

18
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Albur de amor. Una aproximación al proyecto sintético y
cultural en la poesía de Rubén Bonifaz.

T E S I S

JUN 7 1990

que para obtener el título de LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

presenta

CLAUDIA HERNÁNDEZ DE VALLE ARIZPE

México, D.F.

FALLA DE ORIGEN

1990



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INTRODUCCIÓN p. I

CAPÍTULO I. RUBÉN BONIFAZ NUÑO EN LA POESÍA
Y LA LITERATURA MEXICANA MODERNA.

El Ateneo de la Juventud	p. 1
Los Contemporáneos	p. 10
Taller y Tierra Nueva	p. 18
La Generación del cincuenta	p. 24

CAPÍTULO II. ANÁLISIS FÓNICO-FONOLÓGICO DE
ALBUR DE AMOR,

La estructura formal: dos libros en uno	p. 32
Métrica y ritmo	p. 41
Ritmo sintáctico o de encabalgamiento	p. 49

CAPÍTULO III. ANÁLISIS MORFOSINTÁCTICO Y
RETÓRICO,

Análisis gramatical y análisis de figuras	p. 58
Estructuras gramaticales del llamado "estilo directo". Dialogismo	p. 62
Epifonema	p. 69
Pronombre reflexivo <u>se</u> y verbo auxiliar <u>ser</u>	p. 71

Conjunción y al inicio de los versos.	
Coordinación copulativa. Enumeración.....	p.73
Gradación	p.78
El adverbio <u>ya</u> al inicio de los versos.....	p.79
Participio. Su relación con el oxímoron.....	p.85
Gerundio e infinitivo	p.88
Construcciones características de la lírica.	
Antítesis. Antíptosis. Elipsis.....	p.89
El énfasis. Vocativos y aliteraciones	p.95
Dificultades y deseos; oraciones concesivas y oraciones condicionales	p.100
Aposición y metáfora	p.103

CAPÍTULO IV. LA INTERPRETACIÓN.

La tradición clásica	p.113
La influencia prehispánica	p.115
Imagen de Tláloc y Albur de amor	p.122
Los símbolos-clave. Una clasificación.....	p.130

A MANERA DE CONCLUSIÓN.....	p.162
-----------------------------	-------

BIBLIOGRAFÍA	p.172
--------------------	-------

APÉNDICE.

INTRODUCCIÓN

Dentro del panorama mexicano de la poesía del siglo XX y especialmente de la segunda mitad de éste, el caso de Rubén Bonifaz Nuño (RBN) resulta singular.

Marcado por una intachable formación clásica en unión con el conocimiento profundo del mundo ideológico prehispánico, este poeta encarna erudición y originalidad. Ello es evidente en su poesía y en sus ensayos. Los elementos prehispánicos, concretamente la iconografía azteca y, por otra parte, la cultura grecolatina, se integran armónicamente en sus libros. Su obra sintetiza, temática y formalmente, como resultado de esa fusión, una nueva conciencia en torno a la identidad del mexicano de nuestro tiempo.

Por lo anterior, he considerado que el análisis estructural es una vía certera y aun emocionante para acercarse al conocimiento de la exaltación poética de aspectos fundamentales tanto del arte de los antiguos mexicanos (tomando el arte como encarnación o materialización de los

mitos, de los símbolos, de la cosmovisión de nuestros antepasados) como del pensamiento mítico y mágico-religioso que caracteriza las obras de los filósofos, poetas y artistas de la antigüedad clásica así como del renacimiento español; aspectos y épocas a las que mucho ha atendido Rubén Bonifaz Nuño.

Por otra parte, me parece que los trabajos de los poetas mexicanos modernos (con la excepción de unos cuantos, como Jaime Sabines o Rosario Castellanos) no son tomados muy en cuenta para la elaboración de este tipo de trabajos. Destaco que la tesis de licenciatura más reciente realizada en torno a Rubén Bonifaz Nuño, data de 1974.

En el trabajo se intentará probar que este poeta mexicano no ha sido cabalmente comprendido, en virtud de su complejidad irónica y de la carga simbólica con que nutre y enriquece sus poemas, resultados de una forma de concebir el mundo y de, a su vez, concebirse dentro de éste.

Se intentará demostrar que en su poesía nada está dado en forma gratuita. Por el contrario. Cada palabra cumple con una función específica; en su discurso nada falta, como tampoco nada sobra.

Acercarse, pues, a partir del estudio de temas concretos a la realidad del autor, llevará, con suerte, a trascender el ámbito del Yo poético para alcanzar, a través del análisis y, posteriormente, de la interpretación, aquellos conceptos que, por ser universales, a todos pertenecen.

Para llevar a cabo lo anterior utilizaré, en sus aspectos fundamentales, el método de análisis e interpretación del poema lírico que ha desarrollado Helena Beristáin, y que involucra el contenido u organización interna del poema, así como su condición de unidad correlacionable.

Después de ubicar al autor dentro del panorama de la literatura y especialmente de la poesía que lo influye, así como de aquélla a la que, generacionalmente, pertenece, se realizarán los aná

lisis fónico-fonológico, morfosintáctico y retórico del libro de Bonifaz Nuño que aquí habrá de ocuparme: Albur de amor, uno de sus poemarios de más reciente publicación y que además, a mi entender, resume y sintetiza algunas de sus más importantes preocupaciones estéticas.

En la parte final de esta tesis, la correspondiente a la interpretación del texto, se atenderá al estudio del contenido de los símbolos de mayor recurrencia y significación.

Los elementos inscritos dentro del folklore, las tradiciones y los mitos occidentales (de los pueblos indoeuropeos y semíticos), los ritos de la religión católica, los mexicanismos y, sobre todo, la posición del poeta frente a la realidad humana como fuente de belleza y de verdad, pero también como producto de una eterna e inagotable lucha de contrarios que al oponerse se retroalimentan y regeneran (en todos los niveles: el humano, el divino, el metafísico, el mítico, el mágico o el religioso), serán las claves para sustentar la idea

de que Bonifaz Nuño trasciende las divisiones tajantes (sin confundir la esencia de cada una de las partes) entre lo carnal y lo espiritual, por ejemplo, cuando recupera esa concepción estética del mundo que compagina materia y espíritu, un mundo que es punto de partida para la comprensión del lugar que ocupa el hombre en el cosmos; un mundo trastocado y envilecido a partir del surgimiento de la ciencia positivista y del auge de la tecnología.

Se advertirá por qué y cómo Bonifaz Nuño contribuye, con su poesía, a la creación de una voluntad de rescate ecuménico; a la comprensión de la necesidad de una transmutación cultural: la propuesta de una universalidad de lo mexicano; una empresa que lo convierte en heredero directo del hombre de inteligencia universal que no se empeña en prolongar la escisión entre ciencia y humanismo y que no se pierde, ya en los finales de este siglo XX, entre el culto a la tecnología y la creciente división y especialización del trabajo.

CAPÍTULO I

RUBÉN BONIFAZ NUÑO EN LA POESÍA Y

LA LITERATURA MEXICANA MODERNA

El Ateneo de la Juventud.

Ubicar en el tiempo y en el espacio a Rubén Bonifaz Nuño; situarlo en la realidad histórica, cultural y específicamente literaria, son tareas necesarias para mejor comprender sus apegos y desapegos; sus pasiones, sus encuentros y por supuesto, sus rechazos a ciertas ideologías y posturas que, en uno u otro ámbito de la cultura y del arte del México suyo, se manifestaron y se manifiestan.

Es significativo destacar que, a pesar de su larga trayectoria humanística, de la vastedad y brillantez de su quehacer poético, de sus ya muchos años de investigación y docencia, Bonifaz Nuño sigue manteniendo en torno a su persona, consecuencia de su forma de vida alejada de los afanes publicitarios y de la búsqueda de fama inmediata, ciertos misterios. Tan es así que María Andueza, en su libro La flama en el espejo: Rubén Bonifaz Nuño, anota:

Se carece de notas biográficas especiales sobre la vida personal del autor que permanece en discreta penumbra. La explicación tal vez pueda deducirse de la consideración de la cuádruple dimensión de su vida profesional: poeta, maestro, investigador y oficinista.¹

La generación literaria a que pertenece es el grupo de poetas, escritores y filósofos de la década de 1950, cuando sus integrantes comenzaron a publicar. En sus "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", Carlos Monsiváis escribe: Entrevistada por Emmanuel Carballo, Rosario Cas

tellanos le proporciona la lista de su grupo literario: los dramaturgos Emilio Carballido y Sergio Magaña, los poetas Jaime Sabines, Miguel Guardia, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, el narrador Augusto Monterroso. Por los mismos años -mediados o fines de los cuarentas- empiezan a escribir Jorge Hernández Campos, Ricardo Garibay, Margarita Michelena, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Torres, Jorge Ibargüengoitia, y se produce la actividad del grupo filosófico Hyperión (Luis Villoro, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín McGregor, Emilio Uranga. 2

Bonifaz Nuño publica, en efecto, a mediados - - de la década de los cuarenta, su primer poemario. La muerte del ángel aparece en 1945. ¿Qué está sucediendo en México por aquellos años?

Una revisión rápida de algunos hechos trascendentes de nuestra historia nos lleva, necesariamente, a reflexionar en que después de la dictadura porfirista, México se vio inmerso no sólo en una realidad distinta y avasalladora, la Revolución de 1910, sino también en una incipiente cultura paralela. Justamente un año antes del estallido del movimiento armado se funda en la ciudad de México un grupo de capital importancia para la cultura, la ciencia y las artes: el Ateneo de la Juventud, integrado por José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Julio Torri, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Isidro Fabela y Enrique González Martínez entre otros, personas que de una u otra forma habrían de marcar el carácter de las obras

literarias de las generaciones subsecuentes. Quienes constituyeron este grupo se habían venido reuniendo desde 1905 bajo un ideal común: la inconformidad ante la cultura del porfiriato.

