de la parodia en igual sentido de sátira social lograda gracias a la imitación burlesca.

El epígrafe que se encuentra en el inicio de este poema difícilmente pudiera ser más sanguinario, más concluyente, más condenatorio de la conducta moral de una pareja gay, bajo la intolerancia de un precepto divino extraído de las Sagradas Escrituras. El título del poema está tomado —precisamente— de la cita bíblica que le sigue.

“Cualquiera que tuviese ayuntamiento con varón como si éste fuera una hembra, abominación hará; ambos serán muertos y sobre ellos caerá su sangre.”

LEVÍTICO 2.13

LA BIBLIA. ANTIGUO TESTAMENTO

Uná vez introducido este epígrafe que reproduce la bíblica condena, la parodia inicia con otro epígrafe que imita al anterior en un sentido burlesco, satírico:

Calle de Ayuntamiento esquina con Dolores
en la ciudad de México.

La palabra “ayuntamiento” tiene cuando menos dos sentidos, hecho que se aprovecha para burlarse del primer epígrafe en el segundo. “Ayuntamiento” entendido como gobierno local (en el segundo epígrafe), en burla de “ayuntamiento” entendido como coito (en el primero). La burla respecto de la sentencia sagrada se mantendrá a lo largo del poema.

ay! levítico...
tú y yo;
que en un dos por tre
sé tú,
hombre con hombre,
tú y yo,
tendremos ayuntamiento con dolore,
(vv. 1-7)

A lo largo del poema se tiene otra parodia: se está imitando el estilo de Nicolás Guillén, quien —de cierto modo— reproducía en su poesía el habla y el ritmo afrocubanos. Dicha habla tiene entre sus características eludir las consonantes finales, como se refleja en “Levítico 2.13”.

Este poema transcurre en la ciudad de México —como lo indica el segundo epigrafe. Es uno de los muchos poemas bohorquianos donde la ciudad de México aparece ya sea como escenario, ya sea ella misma como un personaje poético. Podría apuntarse a este respecto que Bohórquez propone “un cosmopolitismo cuya referencia es el mundo de los marginados y marginales.”⁵² Es decir, el mundo de los que están al margen del poder (económico, político, moral, social). En este sentido, buena parte de la obra poética de Bohórquez está signada por la denuncia, la protesta, la sátira, la parodia, la farsa. La “homosexualidad” está estigmatizada por la moral hegemónica mexicana (cristiana-católica); una manera de protestar contra esta injusticia es la sátira social que —en el poema analizado— opera en la degradación de creencias y valores hegemónicos, los cuales se imponen a través de las relaciones sociales de poder, que suelen expresarse en formas sutiles, poco explícitas y físicas, como el poder de la representación social, donde todo individuo que no es

heterosexual es objeto de condena moral y pública por tratarse de un “delincuente”, “pecador” o “enfermo”.⁵³

Los citados vv. 1-7 se están burlando de la mencionada condena pues presentan la clara intención de “perpretar” —precisamente— el acto denostado por la voluntad divina. La forma de presentar la intención no solamente es clara sino también festiva; es difícil no relacionar el carácter carnavalesco con el habla cubana —especie de máscara carnavalesca que el lenguaje se apropia. También es fácil relacionar el habla cubana con la idiosincrasia bullanguera del los afrocubanos. La mencionada intención festiva no está exenta de cierto toque de cinismo ante la reprobación de Yahvé.

yo,
y en esa esquina, yo y tú,
ve si podemos cogé
automóvil;
(vv. 8-11)

En estos versos se ve una broma que aprovecha el corte versal para jugar con la polisemia del verbo “coger” (*cogé*), el cual puede referir tanto “tomar, manipular”, como en un sentido figurado “fornicar”. En los siguientes versos no sólo se alude a la fornicación, sino que se le recrea con singular alegría en continuidad con la parodia bíblica y guillenesca.

te me baja, negro, tú,
o te me sube, yo, tú,
ya no te bajas amó,
caimán oscuro entre mis ancas, tú,
bíblico higo en cada mano, yo,
pasó
que yo te lo dije, yo,
insumiso subibaja, tú,
(vv. 12-19)

Mucho del lenguaje de estos versos remite al universo afrocubano de Guillén, v.g.: las palabras “baja” (bajas) “sube” (subes), “amó” (amor), “caimán”; el “subibaja” (v. 19) refiere al “baja” y “sube” de vv. 12-13, representación de la consabida oscilación realizada durante la cópula sexual. La imagen contenida en el v. 15 señala al amante con un adjetivo algo ambivalente: “oscuro”, el cual puede significar tanto el color de la piel como la “clandestinidad” de la penetración o la “oscuridad” propia de la noche donde transcurre la anécdota “narrada” en este poema. (Se puede presumir la cualidad nocturna de esta última debido a lo enunciado en el v. 25 (*ya ni guagua pasa, tú*).) El cubanismo “guagua” puede traducirse por “camión de transporte colectivo”. Es usual que en la ciudad de México (donde el segundo epígrafe sitúa la anécdota del poema) durante las altas horas de la noche dejen de circular guaguas.

Otro texto bíblico es parodiado en este poema: la maldición de la higuera por Jesús (Evangelio de San Mateo, 21: 18-19). El evangelio narra cómo Jesús, al no encontrar fruto en una higuera la maldice y ésta se seca. Este relato cobra pleno significado al relacionarlo con otro texto bíblico: la parábola de la higuera estéril (Evangelio de San Lucas 13: 6-9). La higuera estéril, sin frutos, representa en ambos textos bíblicos al hombre “malo” que no da “frutos” (“buenas” obras”) y por eso recibe la maldición divina. En “Levítico 2.13” la maldición es objeto de burla: se comparan los testículos del amante con los “frutos” (“buenas obras”) a la vez que se reta a Dios haciéndole ver que la maldición no funciona:

he aquí
la higuera maldita, dios,
sigue dando frutos, TU,
cámara, qué buena onda,
yo y tú,
(vv. 20-24)

Se ha parodiado —simultáneamente— un texto literario (y sagrado) a la vez que satirizado la moral hegemónica. Si aquí se menciona a la moral cristiana como hegemónica, es porque además de ser predominante entre la población, avasalla a las demás “morales” y las condena. La sátira contra la moral cristiana (bíblica)

da un paso más en los siguientes versos, al sintetizar la imagen de Dios con la imagen corrupta de la policía:

sólo la justa oportunísima patrulla
de la secreta putrefacción,
comandante yavé llamando al agente changó 2.13. cambio,
jehová de los ejércitos azules, señor justicia,
el santo sireneo o el
condecorado sobreviviente de lo que octubre se llevó,
(vv. 26-31)

En estos versos citados se está caracterizando a la policía que interroga a las parejas “sospechosas”.

Es posible percatarse de la parodia guillenesca: “Changó” es un dios de la santería cubana (culto sincrético que disfraza elementos religiosos africanos con los elementos católicos españoles); el “comandante yavé” es el dios judeo-cristiano, y de forma cómica se le representa comunicándose —al parecer por radio— con su agente changó en una clave que remite a la cita bíblica que da título al poema (2.13). En el verso 29 está parodiando dos de los apelativos que en el Antiguo Testamento se dan a Jehová: Señor de los Ejércitos, Señor de la Justicia. La burla radica —justamente— en equiparar la justicia divina con la humana, poniendo a ambas a un mismo nivel de cuestionables, dudosas.

El Santo Cireneo es aquel hombre piadoso (Simón de Cirene) que ayudó a Cristo a cargar la cruz camino al Gólgota; el santo sireneo (paródico, v. 30) es la sirena de la patrulla. La alusión (v. 31) a la fatídica fecha del 2 de octubre de 1968 está mezclada con el título de la película *Lo que el viento se llevo*; esto connotando el olvido que se le regaló a la fecha mencionada: la impunidad.

Una vez caracterizada la “patrulla” (metonimia por “policías”), ésta procede a interrogar a los sospechosos:

que nos inquiera:
hombre como hembra?
no, tú;
hombre con hombre?
tú? yo?,
qué, no son machos?
yo, tú?
no somos machos, tú, yo,
pero somos muchas,
ay,
tú.

Esta broma con que la voz lírica responde al interrogatorio, está basado en el efecto fonológico conocido como paronomasia: machos/muchas. El cinismo va acompañando a la sátira para faltarle el “respeto” (no muy merecido) a una institución —no muy respetable dada su corrupción— como lo es la policía.

Recapitulando, podría concluir este apartado diciendo que en *Digo lo que amo* la parodia es un recurso cuya finalidad consiste en la renovación de la utopía del amor, amor que vence toda barrera de condena social.

En aras de esta utopía del amor, se satiriza a quienes denostan a los amantes: se les ridiculiza.

Asimismo, el conjunto de los títulos de los poemas semejan (imitan, parodian) un proceso judicial —simbólico— donde los amantes terminan por burlar a sus perseguidores dedicándoles a estos una balada (que en este caso es un balido: parodia de balada de la cárcel de Reading escrita por Wilde). Todo esto logrando —a través del constante uso de la parodia— que el poemario de Bohórquez semeje un gran poema donde se cumple el doble principio del que hablara Paz para el poema largo: unidad y diversidad, a la vez que sorpresa y recurrencia.⁵⁴ Al final de la secuencia que forman estos poemas, los amantes que dan libres, indemnes. En la ficción que forma el grupo de poemas de *Digo lo que amo*, la utopía termina triunfando: el amor y el erotismo se cumplen.

¹ s.v. "parodia", Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial, Madrid, 1999 (*Referencia*, 2).

² Frank Harris, *Vida y confesiones de Óscar Wilde*, 2ª ed., tr. y pról.. Ricardo Baeza. Alertes, Barcelona, 1989. (*Rey de bastos*, 17) [1ª ed. Inglesa, 1914], *passim*.

³ A. Bohórquez, *Digo lo que amo*, p. 9

⁴ citado en *Ibidem*, p. 7.

⁵ Luis Cernuda, *Antología*, José María Capot Benot ed. REI-México, México, 1990, p. 31ss.

⁶ citado en A. Bohórquez, *op. cit.*, p. 8.

⁷ s.v. "Heterofobia" en Fernando Savater, *Diccionario filosófico*. Planeta, Barcelona, 1995, p. 159.

⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 160-161

⁹ *Ibidem*, p. 167.

¹⁰ "Aprehensión" en A. Bohórquez, *Digo lo que amo*, p. 13.

¹¹ F. Harris, *op. cit.*, p. 55.

¹² O. Paz, *La otra voz*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 130.

¹³ A. Bohórquez, "Corazón de naranja cada día", citado en M. Manríquez, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴ F. Harris, *op. cit.*, p. 167.

¹⁵ *Ibidem*, p. 134.

¹⁶ *Ibidem*, *passim*.

¹⁷ O. Paz, *La otra voz*, *passim*.

¹⁸ F. Harris, *op. cit.*, p. 192.

¹⁹ *Ibidem*, p. 331.

²⁰ Para mayores precisiones del concepto de "panóptico", cfr. Guillermo Núñez Noriega, *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*, 2ª ed. Porrúa, UNAM, El Colegio de Sonora, México, 1999.

-
- 21 "Cante" en A. Bohórquez, *Digo lo que amo*, p. 36-37.
- 22 "Cargo" en *Ibidem*, p. 12
- 23 "Aprehensión" en *Ibidem*, p. 13
- 24 "Descaración Previa" en *Ibidem*, p. 14-15.
- 25 "Reconstrucción del lecho" en *Ibidem*, p. 16.
- 26 "Cuerpo del Deleite" en *Ibidem*, p. 18-19.
- 27 "La Mentación" en *Ibidem*, p. 21
- 28 "Careo" en *Ibidem*, p. 22.
- 29 "Trilogía policiaca" en *Ibidem*, p. 30.
- 30 "Desmandamiento" en *Ibidem*, p. 41.
- 31 "Balada" en *Ibidem*, p. 44.
- 32 Thomas Stearns Eliot, "Las tres voces de la poesía", en 1888. *Thomas Stearns Eliot-Giuseppe Ungaretti*, introd. y selección Moises Ladrón de Guevara, Claudia Kerik. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988, p. 156.
- 33 *Idem*.
- 34 *Ibidem*, p. 161.
- 35 *Ibidem*, p. 163.
- 36 *Ibidem*, p. 169.
- 37 Javier Huerta Calvo (ed.) *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Editorial Serval, Barcelona, 1989, p. 26, citado por Carlos Manuel Rivera, "La carnavalesización en la nueva crónica fronteriza" en *Memoria XVI Coloquio de las Literaturas Mexicanas, 29, 30 y 31 de octubre de 1997*. Ed. Gabriel Osuna Osuna. Universidad de Sonora, Hermosillo, 1999, p. 353-354.
- 38 "Indulto", en A. Bohórquez, *Digo lo que amo*, p. 42-43.
- 39 Antonio Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Gredos, Madrid, 1982, p. 14-15
- 40 *Idem*.
- 41 *Ibidem*, p. 16.

42 *Ídem.*

43 *Ídem.*

44 "Reincidencia" en A. Bohórquez, *Digo lo que amo*, p. 34-35.

45 s.v. "amplificación", Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, 3a. ed. Porrúa, México, 1992, p. 44ss

46 M. Manríquez, *op. cit.*, p. 27

47 *Ídem.*

48 s.v. "parodia", D. Estébanez Calderón, *op. cit.*

49 M. M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, tr. Julio Forcat y César Monroy. Alianza, Madrid, 1987, p. 49.

50 s.v. "sátira", D. Estébanez Calderón, *op. cit.*

51 "Levítico 2.13" en A. Bohórquez, *Digo lo que amo*, p. 28-29

52 M. Manríquez, *op. cit.*, p. 39.

53 Acerca del concepto de moral hegemónica, cfr. G. Núñez Noriega, *op. cit.*, p. 57ss.

54 O. Paz, *La otra voz*, p. 12-13.

2. EL AMOR EN DIGO LO QUE AMO

2.1 AMOR COMO CONCIENCIA

La conciencia no es —propiamente hablando— una función o aptitud del ser, más bien se trata de una estructura psíquica a través de la cual el mundo adquiere sentido para el individuo. La conciencia no es un fenómeno puramente objetivo —por pertenecer al ámbito de la subjetividad—, sino que es una especie de bisagra que eslabona lo subjetivo y lo objetivo.

Henry Ey¹ afirma que la conciencia está conformada por fenómenos que se presentan como “conjuntos intencionales o significativos” que constituyen lo vivido en orden de su existencia. Entre los aspectos característicos del ser consciente² se cuentan la vida afectiva, la experiencia de lo real, el campo operacional del pensamiento, la personalidad, la conciencia moral. Acerca de los dos primeros aspectos mencionados podrían puntualizarse algunos detalles que faciliten el análisis de la poesía amorosa de Abigael Bohórquez.

En la medida en que experimenta los diversos modos de su sensibilidad y de su afectividad, el ser consciente es el sujeto de una experiencia sensible que le afecta. Sus modalidades del placer y del dolor únicamente se viven como "estados" complejos, donde se mezclan y se combinan los matices de los afectos fundamentales, que siempre son correlativos a las tendencias apetitivas y conativas (deseos, tendencias, necesidades). Estos afectos se revelan, pues, como si tuvieran una dimensión de profundidad y un carácter de espontaneidad ciega, por su misma raíz en la corporeidad, que escapa en gran parte a la conciencia.

En cuanto a la experiencia de lo real, es necesario tomar en cuenta que el lenguaje ocupa un lugar primordial. El ser consciente, en cuanto implica el ser parlante (o por lo menos el ser de comunicación) es esta modalidad de ser que liga al sujeto a su mundo mediante la palabra, aquello mediante lo que el sujeto se ofrece o se presenta a su propio mundo. Así, la palabra que habita la conciencia es un discurso, un arte oratorio y no una simple transmisión de señales.

El lenguaje no es una superestructura contingente de la conciencia, sino la estructura de la conciencia en su lucha consigo misma. Dentro de esta lucha de la conciencia consigo misma (dialéctica constitutiva) entran, por supuesto, elementos afectivos, los

cuales nunca son puramente afectivos, sino que implican también lo conativo y lo apetitivo, como ya se ha señalado. Dentro de estos elementos juega un papel importante el amor, como lenguaje poético. Lenguaje que busca fijar el instante, volverlo absoluto, en atención al encuentro amoroso.

Uno de los aspectos característicos del ser consciente es la experiencia de lo real, en la cual asume un papel determinante el lenguaje, considerado éste como dialéctica de la conciencia. El lenguaje da existencia y valor a la experiencia de lo real. Nos dice Alberoni: "La conciencia descubre que no se puede elegir lo que no tiene valor, lo que no está bien, frente a lo que tiene valor en sí. El hecho de desear es este bien absoluto hace que en nosotros desaparezca todo miedo al futuro."³ Para el poeta Bohórquez el amor y el erotismo son valores absolutos.

Cada encuentro con el amado podría ser el último encuentro. Todo lo que deseamos es estar con él, aunque sea por última vez. La dimensión del amor que encuentra su objeto es el *presente*, el instante que vale toda su vida pasada y todas las cosas del mundo. Este presente es fijado por Bohórquez en su poesía amorosa-erótica, en la fijación del instante de la que nos habla Bachelard, y a la cual refiere Alberoni: "De una relación amorosa, el hombre sólo logra conservar el recuerdo nítido de algunos momentos eróticos. Y para

hacerlo anula, pone entre paréntesis, la historia de la relación, las emociones complejas y aíslá la parte erótica, la elabora, le da vida propia y con su fantasía se inserta en ella. (...) Al aislarlas, puede poner de manifiesto y recordar sólo la parte que para él es la más bella, la más agradable, la más triunfal de las experiencias.”⁴ Esta ligera abstracción de la experiencia erótica es la que practica Bohórquez en su poesía, según se podrá constatar al analizar los poemas.

En la fijación del instante realizada en la poesía de Bohórquez, el tiempo se cierra, se convierte en vuelta al pasado, se vuelve mítico: suplantación del mundo real por la idealidad de la escritura. Por eso en el amor, al lado de la felicidad siempre existe una nota de tristeza porque cuando “cerramos el tiempo” sabemos que al actuar así sacrificamos toda seguridad y todos nuestros recursos. Ese “cerrar el tiempo” es felicidad, pero también renuncia a guiar las cosas, a ser fuerte, a todo poder y todo orgullo.⁵

Por eso el amor en Bohórquez tiene sentido heroico, porque es renuncia para entregarse al amado, porque es enfrentar al mundo, porque es descubrirse a si mismo.

Nos dice Joaquín Xirau que “No es el amor, en el sentido estricto, un ‘contenido’ de la conciencia, sino una forma peculiar y permanente del espíritu, una actitud radical de la vida que condiciona

los fenómenos y los contenidos y les presta una orientación y un sentido.”⁶ En este caso, el amor en Bohórquez es una utopía que se busca en un mundo que parece haberse creado para oponerse al amor.