Probablemente uno de los rasgos que mejor definieron al grupo del Ateneo fue el deseo imperioso de destruir las bases y los postulados educativos y sociales del positivismo³ para con ello regresar al humanismo y principalmente a los clásicos. El objetivo era claro: no marginarse de una herencia cultural universal que, como mexicanos, también les correspondía; incorporar la cultura de México al resto de Hispanoamérica; ligar al pasado de nuestro país, sus tradiciones más rescatables, a la tradición grecolatina e hispánica. Dicho afán universalista y el rechazo al positivismo fueron abordados, descritos y valorados en diversos ensayos por Pedro Henríquez Ureña:

En 1907, la juventud se presentó organizada en las sesiones públicas de la Sociedad de Conferencias. Ya había disciplina, crítica, método. El año fue decisivo: durante él acabó de desaparecer todo resto de positivismo en el grupo central de la juventud. De entonces data ese movimiento que, creciendo poco a poco, infiltrándose aquí y allá, en las cátedras, en los discursos, en los periódicos, en los libros, se hizo claro y pleno en 1910 con las Conferencias del Ateneo.⁴

En el terreno de la filosofía, la figura más sobre-

saliente fue Antonio Caso, quien a los 25 años de edad ya ofrecía conferencias que revelaban su hondo conocimiento de las más importantes corrientes filosóficas europeas. Sin embargo, Caso es también claro ejemplo de la existencia de serias contradicciones surgidas en el seno mismo de este grupo. La perspectiva histórica y el juicio de algunos críticos de la literatura han desarrollado la idea de que los ateneístas no rompieron verdaderamente con el positivismo. De hecho, algunos opinan que sólo se opusieron a ella porque en realidad nunca desconocieron la herencia directa de quienes impulsaron esa doctrina en México: Justo Sierra (1848-1912) y Gabino Barreda (1818-1881):

Barreda fue quien reprodujo la teoría comtiano de Los Tres Estados y ponderó al Estado científico sobre el teocrático, para así ofrecer un plan de rehabilitación educativa que es también una reestructuración de la ideología nacional conforme a los intereses de una clase . . . 5

A pesar de sus diferencias ideológicas con Barreda, Sierra jugó también un papel decisivo en México a finales del siglo pasado y principios de éste. Como espenceriano, no como comtiano, Sierra creyó no tanto en el dominio del Estado como instrumento regulador de la sociedad en todos sus órdenes, sino en la disciplina social considerándola vía de salvación y de obtención de un bien supremo: la

libertad.

Justo Sierra considera la evolución histórica como un movimiento progresivo que conduce a la conquista de la libertad. La libertad en su sentido más amplio es el ideal que debe proponerse el pueblo mexicano como fin de su evolución social. 6

A Justo Sierra se debe que en 1910 se fundara la Universidad Nacional y se creara la llamada Escuela de Altos Estudios, que en sus inicios condujeron, entre otras cosas, al desarrollo de una manifestación vital del pensamiento y de la crítica: las conferencias.

Las disertaciones de los jóvenes han ofrecido -señala Henríquez Ureña- interés de novedad: han renovado en México la conferencia, desligada del propósito inmediatamente didáctico y del carácter oficial; y han tratado temas de actualidad o de interés inagotable; la personalidad de Carriere, singular como pocas en la pintura contemporánea, fue estudiada por Alfonso Cravioto en Europa, frente a la obra vida y fresca todavía por la discusión; la filosofía de Nietzsche, fuente de derivaciones proteicas y de controversias, fue presentada en hábil síntesis por Antonio Caso. 7

En sus Estudios mexicanos, Henríquez Ureña escribe:

Bien es cierto que este grupo juvenil ha logrado disfrutar de las ventajas de la más moderna y amplia cultura que ya se abre paso en México. Lo anima el espíritu de independencia y no se aferra a ninguna secta literaria o filosófica. Sin embargo, en una de sus tendencias típicas puede reconocérsele como continuador de la mejor tradición de la cultura mexicana. El amor a la antigüedad clásica, que se mantiene vivo en toda una serie de intelectualidades mexicanas (Ignacio Ramírez, Ipandro Acaico, Vigil, Pagaza, Casasús, el mismo Gu-

tiérrez Nájera en sus Odas breves, Othón, Urueta), reaparece en ellos con nueva fuerza, tan sincero y reverente hacia las obras originales como atento a la portentosa labor de reconstrucción que, iniciada por los alemanes, ha interesado a los más altos espíritus de la época.⁸

En ese sentido, no es aventurado afirmar que los integrantes del grupo, muy especialmente Alfonso Reyes, fueron el preludio de una enorme transformación que se gestaba en nuestro país. Su importancia resulta innegable y su liga con la Revolución no se reduce a factores de índole cronológica, porque más allá de las coincidencias temporales, Caso, Vasconcelos, Reyes, como Acevedo en la arquitectura y Rivera en la pintura, fueron precursores directos de la lucha armada de 1910 desde el momento en que se opusieron a los principios básicos del porfiriato: la supremacía de la ciencia, el determinismo social, la rigidez educativa, la importación de patrones de vida y de conducta europeos, la organización medieval de la sociedad, la política y la economía sustentadas en un liberalismo heredado del siglo XVIII que se consideraba inquebrantable, el olvido en el que habían caído las tradiciones mexicanas indígenas y coloniales desterradas de toda manifestación artística. En el ámbito literario, el interés no se redujo ya a la producción francesa de poesía y narrativa. Los

lectores volvieron sus ojos a los griegos, principalmente a Platón; a los escritores ingleses como Oscar Wilde y Louis Stevenson, norteamericanos como Edgar Allan Poe, y, claro está, a los grandes autores de los siglos de oro españoles: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Calderón, Cervantes y Quevedo.

El que la Revolución, desde sus antecedentes, su estallido y sus consecuencias, produjera cambios en la vida nacional, no es motivo de sorpresa. Ya antes, en los que se consideran los otros dos grandes y definitivos sucesos de nuestra historia: la guerra de Independencia y las guerras de Reforma, había sucedido lo mismo. Sin embargo, con la Revolución, México logra hacer convivir todos los rostros de su pasado.

Quizás la historia cultural del México independiente -escribe Carlos Fuentes- pueda dividirse en tres etapas. La primera, hasta la dictadura de Díaz, muestra una marcada tendencia -que las grandes excepciones, de Fernández de Lizardi a Posada, no alcanzan a suprimir- a lo que Antonio Caso llamó la imitación extralógica: una cultura importada, como las mansardas que en las casas de la colonia Juárez esperaban inútilmente la ventisca invernal. Pero a fines del porfiriato, las novelas de Rabasa y Frías, la poesía de Othón, los grabados de Posada anunciaban un descubrimiento: el de México por sí mismo. La Revolución, en esencia un paso del no ser, o del ser enajenado, al ser para sí, fue el acto mismo de ese descubrimiento: los actos coinciden con

Las palabras y apariencia con el rostro: la máscara cae y todos los colores, voces y cuerpos de México, brillan con su existencia real. Los mexicanos saben por vez primera cómo hablan, cómo cantan, cómo ríen, cómo aman, cómo beben, cómo comen, como injurian y cómo mueren los mexicanos .⁹

Escribir sobre la cultura y la realidad plantea da por los ateneístas, para así fijar ciertos antecedentes para la mejor comprensión de la obra de Bonifaz Nuño, requiere tocar un último punto: el tradicionalismo de sus miembros. Los ateneístas fueron tradicionales en su concepto de cultura. Nunca se deshicieron, seguramente porque no quisieron, de la idea de mantener dividida a la cultura del Estado. Es decir, no tuvieron la intención de negarse una independencia intelectual, la independencia del acto creador, el triunfo de una cultura autónoma. Los escritores y los artistas debían trabajar, pues, de manera independiente. A partir de lo anterior, puede entenderse la calidad peculiar de su compromiso con el movimiento social y político. "La mayoría de los ateneístas -escribe Carlos Monsiváis- observa con temor a la Revolución, se repliega, se aparta". Y anota después:

No es otra la actitud general que conducirá masivamente al huertismo. (Sólo Vasconcelos

y Guzmán participan temporalmente en el villismo y, con enorme preponderancia, Luis Cabrera en el carrancismo). A los hombres formados o reformados en los ideales de la Grecia clásica, la Revolución se les aparece como el desastre. 10

En el caso particular de Alfonso Reyes, a quien mucho se juzgó por su aparente desapego de los problemas de México, Luis Cardoza y Aragón explica, con estas palabras, la actitud del poeta y filósofo regiomontano:

La impersonalidad es aparente. Como toda neutralidad. Lo que de indefinición hay en Reyes es ya definición personal y beligerante. Intuyo que un despiadado trauma por la muerte de su padre, a quien tanto amó, se esparce desleído en algo de su obra. Las luchas y vehemencias sociales y políticas quería ocultarlas o excederlas con su fervor por la poesía, la medida, el orden, la claridad. Hay una línea de pensamiento que anhela ser apolítica en la cultura latinoamericana; una línea que llamaré imprecisa, por cuanto no hay divorcio entre política y cultura. Y frente a esa línea la cultura se compromete y se mete en un mundo que huele a sudor, a vida y a creación, en una mayéutica de sociedades menos injustas. 11

Lo que importa es señalar que el pensamiento humanista de Reyes fue y sigue siendo decisivo para la vida cultural de México, y asentar que muchos autores son herederos de su pensamiento y obra. Tal es el caso, justamente, de Rubén Bonifaz Nuño, quien nunca ha mos

trado reparo en así afirmarlo:

No veo la ventaja de dejar caer conquistas ya alcanzadas, decía el maestro cuyo nombre lleva el premio que ahora, con tan gran liberalidad, se concede a méritos tan pequeños: Alfonso Reyes, modelo de iluminación y de trabajo incesantes en las humanidades. Me he enorgullecido siempre de publicar que le debo mucho de lo poquísimo que soy. Años antes que yo comenzara a leer a Virgilio, Alfonso Reyes orientó mi amor hacia ese poeta con quien él ejemplificaba la significación de la latinidad, una de las copiosas raíces de nuestro humanismo. 12

Los Contemporáneos.

Al iniciarse la segunda década, José Vasconcelos emprendió un proyecto educativo que derivó en lo que se ha llamado "nacionalismo cultural". A través de esa ideología cobró auge la educación como empresa evangelizadora, el arte fue dotado de gran relevancia y se impulsó el rescate de nuestro pasado indígena. El muralismo de Rivera, Orozco y Siqueiros es quizá el más evidente ejemplo de ese afán de recuperación de un pasado netamente mexicano. "El muralismo se convierte en la expresión más consecuente de un designio: otorgarle forma significativa al movimiento armado y/o constitucional que logró conocer y reconocer a México". 13

Aquí es importante subrayar que en el nacionalismo, tan criticado muchas veces con justicia, la mayoría de los pensadores políticos no han dejado de reconocer un valor incuestionable: el hecho de que constituye, como movimiento, una fase inevitable de organización social de los pueblos. Una filosofía y un estado, si bien pasajero, también necesario para la mejor comprensión de las características locales y étnicas que definen a una comunidad.

El nacionalismo -escribe Isaiah Berlin- es definido en términos de territorio común, costumbres, leyes, memorias, creencias, lenguaje, expresión artística y religiosas, instituciones sociales, formas de vida a la cual algunos añaden herencia, parentesco, características raciales.¹⁴

En esa medida, pues, el nacionalismo cultural emprendido por Vasconcelos despertó, sobre todo en las artes plásticas y en la música, formas de expresión nacidas a partir de la creación de nuevos vínculos con la tradición. Surgieron también una retórica y un lenguaje acordes con los intereses promovidos. Así, en la poesía, que por cierto cobra gran auge en dicha década, se advierte, al lado de elementos todavía modernistas, el perfil de un nacionalismo literario. Hay que hablar en-

tonces, de José Juan Tablada y de Ramón López Velarde, los verdaderos iniciadores de la poesía mexicana moderna. En Tablada, tras su ruptura con el modernismo, surge una presencia nueva: la del México antiguo en combinación con la adquisición de las vanguardias europeas, especialmente, el futurismo de Marinetti, el dadaísmo creado por el rumano Tristán Tzara y el surrealismo surgido de las cenizas del dadá y que con el exilio de André Bretón en 1939 a los Estados Unidos de Norteamérica, ejerció su mayor influencia en las letras latinoamericanas. Un vanguardismo que, es el caso de México, fue divulgado principalmente por los estridentistas durante la década de los veinte. En López Velarde, entre otras muchas cosas, se encuentran en reunión, siempre afortunada aunque no siempre resuelta, aspectos antagónicos de nuestra indiosincrasia. Fuerzas opuestas y aparentemente irreconciliables que en su obra poética al fin se contemplan frente a un espejo en su exacta imagen.

El nacionalismo entraña, por su naturaleza misma, una fuerza de pensamiento y de acción unificadora que en primera instancia relega todo individualismo, para después recobrarlo con creces. Es decir, que el hombre,

sólo tras esa búsqueda de ubicación en un tiempo y en un espacio propio, el de la nación como tal, la suya, logra definirse y comprenderse como parte integrante del mundo. De esa manera, el nacionalismo, necesariamente chauvinista, es el que, paradójicamente, luego ha de sembrar el terreno para que germine la mente universal.

Entender lo anterior es entender la labor de los Contemporáneos como grupo. Una labor que se dio, a nivel de generación, entre 1920 y 1932. Integrado por Carlos Pellicer, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet y Enrique González Rojo.

La nómina del grupo suele ser elástica por la misma razón que explica su carencia de un programa o de directrices programáticas estrictas. El grupo nació un día, como dice Villaurrutia, creció y se desintegró con un ritmo que se antoja muy natural. Diversos comentaristas han incluido en él o expulsado de él, por razones invariablemente pertinentes y considerables, a Carlos Pellicer, Elías Nandino, Genaro Estrada, Enrique Manguía, Celestino Gorostiza, Rubén Salazar Mallén, Ermilo Abreu Gómez -estos últimos, eventualmente, habrían de convertirse en enemigos de tiempo completo de los demás-, Ignacio Barajas Lozano, Anselmo Mena y muchos más. 15

En el caso de estos poetas, la desilusión post-revolucionaria fue determinante. Acusados de ser elitistas y apátridas, se distinguieron por una marcada tendencia hacia el autoanálisis, la autocrítica y el autoconocimiento. Para ello no se limitaron al estudio de la poesía mexicana. Ellos consolidaron la tarea emprendida por los ateneístas: de los escritores de su tiempo ser contemporáneos sin importar la nacionalidad. Fortalecer los vínculos con la cultura occidental, las manifestaciones literarias francesas y aún las anglosajonas. Ellos "difunden y asimilan la poesía nueva internacional. Traducen a Pound, Eliot, Cummings, Sandburg, Vachel Lindsay, Amy Lowell, Hart Crane, Bretón, Saint John Perse, Cocteau, Supervielle".¹⁶

Bajo el mecenazgo de José Vasconcelos, los Contemporáneos iniciaron su labor poética en un México que todavía estaba dominado por el caudillismo. Me refiero a los períodos presidenciales de Álvaro Obregón (1920-1924), Plutarco Elías Calles (1924-1928), los gobiernos pusilánimes de Pascual Ortiz Rubio y de Abelardo Rodríguez, antes de la llegada al poder, en 1934, del general Lázaro Cárdenas.

Los Contemporáneos fueron testigos no sólo del caudillismo oficialista, sino también de la guerra cristera y de otras muchas contradicciones nacidas de la Revolución. Y aunque, según anota Eduardo Blanquel, "en 1921 daba principio la verdadera reconstrucción nacional. A pesar de su lentitud y de las fluctuaciones en su ejecución, la reforma agraria se ponía en marcha".¹⁷, la desilusión ante el fracaso de todas las promesas sobre el justo reparto agrario y la democracia anhelada, comenzaba a gestarse en los hombres y mujeres inteligentes y visionarios de entonces.

Tales pensamientos se filtraron ya en la poesía de los Contemporáneos; y, sin embargo, referirse a una homogeneidad temática y formal del grupo, es vana búsqueda. Cada uno de ellos mantuvo sus propias preocupaciones, porque, a pesar de los temas recurrentes, la muerte no es la misma en Gorostiza (Muerte sin fin) que en Villaurrutia (Nostalgia de la muerte) o en Ortiz de Montellano (Muerte de cielo azul). Su significación, dada por la tradición de cada autor, adquiere proporciones distintas.

¿Por qué equiparar la filosofía inherente a Muerte

sin fin, la relación de anhelo metafísico entre Dios y la Forma como deidad misma de la lengua poética inmersa en el texto, con la muerte íntima, personal, sola de Villaurrutia? ¿Por qué ver en la obra de Ortiz de Montellano a la muerte como un elemento de absoluta relevancia, cuando en realidad su mayor obsesión poética fue otra: la del sueño como instrumento para mejor comprender la realidad y sus contornos?

Diversa y pródiga, la tarea de estos poetas se extendió a otros terrenos: dotó de nueva importancia al teatro, versó en el periodismo y la crítica cinematográfica y de artes plásticas.

Así como Alfonso Reyes influyó en Bonifaz Nuño, los Contemporáneos, unos más que otros, también dejaron en él huellas de importancia. Sobre la influencia de Jorge Cuesta, de Carlos Pellicer y del español Rafael Alberti, maestros y ejemplos de la primera juventud, dijo alguna vez Bonifaz:

Después de los dieciséis o diecisiete años empecé a escribir más a conciencia: acumulé lecturas y supe más. Más tarde, cuando empecé a escribir sonetos (que es una forma deliciosa por lo que exige y por lo que permite) aprendí muchísimo de Carlos Pellicer,

Jorge Cuesta y Rafael Alberti, los tres poetas hacían sonetos que leí por primera vez en aquél tiempo.

Cuando estudié la manera como Pellicer, Cuesta o Alberti hacían sus sonetos, yo pensé que podría aprender de ellos, e intenté hacerlo durante mucho tiempo, lo primero que publiqué está cabalmente influido por ellos.¹⁸

Hubo influencias en el lenguaje poético, como el uso de algunas figuras retóricas (las aliteraciones de fonema y de sílaba que tanto y tan bien empleó Carlos Pellicer): "/El segador, con pausas de música,/ segaba la tarde/. Su hoz es tan fina,/ que siega las dulces espigas y siega la tarde./"¹⁹, o bien la enumeración anafórica, que es recurrente en los poemas de Xavier Villaurrutia: /¿qué son labios? ¿qué son miradas que son labios?/ y mi voz ya no es mía/ dentro del agua que no moja/ dentro del aire de vidrio/ dentro del fuego lívido que costa como el grito/²⁰, sólo dos ejemplos, dentro del terreno del lenguaje figurado que Bonifaz Nuño adoptó y valoró como ellos.