El amor no sólo acerca al poeta a tener conciencia, darle un sentido al mundo. También funda al mundo, le da existencia a través del lenguaje poético, en cuanto éste es dialéctica constitutiva de la conciencia misma. No sólo es el amor una utopía por la cual se sufre, es conciencia que da existencia —razón de ser— a la propia existencia. En este sentido, según comenta Joaquín Xirau, el amor no es pasión sino acción. “No depende inicialmente de las circunstancias ni de las inclinaciones de los demás. Es iniciativa y espontaneidad, entrega gratuita y sin intención ni esperanza de recompensa ni aun de correspondencia. Descansa en una íntima necesidad del espíritu que se expande y halla en la expansión su goce supremo.”⁷

En Abigael Bohórquez, el valor más importante es el amor: es el Amo y Señor de la existencia, como lo señala en su texto “Corazón de naranja cada día”, el cual constituye en cierto modo su propia declaración poética. La persona amada y el mundo entero en torno, organizan su presencia en la conciencia y en la vida mediante la sumisión incondicional de lo inferior a lo posterior, de lo que no tiene valor a los valores más altos y supremos.

El amor —entendido como valor absoluto— hace que la persona amada ocupe un lugar central en la conciencia; por ello ésta percibe el mundo —a través del lenguaje— desde la perspectiva de la presencia a la ausencia del amado. Como en poema II de la trilogía de sonetos titulada “Saudade”⁸:

II

De ti anoheceré, tú que amaneces
grave de luz, ardiente mañanura,
junco de lumbre, tersa de galanura,
bienhadado del Sur donde floreces.

Sea mi vida pues, la descordura;
de lo que fui sólo seré tu ausencia,
tu primer anatema, la apetencia
donde tuvo tu cuerpo su atadura.

De ti anoheceré. Y, envejeciendo,
despoblado de ti, desatendido,
laborioso de muerte, oscureciendo,

seré desolamiento trascendido.
De ti anoheceré y, anoheciendo,
seré escombros de amor desconcedido.

La ausencia del amado da un sentido —o sinsentido— a la existencia del yo lírico, tanto como la presencia del amado da sentido a la existencia del mismo. El amor —a través del lenguaje poético— es en la poesía de Bohórquez conciencia como descubrimiento de sí mismo.

2.2 VÍA DE CONOCIMIENTO

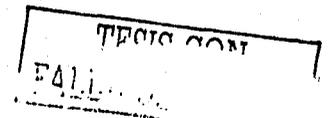
José Goróstiza, en su ensayo "Notas sobre poesía", establece que la poesía es una valiosa vía de conocimiento; esto lo dice en el apartado cuyo título es "El viaje inmóvil":

Decía Lao-Tsé: "Sin traspasar uno sus puertas, se puede conocer el mundo todo; sin mirar afuera de la ventana, se puede ver el camino al cielo. Mientras más se viaja, puede saberse menos. Pues sucede que, sin moverte, conocerás; sin mirar, verás; sin hacer, creerás."

He aquí descrita, en unas cuantas prudentes palabras, la fuerza del espíritu humano que, inmóvil, crucificado a su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Uno de estos caminos es la poesía. Gracias a ella, podemos crear sin hacer; permanecer en casa y, sin embargo, viajar.⁹

Este aislamiento de que habla Gorostiza es fructífero para lograr "tesoros de sabiduría", es decir, se trata de un aislamiento que produce vías de conocimiento, gracias al diálogo interno que se funda en la reflexión y la meditación. Sólo a través de ese diálogo interno consigo mismo, el ser humano puede entender el mundo (su mundo) gracias a ese "viaje inmóvil" que nos permite "amasar tesoros de sabiduría". Sin ese diálogo interno que nace del aislamiento, no habrá viajes ni estudios que hagan posible conocer —realmente— el mundo.

La poesía, dice Paz, nace de los sentidos. Y también del aislamiento, como señala Gorostiza. El poeta logra un camino de



salvación a través de la poesía, y un tesoro de sabiduría: al poeta se le permite mostrar que nadie está a salvo de la pasión, nada escapa a su influjo, ni ideología, ni filosofía, ni ciencia, puesto que la pasión —por naturaleza— es conmoción y perturbación. Éstas dos últimas, según Kant, conmueven a la razón práctica y a sus leyes necesarias y universales, por lo que es “locura del alma” que se reencuentra enajenada al sucumbir a las raíces esenciales dejando al descubierto la debilidad del sujeto: la subjetividad. Ello equivale a que la pasión evidencia y muestra el fascinante esplendor del abismo del alma: conexión entre lo sublime (divino) y lo terrible (demonios).¹⁰

La pasión nos permite conocer el alma, y entre las pasiones, el único camino posible para saber el poder del alma es el amor.¹¹ El amor es excelsa vía de conocimiento. El amor es videncia: “Ve en las personas y en las cosas lo que permanece oculto a la mirada indiferente o rencorosa.”¹² En este sentido, la razón intelectual se halla en estricta dependencia de la razón cordial.

Siguiendo esta lógica, todo poeta que se ocupa del amor —como lo hace Bohórquez— recorre “el mundo de las cosas, de los hombres y la naturaleza, el acto estético se constituye en un espacio de mediación entre la pasión y el conocimiento. Por ello las asocia (la pasión y el conocimiento) metafóricamente y metonímicamente a sus percepciones para adquirir experiencia poética y artística de las

cuales desprende, como efecto y como consecuencia, el conocimiento racional del mundo de la vida.”¹³

Amor y poesía son vía de conocimiento, a través del acto estético que es el poema. “El acto estético es, en principio, una forma de apropiación de lo real que, a diferencia de otras formas de apropiación, es un impulso vital mediante el que un sujeto realiza su deseo y su conocimiento del mundo.”¹⁴ Amor y poesía se funden en Abigail Bohórquez, como memoria, carnalidad del espíritu y de la imaginación. Memoria manifiesta en las palabras que forman ese hecho lingüístico y concreto que es el poema. Como en “Careo”¹⁵:

Careo

estamos frente a frente.
el silencio, amor mío,
definitivamente nos congracia.
no hables, oh, cabeza querida,
flor de este árbol viejo.

déjate hacer palabras.

a distancia

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La imploración “déjate hacer palabras” pudiera entenderse como “déjate hacer memoria.” Esta memoria que es fijación del instante en el poema, como lo comenta Paz en *El arco y la lira*. Se trata de la memoria de la pasión, del amor. A través de la acción de la

memoria, el amante cobra una nueva existencia en las palabras, palabras que son fijación del instante en que el amante se ha convertido. Se trata de un acto estético donde la apropiación de la realidad conjunta el deseo vital con su realización a través de la idealidad de la escritura.

Esta memoria —en el caso del poema citado— está transida de melancolía; como en la trilogía de sonetos titulada —justamente— “Saudade”¹⁶. Transcribo a continuación el primero de ellos.

I

Pensar que duermes y que, solamente
por no morir de ti, de tu cintura,
mi corazón: velero en andadura,
remontaría el aire, dulcemente.

Saber que duermes y que me condenas
a rotura de ti, a desprendimiento;
mi corazón a tierra, tú en el viento
y toda lengua muda y me encadenas.

Tú tan desnudo ahora y no te toco.
Tan dolorido yo y no te acongojas.
Te me robas y en vano te convoco.

Quédate así, amor mío. Si guardeces
noche para la noche a que me arrojas
de ti anocheceré, tú que amaneces.

En este soneto, lo primero que salta a la vista es el correcto uso del apóstrofe. Es claro que se habla al amante ausente, y para mayor

claridad —y efecto de vehemencia— se utiliza el recurso de la amplificación. Hacia el inicio de este estudio, se analizó la presencia de este recurso en uno de los poemas eróticos de *Digo lo que amo*, titulado “Reincidencia”. En el caso de “Saudade”, más que de erotismo sería preciso hablar de amorosa y melancólica memoria.

Es preciso aquí hablar de amplificación, dada la reiteración de conceptos. Aquí se tiene, más bien, la oposición de dos conceptos: por un lado, el amante ausente, indiferente; por otro la voz poética que suplica, en una especie de monólogo dramático que coincide en lo que Eliot llama la segunda voz de la poesía.

Dicha oposición de conceptos se manifiesta en los campos semánticos referidos tanto a la voz poética como al amante. La voz poética “anochece, está en tierra”, mientras el amante “amanece, está en el viento”. Además esta oposición se manifiesta en un nivel sintáctico. Nótese la bimetración de cada uno de los versos que conforman el primer terceto.

*Tú tan desnudo ahora y no te toco.
Tan dolorido yo y no te acongojas.
Te me robas y en vano te convoco.*
(vv. 9-11)

Para mayor claridad, he puesto en negrita la mitad de cada verso que refiera al yo poético, mientras que he puesto en cursiva la mitad que refiere al tú poético. La cópula que une las mitades de cada verso —la conjunción “y”— la he subrayado, igualmente por motivos de claridad en la exposición.

Identifiqué las mitades que refieren al yo poético (o donde el yo poético se refiere a sí mismo) por el uso del verbo en primera persona del singular. E igualmente, identifiqué las mitades que refieren al tú poético por el uso del verbo en segunda persona del singular.

Es simplemente la oposición entre el que busca y el que no se deja encontrar. Son tres versos formados por sendas oraciones que entre sí forman un quiasmo, el cual podría ser representado por medio del siguiente esquema:

Oración de verbo en 2ª. pers. sing. + y + **Oración de verbo en 1ª pers. sing.**
Oración de verbo en 1ª pers. sing. + y + *Oración con verbo en 2ª. pers. sing.*
Oración con verbo en 2ª. pers. sing. + y + **Oración de verbo en 1ª pers. sing.**
(vv. 9-11)

En el poeta se dan la mano todos los tiempos. Nos dice Paz: “El poeta sabe que no es sino un eslabón de la cadena, un puente entre el ayer y el mañana.”¹⁷ Esta imagen del amante distante que se forma

en este melancólico soneto puede compararse con la noción de tiempo pasado, como un tiempo irrecuperable, si la memoria no lo reconstruye. Es el poeta un puente entre pasado, presente y futuro, a través de la aprehensión apasionada del mundo que es el poema, vía de conocimiento trascendente.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.3 LO ÉTICO. EL HÉROE

En *Digo lo que amo* de Abigael Bohórquez es posible encontrar una estrecha relación entre lo ético y lo estético. Dice Miguel Manríquez en su estudio sobre Bohórquez:

La pasión poética constituye el lugar encumbrado de toda reflexión ética, el valor máximo que ésta puede señalar, el horizonte mismo que da valor a una existencia, la meta que debe alcanzarse sin descanso alguno ya que puede decirse que hay salvación y milagro, amor y poesía: la madre (pasión poética) y el hijo (el poeta Abigael) se unen ignorando cuál camino transitar porque, en el mundo de las imágenes, el camino de la perdición es el camino de la salvación. El poeta reconoce que una vida descarriada, errante, vagabunda constituye la prueba de la penitencia necesaria para consolidar, pasados los años un orden fundacional: el orden del corazón.¹⁸

Este orden fundacional que refiere Manríquez es un orden tanto ético como estético. Ser fiel y congruente con las propias convicciones con frecuencia requiere actuar al margen o incluso en contra de la moral imperante en la sociedad, lo cual implica el riesgo de ser juzgado como un paria, un ser "sin moral". Juicio que finalmente resulta injusto, pues el poeta no hace sino ser coherente con su propio ser, con su propia visión del mundo, con la pasión que lo consume a la vez que lo instituye.

Dentro del mítico proceso judicial que se instituye a través de los títulos de poemas que forman *Digo lo que amo*, aparece un poema

cuyo título dentro de la parodia global que construye al poemario ocuparía el lugar que correspondería a la "declaración previa". Su título justamente es: "Descaración Previa"¹⁹. Este poema implica una actitud heroica que en mucho se mantiene en el resto del libro: asumir el propio amor, proclamarlo, decir la verdad y nada más que "la crudelísima verdad".

Se trata de un poema de treinta y nueve versos, cuya estructura general sería bipartita: primera mitad, "si yo no declara..." (vv. 1-22); segunda mitad, "negaría mi propio ser y mi propia felicidad". (vv. 23-39). Dicho de otra forma, el poema está formado por una estructura sintáctica de oración condicional, donde la primera parte indica la condición, y la segunda parte la consecuencia.

Dicha condición podría ser interpretada como la tentación de renunciar a confesar el amor, a realizar la heroica transgresión, semejante a aquella que realizó Prometeo al robar el fuego, reservado para los dioses. Robar el fuego del amor, prohibido, es la transgresión que implica castigo, de acuerdo con el destino trágico de los dioses. En este sentido, "Descaración previa" es rebelión, cinismo o descaro, ante las fuerzas que prohíben cometer el fuego.

O dicho en otras palabras: estamos ante la transgresión de los obstáculos que pretenden impedir el amor. Valdría aquí citar las palabras de Alberoni: "Las condiciones sobre las que se basan los

movimientos colectivos son siempre éstas: por un lado tenemos un sistema de reglas, instituciones que siguen existiendo mientras que en la sociedad se han abierto paso las transformaciones, han surgido nuevas clases, nuevos poderes, nuevas posibilidades. Esto también es válido para el enamoramiento.”²⁰ Como esto es válido también para el enamoramiento lo ejemplifica Alberoni a través de Abelardo y Eloísa. “Es verdad que la pasión de Abelardo y Eloísa era una pasión erótica-sexual, pero lo que hace de ella un enamoramiento no es el hecho de que fuera sexual, sino que esa sexualidad, ese amor, esa pasión, ese placer, se presentaba y se afirmaba como derecho a establecer relaciones en contraste con las reglas de parentesco y clase.”²¹ Es decir, el enamoramiento es tal porque transgrede; en el caso de Abelardo y Eloísa, se transgrede la regla de matrimonio endogámico —es decir, matrimonio entre parientes o miembros de una misma clase— lo cual era la norma imperante en ese tiempo. En general, el enamoramiento es —según Alberoni— transgresor; une lo que estaba separado —p.e., por motivos de diferencia de clase o familia— y separa lo que estaba unido —p.e. Julieta divide a su familia, Romeo a la suya. “No existe enamoramiento sin la transgresión de una diferencia.”²²

En el caso del yo lírico del poemario *Digo lo que amo*, es posible hablar de enamoramiento porque la sexualidad, el erotismo y el amor

que se nos presentan son transgresión de una diferencia: la moral hegemónica no legitima el amor homosexual. Se trata de una transgresión a la moral hegemónica, por lo cual es válido hablar de enamoramiento, pues la característica principal de éste es precisamente la transgresión de una diferencia. "Cualquier diferencia y cualquier transgresión, no una determinada."²³ La naturaleza de dicha transgresión dependerá de la diferencia (u obstáculo) planteada en ese momento por la tradición, la costumbre y las instituciones.

La voz poética no acepta quedarse callada, porque ello implicaría negar el propio ser: la propia felicidad, la cual le acarrea persecución, manifestada en el poema "Aprehensión"²⁴, en el cual la voz poética y su amante son emboscados en el monte de los Olivos, igual como los fariseos hicieron con Jesucristo: lo aprehenden para condenarlo.

los puros elegidos,
no sé qué hacían,
emboscados,
allí,
en el monte de los olivos.
(vv. 21-25)

Este tipo de lectura es posible gracias a que en este poemario los títulos de los poemas forman una unidad de significado. Volviendo

al poema "Descaración previa", en los siguientes versos tenemos un ejemplo de aquel tono declamatorio que le dan a este poema una visión fatal, de aceptación del destino como característica heroica.

si lo ocultara;
si me fuera de bruces sobre mí mismo
y me diera contra mi nombre
y fuera la desmemoria de la flor;
si anoheciera,
y ninguna palabra mía diera fe del prodigio,
por tan callado el trance de morir;
si me opusiera a declarar;
si me cerrara en negar
que nada, nada es cierto, sino yo,
dulcemente yo, puntual con mi esqueleto,
y aceptara este resplandeciente temor
a confesar:
(vv. 10-22)

La "desmemoria de la flor" podría interpretarse como "el olvidarse de los sexos". El amor es un prodigio, y a la vez es catalogado como "trance de morir", de acuerdo con la tradición lírica de los siglos de Oro: amar es morir. El temor es "resplandeciente", pero se le vence y se confiesa a pesar de él el irrecusable amor, pues es fatalidad, es innegable: de otra manera se estaría negando el propio ser:

¿qué soy, quién soy entonces,
qué he sido sino el de siempre, el mismo,
aquel que sólo ha dicho la verdad
y nada más que la crudelísima

verdad?
(vv. 23-27)

Aquí la voz poética aparece como la voz de aquel héroe que declara su verdad dispuesto incluso a dar la vida por sus ideales. Es un mártir²⁵, un héroe del amor: el amor es el ideal por el que da la vida. Convendría anotar aquí la definición que del término "héroe" da Savater: "Héroe es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia"²⁶. En el héroe se demuestra que la virtud es "fuerza y excelencia". Es decir, la virtud vale por el ejemplo del héroe que la encarna ("fuerte y excelente"), es el héroe el que da valor a la virtud, pues demuestra el valor de ésta más allá de cualquier teoría.

Así, la voz poética constituye un sujeto amoroso que es un héroe: en él se demuestra que el amor (como virtud) es "fuerza y excelencia" que da sentido al mundo: a su mundo. Por eso exclama con alegría:

el que este día ha amanecido
fúlgido de vejez,
maravillado de regresar,
(vv. 28-30)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La declaración final del poema insiste en la vejez del yo poético ("pecho desvencijado") para enunciar el centro de su existencia: el amor.

el que, ahora,
simple y sencillamente, se levanta,
compone el pecho desvencijado
y declara,
con un temblor de voz en lo que queda de palabra,
diecinueve de enero, dos puntos,
sólo era que
te
amo.
(vv. 31-39)

El héroe —que es la voz poética— es una totalidad de sentido²⁷: en él cobra sentido la existencia, hay congruencia entre el ser y el hacer, congruencia expresada en toda su nitidez al introducir los momentos y valores transgresores que lo dibujan transido de un determinismo esencial: el amor.

2.4 AMOR-PASIÓN. VÍA DE SALVACIÓN

2.4.1. *El concepto stendhaliano*

Nos dice Stendhal en su ensayo *Del amor*: “El amor es como la fiebre: nace y muere sin que la voluntad tenga en ello la menor parte. He aquí una de las principales diferencias entre el amor-gusto y el amor-pasión. Nadie puede ufanarse de las bellas cualidades del objeto amado más que como de un venturoso azar.”²⁸ El amor-pasión lo ejemplifica a través de Abelardo y Eloísa. Habla de otros tres tipos de amor: el amor-físico (sólo atracción sexual), el amor de la vanidad (tener una mujer para lucirla), el amor de buen tono. Éste último se distingue del amor-pasión en que tiene “mayor delicadeza”, porque en el amor de buen tono no entra para nada la pasión, sino el buen gusto.

Bohórquez se entrega al amor-pasión. Este amor-pasión es pasión de fuego como también lo es la ambición. Respecto de estas dos pasiones dice Pascal: “Sea cual fuere la grandeza del espíritu que se tenga, únicamente se podrá nutrir de una gran pasión. Por ello, cuando el amor y la ambición se encuentran juntos, sólo son la mitad de lo que serían si no estuvieran ambos”.²⁹ La única ambición

presente en la voz poética que construye Bohórquez es el amor-pasión.

La descripción platónica del enamoramiento tiene un rasgo característico: el amor es unilateral, no recíproco, en el sentido de que sólo sea el amante el poseído por el semidiós Amor, mientras que el término del amor es respecto a aquel *objeto*. "El que es amado no ama a su vez o no tiene porqué amar. Es, ante y sobre todo, el hermoso mancebo o efebo que constituye el objeto del maestro o pedagogo, que ama en él esa belleza juvenil que en su cuerpo envejecido falta, y que introduce, como término asimétrico de reciprocidad, un intercambio anímico y pedagógico que puede producir, llegado el caso, una auténtica transmutación de la relación, así en el caso protagonizado por Sócrates y Alcibiades."³⁰ Este último rasgo del amor platónico se da en la praxis poética que Bohórquez tiene del amor-pasión: Es el amor entre un viejo y un joven, donde la relación no desprecia el elemento intelectual y pedagógico, es más, lo requiere y necesita. Pero el amor-pasión en Bohórquez conserva esa característica de ser dual y dialéctico, recíproco.

En su ensayo *Del amor*, Stendhal habla del nacimiento del amor-pasión,³¹ tipificándolo en siete etapas de lo que ocurre en el alma, las cuales podrían ser enunciadas así:

- 1.- La admiración
- 2.- Se dice: ¡Qué gusto besarla o ser besado por ella!”, etc.
- 3.- La esperanza. Se estudian las perfecciones de la amada; en este momento debería rendirse la mujer para el mayor placer físico.
- 4.- El amor ha nacido. Amor es experimentar un placer viendo, tocando, sintiendo con todos los sentidos y tan de cerca como sea posible un objeto amable que nos ama.
- 5.- Comienza la primera cristalización. Gustamos de adornar con mil perfecciones a la mujer de cuyo amor estamos seguros; detallamos toda su ventura con una complacencia infinita. Todo esto se reduce a exagerar una magnífica propiedad, que acaba de caer del cielo, que no conocemos bien y de cuya posesión estamos ciertos.
- 6.- Surgen dudas al respecto de dicha posesión.
- 7.- Se resuelven las dudas y se llega a la segunda cristalización.

Para Stendhal es posible comparar el amor con la fiebre: “nace y muere sin que la voluntad tenga la menor parte (...) Nadie puede ufanarse de las bellas cualidades del objeto amado más que como de un venturoso azar.”³² En torno a las bellas cualidades de la amada, desarrolla Stendhal un importante concepto: la cristalización, la cual es “la operación del espíritu mediante la cual deduce de cuanto se le

presenta que el objeto amado tiene nuevas perfecciones.”³³ Cita Stendhal dos ejemplos característicos:

Un viajero habla de la frescura de los bosques de naranjos de Génova, a la orilla del mar, durante los calurosos días estivales: ¡qué placer disfrutar esta frescura con ella!... Uno de nuestros amigos se rompe un brazo en una cacería: ¡qué dulzura recibir los cuidados de la mujer amada! El estar siempre en ella y verla constantemente amándoos, casi os haría bendecir el dolor; de esta manera partís del brazo roto de vuestro amigo para no dudar más de la angelical bondad de vuestra dueña. En una palabra, basta pensar en una perfección para verla en el objeto amado.³⁴

Esta idealización del amado —que es llamada cristalización— se ve realizada en la poesía de *Digo lo que amo* gracias al ejercicio que Abigail Bohórquez hace de la imaginación.

2.4.2 *El amor como imaginación*

Para Oscar Wilde, el amor se nutre de la imaginación. Anota en *De profundis*: “Gracias a la imaginación nos volvemos más sabios de lo que sabemos, mejores de lo que sentimos, más nobles de lo que somos; podemos ver la vida en su totalidad. Por la imaginación, y solamente por la imaginación podemos entender a los demás en sus relaciones e ideales. Sólo lo que es puro y fue puramente concebido

puede nutrir al amor, pero en cambio cualquier cosa alimenta al odio.”³⁵

Es la falta de imaginación lo que impide poder entregarse al amor —especialmente si nos estamos refiriendo al amor-pasión de que nos habla Stendhal— ya que esta carencia impide que podamos ser generosos: la generosidad es imposible si no somos capaces de “ponernos” —es decir, “imaginarnos”— en el lugar del otro, con sus necesidades y deseos. Si somos capaces de imaginarnos en el lugar del otro, somos capaces de conocer al ser humano.

Puede considerarse que la carencia de imaginación —en ese sentido— nos lleva hacia el vicio supremo: la limitación del espíritu. Es como si el espíritu quedara ciego; así dice Wilde a Bosie: “El odio ciega (...) El amor puede leer lo que está escrito en la estrella más remota; pero el odio te cegaba a tal punto que no podías ver más allá del estrecho y amurallado jardín de tus vulgares deseos, jardín ya marchito por tu lujuria.”³⁶ El odio hace que el individuo sea como una araña, incapaz de ver más allá de su propia telaraña; en cambio el amor amplía las miras y posibilita encontrar sabiduría en la intuición.

La poderosa imaginación de Bohórquez le posibilita conocer al ser humano, en el sentido arriba descrito por Wilde. Esta misma facultad le permite ser un poeta sumamente intuitivo, capaz de sumergirse en su propia imaginación, elaborar sus propios mundos,

sus propias imágenes. Conviene aquí recordar las siguientes palabras que Johannes Pffeifer pone en boca de la intuición y de la imagen:

Sumergios en mí, sin preguntar por mi realidad o irrealdad; no debéis ir con vuestras preguntas más allá de mi presencia por gracia del lenguaje; no pretendo ser copia de nada, sino señal de un estado interior. Es cierto que reproduzco un curso de acaeceres como si se dieran en la experiencia real; pero esta reproducción lleva su rasero dentro de sí misma; no puede ni debe medirse con un rasero exterior con el cual tuviera que concordar; lo decisivo es única y exclusivamente su atemperado contenido y su atemperada fuerza de persuasión.³⁷

Toda proporción guardada, podría decirse que así como la imaginación divina ha creado al mundo, la imaginación de Bohórquez ha podido crear otro mundo a través de la idealidad de la escritura. Es posible relacionar la idealidad de la escritura bohorquiana con el concepto stendhaliano de cristalización, debido a que ambas idealidades convergen en el amor-pasión. La razón moral por la cual el amor es la más fuerte de todas las pasiones, es que en "las otras los deseos deben acomodarse a las frías realidades; aquí (en el amor pasión) son las realidades las que se apresuran a modelarse sobre los deseos; por lo mismo, ésta es aquella de las pasiones en que los deseos violentos tienen los más grandes deleites."³⁸ De esta manera, el yo lírico de *Digo lo que amo* realiza constantemente la cristalización de su amante, logrando que la belleza del amado no sea sino el

conjunto de todas las satisfacciones y de todos los deseos que respecto de éste se ha formado el propio yo lírico. Por arte de la imaginación poética, el amado idealizado comunica más encanto de lo que el amado original (extratextual) en realidad posee. Así, el poeta logra sustituir la biografía real por la idealidad de la escritura.

2.4.3 *Vía de salvación*

Dice Octavio Paz en *La llama doble*: “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.”³⁹ Recuérdese el verso de *Piedra de Sol*: “Voy por tu cuerpo como por el mundo” (v. 41).

El erotismo (inherente al amor-pasión) recorre el cuerpo (el mundo) como un errante en búsqueda de salvación. La encuentra en la mutua entrega. El cuerpo del amante es cuerpo de salvación. Así se muestra en la anhelante búsqueda realizada por Bohórquez en el poema “Cuerpo del deleite”⁴⁰:

si de nuevo pudiera
como si nada o nade hubiese de amar más;
si me fuera otorgado un solo instante,
ahora que no estás, sino un espacio helado;
si se me concediera:
(vv. 1-5)

Luego, en los siguientes versos, se procede a complementar la condición expresada (y marcada por la preposición 'si') en tres partes durante los cinco versos anteriores:

yo volvería a ti, si, volvería,
(v. 6)

Este "yo volvería" se ve amplificado y reiterado en vv. 6-27. El subjuntivo encuentra una oposición: "pero no tengo" (v. 28), palabras que expresan ausencia difícil de vencer, la cual —a su vez— se ve amplificada en vv. 28-42. Los versos finales del poema (vv. 43-54), expresan lo que el yo poético sería capaz de hacer por "volver" a mirar a su amante. De esta forma, puede afirmarse que el poema posee la siguiente estructura tripartita:

- 1ª. Oración condicional (vv. 1-27)
- 2ª. Oración adversativa (vv. 28-42)
- 3ª. Conclusión (vv. 43-54)

Gracias a este análisis sintáctico, se puede corroborar nuevamente la recurrencia de Bohórquez a la hipotaxis, "relación que

vincula entre sí a las oraciones subordinadas a sus respectivas subordinantes";⁴¹ gracias a la hipotaxis se logra una gran coherencia en este poema: es una gran oración compleja, formada por la estructura tripartita descrita arriba. La segunda parte está subordinada a la primera. La tercera está yuxtapuesta a la segunda, pero sólo alcanza pleno significado relacionada con las dos primeras partes.

La voz poética reincide en volver al amante, porque "es característico del amor querer siempre más a la misma persona, aspirar a una fusión total que se le va de las manos."⁴² Este carácter elusivo del amor crea el contrasentido de que la duda es fuente de alegría: "Siempre una pequeña duda que calmar: he aquí lo que constituye la vida del amor dichoso. Como el temor no abandona nunca, sus placeres nunca pueden causar tedio. El carácter de esta dicha es de extrema seriedad."⁴³

yo volvería a ti, sí, volvería,
suplicando
tus dedos finos
como el primer día de las espigas,
rogándote beber
tu dulce y dura flor,
(vv. 6-11)

En estos versos se encuentran elementos de flor y fruto para el primer encuentro amoroso: "primer día de las espigas" (v.9). La cosecha del trigo está representada por la sinécdoque de v. 9: primer día en que el trigo está maduro. El joven amante ya está propicio para el amor.

La flor (en v. 11, "dura") es símbolo genital. O más precisamente: es la refuncionalización de un emblema sexual.⁴⁴ Emblema entendido como símbolo gastado que, al recibir una adjetivación inesperada ("dura flor"), reviste nuevos visos al convertirse en clara imagen fálica de una felación (vv. 10-11).

pidiéndote
aquel que fue contigo tu soldado de plomo,
tu primera mujer,
tu barco de papel,
la chava,
(vv. 12-16)

Se vuelve una vez más sobre uno de los tópicos recurrentes de *Digo lo que amo*, es decir: el tópico del amor entre el joven y el viejo. El yo lírico se torna "juguete" (vv. 13,15) del capricho del amante; a la vez, asume un papel pasivo o femenino en la relación (vv. 14,16). Pero no sólo eso: es "la primera mujer", es decir, inicia en el amor al joven.

Sobre la juventud del amante se insiste en v. 29: "tus palabras de mocedad".

ah, sí que volvería a tus jugos profundos
que fueron en mis labios la canción;
a tu alegría ociosa
de la que todavía haces ausencia;
(vv. 17-20)

Relacionando estos versos con 10-11 se tiene que pertenecen a un mismo campo semántico. Compárese "mis labios" (v. 18), "beber" (v. 10), "tus jugos" (v. 17); estas tres expresiones están englobadas en el campo semántico de la libación. Además, "(...)tus jugos profundos/ que fueron en mis labios la canción" (vv. 17-18) está evocando la felación representada en vv. 10-11.

a tu esbelta hermosura
que no me pertenece sino la cruz sin nadie;
a tus ojos navales
donde partí y no estoy;
(vv. 21-24)

El verbo "volvería" está elidido al principio del v. 21. Tenemos una sinécdoque de abstracción absoluta (presenta la cualidad como existente por sí misma): "a tu esbelta hermosura" (v. 21). La conocida frase "la cruz de la parroquia" es refuncionalizada para dar la idea de soledad: "la cruz sin nadie" (v. 22), algo así como una iglesia sin

feligreses, o una cruz sin parroquia. En los vv. 23-24 se ve implicada la idea de navegación: "ojos navales", alusión al mar como *locus amandi*.

yo volvería a ti,
junto a tu sombra,
sombra de ti, perdido.
(vv. 25-27)

La sombra es un tópico derivado del árbol, *locus amandi*. A la sombra de un árbol es uno de los lugares donde el amor se realiza, según la lírica popular. La sombra es aquí una metonimia: se expresa el efecto por la causa. Sólo que aquí el *locus amandi* es el propio cuerpo del amante: no la sombra del árbol, sino la sombra del amante.

pero no tengo, no, ya nunca,
tus palabras de mocedad,
tu breve piel trigueña
donde me puse a arar y me sembré
como una almendra atroz,
puesta en ti,
condenada a nacer y manar de tu costado;
pero no tengo, no, ya nunca,
riesgo mío,
la turbadora cercanía de tu mirada,
no tengo ya tu cuerpo, su labranza,
su cuenco de rocío, su quejumbre,
su equilibrado rui señor, su oleaje,
su tersura de orquídea entre mis labios,
no, ya nunca, nunca más.
(vv. 28-42)

El cuerpo del amante adquiere cualidades no sólo de flor o sombra. Cobra también características telúricas: el yo lírico *ara* en su piel *trigueña*, se *siembra* en su amante, cuyo cuerpo es *labranza*. Esto provee al cuerpo del amante de una índole salvífica, pues da alimento —como lo da una tierra de labranza— y, por ende, da vida.

Esta imagen de la labranza la tiene Bohórquez en otro poema escrito en ese año de 1975: “Crónica de Emmanuel”⁴⁵, incluido en su poemario *Memoria en la Alta Milpa*. Sólo que en dicho poema no es el cuerpo del amante la labranza, sino el poema: “esta húmeda labranza de poesía” (vv. 55).

La almendra “condenada a nacer y manar de tu costado” (v.34) es una figura de la creación divina de Eva, la primera mujer (Génesis, 3: 18-25), quien según el relato bíblico fue creada a partir de una costilla de Adán, es decir, del costado de éste (sinécdoque). Esta figura caracteriza al yo lírico como “primera mujer” de su joven amante, idea ya enunciada en v. 14.

Se recurre a la anáfora, pues el verso 35 es idéntico al 28, mientras que el 42 en otras palabras trata la misma idea del 28 y del 35: la negación, el nunca, la imposibilidad. Este recurso de la anáfora permite —además de dar coherencia al texto— sostener el tono vehemente del poema, su insistencia emocional. En el v. 36 se

tiene una metonimia que expresa el efecto por la causa: “riesgo mío”. El amor —sea cual sea su tendencia— suele ser riesgoso en cuanto tiene que vencer obstáculos de variada índole, incluso de la reprobación de parte de la moral hegemónica. “En nuestro mundo el amor es una experiencia casi inaccesible. Todo se opone a él: moral, clases, leyes, razas, y los mismos enamorados.”⁴⁶

Se tiene en los vv. 38-41 una serie de aposiciones que utiliza el yo poético para referir al cuerpo del amante, por medio de construcciones nominales con significaciones eróticas. La imagen de “su cuenco de rocío” remite necesariamente a las humedades propias del acoplamiento corporal, al igual que “quejumbre” alude a los sonidos emitidos por el amante durante el encuentro amoroso. Se tiene una imagen fálica en “su equilibrado rruiseñor”. El adjetivo “equilibrado” podría tener, cuando menos, dos sentidos: por una parte, el equilibrio puede ser sinónimo de cordura y buenas maneras en el trato, algo así como equilibrio a la hora de hacer el amor; por otra parte, puede referir al equilibrio como armonía y proporción propias de la belleza apolínea. En yuxtaposición con “su equilibrado rruiseñor”, se tiene “su oleaje”, el cual puede ser una metáfora de su orgasmo. La suavidad de la piel durante la relación erótica está claramente referida en la imagen del v. 41.

yo llevé a tu cintura la turbia compañía,
yo acerqué a tu cadera
un acedo calor de lenocinio;
yo puse mis colmillos de solapado roedor
a morder tu amistad;
yo fui el mono borracho, tu asesino,
el corsario de tu pureza,
tu verdugo, todo, todo,
(vv. 43-50)

Se mantiene el uso de la segunda persona en el poema "Cuerpo del deleite" hasta el final, en una especie de invocación al amante durante su ausencia, la cual parece definitiva. En los vv. 43-50, se observa un recuento de los acontecimientos que se han tenido con el joven amante. Este recuento consta de cuatro oraciones cuyos respectivos verbos están en primera persona de pretérito perfecto de indicativo.

Las cuatro oraciones están cargadas de sentido negativo. En el v. 43, la "turbia" compañía refiere a "turbias" intenciones. El lenocinio que acerca a la cadera es por sí mismo una categoría pervertidora (vv. 44-45), idea reforzada por el "acedo calor", que da la idea de putrefacción, corrupción. La imagen de vv. 46-47 puede simbolizar dos cosas: por una parte, una amistad roída, en mal estado; por otra, la imagen del roedor como animal sucio, desagradable.

La virginidad del joven amante fue "aprovechada" por el "corsario" (v. 49), que fue "asesino" (v. 49) y "verdugo" (v. 50). Dicha

virginidad está aludida en v. 14, pues el joven no había tenido mujer, de manera que el yo poético puede declararse su "primera mujer" (v. 14).

Los términos negativos que para autorreferirse tiene el yo poético, demuestra que es consciente de que la moral hegemónica denosta el tipo de relaciones que él sostiene con el joven. Estas relaciones son de riesgo (v. 36) en cuanto están "moralmente" prohibidas. El yo poético está dispuesto a correr cualquier riesgo, incluso a que se le condene y denoste socialmente. Pero con tal de volverse a encontrar con su joven amante está dispuesto a eso y más, según se ve en los vv. 51-54.

y volvería a hacerlo.
sólo
por volver
a mirarte.
(vv. 51-54)

El amor es camino de salvación, pues le da sentido a la existencia, o si se prefiere: le da *un* sentido. Introduce una luz enceguecedora en la opacidad cotidiana, en el desencanto común. "El enamoramiento más transporta a una esfera de vida superior donde se obtiene todo o se pierde todo. Es como si cada día obtuviéramos todo lo que en la vida cotidiana es impensable: un reino, el poder, la

felicidad y la gloria. Pero este reino siempre puede perderse en una única batalla.”⁴⁷

En esta “esfera de vida superior” transcurre la poesía de Abigael Bohórquez. Su yo lírico sabe que todos los días ha de librarse una batalla por el amor, por eso éste ocupa el centro de todos los deseos. Dice Bohórquez en su texto “Corazón de naranja cada día”: “si yo describía mi amor escribiéndolo, era porque está dentro de ese amor, arrebatado; era un riesgo, pero a ese amor debía mi razón de existencia y de poesía y me obligaba a vivirme repitiéndome: los que vivimos en floración no tenemos por qué producir en invernaderos, sino afuera, bajo el riesgo de la luz, desnudadora.”⁴⁸ El amor es el sol que gobierna tanto la vida como la obra de Bohórquez; por eso podría afirmarse de él aquello que Francisco Javier Beltrán Cabrera dice refiriéndose a Gilberto Owen: “La relación tan inmediata que hay entre el yo lírico y el yo hombre —la estrecha vinculación entre poesía y biografía— es la estrategia eficaz de esta poética”⁴⁹ La poesía de Bohórquez está transida de fuertes elementos vitales, y sin ser plenamente autobiográfica corresponde mucho a la experiencia vital del poeta, expresada en un fuerte lirismo de amplio registro temático donde lo principal es el amor.