Este poeta, desde muy joven, conoció a algunos de los Contemporáneos:

En ese tiempo había una manera de hacer

amistad con los maestros, que no existe ahora, creo yo. Ustedes, por ejemplo, ¿cuándo hablan con sus maestros? A la hora de clases o cinco minutos después cuando terminan. Para nosotros era mucho más fácil hacerlo: había ese contacto humano propiciado por la misma ciudad. Viajábamos casi todos en tranvía o en camión, así conocí a Yáñez, a Xavier Villaurrutia, a José Gorostiza. 21

Taller y Tierra Nueva.

La que históricamente se ha querido ver como la generación de escritores que sigue al grupo Contemporáneos, fue integrada por Rafael Solana, Octavio Paz, Efraín Huerta, Alberto Quintero Alvarez, Octavio Novaro, Carmen Toscano, Alí Chumacero, José Luis Martí nez, Leopoldo Zea, Jorge González Durán.

Su interés primario consistió en reunir confluencias; en sumar talento más allá de la nacionalidad o del estilo. Quienes se reunieron para hacer y publicar las revistas Taller y Tierra Nueva en las décadas de los treinta y cuarenta, entendieron la poesía, el ensayo, la crítica desde su valor netamente artístico, literario y universal. Fueron ellos quienes de hecho dieron a conocer en México las voces de los escritores españoles que, al finalizar la guerra civil en 1939, se

integraron a la vida de nuestro país.

En México el gobierno de Cárdenas apoya a la República y recibe inmigrantes que diversificarán y enriquecerán el trabajo cultural (Gaos, Cernuda, Emilio Prados, León Felipe, Adolfo Sánchez Vázquez, Adolfo Salazar, Wenceslao Roces, Max Aub, Rodolfo Halffter, Manuel Altolaguirre, Joaquín Xirau para sólo citar unos nombres). Se funda la Casa de España que se convertirá en El Colegio de México.²²

La generación de Taller y Tierra Nueva aprovechó tales circunstancias para inscribirse en la tradición y en la vanguardia, en el oficio y en la inventiva, para así exaltar el panorama rico y variado de la literatura hispanoamericana.

Taller, dirigida en un principio por Rafael Solana y cuyo primer número apareció en diciembre de 1938, representó la reunión de edades y de ideologías diversas; significó también el triunfo del espíritu ecléctico. Con los jóvenes de entonces participaron, por ejemplo, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez y todos los Contemporáneos, con la excepción de José Gorostiza.

La revista desapareció en febrero de 1940, pero

el mismo año, en febrero también, salió el primer número de otra revista: Tierra Nueva (nombre sugerido por Alfonso Reyes). Ésta fue considerada desde sus inicios:

Una revista más culta que Taller, más abierta a los puntos cardinales de la inteligencia; como que no solamente contaba con poetas como González Durán y Alí Chumacero, sino con un ensayista, un crítico fino, documentado, ságaz, ponderado y juicioso que era José Luis Martínez, también poeta a ratos, y, algo que hasta entonces casi nunca había tenido revista literaria alguna, con un filósofo que era Leopoldo Zea.²³

Con el tiempo se unirían al grupo otros dos filósofos: Antonio Caso y Ramón Xirau, así como Julio Torri, Enrique González Rojo, Enrique Díez Canedo y Francisco Giner de los Ríos.

Como Reyes, como los Contemporáneos, a Paz (n. en 1914) le corresponde diversificar y renovar gustos literarios y concepciones culturales. Con énfasis pronunciado y sostenidamente crítico, Paz revisa el corpus tradicional de la cultura mexicana, atiende a lo que le parecen rasgos esenciales (obras como la de Sor Juana Inés de la Cruz y López Velarde, o las de Rufino Tamayo y Gunter Gerzso) y entrevera esta revisión con su vasto conocimiento de las tradiciones poéticas universales,

su inmersión en la experiencia surrealista y su frecuentación de las culturas orientales.²⁴

Pero ¿cuál fue la relación y cuáles las influencias reales de los Contemporáneos en la generación de Taller? El mismo Octavio Paz responde a ello en el ensayo "Poesía mexicana moderna" de Las peras del olmo, al escribir:

Jamás vimos la palabra como medio de expresión. Y esto -nuestra repugnancia por lo literario y nuestra búsqueda de la palabra original, por oposición a la palabra personal- distingue a mi generación de la de Contemporáneos. La poesía era actividad vital más que ejercicio de expresión. No quería -mos tanto decir algo personal como, personalmente, realizarnos algo que nos trascendiese. Para los poetas Contemporáneos el poema era un objeto que podía desprenderse de su creador; para nosotros, un acto. O sea: la poesía era un "ejercicio espiritual". A todos nos interesaba la poesía como experiencia, es decir, como algo que tenía que ser vivido. Veíamos en ella a una de las formas más altas de la comunión. No es extraño entonces que amor y poesía nos pareciesen las dos caras de una misma realidad.²⁵

Bajo la consigna de alejarse del intelectualismo de los Contemporáneos y tras reconocer, por otra parte, afinidades y comuniones con los escritores más míticos españoles, con los románticos alemanes e ingle-

ses y sobre todo, con los escritores surrealistas europeos y en particular con los españoles (Cernuda, Aleixandre, Neruda, García Lorca, Alberti, Altolaquirre). Paz dejó asentado en un ensayo de 1954: "la doble consigna de mi juventud -cambiar al hombre y cambiar la sociedad- todavía me parece válida.²⁶ Sin embargo, muchas fueron también las herencias de contemporáneos: "gracias a ellos penetra en nuestra poesía el mundo de los sueños, las misteriosas correspondencias de Baudelaire, la analogía de Nerval, la inmensa libertad de espíritu de Blake".²⁷

Las correspondencias dadas entre esta generación y la de Bonifaz Nuño, inmediatamente posterior, encuentran sus causas en factores de orden histórico, ideológico y estético. A manera de ejemplo de lo anterior anoto los siguientes conceptos. El primero es de Octavio Paz; el segundo, del mismo Rubén Bonifaz Nuño.

Para todos nosotros la edad de la reconciliación del hombre consigo mismo, las bodas de inocencia y experiencia, serán consagradas por la poesía. El mundo se ordenará conforme a los valores de la poesía -libertad y comunión- o caerá en la barbarie técnica, reino circular regido por los nuevos señores: el policía y el experto en la psicología de las

masas. A esto se reduce nuestras creencias políticas, sociales y poéticas.²⁸

La superficial satisfacción inmediata desplaza lejos la sabiduría: el amor de tener suplanta a la obligación de hacer, y la verdad se oscurece oprimida por el disimulo y la impostura. Injusta, la norma de lo desechable intenta regir la acción espiritual: la técnica se sobrepone a la ciencia que la crea, y la ciencia usurpa el ciclo de la eterna autenticidad de lo humano.²⁹

Tenga la tecnología su lugar de herramienta para obtener deseables utilidades secundarias; cese en su pretensión de regir, y sea gobernada, desde arriba, por la voluntad y la conciencia construidas en la verdad de los valores más altos.³⁰

Los anteriores conceptos vinculan, sin duda, a los dos autores en la idea firme de un retorno al humanismo; una vuelta al hombre en sí mismo; al hombre íntegro del que tanto habló Pico de la Mirándola y que encarnaron los mejores hombres del Renacimiento.

La Generación del cincuenta.

Si hemos de buscar una línea de continuidad que domina el pensamiento y la obra del mexicano de este siglo, sería, quizá, su relación dialéctica con el nacionalismo. Un nacionalismo que a la par de los acontecimientos políticos, sociales, económicos y culturales, ha ido adquiriendo diversas formas así como distinta envergadura y significación.

Samuel Ramos, en 1934, publica un libro que aborda el tema de lo nacional; de lo mexicano desde el punto de vista psicológico y en el que expone ideas ciertamente originales para su tiempo como, por ejemplo, el machismo y el complejo de inferioridad. Esa filosofía de lo mexicano se ve enriquecida después - por Edmundo O'Gorman La invención de América, por Leopoldo Zea y sus estudios en torno al positivismo en México, por Octavio Paz y su Laberinto de la soledad, que a pesar de haber sido considerado durante algún tiempo una copia, en la sustancia, de El perfil del hombre y la cultura en México, (el libro de Ramos), significó, en su momento, en el año de 1949, pues, un ensayo de interpretación histórica de lo mexicano, esclarecedor y documentado.

La preocupación por lo mexicano culmina en los primeros años de la década de los cincuenta con un libro clásico, objeto de ensalzamiento y deturpación: El laberinto de la soledad, de Octavio Paz, fuente intelectual hacia un encuentro con el mundo, afirmación de una personalidad nacional que no necesita justificarse, sino que puede y debe participar plenamente de lo humano.³¹

Las ideas de Ramos y las observaciones quizá más poéticas que filosóficas de Paz quisieron ser dotadas de rigor científico por los integrantes del grupo Hiperión. Con ellos continuó la búsqueda de una definición esencial del mexicano. Sin embargo, en el terreno de la literatura tanto los cuentistas como los novelistas y poetas lograron trascender esa preocupación. Consideraron que ello formaba parte de una tradición inscrita en el nacionalismo cultural que para esas fechas se había convertido en "gastada fórmula de promoción oficialista."³²

La poesía surge entonces como un orden independiente, suficiente en sí mismo, pleno en sus propios motivos como el amor, la muerte, la soledad, el sueño, el tiempo, la naturaleza y que trascienden, en su pureza, las justificaciones históricas y sociológicas.

Carlos Monsiváis escribe que con ellos, "una perspectiva de la nación como estado de ánimo (innombrado) rodea al poeta."³³

Un estado de ánimo que, al fin, asimila lo permanente de nuestra idiosincrasia, y deja atrás lo inservible. Con esta generación se inicia lo que se ha llamado "la tercera etapa cultural mexicana", cuyos signos más evidentes podrían ser:

La inteligencia liberada por una atención crítica y por una independencia solidaria que rechaza los clisés, los slogans, los esquemas simples y apunta hacia una comprensión humana radical.³⁴

Diríase que con la generación de Bonifaz Nuño se concretan los deseos de los mexicanos de ser contemporáneos de todos los hombres a partir de la certeza de saberse, individualmente, parte de un mundo que, objetivamente, también es uno.