2.5 EROTISMO

Octavio Paz establece que erotismo y poesía “están constituidos por una oposición complementaria”: mientras el erotismo es “una poética corporal”, la poesía es “una erótica verbal”.⁵⁰ Un mismo agente mueve a ambos: la imaginación. “Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora.”⁵¹ La sexualidad encaminada a la reproducción: el erotismo —a través de la imaginación— transforma a la sexualidad y convierte al placer en un fin en sí mismo. “En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo.”⁵²

De la sexualidad surge el erotismo: éste presupone aquella, así como el amor (amor-pasión, según Stendhal) surge del erotismo. Paz traza claramente la línea (frontera) entre el amor y el erotismo. Mientras a este último le da lo mismo que el encuentro sea con este u otro cuerpo, el amor “es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a una alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo —sin forma visible que entra por los sentidos— no hay amor, pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera.”⁵³

Realiza Paz un fecundo comentario al discurso de Sócrates que aparece en *El banquete* de Platón. En *El banquete* aparecen varios

discursos o elogios del amor como parte de siete personajes, entre ellos Sócrates. Ésta relata un diálogo que sostuvo con la sabia sacerdotisa extranjera, Diotima de Mantinea. Ella lo instruye en los misterios del amor. Aclara Paz que Diotima y Sócrates refieren más bien a Eros que a lo que nosotros llamamos Amor, pues descartan la exclusividad (fidelidad) que es una de las condiciones fundamentales de lo que actualmente entendemos por relación amorosa: "El amor (eros) es el camino, el ascenso, hacia esa hermosura (la hermosura eterna): va del amor a un cuerpo solo al de dos o más; después, al de todas las formas hermosas y de ellas a las acciones virtuosas; de las acciones a las ideas y de las ideas a la absoluta hermosura (...) y éste es el camino de la inmortalidad."⁵⁴ El erotismo de *El banquete* carece de "la condición necesaria del amor, el otro o la otra, que acepta o rechaza, dice Sí o No y cuyo mismo silencio es una respuesta. El otro, la otra y su complemento, aquello que convierte al deseo en acuerdo: el albedrío, la libertad."⁵⁵ Es decir, reciprocidad del afecto: el reconocimiento del otro.

En el poema "Primera Ceremonia"⁵⁶, el erotismo representa la relación entre un yo lírico maduro y un joven "primaverizo" (v. 1), núbil (v. 34). Es precisamente el *primer* encuentro erótico entre el joven virginal y el hombre que lo inicia en la ceremonia o el rito de Eros.

primaverizo yaces,
deleital y ternúrico,
y nadie es como tú, cervatillo matutinal,
silvestrecido y leve.
aparentas dormir
y una sonrisa esplende tus pupilas;
quedo sin mí.
(vv. 1-7)

El adjetivo “primaverizo” es un neologismo producto de la fusión de dos palabras: “primavera” y “primerizo”. La primavera es la estación —convencionalmente— del celo entre los animales y la estación florida, la estación propicia para el amor. “Primaverizo” es un adjetivo que alude a la inexperiencia y designa a aquel que se inicia en el erotismo. El verbo “yaces” indica la quietud propia de quien está siendo contemplado, quietud reforzada por el v. 5.

Nos dice Octavio Paz que 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 asimamos como 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 desciende del ombligo al sexo."⁵⁷

El ciervo es símbolo del amante en la poesía de San Juan de la Cruz. Dice en la primera estrofa de su "Cántico": "Como el ciervo huyste/ aviéndome herido"⁵⁸ en "Primera ceremonia" aparece el amante como un "cervatillo matutinal". El diminutivo es — simultáneamente— alusión a la juventud del amante y apelativo cariñoso; la juventud del amante se ve reforzada por el adjetivo "matutinal", el cual hace eco del adjetivo "deleital" (v. 2).

El adjetivo "ternúrico", por su parte, es un neologismo surgido de combinar los términos "ternura" y "telúrico". De la presencia de lo "telúrico" en la poesía de Bohórquez ya se habló en este trabajo al analizar el poema "Cuerpo del deleite" en el apartado 2.4.3: el cuerpo del amado como campo de labranza. Lo "ternúrico" sería la ternura del cuerpo telúrico del amante.

Entre los vv. 5-6 se tiene una yuxtaposición de imágenes. O mejor dicho, una sucesión de dos imágenes distintas: primero "aparentas dormir", luego "una sonrisa esplende tus pupilas". La primera implica los ojos cerrados; la segunda, los ojos abiertos. La segunda establece que las pupilas parecen sonreír: se ha desplazado

la expresión (sonrisa) de un rasgo facial a otro: el rostro entero sonríe.

Por ello, el yo lírico se siente fuera de sí, (v. 7): enamorado.

tú veranideces,
cuando mis manos desdoblan su pobreza
y tocan tus cabellos dóciles, como el agua
y me tiendo a tu lado.
desnudo te descubres; desnudo estoy allí;
suspenso, trémulo,
desamparado como la noche del misérrimo,
ayuno y mórbido:
qué puedo hacer, enceguecido y mudo,
atado de estupor,
maravillado?
(vv. 8-18)

Se tiene una contraposición entre “primaverizo” (v. 1) y “tú veranideces” (v. 8) Es la “juventud” que pasa a la “madurez”, es decir, al paso de la primavera al verano, por arte y gracia de la iniciación erótica (vv. 9-11). Se encuentran desnudos uno al otro (vv. 12), se descubren. La actitud de éxtasis del yo lírico (vv. 13-18) contrasta con la inicial actitud pasiva del amante (vv. 1-6). Pero en los siguientes versos la actitud del amante abandona la aparente pasividad.

mantienes tu mirada fresca y feroz,
sedienta de antemano;
resplandeciendo en la devoradora oscuridad:
tu sexo,
húmedo, cálidamente eléctrico, madero victorioso,
con el recuerdo herido todavía
de la primera masturbación y el receloso orgasmo,
y tus labios suntuosos

temblando un hálito que ya no necesita
el niño aquel que eras,
y tu cuello miro que pulsa las cuerdas
del corazón, no sé si el tuyo, el mío,
(vv. 19-30)

La manera de describir la mirada del amante tiene evocaciones gracias a la acertada combinación de adjetivos: “fresca” y “feroz” no aparentan ser adjetivos relacionados, pero “sedienta de antemano” es un término que los enlaza. Si la mirada está “sedienta” desea alguna bebida “fresca”, o simplemente es fresca la mirada en razón de su juventud. La mirada “feroz” indica deseo de someter, complementando con deseo de ser sometido (vv. 53-57); en todo caso, la mirada feroz indica una actitud agresiva, “sedienta”: anhelante, deseante.

En los vv. 22-23 se tiene una descripción fálica; “húmedo” (lúbrico), “cálidamente eléctrico” (sensaciones eróticas), “madero victorioso”; esta última expresión está tomada de la liturgia cristiana: el madero victorioso es la cruz donde Cristo nos conquistó la Vida Eterna. La asociación es sencilla: el falo del amante es “madero victorioso” porque por él se da la vida —la salvación terrena— al yo lírico.

Se insiste en el asunto de la iniciación erótica del joven en vv. 24-28. Por una parte, está el recuerdo de la “primera masturbación” (v. 25); por otra, se refiere al amante como “el niño aquel que eras” (v.

28). Como suele ocurrir durante el primer encuentro erótico, la primera entrega pasional entraña un dejo de desconfianza (el receloso orgasmo, v. 25).

Por efectos del corte versal, la primera lectura (o golpe visual) sobre el poema tiene la tendencia de imponer como unidad de significado al verso, como si cada verso por sí mismo tuviera sentido, siendo que —en realidad— la unidad de sentido la da la estrofa. Pues bien, el v. 29 (“y tu cuello miro que pulsa las cuerdas”) de primera impresión parece referir a las venas del cuello por “cuerdas”, pero acto seguido el v. 30 especifica que las cuerdas son “del corazón”. Un recurso de suspenso momentáneo (se suspende visualmente la frase gracias al corte versal) que provoca una ambigüedad momentánea.

y ninguna palabra pronunciamos,
ninguna a mi favor;
no hay gracia para mí.
deja que diga no tu pecho núbil,
duro lugar de la salud,
marejada que nadie detendrá,
retén su amor, su odio;
tu modo de ser tú casi me lame,
calor de perro, ojos de ganso, hermano de caballos;
me viene encima tu sazón,
la rotación novicia de tu ombligo,
tu almibar de estar hecho
veloz, inmóvil, lento, prensil, inapresable;
(vv. 31-43)

Afirma Carlos Ramos Gil que "Eros exige la total entrega de sus víctimas."⁵⁹ Por ello, el ruego del yo lírico para que su amante se contenga (vv. 31-37) no tiene efecto. La palabra "gracia" es sinónimo de *indulto* en vv. 31-33: amar es morir; "no hay gracia" equivale a "no hay indulto" (v. 33). Esta idea se vuelve a expresar —con otras palabras— en v. 49: "no hay piedad para mí."

La relación erótica está representada aquí como contradictoria, pues el yo lírico insiste en pedirle a su amante que no lo someta sexualmente (vv. 34-37). El pecho aparece como lugar de decisiones (v. 34), pero el amante no detendrá la marejada (v. 36) pues es su propio modelo de ser (v. 38). Las adjetivaciones referidas al cuerpo del amante insisten en su calidad de mancebo (núbil, v. 34, novicia, v. 41).

"Almibar" (v. 42) es una metonimia (causa por efecto) de "dulzura". La expresión "estar hecho" puede entenderse por "ser", y los adjetivos del v. 43 están referidos al amante en su naturaleza contradictoria: "veloz, inmóvil, lento", "prensil" (que puede coger, asir), "inapresable" (que no puede ser asido o cogido). A pesar de lo contradictoria que resulta la naturaleza del amante, su cuerpo comprueba su existencia (v. 44).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tiendo una mano: existes;
tus muslos, golpe a golpe, se separan,
se encuentran, se encajan, se unifican,
se hace una brecha ardiente en el revuelo
de la sábana;
no hay piedad para mí.
tus dientes caen, degüellan,
rindo el sentido.
tómame.
deshónrate, sométeme, contrístate, obedéceme,
enloquece, avergüenzate, desúnete, arrodíllate,
violéntame, vuelve otra vez, apártate, regresa,
miserable, amor mío, lagarto, imbécil, maravilla,
precipítate, aúlla.
(vv. 44-57)

Es descrito el coito por una serie de verbos que indican movimiento (vv. 45-48); al igual que en v. 43, dichos verbos manejan un oxímoron. La idea de movimiento se ve reforzada por el “revuelo/ de la sábana” (v. 47-48).

La noción de que amar es morir se refleja en vv. 50-51; ésta se apoya en “degüellan” (“matan”) y en “rindo el sentido” (“quedar a merced, inconsciente”).

Una serie de imperativos llenos de vehemencia se derraman generosos en vv. 52, 55 y 57. Estos imperativos expresan a la perfección la extraña mezcla de sometimiento del amante y dependencia respecto al mismo que suele darse en la relación erótica, pues agrade y pide ser agredido el yo lírico. El v. 56 intercala elogios y

apelativos cariñosos con insulto, en igual tono de vehemencia que los imperativos.

de pronto, tú, el relámpago,
abierto, florecido, restallante,
arriba abajo, encima, ¿dónde?,
hiendes la oscuridad
y adentro

llueves.
(vv. 58-63)

Los versos finales del poema celebran el orgasmo con un verbo impersonal (“llueves”) convertido en verbo personal, dándole al amante dimensiones uránicas. Se encuentra una clara y contrastante imagen: “el relámpago” (v. 58) que hiende “la oscuridad” (v. 61). La luz contra lo oscuro. “El doble aspecto de Eros, luz y sombra, cristaliza una imagen mil veces repetida por los poetas de la *Antología griega*: la lámpara encendida en la oscuridad de la alcoba.”⁶⁰

Al referirse al amante como relámpago que hiende la oscuridad, lo está convirtiendo en fuente de contrastes eróticos. El adjetivo “florecido” hace referencia al sexo del amante. El v. 60 refiere a la ubicuidad que por suerte de la imaginación erótica cobra el cuerpo del amante.

El erotismo de Abigael Bohórquez es revelación del hombre, unión de lo divino y lo humano. En *Digo lo que amo*, el erotismo aparece pleno de evocaciones, de alusiones, de vehemencia. Frecuentemente aparece el recurso de lo que Eliot llama la segunda voz de la poesía: la voz del poeta que parece dirigirse a un auditorio, recurso semejante al monólogo poético. En ocasiones, el hipotético auditorio parece constituirse de su amante, únicamente, pero siempre con la vehemencia, con el énfasis, con la intensidad propias de quien ha puesto al deseo (*su deseo*) en el centro del Universo.

El erotismo de Bohórquez es memoria, fijación del instante, espiritualidad de lo carnal que busca instituir aquí el paraíso terrenal. El erotismo de Bohórquez no excluye al amor: cuando no lo implica frecuentemente parece ser su preludio.

2.6 POÉTICA DEL AMOR

Amor y poesía para Abigael Bohórquez son complementarios, son el eje de su vida y de su obra poética. Cabría aquí citar el epígrafe con que Bohórquez abre su libro *Poesía en limpio*.

El día en que nos reencontremos, encontraremos la poesía o, quizá, el día en que encontremos la poesía, nos reencontraremos. Este libro existe para cualquiera de los dos casos. Entonces, léase o devuélvase.⁶¹

La poesía es para Bohórquez camino de sabiduría: para conocerse a sí mismo. El amor también lo es; dice el poeta en su texto "Corazón de naranja cada día":

Ese amor fue un relámpago que cortó de un tajo toda impudicia gazmoña y toda ceguera curada como por milagro. Con esa mirada primitiva, antigua, sin prejuicios, pude mirar mejor el mundo: lo más importante era amar la vida con sus días luminosos y sus días oscuros y, si era posible, buscar el peligro público para salvar lo que se cree, viviendo la vida peligrosamente.⁶²

Para Bohórquez, una de las principales características de su manera de entender el amor, consiste en que éste es transgresor por naturaleza. En este punto, convendría anotar lo que Alberoni dice con respecto de la relación entre amor y ley:

El amor tiende a separar la ley de la persona; quiere instaurar otras leyes, otras normas, no quiere suprimir las personas, quiere amarlas. Pero las leyes hablan a través de las personas, éstas encarnan las antiguas leyes y se oponen al nuevo derecho. No se puede infringir la ley sin pasar sobre las personas que la encarnan, éste es el dilema. Por eso aparece siempre y obliga al enamoramiento a perder su *inocencia*. Los que quieren liberar la sexualidad, el deseo y el erotismo excluyendo la existencia del dilema como si fuese un producto histórico, consecuencia de la ignorancia, el dominio de clase, una educación represiva, o de otras cosas, cometen una penosa mistificación y producen una ideología consolatoria. (...)⁶³

Acerca del carácter transgresor del amor, habla Bohórquez en su texto "Corazón de naranja cada día": "Rebelde, pues, a todo límite decidí convertirme en transgresor consuetudinario hace ya más de treinta años. Así mi transgresión a las normas del comportamiento convencional, fueron dando en mí, acicates a una nueva expresión poética: la del OTRO amor"⁶⁴

¿Cuál es el OTRO amor? El amor que es *otro* en razón de su referente. Bohórquez es un poeta cuyos cantos erótico-amatorios alcanzan un nivel estilístico y un lirismo acendrados al tratar el homoerotismo. De cualquier manera, no hay que olvidar que el erotismo —en lo básico— encierra los mismos mecanismos —la imaginación y el placer entre otros— tratándose de heterosexuales, homosexuales y bisexuales.

El OTRO amor es "otro" en razón de su transgresión. Si bien, como afirma Paz, el "diálogo entre el obstáculo y el deseo se presenta en todos los amores y asume siempre la forma de un combate"⁶⁵,

entre las prohibiciones que todavía no han desaparecido del todo se encuentra “la relativa a las pasiones homosexuales, sean masculinas o femeninas.”⁶⁶

Bajo la influencia de Luis Cernuda, Bohórquez canta con denuesto un amor que en sí mismo es transgresor, en razón de su preferencia erótica (no sexual). Transgredir es —en este caso— un reclamo de libertad. “En nuestros días, el amor no ha cejado en sus privilegios líricos, pero tienen otra vigencia social.(...) El lenguaje es maduro, certero, no le tiene miedo a nada. Sólo a la mentira, aunque el poeta se ofrezca en holocausto.”⁶⁷ Es la libertad de amar que refiere Cernuda en su poema “Si el hombre pudiera decir”, que Bohórquez parafrasea en su texto “Corazón de naranja cada día”: “Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien. Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina. Libertad de amor, la única libertad que me exalta, la única libertad por la que habré de morir. Y esta libertad la he defendido y la defenderé con tal de conseguir todavía este trozo de vida: ‘Corazón de naranja cada día, si más envejecido más sabroso’, como cantara Miguel Hernández.”⁶⁸

Este carácter transgresor del OTRO amor se refleja también en el uso poético del lenguaje que hace Bohórquez. Constantemente transgrede los estándares lingüísticos, violenta los verbos, crea neologismos, recurre a imágenes fuertes, instituye un sistema

metafórico en muchas ocasiones paródico del lenguaje místico. Todo en aras del amor. "Tal proceso ocurre porque el amor es imaginario en tanto se forman imágenes afectivas del mismo, es simbólico porque se metaforiza."⁶⁹ El poemario *Digo lo que amo* no es filosofía, sino testimonio del amor.

El amor de Abigael Bohórquez —justo es decirlo— no se reduce al amor de la pareja. Es necesario señalar que en la totalidad de sus poemarios destacan —entre otros— los temas del amor a la madre, a la patria, a la justicia. Este último tema se refleja en su poesía de protesta, la cual recurre frecuentemente a la sátira y a la parodia. Dicho tema lo emparenta, afectivamente, con los marginados: los obreros, los campesinos, las víctimas de las dictaduras. El amor en Bohórquez es universal, una actitud vital que recorre su poesía, en sus propias palabras: "amar la vida con sus días luminosos y sus días oscuros."

Bohórquez, a partir de su vivencia y su testimonio del amor, exalta esta concepción del amor como solidaridad y soledad, como reconocimiento del otro. "La experiencia de la soledad desemboca en el anhelo de la solidaridad. Pero no puede haber solidaridad si antes no hay amor, amor hacia esa mujer que es ella misma y otras las mujeres, la madre y la amante, la vida y la muerte, el lucero del alba y el crepúsculo."⁷⁰

Gracias a este reconocimiento del otro a través del amor, puede el yo lírico adquirir conciencia tanto de su propia existencia como de la existencia del mundo que le rodea. Es entonces cuando la existencia propia cobra sentido, pues se ha aprendido —según palabras del propio Bohórquez— que lo más importante es amar la vida con sus días luminosos y sus días oscuros.