El resumen novedoso de 1963, todavía en plena transición cultural, lo indican los nombres (no quiero agotar una lista, sino ejemplificar con ella) de Chumacero, Sabines, García Terrés, Bonifaz, Montes de Oca y Pacheco en la poesía; de Juan Soriano, José Luis Cuevas, Rafael y Pedro Coronel, Ricardo Martínez, Vicente Rojo, Alberto Gironella, Manuel Felguérez y Lilia Carrillo en la pintura; de Benítez, Villoro, García Cantú, Ceceña, Pablo González Casanova y Edmundo Flores en el ensayo; de Flores Olea, González Pedrero, Rico Galán y Enrique González Casanova en el periodismo político; de Rosario Castellanos, Carballido, Galindo, García Ponce, Aridjis, Melo y De la Colina en la narrativa, de Gurrola, Juan -

Ibáñez, José Luis Ibáñez, Mendoza y Azar en la renovación teatral; de Gutiérrez Heras, Cosío, Leonardo Velázquez, Mata, Manuel Enríquez y Elizondo en la música; de Barbachano, Velo, Michel y el grupo del Nuevo Cine en la cinematografía. Todos estos nombres no sólo indican renovación, y, sobre todo, diversificación. Suponen, en cada caso, una asimilación del hecho y la conciencia de ser mexicanos, sin necesidad de agitar banderas tricolores o traficar con jicaras y, a partir de ello, una penetración, no ya en la abstracción de lo mexicano, sino en la concreción de los mexicanos, social e individualmente considerados.³⁵

Rubén Bonifaz Nuño encarna así al poeta mexicano moderno, en tanto que asimila lo nacional y muy particularmente lo prehispánico así como la tradición greco-latina pero no como fuentes de conocimiento que no coinciden sino, por el contrario, como realidades que se retroalimentan. Su obra supone el encuentro de tiempos y culturas diversas. Su poesía descubre que el acto de creación es universal en sí mismo como lo son también los mitos que una y otra vez se suceden en la historia y como lo son los símbolos más antiguos que pueden ser también, paradójicamente, los más modernos.

Bonifaz Nuño representa además al poeta, maestro, traductor y ensayista que si bien antepone la tarea humanista del conocimiento y de la enseñanza, no se aísla

de todo aquello que interesa a su país. De ahí, por ejemplo, el que no haya sido vana coincidencia la publicación, en 1966, de Siete de espadas y de El ala del tigre, tres años después. Dos poemarios que revelan su interés creciente por las correspondencias entre dos mundos: el náhuatl y el latino, con la proclamación de la riqueza de la cultura prehispánica que se da, justamente, en la década de los sesenta y en especial y simbólicamente, en 1962 con la inauguración del Museo Nacional de Antropología.

Tampoco me parece pura coincidencia la publicación en 1961 de Fuego de pobres, un libro que se ocupa de la ciudad de México y de sus habitantes desde la óptica de la problemática social de una ciudad que, al crecer en número y en contradicciones, requiere de una apremiante necesidad de ser interpretada, valorada y entendida. Cabe recordar que es en 1958 cuando Carlos Fuentes publica La región más transparente, una novela que, como es sabido, inaugura lo que sería la nueva crónica de la capital.

El interés por la ciudad se traduce, en la poesía, en hondo sentimiento de soledad, en realismo crudo. Así

Bonifaz Nuño, en los años sesenta y al lado de poetas como José Emilio Pacheco, José Carlos Becerra y Efraín Huerta, no tendrá reparo en ser de aquellos que creen en "el temor a los desbordamientos líricos automáticos, el afán de antiolemnidad. El tránsito de la reverencia a la ironía, del estremecimiento a la malicia.³⁶

Notas al capítulo I

- 1 M. Andueza, La flama en..., p. 193.
- 2 C. Monsiváis, Historia de México, p. 1479.
- 3 Esta corriente filosófica comenzó a formarse en Francia e Inglaterra a fines del siglo XVIII; adquirió cuerpo con la obra de Augusto Comte, y fue enriquecida por Stuart Mill y Spencer. Sus postulados desdeñan el pensamiento clásico y sacrifican la filosofía a la ciencia.
- 4 P. Henríquez U, Estudios mexicanos, p. 252.
- 5 Monsiváis, op. cit., p. 1386.
- 6 Ibidem, p. 1387.
- 7 Henríquez, op. cit., p.233.
- 8 Ibidem, p. 234.
- 9 C. Fuentes, Tiempo mexicano, p. 83.
- 10 Monsiváis, op. cit., p. 1403.
- 11 L. Cardoza y Aragón, Poesías completas y..., p.563.
- 12 R. Bonifaz N, "Una lección de...", en Excelsior, p. 1.
- 13 Monsiváis, op. cit., p. 1421.
- 14 I. Berlin, Contra la corriente..., p. 424.
- 15 Monsiváis, op. cit., p. 1435.
- 16 Ibidem, p. 1436.

- 17 Varios autores, Historia mínima de..., p. 146
- 18 R. Bonifaz N, "La gloria del...", en Excelsior, p. 24.
- 19 J. Cohren, Literatura mexicana y..., p. 245.
- 20 Ibidem, p. 239.
- 21 R. Bonifaz N, op. cit., p. 2.
- 22 Monsiváis, op. cit., p. 1469.
- 23 R. Solana, Las revistas literarias..., pp. 199-205
- 24 Monsiváis, op. cit., p. 1469.
- 25 O. Paz, Las peras del..., pp. 76-77.
- 26 Ibidem, p. 78.
- 27 Paz, op. cit., p. 75.
- 28 Ibidem, p. 78-79.
- 29 R. Bonifaz N, "Una lección de...", p. 1.
- 30 Idem.
- 31 Fuentes, op. cit., p. 83.
- 32 Monsiváis, op. cit., p. 1479.
- 33 Ibidem, p. 1482.
- 34 Ibidem, p. 1505.
- 35 Fuentes, op. cit., pp. 84-85.
- 36 Monsiváis, op. cit., p. 1505.

C A P Í T U L O I I

ANÁLISIS FÓNICO-FONOLÓGICO DE

ALBUR DE AMOR

La estructura formal: dos libros en uno.

Albur de amor es un poema subdividido en 37 poemas, que, en conjunto, suman 1225 versos. Esta primera característica de su estructura no debe sorprender al lector de Rubén Bonifaz Nuño, ya que un número casi igual de versos y de poemas aparece en otros de sus libros. Fuego de pobres consta de 38 poemas, número que se repite en La flama en el espejo. El manto y la corona está dividido en 34 poemas, y Los demonios y los días, en 42.

En Albur de amor, como también sucede en La flama en el espejo, uno advierte desde las primeras lecturas que no hay una estructura lineal. El libro está dividido en dos grandes grupos de poemas que se distinguen entre sí por la extensión y por el contenido semántico.

Así, los poemas 1, 5, 9, 13, 18, 20, 25, 29, 33 y 37 integran una propia y muy particular unidad morfosintáctica y semántica que aquí, para fines prácticos, llamo el primer libro de Albur de amor. Los otros 27 poemas conforman el segundo libro del poema.

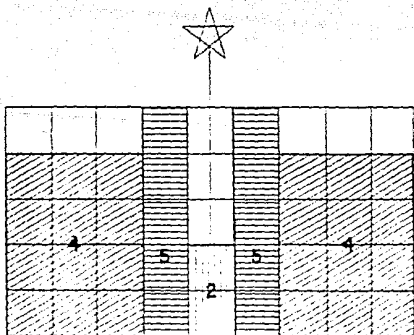
Establecer esta primera distinción condujo al

descubrimiento de un esquema, una estructura formal que, antes que nada, prueba que en la obra de Bonifaz Nuño nada está dado de manera gratuita. Los números, pues, que configuraron dicha gráfica, son estos:

4 4 4 5 2 5 4 4 4
1/ 5/ 9/ 13/ 18/ 20/ 25/ 29/ 33/ 37

Entre cada uno de los poemas del "primer libro", es decir, los dispuestos en la línea inferior, se cuenta un número específico de poemas: los colocados en la línea superior.

Como puede observarse, se trata de un primer grupo de 4/4/4; después hay un margen de 5 poemas; luego otro de sólo 2; otra vez el margen de 5 y, finalmente, el grupo 4/4/4 para cerrarlo. El esquema es el siguiente:



Tres son, entonces, los números que resultan de esta estructura. En su centro se eleva el 2. El número que media entre los poemas 18 (el que describe la estrella de cinco puntas; el quinario que es, justamente, el símbolo del hombre) y 20 (que se refiere a la Creación).