-
- ¹ Henry Ey, *La conciencia*, Gredos, Madrid, 1967, p. 14
- ² H. Ey prefiere utilizar el término *ser consciente* en vez de *conciencia*, pues el primer término supone un mayor grado de concreción que el segundo, el cual resulta más abstracto.
- ³ Francesco Alberoni, *Enamoramiento y amor*, 6ª ed., trad. Juana Bignozzi. Gedisa, Barcelona, 1996 [1ª ed. italiana, 1979], p. 38.
- ⁴ Francesco Alberoni, *El erotismo*. Gedisa, Barcelona, 1988, p. 71
- ⁵ *Ibidem*, p. 39.
- ⁶ Joaquín Xirau, *Amor y mundo*, FCE-El Colegio de México, México, 1940, p.113.
- ⁷ *Ibidem*, p 119. .
- ⁸ "Saudade" en A. Bohórquez, *op. cit.*, p. 38-39
- ⁹ José Gorostiza, "Notas sobre poesía", en José Gorostiza, *Poesía completa*. Nota y recopilación Guillermo Sheridan. FCE, México, 1996, p. 25.
- ¹⁰ M. Manriquez, *op. cit.*, p. 20.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 23.
- ¹² J. Xirau, *op. cit.*, p. 126.
- ¹³ M. Manriquez, *op. cit.*, p. 19-20
- ¹⁴ *Ibidem*, p. :9
- ¹⁵ "Careo" en A. Bohórquez, *Digo lo que amo*, p. 22.
- ¹⁶ "Saudade" en *Ibidem*, p. 38-39
- ¹⁷ O. Paz, *La otra voz*, p. 102.
- ¹⁸ M. Manriquez, *op. cit.*, p. 21-22.
- ¹⁹ "Descaración previa" en A. Bohórquez, *op. cit.*, p. 14-15
- ²⁰ F. Alberoni, *op. cit*, p. 24.
- ²¹ *Idem*
- ²² *Idem*

²³ *Idem*

²⁴ "Aprehensión" en A. Bohórquez, *op. cit.*, p. 13.

²⁵ s. v., "mártir", Manuel Seco, Olimpia Andrés, Gabino Ramos, *Diccionario del español actual*. 2t. Aguilar, Madrid, 1999, t. 2.

²⁶ F. Savater, *La tarea del héroe*. Destino, Barcelona, 1992, (*destinolibro*, 316), p. 165.

²⁷ M. M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, 10ª ed., trad. Tatiana Bubnova. Siglo veintiuno editores, México, 1999, pp. 123-163.

²⁸ Stendhal (Maria Enrique Beyle Gagnon), *Del amor*, tr Gregorio La fuente, pról. y cron. Guillermo Suazo Pascual. EDAF, Madrid, 1998, p. 59

²⁹ Blaise Pascal, *Discurso acerca de las pasiones del amor (1652-1653)*. Trad. y pról. Raúl Falcó. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2001, (*Mascarón*, 3), p. 17.

³⁰ Eugenio Trias, *Tratado de la pasión*. Grijalbo-CNCA, México, 1991, (*Los noventa*, 56), p. 19.

³¹ Stendhal, *op. cit.*, p. 51

³² *Ibidem*, p. 59.

³³ *Ibidem*, p. 52.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Oscar Wilde, *Epístola: In carcere et vinculis ("De profundis")*, tr. José Emilio Pacheco. Pról. JEP, notas JEP y Cristina Pacheco. Muchnik Editores, Barcelona, 1986, p. 65.

³⁶ *Ibidem*, p. 66.

³⁷ *Ibidem*, p. 27-28.

³⁸ *Ibidem*, p. 74.

³⁹ O. Paz, *La llama doble: amor y erotismo*. Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 204.

⁴⁰ "Cuerpo del deleite" en A. Bohórquez, *op. cit.*, p. 18-19

⁴¹ s.v. "hipotaxis". H. Beristáin, *op. cit.*, p. 252.

-
- ⁴² F. Alberoni, *La amistad*, 7ª ed., trad. Beatriz E. Anastasi de Lonné. Gedisa, Barcelona, 1998. [1ª ed. italiana, 1984], p. 76.
- ⁴³ Stendhal, *op. cit.*, p. 146.
- ⁴⁴ Rafael Martínez Nadal, *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. 2ª ed., Joaquín Mortiz, México, 1970, p. 100ss.
- ⁴⁵ "Crónica de Emmanuel" en A. Bohórquez, *Memoria en la Alta Milpa*, p. 42-45.
- ⁴⁶ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, Ed. Enrico Mario Santi. Rei-Cátedra, México, p. 343.
- ⁴⁷ F. Alberoni, *Enamoramiento y amor*, p. 46
- ⁴⁸ cit. por M. Manríquez, *op. cit.*, p. 29
- ⁴⁹ Francisco Javier Beltrán Cabrera. *Poesía, tiempo y sacralidad; La poesía de Gilberto Owen*, Difocur. Universidad Autónoma del Estado de México, S.I., 1998, p. 27
- ⁵⁰ O. Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, p. 10
- ⁵¹ *Ídem*
- ⁵² *Ibidem*, p. 15
- ⁵³ *Ibidem*, p. 33
- ⁵⁴ *Ibidem*, p. 45
- ⁵⁵ *Ibidem*, p. 48
- ⁵⁶ "Primera Ceremonia", en A. Bohórquez, *op. cit.*, p. 10-11
- ⁵⁷ O. Paz, *La llama doble*, p. 204
- ⁵⁸ San Juan de la Cruz. *Poesía*, ed. Domingo Ynduráin. REI, México, 1988, (*Letras Hispánicas*, 178), p. 249
- ⁵⁹ Carlos Ramos Gil, *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*. Aguilar, Madrid, 1967, p. 121.
- ⁶⁰ O. Paz, *La llama doble*, p. 27
- ⁶¹ A. Bohórquez, *Poesía en limpio*, 1979-1989. Universidad de Sonora, Hermosillo, 1990, p. 6.
- ⁶² Cit. por M. Manríquez, *op. cit.*, p. 28

⁶³ F. Alberoni, *op. cit.*, p. 34

⁶⁴ *Ídem*

⁶⁵ O. Paz., *La llama doble*, p. 119.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 121.

⁶⁷ A. Bohórquez, "Corazón de naranja cada día", cit. por M. Manríquez, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁶⁹ M. Manríquez, *op. cit.*, p. 63.

⁷⁰ J. E. Pacheco, "Descripción de *Piedra de Sol*" en *Aproximaciones a Octavio Paz*, Joaquín Mortiz, México, 1974, p. 180.

3. CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis, se ha intentado demostrar que en el poemario *Digo lo que amo*, de Abigael Bohórquez, existen múltiples elementos que le dan coherencia en cuanto todo orgánico, siendo los dos elementos principales el amor y la parodia.

La parodia que se maneja en este poemario se sustenta en una secuencia a lo largo de los veinte poemas que integran *Digo lo que amo*. Dicha secuencia es la representación mítica de las distintas etapas de un proceso judicial condenatorio de un homosexual. “Representación mítica” en el sentido que se apuntó en la introducción de este estudio.

Respecto a la parodia habría que anotar dos importantes aspectos. Primero, la parodia se sustenta en la gran unidad que integran los títulos de los distintos poemas, pues entre todos dan la idea de ese proceso judicial mencionado arriba. Segundo, al parodiar dicho proceso se está satirizando —ridiculizando como seres viciosos— a los detractores morales intentan condenar el amor homosexual.

En este último sentido, *Digo lo que amo* sustenta un homenaje a la figura trágica de Oscar Wilde, quien fue condenado a trabajos forzados en la Inglaterra victoriana por el delito de "gross indecency", es decir, prácticas homosexuales. Es un homenaje poco solemne, pues a la vez que a lo largo del poemario se reconoce la injusticia de la condena contra el amor homosexual, el yo lírico de *Digo lo que amo* asume una actitud satírica contra sus detractores; dicha actitud sustenta muchos momentos poéticos de sarcasmos e ironías que le dan en muchas ocasiones un sentido humorístico al poemario, sentido humorístico que frecuentemente arremete contra la solemnidad.

Pero no hay que reducir el poemario *Digo lo que amo* a sus aspectos satíricos y paródicos, no hay que perder de vista que también es un poemario donde el amor juega un papel importante, pues precisamente la defensa del amor es lo que provoca que el yo lírico asuma una actitud satírica y paródica contra los detractores morales.

Acerca del yo lírico de *Digo lo que amo* convendría anotar que desarrolla un concepto de teatralidad poética. Refiero aquí "teatralidad poética" como la capacidad del poema para asumir la realidad de manera semejante como lo hace el teatro: esencialmente acción representada ante un auditorio. Es decir, el poema representa

acciones a través de personajes (“máscaras”) por medio de los cuales la voz poética resuena, transformada por las limitaciones y características que éstos puedan tener. Lo importante viene a ser las acciones y situaciones, no tanto los personajes.

El poeta Bohórquez no construye un único yo lírico a lo largo del poemario, sino que el yo lírico varía de identidad según las diversas situaciones en el poemario, diversidad que es promovida por la utilización de máscaras diversas. Esta diversidad de identidades es parte de la teatralidad poética de Abigael Bohórquez. En su poesía no es la voz predominante la del poeta que habla consigo mismo o con nadie, sino que en muchos momentos sale a la búsqueda del otro, a través de distintas circunstancias ficcionales que se dan en el mismo texto poético, las cuales entablan cierta relación con la realidad social contemporánea al autor.

Dicha relación se establece —ante todo— a través de la sátira, sustentada ésta en una parodia que ridiculiza aquello que es criticable: la heterofobia. En *Digo lo que amo* la máscara —en cuanto elemento carnavalesco— construye identidades diversas y ridiculiza a los detractores morales. La sátira así instituida a lo largo del poemario desmitifica —ridiculiza, degrada— conductas, instituciones, creencias y valores que disfrutaban de injusta hegemonía. Injusta en

cuanto impide la realización de una sociedad diversa y tolerante, donde haya diálogo y equidad.

Pero la máscara y la teatralidad poética no son elementos exclusivos de la parodia y la sátira en *Digo lo que amo*. Son también elementos de la poesía amorosa. Especialmente en el poema "Reincidencia", donde el amante asume la personalidad —máscara— de un pastor, del cual el yo lírico es una de sus ovejas. Aquí la teatralidad poética se da gracias a que las situaciones amorosas están retomadas de la tradición poética popular, donde los hombres de oficios errantes —marineros, arrieros, pastores— son amantes incansables.

Es pertinente insistir en que la parodia y la sátira en *Digo lo que amo* están encaminadas a la defensa del amor. De ahí que el amor es un elemento dominante respecto de la parodia y la sátira, pues éstas están al servicio de aquél. El centro de este poemario es el amor, o mejor dicho, el amor es el epicentro vital desde el cual todo lo demás es sacudido y transformado; se trata de un epicentro en cual reside la justificación de la existencia propia, en concordancia con la filosofía del amor expresada por Luis Cernuda en *La realidad y el deseo*. El propio Abigael Bohórquez confiesa que es al amor —"el otro amor", como el mismo le llama— a quien debe su "razón de existencia y de poesía." La poética de Bohórquez es una poética del amor.

Volviendo al concepto de teatralidad poética, pudiera decirse que el tono vehemente, personal y declamatorio propio de Bohórquez en muchos de sus poemas, no es un defecto estilístico, sino el logro de recrear aquello que T. S. Eliot llama “la segunda voz de la poesía”, es decir: el poeta hablando ante un auditorio real o hipotético, a la manera de un monólogo dramático. A través de este tono, Bohórquez recrea las complejidades del amor y su sentido dramático.

Contra lo que podría suponerse, el monólogo que se desarrolla en dicha “segunda voz de la poesía”, constituye un reto de exploración en el íntimo ser del yo lírico que se enfrenta a su mundo. *Digo lo que amo*, al hacer alusión a la intolerancia, la censura y la persecución contra los homosexuales, provoca que los lectores seamos de alguna manera cómplices del yo lírico que nos deja asomarnos a su mundo interno, o mejor dicho, a la ficcionalidad construida a partir de la idealidad de la escritura, la cual de alguna forma sustituye al mundo real.

Dentro de las complejidades del amor en Abigael Bohórquez, se podrían anotar como los más sobresalientes dos que están muy presentes en *Digo lo que amo*: por un parte, la relación entre amor y erotismo; por otra, el carácter transgresor del amor.

En *Digo lo que amo* el amor y el erotismo se encuentran profundamente unidos. En sus poemas, el cuerpo del amante es cuerpo de salvación. Es frecuente encontrar en *Digo lo que amo* un amor cercano al amor platónico, en cuanto a que se plantea la relación entre un joven y su maestro. "Maestro" en el sentido de que es un hombre maduro que inicia al joven en el amor y el erotismo. Pero no es un amor platónico en cuanto el amante no es objeto de contemplación sino que el sentimiento o pasión es algo recíproco. Un amor que, al no rechazar el intelecto ni la imaginación, adquiere existencia plena en la idealidad de la escritura poética.

Para Bohórquez, una de las principales características de su manera de entender el amor, consiste en que éste es transgresor por naturaleza; habla en su texto "Corazón de naranja cada día" acerca una nueva expresión poética: la del OTRO amor. El amor que es *otro* en razón de su referente. El OTRO amor es "otro" en razón de su transgresión: su preferencia erótica. Transgredir es —en este caso— un reclamo de libertad. Este carácter transgresor del OTRO amor se refleja también en el uso poético del lenguaje que hace Bohórquez. El amor en Bohórquez tiene sentido heroico, porque es renuncia para entregarse al amado, porque es enfrentar al mundo, porque es descubrirse a sí mismo. El amor no sólo acerca al poeta a tener

conciencia, darle un sentido al mundo. También funda al mundo, le da existencia.

No sólo es el amor una utopía por la cual se sufre, es conciencia que da existencia —razón de ser— a la propia existencia. En Abigael Bohórquez, el valor más importante es el amor: es el Amo y Señor de la existencia, como lo señala en su texto “Corazón de naranja”, el cual constituye en cierto modo su propia declaración poética. El amor en Bohórquez es una utopía que se busca en un mundo que parece haberse creado para oponerse al amor. Es una utopía que se realiza —aunque suene paradójico— sólo a través de la idealidad de la escritura.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4. BIBLIOGRAFÍA

4.1 BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- BOHÓRQUEZ, Abigael, *Abigaeles. Poenñimos*. Instituto Sonorense de Cultura, Hermosillo, 1991.
- , *Acta de confirmación*, Alejandro Finisterre, México, 1966.
- , *Acta de confirmación*, 2ª ed., Arana editores, México, 1969.
- , *Las amarras terrestres*, Pájaro Cascabel, México, 1969.
- , *Las amarras terrestres. Antología poética (1957-1995)*, nota, sel. y pról. de Dionicio Morales. Universidad Autónoma Metropolitana México, 2000 (*Molinos de viento*, 131).
- , *Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles*", OPIC, México, 1967.
- , *Desierto mayor*, Federación Editorial Mexicana, México, 1980 (*Biblioteca selecta ALFEM*, 11).
- , *Digo lo que amo*. Federación Editorial Mexicana, México, 1976. (*Palabra viva*, 29)
- , *Heredad, antología provisional 1955-1978*. Pról. Carlos Eduardo Turón. Federación Editorial Mexicana, México, 1980.
- , *Memoria en la Alta Milpa*. Federación Editorial Mexicana, México, 1975. (*Palabra viva*, 22)
- , *Navegación en Yoremito*. Universidad de Sonora, Hermosillo, 1995.
- , *Poesía en limpio, (1979-1989)*. Universidad de Sonora, Hermosillo, 1990.
- , *Poesía i teatro*. Bartolomé Costa-Amic, México, 1960.
- , *Poesida*. Los Domésticos, Tijuana, 1996.

4.2 BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- CORNEJO, Gerardo (coord.) *Inventario de voces. Visión retrospectiva de la literatura sonorense*. Universidad de Sonora, Hermosillo, 1992.
- CORRAL, Fortino, "El paraíso terrenal de Abigael Bohórquez" en *Memoria del XIV Coloquio Nacional de Literaturas Regionales*. Universidad de Sonora, Hermosillo, 1995.
- MANRÍQUEZ, Silva y Vidal, "La literatura (ensayo, narrativa y poesía)" en *Historia Contemporánea de Sonora. 1929-1984*, 2ª ed. El Colegio de Sonora, Hermosillo, 1988, t. V.
- MANRÍQUEZ DURÁN, Miguel, *Abigael Bohórquez: pasión, cicatriz y relámpago*. La Voz de Sonora, Hermosillo, 1999. (*Voces del desierto*, 7)
- MORALES, Dionicio, *Conjuros y divagaciones*. Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, México, 2000.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena, "Vida cultural y literaria en Sonora en la década de los 60's" en *XIV Simposio de Historia y Antropología de Sonora*. Universidad de Sonora, Hermosillo, 1990, vol. 2.

- , *Ya no estoy para rosas. La poesía en Sonora (1960-1975)*, Departamento de Humanidades de la Universidad de Sonora, Hermosillo, 1989 (*Cuadernos de humanidades*, 4).
- NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo, *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*, 2ª ed. Porrúa, UNAM, El Colegio de Sonora, México, 1999.
- VIDAL, Alonso, *Poesía sonorense contemporánea, 1930-1985*, Gobierno del estado, de Sonora, Hermosillo, 1985.

4.3 BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALBERONI, Francesco, *Enamoramiento y amor*, 6ª ed., trad. Juana Bignozzi. Gedisa, Barcelona, 1996 [1ª ed. italiana, 1979].
- , *La amistad*, 7ª ed., trad. Beatriz E. Anastasi de Lonné. Gedisa, Barcelona, 1998. [1ª ed. italiana, 1984].
- , *Los envidiosos*, 2ª ed., trad. Alcira Bixio. Gedisa, Barcelona, 1999. [1ª ed. italiana, 1991].
- AUERBACH, Erich, *Mimesis*. 1ª ed. en español 1950, trad. I. Villanueva y E. Imaz. 7ª reimp. Fondo de Cultura Económica, México, 2000. [1ª ed. alemana, 1942].
- BAJTÍN, M. M., *Estética de la creación verbal*, 10ª ed., trad. Tatiana Bubnova. Siglo veintiuno editores, México, 1999.
- , *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Monroy. Alianza, Madrid, 1987.
- BALBÍN, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, 2ª. ed. Gredos, Madrid, 1968.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, trad. de Antoni Vicens, Marie Paule Sarazin. Tusquets, Mexico, 1997.
- BELTRÁN Cabrera, Francisco Javier, *Poesía, tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen*. s.l., Difocur-Sinaloa, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, 2ª ed. Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, México, 1997.
- , *Diccionario de Retórica y Poética*, 3a. ed. Porrúa, México, 1992.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 11ª ed., trad. Andrea Morales Vidal. Siglo veintiuno editores, México, 1999 [1ª ed. en inglés, 1982].
- BEUCHOT, Mauricio, *Tratado de Hermenéutica Analógica*, UNAM, México, 1997.
- BLANCO, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, 5a. ed. Posada, México, 1987.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama, 1984.
- , *Poesía y creencia*. Cátedra, Madrid, 1984.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*. 2 ts., 6ª ed. Gredos, Madrid, 1985.
- BINDING, Paul, *García Lorca o la imaginación gay*, trad. Rafael Penas Cruz. Laertes, Barcelona, 1987.
- CARREÑO, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Gredos, Madrid, 1982.
- CERNUDA, Luis, *Antología*. José María Capot Benot ed. REI-México, México, 1990
- COSTA, Horacio, *Mar abierto. Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*, trad. Fátima Andreu, Rodolfo Mata Sandoval, Felicitas

- López-Portillo et al. Facultad de Filosofía y Letras UNAM-Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- DE LA CRUZ, San Juan. *Poesía*, ed. Domingo Ynduráin. REI, México, 1988, (*Letras Hispánicas*, 178).
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *La sabiduría sin promesa. Vida y Letras del siglo XX*. Planeta, México, 2001.
- DURÁN, Manuel, *La ambigüedad en el Quijote*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1960.
- ELIOT, Thomas Stearns, "Las tres voces de la poesía" en 1888. *Thomas Stearns Eliot-Giuseppe Ungaretti. Antología conmemorativa*. Introd. y selección de Moisés Ladrón de Guevara y Claudia Kerik, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988.
- ESCALANTE, Evodio. *José Gorostiza, entre la redención y la catástrofe*. Juan Pablos, México, 2001
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial, Madrid, 1999 (*Referencia*, 2)
- EY, Henry, *La conciencia*. Gredos, Madrid, 1967.
- FERNÁNDEZ, Sergio (int.), *Multiplicación de los contemporáneos: Ensayos sobre la generación*. UNAM, México, 1988.
- GIDE, Andre , *Corydon : Cuatro dialogos socraticos : Sobre el amor que no puede decir su nombre*, trad. Julio Gómez de la Serna. Fontamara, Mexico, 1989.
- GOROSTIZA, José, *Poesía completa*. Nota y recopilación Guillermo Sheridan. FCE, México, 1996.
- HARRIS, Frank, *Vida y confesiones de Oscar Wilde*, 2ª ed., trad. y pról. Ricardo Baeza. Alertes, Barcelona, 1989 (*Rey de bastos*, 17) [1ª ed. Inglesa, 1914].
- HUERTA, Efrain, *Antología poética: homenaje*, prolog. Rafael Solana. Gobierno del estado de Guanajuato, México, 1977
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª ed., trad. Ma. D. Mouton y V. García Yebra. Gredos, Madrid, 1981.
- MANRÍQUEZ DURÁN, Miguel, "Modernidad y cultura regional", en Almada Bay, Ignacio (comp.), *Sonora 2000 a debate. Problemas y soluciones, riesgos y oportunidades*, Colson-Cal y Arena, Hermosillo, 2000.
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *El público: Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. 2ª ed. Joaquín Mortiz, México, 1974.
- PACHECO, José Emilio. "Descripción de *Piedra de Sol*" en Ángel Flores, *Aproximaciones a Octavio Paz*, Joaquín Mortiz, México, 1974.
- PASCAL, Blaise, *Discurso acerca de las pasiones del amor (1652-1653)*. Trad. y pról. Raúl Falcó. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2001, (*Mascarón*, 3)
- PAZ, Octavio, *Cuadrivio*, 5ª ed. Joaquín Mortiz, México, 1980.
- , *El arco y la lira*. 3ª ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- , *El laberinto de la soledad*, 4ª. ed., ed. Enrico Mario Santi. Rei-Cátedra, México, 1998.
- , *La llama doble: amor y erotismo*. Seix Barral, Barcelona, 1993.
- , *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Seix Barral, Barcelona, 1990.
- , *Piedra de Sol*. Tezontle, México, 1957.
- PFEIFFER, Johannes, *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, 3ª ed., trad. Margit Frenk Alatorre. Fondo de Cultura Económica, México, 1983 (*Breviarios*, 41)
- PLATÓN, *Diálogos*. Pról. Francisco Larroyo. Porrúa, México, 1969.

- RAMOS GIL, Carlos, *Claves líricas de García Loca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*. Aguilar, Madrid, 1967
- RIVERA, Carlos Manuel, "La carnavalesación en la nueva crónica fronteriza" en *Memoria XVI Coloquio de las Literaturas Mexicanas, 29, 30 y 31 de octubre de 1997*. Ed. Gabriel Osuna Osuna. Universidad de Sonora, Hermosillo, 1999.
- RIVERO Weber, Paulina, *Nietzsche. Verdad e ilusión*. Gerardo Villegas Editor-UNAM, México, 2000.
- ROSTER, Peter J., *La ironía como método de análisis literario: La poesía de Salvador Novo*. Gredos, Madrid, 1978.
- ROWE, William y Vivian Schelling. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, trad. Hélène Levesque Dion, Grijalbo-CNCA, México, 1993. (1ª ed. inglesa, 1991)
- SÁNCHEZ GARAY, Elizabeth. *Italo Calvino. Voluntad e ironía*. Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2000.
- SAVATER, Fernando, *Diccionario filosófico*. Planeta, Barcelona, 1995.
-----, *La tarea del héroe. Elementos para una ética trágica*. 1ª ed. Ediciones Destino, Barcelona, 1992 (*Destinolibro*, 316).
- SECO, Manuel, Olimpia Andrés, Gabino Ramos, *Diccionario del español actual*. 2t. Aguilar, Madrid, 1999.
- SHERIDAN, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- STANTON, Anthony, *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. Fondo de Cultura Económica-Colmex, México, 1998.
- STENDHAL (María Enrique Beyle Gagnon), *Del amor*, trad. Gregorio La fuente, pról. y cron. Guillermo Suazo Pascual. EDAF, Madrid, 1998.
- SUCRE, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 2ª ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- TÁLENS, Jenaro. *El espacio y la máscara. Introducción a la lectura de Cernuda*. Anagrama, Barcelona, 1975, (*Argumentos*, 35).
- TRÍAS, Eugenio, *Tratado de la pasión*. Grijalbo-CNCA, México, 1991, (*Los noventa*, 56).
- ULLMAN, Stephen, *Semántica*. México, 1967.
- VVAA, *Biblia de Jerusalén*, tr. Equipo de traductores de la Escuela Bíblica de Jerusalén. Desclee de Brouwer, Bilbao, 1986.
- WILDE, Oscar, *Epístola: In carcere et vinculis ("De profundis")*, tr. José Emilio Pacheco. Pról. JEP, notas JEP y Cristina Pacheco. Muchnik Editores, Barcelona, 1986.
- XIRAU, Joaquín, *Amor y mundo*, FCE-El Colegio de México, México, 1940.

5. ANEXOS

5.1 ABIGAEI BOHÓRQUEZ, *DIGO LO QUE AMO*

Primera edición, enero de 1976, México. Ilustraciones de G. Utrilla.
FEM 29, Colección Palabra Viva, Federación Editorial Mexicana

CONTIENE

PRIMERA CEREMONIA
CARGO
APREHENSIÓN
DESCARACIÓN PREVIA
RECONSTRUCCIÓN DEL LECHO
CUERPO DEL DELEITE
ENCHUFE
LA MENTACIÓN
CAREO
SENTENCIA
DILUVIO
TLAMATINI
LEVÍTICO 2.13
TRILOGÍA POLICIACA
REINCIDENCIA
CANTE
SAUDADE
DESMANDAMIENTO
INDULTO
BALADA

**A Efraín Huerta
A Jesús Arellano**

*“Si el hombre pudiera decir lo que ama,
si el pudiera levantar su amor por el cielo
como una nube en la luz:*

*.....
yo sería al fin aquel que imaginaba;
aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
proclama ante los hombres la verdad ignorada,
la verdad de su amor verdadero.”*

LUIS CERNUDA

OSCAR: ¿Crees que estoy aquí por mis relaciones con algunos profesionales del vicio? Pero si Inglaterra está llena de hombres así (...) Lo que Inglaterra no me perdona, son los vicios que encubre con su hipocresía, no me perdona que en mí sea un gran amor. Por eso se ha desatado las fuerzas secretas para marcarme con el fuego y el ridículo. Cuando un amor como el mío desafía la tradición burguesa, se le castiga a trabajos forzados.

FRANK: El único amor legítimo, Oscar, es el que une a un hombre y a una mujer.

OSCAR: Te concedo que para ti no exista más amor que ese, pero no me lo digas a mí, que me he ofrecido en holocausto.

Maurice Rostand
El proceso de Oscar Wilde

A LA MEMORIA
de
OSCAR WILDE,
en el 75 aniversario
de su muerte.

Primera Ceremonia

primaverizo yaces,
deleital y ternúrico,
y nadie es como tú, cervatillo matutinal,
silvestrecido y leve.
aparentas dormir
y una sonrisa esplende tus pupilas;
quedo sin mí.
tú veranideces,
cuando mis manos desdoblan su pobreza
y tocan tus cabellos dóciles, como el agua
y me tiendo a tu lado.
desnudo te descubres; desnudo estoy allí;
suspense, trémulo,
desamparado como la noche del misérrimo,
ayuno y mórbido:
qué puedo hacer, enceguecido y mudo,
atado de estupor,
maravillado?
mantienes tu mirada fresca y feroz,
sedienta de antemano;
resplandeciendo en la devoradora oscuridad:
tu sexo,
húmedo, cálidamente eléctrico, madero victorioso,
con el recuerdo herido todavía
de la primera masturbación y el receloso orgasmo,
y tus labios suntuosos
temblando un hálito que ya no necesita
el niño aquel que eras.
y tu cuello miro que pulsa las cuerdas
del corazón, no sé si el tuyo, el mío,
y ninguna palabra pronunciamos,
ninguna a mi favor;
no hay gracia para mí.
deja que diga no tu pecho núbil,
duro lugar de la salud,
marejada que nadie detendrá,
retén su amor, su odio;

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tu modo de ser tú casi me lame,
calor de perro, ojos de ganso, hermano de caballos;
me viene encima tu sazón,
la rotación novicia de tu ombligo,
tu almíbar de estar hecho
veloz, inmóvil, lento, prensil, inapresable;
tiendo una mano: existes;
tus muslos, golpe a golpe, se separan,
se encuentran, se encajan, se unifican,
se hace una brecha ardiente en el revuelo
de la sábana;
no hay piedad para mí.
tus dientes caen, degüellan,
rindo el sentido.
tómame.
deshónrate, sométeme, contrístate, obedéceme,
enloquece, avergüenzate, desúnete, arrodíllate,
miserable, amor mío, lagarto, imbécil, maravilla,
precipítate, aúlla.

de pronto, tú, el relámpago,
abierto, florecido, restallante,
arriba abajo, encima, ¿dónde?,
hiendes la oscuridad
y adentro

llueves.

Cargo

dédesme hora un beso, fermosura;
erguídese broñido
con que me falaguedes;
aguijemos:
si dijeren digan, de vero vala,
que dormí
favorido
de so el niño garrido.

.....
y vos,
¿qué habedes?
¿qué me queréis?

.....
vosotros lo seredes!!!!

Aprehensión

es preciso volvernos a tiempo
hacia los que no nos ignoran;
ser prudentes, pacientes, cristianamente
alcohólicos, acostólicos y remonos.
los enemigos no tienen conducta
ni sentido;
se hacen ver donde menos
se les quisiera ver.
pero todo fue algo más:
yo acerqué mis labios a tu frente,
a tus mejillas redentoras,
a tus labios, no sé;
y la beata, el adúltero, el sacrilego,
el cura, el homicida, el drogadicto,
la incestuosa y el sátiro,
el centurión,
la distinguida cogelona,
la sociedad de padres de familia
y los adoradores del santísimo,
los fetógrafos,
los puros elegidos,
no sé qué hacían,
emboscados,
allí,
en el monte de los olivos.

Descaración Previa

si me callara;
si me pusiera serio;
si dejara
que el sacrosanto pudor
recatara esta dulce merced;
si me fuera quedando como de aquí al olvido;
si decayera mi semblante y me apesadumbrara,
y sosegadamente contenido,
no revelara la inesperada gracia;
si lo ocultara;
si me fuera de bruces sobre mí mismo
y me diera contra mi nombre
y fuera la desmemoria de la flor;
si anocheciera,
y ninguna palabra mía diera fe del prodigio,
por tan callado el trance de morir;
si me opusiera a declarar;
si me cerrara en negar
que nada, nada es cierto, sino yo,
dulcemente yo, puntual con mi esqueleto,
y aceptara este resplandeciente temor

a confesar:

¿qué soy, quién soy entonces,
qué he sido sino el de siempre, el mismo,
aquel que sólo ha dicho la verdad
y nada más que la crudelísima
verdad?

el que este día ha amanecido
fúlgido de vejez,
maravillado de regresar,
el que, ahora,
simple y sencillamente, se levanta,
compone el pecho desvencijado
y declara,
con un temblor de voz en lo que queda de palabra,
diecinueve de enero, dos puntos,
sólo era que
te
amo.

Reconstrucción del Lecho

en esta cama fueron
las tentaciones.

yo tenté.
tú tentaste.

ustedes, qué!!?

Cuerpo del Deleite

si de nuevo pudiera
como si nada o nade hubiese de amar más;
si me fuera otorgado un solo instante,
ahora que no estás, sino un espacio helado;
si se me concediera:
yo volvería a ti, sí, volvería,
suplicando
tus dedos finos
como el primer día de las espigas,
rogándote beber
tu dulce y dura flor,
pidiéndote
aquel que fue contigo tu soldado de plomo,
tu primera mujer,
tu barco de papel,
la chava,
ah, sí que volvería a tus jugos profundos
que fueron en mis labios la canción;

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

a tu alegría ociosa
de la que todavía haces ausencia;
a tu esbelta hermosura
que no me pertenece sino la cruz sin nadie;
a tus ojos navales
donde partí y no estoy;
yo volvería a ti,
junto a tu sombra,
sombra de ti, perdido.

pero no tengo, no, ya nunca,
tus palabras de mocedad,
tu breve piel trigueña
donde me puse a arar y me sembré
como una almendra atroz,
puesta en ti,
condenada a nacer y manar de tu costado;
pero no tengo, no, ya nunca,
riesgo mío,
la turbadora cercanía de tu mirada,
no tengo ya tu cuerpo, su labranza,
su cuenco de rocío, su quejumbre,
su equilibrado rui señor, su oleaje,
su tersura de orquidea entre mis labios,
no, ya nunca, nunca más.
yo llevé a tu cintura la turbia compañía,
yo acerqué a tu cadera
un acedo calor de lenocinio;
yo puse mis colmillos de solapado roedor
a morder tu amistad;
yo fui el mono borracho, tu asesino,
el corsario de tu pureza,
tu verdugo, todo, todo,

y volvería a hacerlo.
sólo
por volver
a mirarte.

Enchufe

pajarito atrapado
entre las trompas
de falo
pío
pío
pío.

La Mentación

suele ocurrir,
por ejemplo,
que,
de pronto,
todos éstos que saben qué hora es,
quién vive,
qué pasa entre nosotros,
que nos miran,
los maliciosos bragueteros,
los resentidos calenturientos,
descuidan
que uno, a boca plenamente sellada,
pueda amarse, llamarse,
repetirse,
decirse, sin hablar, lo simple y tibio del amor,
se les pasa que uno,
sin decir esta lengua es la mía,
categóricamente,
desde el más caballeroso, solemne
y circunspecto silencio,
les está recordando, beneméritamente,
a su
reverendísima,
reformadísima,
restauradísima, recogidísima,
república

madre.

Careo

estamos frente a frente.
el silencio, amor mío,
definitivamente nos congracia.
no hables, oh, cabeza querida,
flor de este árbol viejo.

déjate hacer palabras.

a distancia

Sentencia

“Jugaréis por instantes del vocablo como decir: Si
se mudó en mi ausencia, ya no es mujer estable,
sino ESTABLO.”

LOPE DE VEGA

dejadlo al villano pene;
yendo y viniendo;
una vez entrando
y otra vez saliendo
por sécula su culorum;
que pene.

qué penelll

Diluvio

nada por aquí, nada por allá;
nada en esta mano, nada en esta otra;
un ojo,
dos cabezas,
tres brazos,
cuatro pies;
los ahogados,
al alba,
todavía querían tragar
más;
y la paloma de noé
ni
con las mañanitas.

Tlamatini

CUILONYOTL. Pecado contra natura.
Hombre con otro hombre.
Alonso de Molina
VOCABULARIO CASTELLANO-NÁHUATL

a MAESE NOVO

de un mal crónico, oh, dador de la vida,
yo soy cantor;
que sea así, ay de mí;
que aunque oro, también se hará polvo;
que aunque vana peluca
ha descendido al lugar del misterio;
que aunque esmeraldas y turquesas le dieron alegría,
ha cesado su canto.
nos ataviamos, nos enriquecemos
con sus terrenas pertenencias: cingulos.
crótalos, diálogos, lenguas de obsidiana, una calle.
flores cogía el de coyohuacan.
pájaros cogía. pájaro en mano
puede haber quien se sienta sin dicha
sobre la tierra? oh, pluma, la más pluma,
dice:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

“váyame yo, oh, dador de la vida,
como los muertos sea borrada mi pintura,
que, aunque instante brevisimo, oh, amigos,
la vida aun así tan breve,
bien que le he dado vuelo
a la preciosa ave de pescuezo morado.”
nos enlutamos, nos degañitamos, asistimos
oh, amigos oyentes míos,
a sus fúnebres pompis.

él se ha ido. gozaos, vosotros,
los que una vez negaron su hermosura.
vayamos a empedarnos, mi amor,
a la mitad de la laguna.

Levítico 2.13

“Cualquiera que tuviese ayuntamiento con varón
como si éste fuera una hembra, abominación
hará; ambos serán muertos y sobre ellos caerá su
sangre.”

LEVÍTICO 2.13
LA BIBLIA. ANTIGUO TESTAMENTO

Calle de Ayuntamiento esquina con Dolores en la
ciudad de México.

ay! levítico...
tú y yo;
que en un dos por tre
sé tú,
hombre con hombre,
tú y yo,
tendremo ayuntamiento con dolore,
yo,
y en esa esquina, yo y tú,
ve si podemos cogé
automóvil;
te me baja, negro, tú,
o te me sube, yo, tú,
ya no te bajes amó,
caimán oscuro entre mis ancas, tú,
biblico higo en cada mano, yo,
pasó
que yo te lo dije, yo,
insumiso subibaja, tú,
he aquí
la higuera maldita, dios,
sigue dando frutos, TU,
cámara, qué buena onda,
yo y tú,
ya ni guagua pasa, tú,

sólo la justa oportunísima patrulla
de la secreta putrefacción,
comandante yavé llamando al agente changó 2.13. cambio,
jehová de los ejércitos azules, señor justicia,
el santo sireneo o el
condecorado sobreviviente de lo que octubre se llevó,
que nos inquiera:
hombre como hembra?
no, tú;
hombre con hombre?
tú? yo?,
qué, no son machos?
yo, tú?
no somos machos, tú, yo,
pero somos muchas,
ay,
tú.

Trilogía Policiaca

I
no tengo nada que omitir
y nada que agregar
a su impecable pedigree.
la policia
es la más diestra,
superdotada,
excepcional,
experta,
púdica,
el buen samaritano de la ciudad.
no hay quien le iguale
a todas esas cosas
religiosamente
emparentadas
con la palabra
chingar.
unos con otros fraternizan,
se solapan,
se comunican,
hablan la misma clave,
intercambian tarifas,
clientela,
regatean,
calculan,
se entienden,
se hacen rogar,
y están puntuales siempre
a la hora consabida de cumplir con
la consigna patria
de madrear.

la policía de la ciudad
de todas todas se las sabe,
desde karate hasta tru tru,
es legendaria ya,
epopéyica su reputa
ción;
si lo dudáis, preguntad
al primer estudiante que pase:
adivina adivinador,
qué cosa es que marcha erecto como un hombre
y muerde a la menor provocación,
azul por fuera, negra por dentro
y que con un pito ilustre
de metal
hace también pi piii?
la policía de la ciudad
es la más diestra
mente siniestra;
ella lo sabe bien,
pero es incorregible,
irreflexible,
irremediable,
qué le vamos a hacer...
maternalmente hablando
no tiene ni
perdón.