Dentro del sistema simbolista:

Los números no son expresiones meramente cuantitativas, son ideas fuerza, con una caracterización específica para cada uno de ellos. Todos proceden del 1 (que se identifica con el punto no manifestado). Cuanto más se aleje un número de la unidad, más se hunde en la materia, en la involución, en el mundo. Los diez primeros números, en la tradición griega, doce en la oriental, pertenecen al espíritu: son entidades, arquetipos y símbolos. Los demás resultan de las combinaciones de esos números primordiales. Pitágoras dijo: "Todo está arreglado según el número". Platón consideró al número como esencia de la armonía y a ésta como fundamento del cosmos en el hombre.¹

La filosofía de los números fue conocida, desa

rrollada y enriquecida por prácticamente todas las grandes civilizaciones, y no puede, por otra parte, ser desligada de la alquimia, cuyos símbolos son presencia recurrente en gran parte de la obra poética de Bonifaz. El 2, que como ya señalé arriba, se eleva justamente al centro del dibujo, anuncia, por su significado los temas que dominan al poema, así como una condición primordial a éste: el dualismo, la convivencia de los contrarios, el conflicto. El 2 simboliza también:

La inmovilidad momentánea cuando las fuerzas son iguales. Simboliza el primero de los núcleos materiales, la naturaleza por oposición al creador, la luna comparada con el sol. Significa asimismo la sombra y la sexuación de todo o el dualismo (Géminis), que debe interpretarse como ligazón de lo mortal a lo inmortal, de lo invariante a lo variante. Es el foco de la inversión que forma el crisol de la vida y encierra a los dos antípodas (bien y mal) (vida y muerte).²

Es interesante señalar que todo dualismo, toda lucha de contrarios, está circundada en el poema, por el amor y la salud; es decir, por la significación del 5, que es, ante todo, el símbolo del hombre. Número de la hierogamia, unión del principio del cielo (tres)

y de la Magna Mater (dos). Pentagrama, estrella de cinco puntas ³, que en Bonifaz es: "/la estrella sensual que nos conduce/", uno de los versos del poema 18.

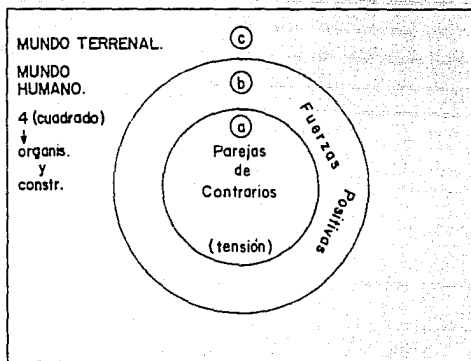
Así, el hombre pleno que goza de salud y disfruta del amor, está rodeado y en, por cierto, amplia y vasta circunferencia, por la esencia del 4; es decir, por la Tierra. Este número es "símbolo de la Tierra, de la espacialidad terrestre, de lo situacional, de los límites externos naturales, de la totalidad mínima y de la organización racional. Es el número de las realizaciones tangibles y de los elementos."⁴

En resumen, pues, lo que en el ámbito regido por el 2 es lucha en tensión y descomposición de las partes de un todo, tras ser circundado por la plenitud de la vida y la fuerza del amor del mundo intermedio, queda resuelto a través del ordenamiento del campo regido por el 4; el campo más extenso de Albur de amor.

El caos y la separación; los opuestos en tenso

equilibrio, por obra del amor, resultan al final, en orden regido por la conciencia del individuo así como por el orden natural del mundo que lo encierra.

Una gráfica sintetizadora, resultado de los conocimientos revelados por el esquema, es la siguiente:



Sin embargo, se vuelve necesario advertir aquí que la lectura del poema no se realiza ni siguiendo el orden C-B-A, ni A-B-C, sino en una combinación que sería: C-B-A-B-C:

C= descripción del mundo terrenal y ubicación del Yo poético dentro de éste.

B= importancia del amor, de la juventud y la salud.

A= la lucha de la pareja humana; el encuentro de los contrarios (vida y muerte; hombre y mujer; amor y desamor)

B= triunfo de una de las partes en conflicto.

C= vuelta al orden natural del cosmos.

Necesario es aquí señalar que los mismos números que dieron forma a la gráfica expuesta y desarrollada (2,4,5) son los números simbólicos y religiosos de los aztecas.

Estoy segura de que esta observación no es producto de una mera coincidencia. Creo que, justamente, debido a su importancia, el autor recurrió a ellos con dos objetivos: primero, para dar estructura al poema y, en segundo lugar, como expresión material, objetiva, palpable del encuentro productivo de elementos de dos mundos en apariencia ajenos e irreconciliables o, simplemente, distintos.

Entre los aztecas, en general también en Mesoa
mérica toda, hay una característica que distingue a
los dioses: su ser único o individual pero dado en
forma dual o más frecuentemente, cuádruple. De allí
derivaban conceptos esenciales para la comprensión
de su cosmogonía como, por ejemplo, la importancia ri
tual de los cuatro -o cinco con el centro- puntos
cardinales. Así, Tláloc era representado mediante una
cuádruple función que coincidía con cada una de las
direcciones cardinales.

La Coatlicue, a quien Bonifaz Niño considera la
pieza máxima, por su belleza y carga simbólica, de
la escultura mexicana, fue concebida y esculpida también,
bajo la importancia de esos números sagrados.

Según Justino Fernández:

La estructura cruciforme, es decir, con cua
tro direcciones, tiene su origen, claro está,
en la concepción azteca cósmico-religiosa.
Idea fundamental era agrupar a todos los seres
según los puntos cardinales, de donde el cua
tro resulta tan importante para el mundo indí
gena, así como la dirección central, o de abā
to a arriba, con lo que el cinco es el otro im
portante y religioso también. Es un orden pri
mordial por medio del cual el hombre debió

sentir cierta seguridad ante el caos, más ese orden es mítico: cuatro fueron los dioses principales, hijos del principio dual, masculino y femenino, que residía en Ome-yocan, el lugar 2, y que tenía por nombres: Ometecuhli, "Dos señor", y Omeçihuatl "Dos señora". Los cuatro hijos de la divina e indivisible pareja fueron: Tezcatlipoca, representado por el color negro y correspondiente al norte; Huitzilopochtli o Tezcatlipoca azul, que pertenecía al sur; Tezcatlipoca rojo, también Xipe o Camaxtle de la dirección este, y Quetzalcóatl o Tezcatlipoca blanco, del oeste. Por otra parte el principio o pareja divina representaba la dirección central, arriba y abajo, el cielo y la tierra. Cuatro veces habían sido creados el mundo y el hombre, cuatro soles también, y cuatro cataclismos habían terminado con todo, entonces, ahora, se vivía, o se vive, en el quinto sol, el quinto mundo, destinado a perecer una vez más por temblor o terremoto. Esta concepción dinámica del mundo y del hombre, de creación y destrucción, daba a la existencia por entero un sentido inflexible de caducidad y de muerte, pero también resurgimiento constante.⁵ (Los subrayados son míos)

Concluyo, entonces, que al centro del dibujo de la estructura formal desprendida de Albur de amor, ahí donde se eleva el 2, a partir de esta nueva apreciación, una vez más encontramos el dualismo (un dualismo que será tratado con detalle en un capítulo posterior).

Por su parte, el 4 y 5 no pierden, aquí, el sentido

de que se les había dotado: la Tierra y el Hombre, el orden natural del cosmos, la organización que se opone al caos (que representa la letra C) y que aquí se ve enriquecida por la idea prehispánica de los puntos cardinales como expresión del orden humano, que es también el orden divino, y que conllevan, finalmente, a una misma idea, la de situar, en el lugar que le corresponde, un lugar preponderante, al hombre, a través del discurso poético que fusiona y sintetiza aspectos diversos de un mismo orden.

Métrica y ritmo.

Así como hubo necesidad de establecer diferencias entre los "libros primero y segundo" de Albur de amor dada la extensión de los poemas del uno y del otro, he de subrayar ahora los aspectos de una de sus características compartidas o comunes: la semejanza en el esquema métrico-rítmico.

Dos metros son los que dominan todo el libro: el eneasílabo y el decasílabo. Su presencia tampoco debe sorprender al lector que conoce la obra

de Rubén Bonifaz Nuño. Mucho los ha empleado en obras anteriores a la aquí estudiada.

Dichos metros se presentan de manera alternada en versos y en estrofas. Tal es el caso, por ejemplo, del poema 13 que sigue este esquema métrico: 10/9/10/--10/9/10/--10/10/10/--9/9/9/.

Cabe recordar que la predilección por el eneasílabo y el decasílabo en uso alternado es muy evidente en El ala del tigre, publicado en 1969, en La flama en el espejo de 1971 y en El corazón de la espiral, un poema río de 1983.

En los libros que preceden en el tiempo a los mencionados arriba, ya hay, claro, uso de eneasílabos y decasílabos, pero generalmente dispuestos en alternancia con otros metros. En Fuego de nobres, por ejemplo, el eneasílabo se combina con heptasílabos y endecasílabos. En Algunos poemas no coleccionados, el poeta recurre al eneasílabo que se combina con endecasílabo. En el caso de Siete de espadas, se suceden eneasílabos, decasílabos y endecasílabos.

En Albur de amor como en La flama en el espejo,

"Rubén Bonifaz Nuño concilia estos dos ritmos, guarda la tradición sonora del verso castellano, ritmo tan flexible que admite la combinación de varios metros"⁶

El eneasílabo, empleado con mayor frecuencia que el decasílabo en la poesía escrita en español, fue muy usado por los poetas provenzales y gallego-portugueses durante el período que Tomás Navarro Tomás llama de Clerecía en su Métrica española. Siguiendo sus anotaciones sobre la evolución del eneasílabo en nuestra lengua, el autor señala que durante el Renacimiento, "aunque el margen de la poesía culta, el eneasílabo tuvo amplio radio de acción en es tribillos y letras de baile"⁷

Durante los Siglos de Oro: "dentro de la serie de variantes con que el eneasílabo solía intervenir en las letras de baile, en compañía principalmente de los dactílicos de diez y doce sílabas, adquirió especial frecuencia el tipo mixto, acentuado en tercera y quinta o en tercera y sexta"⁸ Navarro Tomás ofrece ejemplos de quienes mucho usaron estos metros: Lope de Vega y Tirso de Molina.