II
no lo váis a creer,
pero ese macho en estado de ira,
calculadoramente cruel,
fornido y asombrosamente suspicaz,
pistola al cinto,
macana y lanzallamas en la mano,
ojo torvo,
maleducado y alcahuate,
columna de la dignidad,
practicante de la refinada violencia,
fanfarrón y ostentoso,
cauto y rabiosamente pedigüeño,
allí donde lo véis,
es nada más y nada menos
que un policía
desaforadamente
maricón.

III
A la una
a las dos
y
alas
patas pá cuándo son.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Reincidencia

dejó sus cabras el zagal y vino.
ah libertad amada,
qué resplandor de vástago sonoro,
qué sabia oscuridad sus ojos mansos,
qué ligera y morena su estatura,
qué galanura enhiesta y turbadora,
qué esbelta desnudez túrgida y sola,
qué tamboril de niño sus pisadas.
dejó sus cabras el zagal y vino.
éste es mi cuerpo: laberinto, avena,
maduro grano que arderá en tus dientes,
esquila, choza, baladora oveja,
tecórbito y aceite, paja y lumbré;
entra a llamarme, a reprenderme, a herirme,
a serenar turbadas hendiduras;
baja, pupila de avellana, baja,
rústico centelleo, ráfaga de rocío,
colibrí travieso,
soy también tu ganado, ven, congrégame,
asido a tu cintura dulce ramo,
caramillo de azahares en mi boca.

.....
y ante mis ojos,
como un tañido de frescura,
triumfal y apasionado desconcierto,
emergió de sus piernas a la tierra,
hacia todos mis dedos como galgos,
liebre espejeante, mórbida espesura,
el orgulloso endurecido bronce de su intocada parte
de varón;
estallido, mordisco, ávida lengua, montaraz pistilo,
novilúnido semen, dulzorosa penetración, pródigo arquero.
plenamar de su espasmo,
de su primer licor, abeja de cro,
se me quedó en el pecho, pecho a tierra,
un gemido de manso entre los árboles.
luego estuvimos mucho tiempo mudos,
vencedores vencidos,
acribillados, cómplices sobre las pajas ásperas,
él junto a mí, sonando todavía,
y yo, mi cara sobre sus genitales de salvaje pureza.

recorde que se olvida,
que no se dijo nada
más.

dejo sus cabras el zagal y vino
qué blanco, qué copioso y dulce vino.

Cante

Por qué mis ojos, madre,
quieren llorar?

Ay. Ay.

Niño del cuerpo pulido
y de clavito mortal.

Ay amor, ay amante
que mi amor tiene.

Solecito

del viejo pavo
real.

Ay. Ay.

Meu corazón ferido
cómo duele recordar.

Aire de flor secreta.

Locura de aquel beso chavisimo
y total.

Ay amor, ay amante
que amor mi amor bebía
y ausente está.

Por qué mis ojos, madre,
quieren llorar?

Ay. Ay.

En el aire mexicana
de los olivos:

su piel,

niñez de la aceituna y el jacinto,

su sonrisa de miel y pan,

ay ay, que no

su adolescencia

de palomo ávido

y apto para cantar,

ay ay, que no

lo veo más,

mi bienquerido,

dulce nombre,

cuerpo de vino y leche,

entrepierna de dátil y almidón,

sexo de anís y fragua,

Ay, ay,

malpenadito me sepulto,

ciego,

que en él puse mi vida, madre,

y en él que la perdi.

Saudade

A Dionicio Morales

I

Pensar que duermes y que, solamente
por no morir de ti, de tu cintura,
mi corazón: velero en andadura,
remontaría el aire, dulcemente.

Saber que duermes y que me condenas
a rotura de ti, a desprendimiento;
mi corazón a tierra, tú en el viento
y toda lengua muda y me encadenas.

Tú tan desnudo ahora y no te toco.
Tan dolorido yo y no te acongojas.
Te me robas y en vano te convoco.

Quédate así, amor mío. Si guardeces
noche para la noche a que me arrojas
de ti anocheceré, tú que amaneces.

II

De ti anocheceré, tú que amaneces
grave de luz, ardiente mañanura,
junco de lumbre, tersa de galanura,
bienhadado del Sur donde floreces.

Sea mi vida pues, la descordura;
de lo que fui sólo seré tu ausencia,
tu primer anatema, la apetencia
donde tuvo tu cuerpo su atadura.

De ti anocheceré. Y, envejeciendo,
despoblado de ti, desatendido,
laborioso de muerte, oscureciendo,

seré desolamiento trascendido.
De ti anocheceré y, anocheciendo,
seré escombros de amor desconcedido.

III

Seré escombros de amor desconcedido;
me cumplo a oscuras, no me doy consuelo,
y determino este montón de duelo
cuando te pienso en muerte convenido.

Qué habré de ser sin tu presencia impía?:
Descorazonadura, vaciedumbre...
Bebí cáliz de acibar, servidumbre
de soledad unci. Y, ay, todavía

qué despedad acrece mi faena,
qué dondequiera soledad desboco,
qué cosa estoy tan triste y me doy pena.

Y me acerco a tus cosas y las toco,
todo está nadie, amor, tierna colmena,
y me voy apagando poco a poco.

Desmandamiento

De fornicacidad,
des
nálgame, Dios

Indulto

ustedes,
vosotros,
jueces y detectores,
infamiliares de circuito cerrado
y huevecitos de transistores:
"lo inverso y otros poemas selenitas":

Uno:

"la segunda frecuencia
o movimiento de reversa,
podrá frustrarse
si el acoplamiento
del esfinter y el módulo lunar
no garantizan
voltaje,
descarga,
profundidad,
frecuencia,
conducción,
movimiento,
de lo que loqueloqueloqueloqueloque
serán poemas sodomitas
ustedes,
vosotros,
ellos,
ese,
aquel,
no se vayan..."

después de todo, amor,
ego te absorbo,
lo que quieras.

Balada

Bbbbeee

Chalco, Estado de México,
Enero 19 a diciembre 31 de 1974

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.2 ESBOZO BIOGRÁFICO

INFANCIA Y ADOLESCENCIA (SONORA, 1936-1955)

Abigael Bohórquez García nació en Caborca, Sonora, México, a las dos horas del 12 de marzo de 1936. Siendo hijo de madre soltera (Sofía Bojórquez García), heredó los apellidos de sus abuelos maternos. Caborca era entonces una población rural muy pequeña, sin luz eléctrica, un lugar en medio del desierto, en una región que había sido catequizada (y colonizada) trescientos años antes por el célebre jesuita Francisco Eusebio Kino. Bohórquez pasa la mayor parte de su infancia en compañía de sus abuelos, de ascendencia campesina. Bohórquez recordaría más tarde este ambiente en uno de sus poemas: "Reconcilio".

En la llanura pápaga
vivieron mis abuelos Ángel y Adela y el aire era amarillo;
allí los veneré, ciervo y alondra,
en la vértebra humilde del galope,
en la curva de la hoz y la coyunda,
en la tierra pobre y taumaturga;
ninguno amó como ellos el desierto,
su insignia de combate era el lucero que desplaza las sombras;
(...)

(Heredad, p. 156)

Empieza escribir desde temprana edad. Su maestra de literatura, Esther Soto, lo alienta en la composición literaria y es premiado en algunos concursos interescolares de versos, cuento y teatro de títeres.

Hijo único, su infancia no debió conocer grandes hechos salvo los normales en un niño de exacerbada sensibilidad. Al volver más tarde, en *Desierto mayor*, sobre estos años, Bohórquez los idealizaba haciéndoles representantes de un edén perdido.

Durante este tiempo el poeta fue sobre todo un ser incomprendido entre la multitud. Pese a su precoz capacidad para imitar a cantantes de la época y a su natural simpatía, desde pequeño sintió el desprecio de quienes no aceptan la identidad sexual del niño aún Abigael. El mismo como personaje lírico de muchos de sus poemas de *Poesida*, muestra la marginación que sufre el homosexual.

(...)
por ellos supe, de niño
lo que quiere decir ese mote quemante,
palabra lapidaria
que escuché muchas veces por la vida
y que aún zumba el tímpano:
entremedio,
lucisombra,
cachagranizo,
leandro;
por eso sé que

ahora sé
qué canto.

(Poesida, p. 62)

En 1951, abandona Caborca al terminar su educación secundaria y va a radicarse con su madre a San Luis Río Colorado, Sonora. En 1952 estudia primaria intensiva en idioma inglés en la Grammar School de Gadsden, Arizona, y se diploma de dibujante comercial y publicitario, por correspondencia en el Instituto de Arte de La Habana, Cuba. De ahí esa habilidad que más tarde le permitiría ilustrar sus propios libros, incluida la portada de su plaquette *Navegación en Yoremito* (1995), donde se muestra un dibujo que fue muy significativo para Bohórquez, una especie de autorretrato. Representa a un perro (visto de lomo), limpiando con su hocico sus partes pudendas (cinismo), con la patita levantada insultando a quien lo fisgonea (exigencia de respeto por la propia intimidad sexual), y defecando su propio nombre (actitud irreverente ante todo).

En 1953, se gradúa como secretario taquimecanógrafo en la Academia Pitman de San Luis Río Colorado, y se emplea como escribiente en la Oficina de Registro Civil de ese lugar. Un año después, se integra a una peña literaria que edita una revista de literatura *Azul*, y el diario *La Voz de San Luis* publica gran parte de su primera producción poética, 1953-1955.

MÉXICO-HERMOSILLO-MÉXICO (1955-1962)

En 1955, viaja a estudiar a la Ciudad de México. Con escaso tiraje y en edición de autor, publica su primer plaquette, *Ensayos poéticos*.

1956-1959. Es estudiante de teatro y composición dramática en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes y de Dirección Escénica en el Instituto Cinematográfico de la Asociación Nacional de Actores. Estrena sus primeras farsas y comedias en un acto, a la fecha extraviadas: *La estirpe*, *El amor se rió a las nueve*, *Resaca*, *Adolescentes*, *El macho burlado*, entre otras, con un grupo de compañeros estudiantes de actuación de la ANDA. Ofrece su primera lectura de poesía en la ex-capilla de La Asunción (Plaza de la Conchita), invitado por el círculo literario "Vórtice" que dirigía José Muñoz Cota, y es becado como estudiante distinguido por la Universidad de Sonora y el Gobierno del Estado de Sonora. Triunfa en el Concurso Literario *El Libro Sonorense*, 1957, con sus trabajos de *Poesía i teatro* y conquista, ese mismo año, medalla de oro en los juegos literarios nacionales convocados para celebrar el primer centenario de la invasión filibustera a Caborca en 1857. Comienza a publicar en las principales revistas estudiantiles univesitarias y periódicos de Sonora. Es presentado oficialmente como *el más importante poeta joven del noroeste* por Herminio Ahumada, ante la crítica literaria de México durante la Semana Sonorense, celebrada en el Ateneo Español en la ciudad capital; y ofrece en las principales poblaciones de su estado natal las primeras lecturas públicas de su poesía. Conduce un programa momentos poéticos XECB en San Luis Río Colorado. Es invitado por Aristides Pratts, jefe del Departamento de Extensión Universitaria, a colaborar en la Universidad de Sonora..

1959-1962. Funge como Secretario de Extensión Universitaria, es profesor de voz y dicción en la Academia de Arte Dramático y Director de Teatro Preparatoriano de la Universidad de Sonora. Dirige dos grupos de teatro búsqueda en San Luis y Caborca. Estrena varias de sus obras de teatro con estos dos grupos: *Los condenados*, *Tal vez nunca o mañana*, *La fauna*, *El círculo hacia Narciso*, entre otras. Aparece su libro *Poesía i teatro* (Bartolomé Costa Amic, México, 1960, Premio del Libro Sonorense 1957.) Es colaborador asiduo de *La Opinión*, *El Monitor*, *El*

Imparcial, El Regional, Revista de la Universidad le Sonora, Presente, Ingenius, Avance, Letras de Sonora (Hermosillo), *El Mexicano* (Mexicali), *Acción* (Nogales), *Diario del Yaqui* y *Tribuna del Yaqui* (Ciudad Obregón) y *Sol de Caborca*. Conduce un programa de poesía viva en Radio XEHQ, y coordina con Cecilia G. de Guilarte los Cafés Literarios y la Librería Universitaria (hermosillo). Estrena su pieza *El aguijón de la abeja* en el Auditorio Universitario (hoy Teatro Emiliana de Zubeldía). Gana por unanimidad las rosas de oro de los Juegos Florales Nacionales de Saltillo, Campeche, Ciudad Obregón, Aguascalientes (dos años consecutivos); gana el *Primer Concurso Latinoamericano XEW de Poesía* en México, D. F. Viaja a la ciudad de México para radicar por mucho tiempo.

AÑOS EN EL D. F. (1962-1977)

1962-1965. Se emplea como Secretario del Departamento de Difusión del Instituto Nacional de Bellas Artes. Dirige un grupo de Teatro de Cámara y estrena otras de sus piezas: *Nocturno bajo cero, Caín en el espejo, La madrugada del centauro*. Dirige una revista de poesía joven: *Estos*.

Con Dionicio Morales coordina los ciclos de poesía nueva de México y poesía mexicana contemporánea en el Ateneo Español y estrena cuatro piezas breves de teatro. Su poema dramático en un acto: *La madrugada del centauro*, es premiado en el segundo concurso de creación de obras en un acto convocado por la UNAM y es publicada.

Ofrece varios recitales de su poesía en instituciones de cultura, escuelas superiores, clubes y salas de arte de la ciudad de México.

Triunfa en los *Juegos Florales del Penthatlón Deportivo Universitario* (México, D.F.) y en los certámenes de Sahuayo, Mazatlán, Guadalajara, Xalapa, Oaxaca, Ciudad Guzmán, acumulando --para ese entonces-- quince premios nacionales de poesía.

Publica en el *Anuario de la poesía mexicana* (Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1962) y aparece incluido en *Las cien peores poesías mexicanas de autores famosos*, junto a renombrados poetas contemporáneos.

Colabora asiduamente --para sobrevivir-- en *El Nacional, Novedades, Hoy, Todo, La Mujer De Hoy, Mujeres, Criterio, Política, La Capital*, y en *Letras de Ayer y Hoy, Zarza, El Rehilete, Pájaro Cascabel, Cuadernos del Viento, Sísifo, El Ojo Literato* (México, D. F.) y *Vida Univesitaria, Khatarisis, Apoloionis* (Monterrey), : a *Palabra y el Hombre* (Xalapa), *Letras de Sonora* (Hermosillo).

Al triunfar Abigael en los *Juegos Florales de Campeche* (1962), Carlos Pellicer es miembro del jurado, e impresionado por el talento del joven poeta le dedicó el siguiente soneto:

Al poeta Abigael Bohórquez

Joven, toma de ti la poesía
y jura --en vano-- que el amor no existe.
Lo que amorosamente no dijiste
alimenta a los pajaros del día.

Cuando la realidad es fantasía
(la noche en un salón estaba triste...)
es porque al fin, de todo lo que fuiste
se coronó de espigas tu alegría.

Tú ya empiezas a ser para el abismo.
Líbralo como el viento que ladea
con su anchura delgada su espejismo.

Todo lo que te une y te rodea
es como el mar que sale de ti mismo
y a pesar de la sal su dicha ondea.

Carlos Pellicer, febrero de 1962

1965-1970. Es jefe del Departamento de Literatura y Ediciones del Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC), dependiente de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Director de la Sala de Arte del propio organismo, responsable de la revista *Parva y Gaceta OPIC*. Dirige un grupo de poesía coral y teatro.

Publica *Acta de confirmación* (1966), *Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles* (1967), *Nocturno del alquilado y la tórtola, teatro, y La madrugada del Centauro, teatro*, (1967), *La hoguera en el pañuelo, teatro, y Caín en el espejo, teatro*, (1967), *Las amarras terrestres* (1969), *Acta de confirmación* (1969, 2a. edición).

Viaja por todo el país con el Coro de Poesía OPIC con su propia obra y la de los más renombrados poetas latinoamericanos, bajo el auspicio del gobierno mexicano.

Sus poemas y reportajes culturales aparecen en revistas y periódicos del territorio nacional.

Estrena dos de sus obras (*La hoguera en el pañuelo y Nocturno del alquilado y la tórtola*) en el Primer Festival de Primavera convocado por INBA-UNAM-IMSS y obtiene mención especial por ellas.

Abandona la Ciudad de México al desaparecer oficialmente el OPIC a causa de cambios sexenales y va a radicarse con su madre a la Villa de Milpa Alta, D.F., donde organiza grupos de teatro y poesía coral con niños campesinos.

Uno de los grandes poetas de la época que más cercano fue a Bohórquez, fue su amigo Efraín Huerta, el cocodrilo poeta. Le dedica un largo poema como prólogo al libro de Abigael *Las amarras terrestres*. De ese prólogo transcribo lo siguiente:

(...)

Abigael Bohórquez, poeta centelleante,
bárbaro poeta del norte y de todas las latitudes,
de todas las floridas blasfemias,
del harapo y del pan, de la soledad, de la compañía,
de Laura, de la sagrada ira,
de cierta inmundicia política y de cierta luminosidad,
oh poeta, ah poeta,
te leo con la fiebre y la brutal borrachera.
Te leo y te miro y te admiro
y como tú también ando en pos del aire de la libertad.
¡Salud, poeta hecho y derecho,
poeta a semejanza de la Poesía!

Efraín Huerta, 13 de agosto de 1969

1970-1976. Al cambio de gobierno, es llamado al Instituto Mexicano del Seguro Social como asesor de actividades artísticas de la Jefatura de Prestaciones Sociales. Es director del Coro de Poesía IMSS de Milpa Alta.

Es nombrado asesor literario de la Comisión para la Conmemoración del Centenario del fallecimiento de don Benito Juárez por la Subsecretaría de Gobernación y es guionista para la Comisión de Radiodifusión, NOTIMEX y la Subsecretaría de Radiodifusión de la SCT.

Roberto López Moreno publica su antología *Homenaje a Silvestre Revueltas* (FCE, 1974) en donde se incluye el poema de Bohórquez "Palabras por la muerte de Silvestre Revueltas".

Triunfa en los certámenes nacionales de poesía y cuento en ambos géneros de la Feria Regional de Milpa Alta, D.F.

Escribe *Memoria en la Alta Milpa* y los ofertorios elegíacos *Hermano Pablo* (a Neruda), *Maese* (a Salvador Novo), *Federico en persona* (a García Lorca), *Juana Inés, claro en la selva* (a sor Juana), *Coyote de ayuno* (a Netzahualcōyotl), estrenados todos en las dieciséis delegaciones políticas del D.F. y una pastorela (*Ángeles son que ya viene el alba*).

Se desempeña como Coordinador de Bibliotecas de la Dirección General de Bienestar y Recreación para los Trabajadores de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social. Orientador de poesía coral y arte dramático, asesor literario de la Jefatura de Servicios Sociales del IMSS. Coordinador de Literatura y Bibliotecas del Consejo Nacional de Cultura y Recreación para los Trabajadores (CONACURT).

Publica *Memoria en la Alta Milpa* (FEM, 1975) y *Digo lo que amo* (FEM, 1976).

Sus grupos de poesía coral actúan en todas las delegaciones políticas del D.F., Residencia presidencial de Los Pinos, Palacio de Bellas Artes, canales de televisión y La Hora Nacional, para la que graban un disco.

Recibe un homenaje en el teatro Alberto M. Alvarado de la Casa de la Cultura de Gómez Palacio, Durango (diciembre 14, 1976).

ESTADO DE MÉXICO (1977-1990)

1977. Va a radicar a la Villa de Chalco, estado de México, donde funge como promotor cultural y maestro de arte dramático y declamación en el Centro de Seguridad Social del IMSS en ese lugar.

Prepara una selección antológica de su obra poética (*Heredad, 1956-1978*) y escribe su poemario *Desierto mayor*.

Aparece incluido en la *Enciclopedia de México*, y en *Poesía sonorensis contemporánea, 1935-1985* (Gobierno del Estado de Sonora, 1985) de Alonso Vidal.

Recibe el premio Sor Juana Inés de la Cruz (medalla de oro) por su poema "Tierra prometida". Se publica *Desierto mayor* (FEM, 1980). Se publica su antología *Heredad, 1956-1978* (FEM, 1981).

Muere su madre, Sofía Bojórquez García (26 de agosto de 1980)

Reestrena sus obras de teatro *Nocturno del alquilado y la tórtola*, *Cain en el espejo*, *El círculo de Narciso*, *La fauna*, *La madrugada del Centauro*, en festivales y muestras nacionales de teatro (Durango, Guanajuato, Querétaro, Estado de México, Oaxaca) con grupos del IMSS.

1984. Se le incluye en la *Historia General del estado de Sonora, 1929-1984* (Gobierno del estado de Sonora, El Colegio de Sonora, 1984)

1985. Es homenajeado por las autoridades de Prestaciones Sociales (IMSS) por sus treinta años como escritor editado, en el teatro de la Unidad Cuauhtémoc (Naucalpan, estado de México) y se coloca una placa alusiva en el vestíbulo del mencionado teatro.

El IMSS publica su recopilación de veintidós obras breves del repertorio latinoamericano para el Programa Institucional de Fomento a la Salud (Teatro de la Salud, México, 1988). Es director interino del Centro de Seguridad Social del IMSS en Chalco.

Escribe tres nuevos poemarios: *Podrido fuego*, *B.A. y G. frecuentan los hoteles*, *Country boy (crónica de Chalco, poemas pocholochalcas)*.

Aparece incluido sinópticamente con toda su producción dramática (18 obras) en el tomo primero de *Teatro mexicano del siglo XX, 1900-1988*, (México, IMSS, 1988)

1989. Martha Elena Munguía publica *Ya no estoy para rosas. La poesía sonorenses de 1960-1975*, en el cual se menciona y analiza a Bohórquez.

1990. Prepara para su edición, en grupos de tres y tres, seis piezas breves de teatro.

Es asesor ejecutivo de la Jefatura de Servicios de Prestaciones Sociales de la Delegación estado de México en Naucalpan para el Programa Institucional de la Cultura y Recreación de los Trabajadores (IMSS). Es designado jefe del Departamento de Promoción Cultural (IMSS) en el estado de México, pero rechaza el cargo. En abril de ese mismo año, viaja a Sonora como invitado al XII Coloquio de Literaturas Regionales, organizado por el Departamento de Humanidades de la Universidad de Sonora.

Participa en eventos culturales por los cincuenta años de la fundación de la Universidad de Sonora con Charlas y lecturas de poesía (junio de 1990). Escribe *Abigaeles. (poenísimos)* (julio de 1990).

El comité de la LII Feria Regional de Milpa Alta y el Departamento del Distrito Federal le ofrecen un homenaje popular, al cumplirse veinte años de haber sido escrito su libro *Memoria en la Alta Milpa* y dos décadas como maestro de actividades artísticas en la comunidad.

Trabaja en su libro *Poesida, crepúsculo 2000 paraíso perdido*.

Asiste en Caborca al primer Festival de las Culturas del Desierto (noviembre de 1990) en donde se le reconoce "por su relevante contribución a las letras nacionales".

Es enviado de la capital del país como promotor del IMSS a Hermosillo, en puesto que desempeña hasta 1992.

ÚLTIMOS AÑOS. HERMOSILLO, SONORA (1990-1995)

1990. Colabora con el Instituto Sonorense de Cultura en sus Talleres Itinerantes de Literatura con un seminario de dramaturgia ofrecido en la Casa de la Cultura de San Luis Río Colorado, Sonora. Cubre una página dominical de cultura ("De domingo a domingo te vengo a ver") en el diario *El Sonorense* con críticas, reseñas y comentarios de libros.

1991. La Universidad de Sonora publica la recopilación *Poesía en limpio, 1979-1989*

Ofrece lecturas de su obra en la Sociedad Sonorense de Historia, Explanada del Museo y Biblioteca de la UNISON, Centro Cultural Pimienta, Biblioteca de la Escuela de Letras (UNISON), Galería de Arte (IMSS).

Ofrece recitales en la Ciudad de México, Toluca y Milpa Alta y participa con ponencias y lectura de obra reciente en los coloquios de Literatura Regional (UNISON).

Dirige por tres semestres un taller de dramaturgia en la escuela de Letras de la Universidad de Sonora.

1992. Renuncia al IMSS. Colabora en la Dirección de Educación Artística de la Casa de la Cultura (Hermosillo) y en el semanario *Opinión* de la capital sonorense.

Se le incluye en la antología *Inventario de voces. visión retrospectiva de la literatura sonorense* (ISC, UNISON, COLSON). Aparece editado *Abigaeles*.

Concluye *Poesida* con el que gana el Concurso Latinoamericano de Literatura con motivo del Día Internacional del Sida, convocado por la Organización Panamericana de la Salud, UNAM y CONASIDA. Por motivos desconocidos, el premio nunca le fue entregado --dinero en efectivo y publicación de la obra.

Escribe *Quechilotzin Stranger (Tortifarsa)*, que aparece publicada en la revista *La Vida Loca y Muchacho de Septiembre (teatro)*.

Se le incluye en la antología de Isabel Gracida *Siete poetas mexicanos contemporáneos* (Instituto de Cooperación Iberoamericano del Ministerio de Asuntos Exteriores, España).

La Universidad Autónoma del Estado de México publica *Primera reunión de teatro breve* al celebrarse los 500 años del descubrimiento de América. Escribe *Navegación en Yoremito (églogas y canciones del otro amor)*.

Prepara su *Segunda reunión de teatro breve y Tres farsas impillas*.

Recopila su archivo personal *Siento volando, 1955-1995*.

Participa en el II Festival de las Culturas del Desierto (Nogales, Sonora)

1993-1995. Coordina por poco tiempo un taller de *Voz y ritmo* en la Academia de Arte Dramático (UNISON) y un club de actuación y redacción teatral en el Centro Intermedio del Consejo Tutelar para menores y el Taller Literario de la Sociedad General de Escritores Sonorenses (SOGES).

Es presentador de literatos en el ciclo de lecturas vivas *¿Qué están escribiendo los que escriben?* (Casa de la Cultura, Hermosillo) durante 18 sesiones.

Ofrece recitales de su obra en El Colegio de Sonora, Casa de la Cultura de Hermosillo y en la Asociación de Escritores Cajemenses.

Triunfa en los Juegos Florales de los Carnavales de Guaymas y Mazatlán.

Asiste como ponente y lector de su poesía al Primer Encuentro Binacional de la Literatura de Fronteras (San Luis Río Colorado, Sonora).

Colabora en el semanario *Opinión y Diario del Yaqui*; colabora en las revistas *Papel* (San Luis Río Colorado), *Entrelineas* (Nogales), *La Vida Loca* (Hermosillo).

Aparece editado *Navegación en Yoremito* (La tinta de alcatraz, Toluca, 1993, colección La hoja murmurante 105). Ese mismo año aparece incluido en *Antología de los Juegos Florales de Mazatlán*, como ganador del Premio Clemencia Isaura (1993). En mayo de ese mismo año, solicita una beca al Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sonora (ISC/CONACULTA/Gob del edo. de Sonora) misma que obtiene en dramaturgia.

Agrupar *Ala vuelta poesía, reunión de poemas 1990-1994* y participa como ponente en el curso de redacción del CDE del PRI de Hermosillo.

Participa como actor en una serie de videos de iniciación a la música para la Secretaría de Educación y Cultura y la Universidad de Sonora: *Nota a nota (jugando con la música)*, dirigido por el cineasta Ricardo Ribeiro.

Aparece antologado en *Sonora, un siglo de literatura. poesía, narrativa y teatro, 1936-1992* (CONACULTA, México, 1993) de Gilda Rocha; en *White feather anthology* (El Zapo, Hermosillo, 1993). Publica en la revista *Cultura norte* (Programa Cultural de las Fronteras, CONACULTA).

Participa como dramaturgo en la Octava Muestra Regional de Teatro (ISC, Hermosillo). Reúne para su publicación la antología poética de la Asociación de Escritoras Cajemenses a quienes imparte un curso de literatura. Dirige el Taller de Composición II de la Carreras de Literaturas Hispánicas (UNISON). Coordina el Encuentro de Literatura Horas de Junio para el INAH-Sonora.

Escribe cuatro obras de teatro (*Nombre de perro*, *La Sagrada Familia*, *Ave Fénix: levántate y expira* y *Mucha ropa, pelos, pelos*) para la beca otorgada por el FECAS. Es nombrado editor de la revista *Universidad* (UNISON), nueva época. En el Centro Cultural Pimienta ofrece un ciclo de cuatro charlas y lecturas teatrales de sus obras escritas con la beca del FECAS.

Es jurado en diversos concursos literarios y prologa libros, así como presenta autores. Colabora en *El Independiente* (Hermosillo) con su columna *Leperaturas y devaneos*, así como con la plana de poesía *De domingo a domingo te vengo a ver* hasta el número 37. Continúa colaborando en el semanario *La Onda* y aparece incluido en la III Muestra Estatal de Poesía (UNISON, 1994).

En 1995, cumple cuarenta años como escritor editado y participa como ponente en el Encuentro de Literatura Mexicana de Fin de Siglo (COLSON/ISC/SOGEM/CONACULTA/ UNISON) en Álamos, Sonora.

Se le incluye en el *Diccionario enciclopédico de México visual* (México, 1994) de Humberto Musacchio, y en la *Memoria de los juegos florales Anita Pompa de Trujillo, 1972-1995*. Se hace público que el Encuentro Binacional De Literatura Fronteriza 1996 llevará su nombre.

En octubre 17 recibe un homenaje de parte de la Universidad de Sonora en su Gimnasio Universitario, hoy derruido. Se contó con la participación de Dionicio Morales, Telma Nava, Francisco Luna y Ricardo Solis. Durante el mismo, el rector de la institución hizo pública promesa de prodigar al poeta con una beca vitalicia. Promesa que nunca fue posible cumplir.

La muerte lo sorprendió, de un ataque al corazón, la madrugada del domingo 26 de noviembre de 1995, en Hermosillo, Sonora. Su cuerpo fue descubierto dos días después en su solitario departamento y el miércoles 29 de noviembre se le rindió sepultura a su cuerpo. Este relativo abandono de quien vive solo, provocó que muchos pudibundos tergiversaran la fecha de defunción intercambiando el 26 por el 29, pero lo cierto es que Bohórquez murió como él muchas veces lo comentara a sus amigos: solo y sin molestar a nadie. En ciertos medios ha corrido el rumor de que Bohórquez murió de SIDA, pero este malentendido se debe a que en marzo de 1996 fue publicado póstumamente su libro *Poesida*. La noticia de la muerte del desbordante poeta y activísimo promotor cultural llegó con bastante atraso a los círculos culturales del centro del país, lo cual también facilitó el rumor en cuestión.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.3 CORAZÓN DE NARANJA CADA DÍA

Todo deseo de transgresión es un deseo de ir más allá o de desafiar lo prohibido, si ello es posible. Rebelde pues, a todo límite, decidí convertirme en transgresor consuetudinario hace ya más de treinta años. Así mi transgresión a las normas del comportamiento convencional, fueron dando en mí, acicates a una nueva expresión poética: la del OTRO amor. Por ESE amor entonces, todo obstáculo fue vencido con alegría; por ese amor me reconocí entero, amé y fue como si me hubiera desprendido de mi mismo y arrojado mis más caras al fuego. Ese amor fue un relámpago que cortó de un tajo toda impudicia gazmoña y toda ceguera curada como por milagro. Con esa mirada primitiva, antigua, sin prejuicios, pude mirar mejor el mundo: lo más importante era amar la vida con sus días luminosos y sus días oscuros y, si era posible, buscar el peligro público para salvar lo que se cree, viviendo la vida peligrosamente. La virtud no tenía por que oler a nardos de vieja parroquia llena de beatas tumefactas que salmodiaban rezos mecánicamente, mientras miraban con el rabillo del ojo pero para ver a quién desnudaban; otros se alegrarían cuidando la arruga de su orgullo, su nombre, sus calzones; otros se levantarían con la idea de la pureza haciéndoles cosquillas en el sitio menos puro de su tratado de libre comercio; ellos podían seguir discutiendo sobre el sexo de los ángeles, mientras pasaba el cortejo ("ya viene el cortejo, ya se oyen los claros clarines anunciando el regreso...") de los musáfires; si yo describía mi amor escribiéndolo, era porque estaba dentro de ESE amor, arrebatado; era un riesgo, pero a ese amor debía mi razón de existencia y de poesía y me obligaba a vivirme repitiéndome: lo que vivimos en plena floración no tenemos por qué producir en invernaderos, sino afuera, bajo el riesgo de la luz, desnudadora. Debajo de mi poesía hay varios hombres enterrados; por eso, arriba, para este hombre, siguen dando su fruto las pitahayas.

No sé hasta qué punto tiene validez lo que el poeta pueda decir de su propio verso. Como poeta tengo el deber y el destino de ignorarme. Soy un instrumento, soy caña hueca que apenas dispone de unos cuantos agujeros para graduar el hálito universal. Mi condición de instrumento y mi destino de ignorarme no excluyen la posibilidad de que el espíritu que me rige procure afinar este instrumento, hasta lograr darle las más variadas y ricas posibilidades de manifestar en sentido actual la eternidad de la poesía.

La poesía en mí —si es que camina— es una disciplina humilde, un hecho humano al que no puedo negarme porque me llama con la más tierna de las voces, con una inconfundible voz suplicante e imperativa a la vez. No soy más que un notario de mis propias emociones. Sólo que el poeta que da fiel de sus propias emociones de las emociones de su Yo es algo más que un notario; es una aguja magnética que se mueve a la menor alteración, que oscila delicadamente para marcar de la manera más precisa y ajustada los más finos y varios matices del sentimiento.

Eso quiere decir que ser poeta es vivir el mundo siendo ser humano y además de otras muchas cosas que andan por sobre lo humano. O que se es humano por añadidura. Ser poeta comporta una actitud ante las cosas, una responsabilidad en todos los órdenes del vivir y del saber. Ser poeta es tomar antes de escribir una actitud vital. Afirmaba el Caballero de la Triste Figura que aunque la poesía es menos útil que deleitable, no es de aquellas ciencias que suelen deshorrar

a quien las posee. Y estoy seguro que no he sido deshonrado por la poesía. Aunque como hombre tenga el deber y el destino de defenderme.

Los poetas son los mejores denunciadores del amor. Cada época ha tenido su lenguaje amoroso. Leer la poesía medieval es una delicia. En el Siglo de Oro se recarga un poco de amor la cosa, pero hermosura nos dieron hasta en mucho sus poetas. En el Romanticismo el amor se vuelve tan loco, arrebatado y melancólico, que su lectura llega a ponernos tristes. En nuestros días, el amor no ha cejado en sus privilegios líricos, pero tienen otra vigencia social. El amor ahora no es soñado ni difuso ni aclimatado: es fuerte, voraz, libre, señor y señoreado, porque los amantes disponen de otras estructuras para el sentir y el actuar en la vida eterna. El lenguaje es maduro, certero, no le tiene miedo a nada. Sólo a la mentira, aunque el poeta se ofrezca en holocausto. Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien. Alguien por quien me olvido de esta existencia, mezquina. Libertad del amor, la única libertad que me exalta, la única libertad por la que habré de morir. Y esta libertad la he defendido y la defenderé con tal de conseguir todavía este trozo de vida: "corazón de naranja cada día, si más envejecido más sabroso" como cantara Miguel Hernández, trozo de vida señalado por los arribones empresarios funerales literatiputos suripantones gelatineros mamones agachones musáferos excrementables instituidos parlachifles mariposó-cratas de la cultura aldeana bribones inconclusos asomando feroces sus seudonimatos andróginos miseria del alma ratas de escritorio sexnales erratas. Paciente, prudente, continente he sido hasta la indiferencia para esos madrotos que desde mi llegada a su zahurda siguen como las gallinas de mezquite cagando el palo, pero si he podido decir todo lo que amo, puedo decir también lo que me asquea, frente al paredón de fusilamiento. Por tal razón, libertad de amor, libertad de conducta, libertad de expresión, pongo un muro de violines —y no precisamente celestiales— entre ellos y mi poesía, dije POESIA, pendejos: grandes piedras refractarias entre su cerebro y mi línea de conducta.

La poesía continúa su curso, trazando una diagonal sobre sus cadáveres aunque se desgañiten aullando al menor indicio de claridad, pues sus sombrías almas draculeras se aterran de cuanto pudiera parecerles luminoso. Ignoran que el día no es sino aquella parte de la noche preñada de inexpressable don mágico. Pero ¿qué saben lo que viven bajo tierra? Se sobresaltan quizá porque el poema escarba en la sentina de sus instintos a una profundidad no deseada y, porque la poesía actual destruye en su propio nido la falsa noción del hombre sobre su origen extrahumano.

El poeta debe tener ahora la capacidad para hacer suyo, venga de donde venga, todo lo que esté vivo. Y nuestro Español universal, fuerte hermoso, rico, es un arma y el poeta en su lucha por la expresión, lo mismo Abigail Bohórquez que los trovadores medievales, tiene derecho a todas las armas que pueda brindarle un lenguaje como el nuestro, vivo. Espero que estos poemas (Recital de la Casa de la Cultura de Hermosillo, 1993, marzo 19) cumplan su misión pura, no la de hacer proselitismo como cloquea el gallo capón, sino la de llevar a los oyentes del amor, al mío, al de ellos, el que sea, porque de amor se trata, gracias a Dios.

En cuanto a lo demás, pienso que debemos ser cautos al girar sobre una cuenta cuyo saldo desconocemos por completo. Las veletas ¿son inmortales? Nadie debe burlar los ciclos políticos, sociales o estéticos, sin recibir la sanción natural sobre sus cabezas de pequeños cagliostros rurales. Estoy casi seguro que el amor a lo bello irá aumentando al disminuir en Sonora la necesidad de la hipocresía. En consecuencia, no arguyo ni explico más; sólo trato de levantar mi amor a mitad de la calle. Perdónenme por lo que seré todavía. Sólo tengo el arpón de mi lengua. Oh alma mía. Cuánta justificación para vivir.