En lo que respecta al Neoclasicismo, "varias modalidades del metro eneasílabo fueron tratadas separadamente por los poetas de ese tiempo".⁹ Es decir que, entonces, se establecen claras distinciones entre los eneasílabos trocaicos, los dactílicos, los mixtos y, claro está, los polirrítmicos: aquellos que combinan todos los tipos anteriores. A manera de resumen de lo que cada modalidad de este metro representa, escribe Navarro Tomás:

El eneasílabo trocaico, de movimiento lento y suave, con sólo cuatro sílabas en el período rítmico, se acomoda especialmente al tono lírico. El dactílico, con período de seis sílabas en dos cláusulas esdrújulas, es apto, sobre todo, para la expresión enfática. Las variantes mixtas, con período desigual se prestan a la frase reticente y al giro galante. El tipo polirrítmico, de forma movable y mudable, sirve con ventaja para los cambios del diálogo y las incidencias de la reflexión.¹⁰

En el caso particular de Albur de amor dominan los eneasílabos polirrítmicos, aunque también se dan en el texto, por ejemplo, los eneasílabos trocaicos, es decir, la variedad marcada sobre la cuarta sílaba. Este es un ejemplo:

Desencordádo y sin guitarra,
hago segúnda a tus adioses
con mi desgrácia. Estás conmigo.

Otro caso de eneasílabo trocaico:

Porque enviudáste de mis penas
piensas que estás alegre; odiándome,
llamas contento a tu desgracia,
te refocilas, me rescindes.

A. de a., p. 60

Sin embargo, cabe destacar que la mayoría de las estrofas en Albur de amor están hechas de versos eneasílabos y decasílabos en alternancia que a su vez son trocaicos, dactílicos y mixtos.

Por ejemplo:

Ya fui desventurado cuando
estuviste aquí, y en el momento
donde te vés, me desventuro.
La sólo ventája de estar ciego
es acáso no poder mirarte.

A. de a., p. 10

De manera que, siguiendo los lineamientos planteados por Tomás Navarro Tomás, podría concluirse que por la métrica empleada, Bonifaz Nuño dota de tono lírico, expresión enfática, galanura y riqueza en el diálogo, a su discurso poético.

El eneasílabo polirrítmico puede verse también en la actualidad como una herencia del Romanticismo, ya que con él "se reforzó la diferenciación de variedades eneasílabas establecida en el período neoclásico"¹¹

Y si bien a partir de entonces su uso ha sido prácticamente ininterrumpido, el eneasílabo dactílico tuvo también gran auge a mediados del siglo XIX con autores como José de Espronceda y José Zorrilla.

Después, con el Modernismo, el eneasílabo trocaico ocupó, en importancia, el lugar del dactílico. Este eneasílabo acentuado en cuarta y octava, adquirió, pues, una nueva importancia.

Darío elevó el prestigio lírico de este verso con El clavicordio de la abuela; Salvador Rueda lo empleó en Los insectos; Santos Chocano en los romances indios de Quién sabe, señor, Así será, Otra vez será; Valencia, en varias de sus traducciones orientales; González Prada, Amado Nervo y González Martínez, en diversas poesías.¹²

Ya en el siglo XX, el eneasílabo más frecuentado ha sido, por supuesto, el polirrítmico. Su herencia inscrita en la danza así como en los estribillos de canciones populares y de la lírica romántica, hace que este verso se considere todavía popular; un ritmo para el discurso de tono enfático muy presente en Albur de amor.

Por otra parte, el decasílabo menos empleado, como ya se dijo, que el eneasílabo en lengua española,

pero igualmente rico en el curso de su evolución, aparece 620 veces en Albur de amor, es decir, en poco más de la mitad del total de sus versos.

Durante los Siglos de Oro y tal y como sucedió con el eneasílabo, el verso decasílabo, sobre todo el tipo dactílico, se empleó mucho en letras de baile.

Sor Juana Inés de la Cruz lo utilizó como metro familiar no sólo en sus letras de La españoleta y El canario, sino también en sus seguidillas reales de 10-6-10-6 y en los estribillos de algunos villancicos.¹³

Durante el Neoclasicismo:

Desde fines del siglo XVII, el decasílabo dactílico había adquirido individualidad propia bajo la modalidad del principio estrófico en poesía de Sor Juana Inés de la Cruz y de otros poetas de su tiempo. Con acentuación regular en las sílabas tercera, sexta y novena, fue divulgada por Metastasio. Iriarte lo empleó en la fábula de La avutarda y, combinado con el hexasílabo dactílico, en la de El sapo y el mochuelo. La poesía civil lo aplicó extensamente a los himnos patrióticos de España y América.¹⁴

En el Romanticismo adquirió todavía mayor auge el decasílabo dactílico. Son ejemplo de ello las obras de Espronceda, Zorrilla, Marmol y Avellaneda. Españoles

y latinoamericanos comenzaron a frecuentar también el decasílabo compuesto, muy poco usado hasta entonces.

Más tarde, con los poetas inscritos dentro del Modernismo, el tipo dactílico conservó igual importancia. "Se halla en poesías de Martí, Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón y Salvador Rueda.¹⁵ El decasílabo compuesto, ya desarrollado por los autores románticos, no es olvidado por los modernistas. Lo encontramos en La duquesa Job de Gutiérrez Nájera, por ejemplo, así como en las obras de los mexicanos, Amado Nervo y Salvador Díaz Mirón, como en las del cubano José Martí, en varias del nicaraquense Rubén Darío o en algunas del español Antonio Machado.

En Albur de amor los decasílabos, al igual que los eneasílabos, son polirrítmicos en su gran mayoría. Y así como varían los ritmos, la métrica, pocas veces es la misma en una estrofa. Sin embargo, hay casos en los que la medida silábica es la misma para cada línea versal, pero con variaciones ligeras en el esquema rítmico.

Lindes día la angélica familia
del ámbar sudado, y en el centro,
daámbito a la máscara del rostro
sexual, por ti sola conocido.

La estrofa anterior está constituida por cuatro decasílabos: el primero es mixto; el segundo, dactílico; el tercero y el cuarto dactílico.

Tras el análisis anterior se advierte que Bonifaz Nuño ha creado, a través de las formas métricas y rítmicas presentes en el poemario que aquí es objeto de estudio así como en libros anteriores, un modelo personal en el que la sistemática periodicidad dada por el metro, así como la frecuentación de ritmos diversos destinados a construir armonía y a reforzar el sentido de imágenes y de conceptos, no impiden la exaltación de una ambigüedad que es resultado del fenómeno del encabalgamiento y de la polirritmia.

Ritmo sintáctico o de encabalgamiento.

El encabalgamiento es una figura retórica que afecta a la sintáxis específica del verso al relajar el paralelismo que existe como supuesta norma entre los esquemas métrico, rítmico, sintáctico, y semántica en cada línea versal. El encabalgamiento se da cuando una construcción gramatical (sintagma u oración) rebasa los límites de una línea y se desborda abarcando una parte de la línea siguiente. Esto es lo que debilita la estructura de las recurrencias paralelas que es característica del verso,

pues introduce en él una pausa semánti
co-sintáctica que obliga a abreviar la
anterior pausa final métrico-rítmica
-para evitar que se fragmente el senti-
do- lo que coadyuva a hacer oscilar el
discurso entre el verso y la prosa, es
decir: lo hace naufragar en la ambigüe
dad.¹⁶

En su Diccionario de retórica y poética, Helena
Beristáin se ocupa de otra característica del encabal-
gamiento, al anotar que:

Dámaso Alonso habla de "encabalgamiento
suave" cuando el excedente sintáctico que
se desborda (la que los franceses llaman
"rejet") ocupa todo el verso siguiente; y
habla de "encabalgamiento abrupto o entre
cortado" cuando dicho excedente finaliza
a la mitad del verso siguiente y lo rompe
sintáctica y rítmicamente.¹⁷

En Albur de amor, muchos versos están encabalga-
dos. Y hay, claro, encabalgamiento de las dos clases.

Encabalgamiento abrupto:

Se derrumba el fuego en polvaredas
y tizonas; se enceniza, puja
su tronar de grandes alas. Muerde
la última garrá, entre el cloqueo
de ensangrentadas mansedumbres.

A. de a., p. 13

Encabalgamiento suave:

Fruto de perfecta flor, ceñida
fusión de esperanza y cumplimiento;
terrestres promesas restauradas.

A. de a., p. 45

O bien:

Y te cubren tetas en colcantes
racimos de series sucesivas.

A. de a., p. 50

En Albur de amor son más frecuentes los encabalgamientos abruptos. Esta figura retórica es utilizada por Bonifaz Nuño aún de manera cuádruple en una sola estrofa, con lo que la emoción lírica del poeta parece llegar a un clímax:

Carbonizada entre las brasas
de tu plenitud; exasperada
de grietas de ceniza; hendida
de caídas de celestes cuerpos;
deseñada y frágil; coronada
del rencor de los años; rota.

A. de a., p. 54

Si el encabalgamiento es, en esencia, una figura no canónica, una secuencia sintáctica innovadora que de hecho rompe con la secuencia métrica tradicional no por capricho sino por la necesidad de abrir paso a una ambigüedad también necesaria, ésta oposición

entre ritmo y sintaxis se cumple con creces en la palabra de Bonifaz Nuño. Esta metábola que afecta los niveles fónico-fonológico y morfosintáctico del discurso poético, no sólo crea ambigüedad. La original pausa que introduce, crea entonaciones distintas que, en el caso de Albur de amor, nos remite a un lenguaje que, sin ser nunca poesía en prosa, sí evidencia el tono coloquial de los versos: la presencia de los refranes, los corridos, los dichos populares; la, diríase, intertextualidad. Véanse los siguientes ejemplos:

Reminiscencia del corrido:

Ya no sufras, corazón; a nadie
le va importando lo que alumbras;
fuera mejor que te apagaras,
mejor se acabara esta querencia.

A. de a., p.35

Presencia de dichos populares:

Amachado, me aquanto. Miento
te buscaba, y no. Para cumplirte
vengo a llorar como los hombres,
en donde no haya nadie. Me quiebro,
porque doblarme nunca supe.

A. de a., p.32

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

A. de a., p.10

Inclusión de refranes:

No es mi año. Al quien te tiene,
no es mi daño. Y sin embargo
 me daña en la duda lo que fuiste;
 y así me acostumbro, y lo soporto,
 y hasta parece que me place.

A. de a., p. 26

Pero aquí solamente señalo la relación del encabalgamiento como figura que promueve la ambigüedad y se acerca con ello a la prosa, con elementos coloquiales y populares del español que emplea Bonifaz Nuño.

Lo que aquí me parece importante anotar es que el fenómeno del encabalgamiento puede ser visto como un primer ejemplo de algo que es fundamental y recurrente en el discurso bonifaciano: la presencia de fuerzas contrarias, aparentemente irreconciliables, que al oponerse, conviven en la tensión que crean para así retroalimentarse. porque si bien, en primera instancia, el encabalgamiento rompe con lo que el ritmo y el metro buscan como elementos determinantes de la estructura versal (la recurrencia en la pronunciación de los acentos y la recurrencia, por acumulación, de equivalencias silábicas, respectivamente), el encabalgamiento, al debilitar los esquemas métrico-rítmicos tradicionales,

busca y encuentra las bases para la creación y fortalecimiento de una poesía de singulares características que por ser distintas no necesariamente se oponen a la armonía.

Los contrarios, entonces, no sólo juegan un papel importante en el nivel semántico de los poemas. Tradición y originalidad, simetría y asimetría, conviven en los versos y son palpables tras el acercamiento a sus rasgos fónicos y fonológicos.

A propósito de un poema sin título de El ala del tigre, Helena Beristáin afirma:

En el nivel fónico fonológico, por ejemplo descubrimos que la elección de las formas métricas y la elección de su distribución dentro del juego de lo simétrico-asimétrico concurre a la construcción de un modelo individual, personal, singular, que ofrece la libertad versátil de una discreta polimetría, y a la concepción de un ritmo marcado, pero asimétrico y ambiguo por el efecto sumado de numerosos encabalgamientos, de modo que se capta como un discurso oscilante entre el esquema del verso libre y el modelo de la prosa rítmica.¹⁸

Esto es perfectamente válido y aplicable para Albur de amor.

Para comprender un texto poético e interpretarlo, más allá de la emoción lírica y de la intuición, me

Parece que hay que asumir, antes que nada, el lenguaje poético a partir de sus rasgos y condiciones distintivas. De ahí, entonces, la importancia de uno de sus atributos fundamentales: los sonidos, la eufonía.

El lenguaje humano se realiza por medio de los sonidos, cuyas distintas combinaciones forman palabras y frases. En el lenguaje práctico, los sonidos no retienen nunca nuestra atención: una vez comprendido el discurso, olvidamos cómo suena. Es distinta la situación del lenguaje poético, en el que nos orientamos hacia la expresión. Aquí, los sonidos del discurso asumen una mayor importancia, y, en ciertas condiciones, pueden incluso hacer pasar a segundo plano la percepción del significado.¹⁹

Notas al capítulo II

- 1 J.E., Cirlot, Diccionario de símbolos, p.328.
- 2 Ibidem, p. 329.
- 3 Idem.
- 4 Cirlot, op. cit., p. 330.
- 5 J. Fernández, Estética del arte..., pp.121-122.
- 6 M. Andueza, La flama en..., p. 1.
- 7 T. Navarro T, Métrica española, p. 227.
- 8 Ibidem, p. 281.
- 9 Ibidem, p. 329.
- 10 Ibidem, p. 332.
- 11 Ibidem, p. 381.
- 12 Ibidem, p. 430.
- 13 Ibidem, p. 280.
- 14 Ibidem, p. 327.
- 15 Ibidem, p. 444.
- 16 H. Beristáin, Diccionario de retórica..., p.170.

- 17 Ibidem, p. 171.
- 18 H. Beristáin, Análisis e interpretación..., p.107.
- 19 B. Tomachevski, Teoría de la..., p.80.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS MORFOSINTÁCTICO Y RETÓRICO

Análisis gramatical y análisis de figuras

Para adentrarse en los análisis tanto retórico como semántico de un texto poético, es necesario conocer previamente las estructuras gramaticales del mismo. Helena Beristáin dice: "el lenguaje poético transgrede intencional y sistemáticamente la norma gramatical que rige al lenguaje estándar, el lenguaje referencial común, del cual se aparta, se desvía".¹ Bajo estas condiciones, el lector requiere entender previamente esa norma gramatical que será alterada como parte de los llamados sistemas de desautomatización que funcionan en un texto.

Por su frecuencia e importancia en Albur de amor, dentro del orden gramatical, se distinguen como característicos los siguientes elementos:

- 1 Estructuras gramaticales del llamado "estilo directo".
- 2 Uso del pronombre reflexivo se y del verbo auxiliar ser.
- 3 Conjunción y al inicio de los versos.
- 4 Coordinación copulativa.
- 5 El adverbio va al inicio de los versos.

- 6 Las formas no personales del verbo: participio.
- 7 Uso del gerundio.
- 8 El infinitivo.
- 9 Elipsis verbales.
- 10 Empleo de vocativos.
- 11 Uso de oraciones subordinadas adverbiales concesivas.
- 12 Uso de oraciones subordinadas adverbiales condicionales.
- 13 La aposición.

Por lo que se refiere al análisis retórico, las figuras que se revelaron como los instrumentos de los que se sirve el poeta; las figuras que producen efectos de sentido especiales; aquéllas a las que el autor ha sabido imprimir un sello propio. Es decir, las "nuevas" figuras surgidas a partir de las tradicionales, resultaron ser las siguientes:

- 1 Dialogismo
- 2 Epifonema
- 3 Enumeración
- 4 Gradación
- 5 Oxímoron
- 6 Antítesis
- 7 Antíptosis

8 Aliteraciones

9 Metáfora

"El nacimiento de la retórica como disciplina específica es el primer testimonio, en la tradición occidental, de una reflexión sobre el lenguaje".²

Según Georges Mounin:

Se denomina normalmente "retórica antigua" a un conjunto de reglas y de preceptos relativos al arte de hablar bien, conjunto constituido por acumulación en Grecia y en Roma durante los cinco siglos anteriores a nuestra era. La retórica fue la base de la enseñanza y siguió siéndolo hasta el siglo XIX, aunque lo que en un principio fue el arte de hacer discursos convincentes se convirtió pronto en el arte de escribir bien. De las tres divisiones principales -invento (invención), dispositio (composición) y elocutio (estilo)- se tiende en la actualidad a privilegiar la última que trata de las diferentes figuras de estilo, y sólo a ellas se les da el nombre de retórica.³

Se vuelve importante advertir aquí que la retórica, más allá de las definiciones así como de su condición unitaria, es decir, de lo que ella en sí misma encierra, es un ámbito correlacionable del len

guaje, y esto es lo que, para fines de este trabajo, interesa:

Los trabajos de formalistas, estructuralistas y semiólogos nos han procurado útiles novedades tales como una reclasificación de las figuras retóricas, a la vez rigurosa y sencilla, basada en un criterio que toma en cuenta, tanto el modo de operación por el que se produce la figura, como el nivel de la lengua fónico-fonológico, morfosintáctico, semántico o lógico que se ve implicado en su realización.⁴

De ahí, pues, la necesidad de vincular los aspectos ya estudiados con los gramaticales, y estos, a su vez, con los retóricos.

La disposición de los elementos que conforman todos estos aspectos, así como su grado de aparición en el poema, es decir, su condición cualitativa y cuantitativa, revelarán, más que nada, las obsesiones formales y temáticas del poeta; los ejes conductores del discurso que posteriormente facilitarán la lectura interpretativa; la comprensión y apertura de sus símbolos.

Antes de establecer vínculos entre lo gramatical y lo retórico, me parece pertinente dejar asentado que todas las figuras retóricas, sin excepción:

Tienen una doble función. Además de su eficacia emotiva inmediata, tienen también el apoyo de una larga tradición literaria. La doctrina de las figuras fue elaborada por las poéticas antiguas, y los oradores, así como los poetas de la escuela clásica, hicieron de ella un gran uso en su lenguaje. Por consiguiente, en todos estos procedimientos, se conserva la pátina de una evidente tradición literaria. Eran precisamente estas formas "figuradas" las que diferenciaban la lengua de los géneros poéticos altos, del lenguaje práctico. El empleo de las figuras puede producir la impresión de que se imita, en fin, el estilo clásico.⁵

También se usan en estilo "mediano" o "bajo": los albures, los chistes, dicharachos populares, anuncios, etc.

Estructuras gramaticales del llamado "estilo directo". Dialogismo.

El dialogismo está estrechamente relacionado con el monólogo. De hecho, éste se define como "una reflexión mental que adopta la forma de la "sermocinación", destinada a caracterizar a los personajes.⁶ A través del uso de esta figura, las características del Yo y del Tú se nos descubren con mayor claridad:

¿Pero en cuál repliegue envejecido
de tu carne endiosada, inventas

la gracia? ¿Qué brasero inmune
con sus rescoldos recalienta
tu troje de aromas? ¿Te azucara
qué granada, en su panal de antorchas?

A. de a., p.28

Es a través del dialogismo entendido como una especie de conversación imaginaria, como el poeta ofrece una mejor y más rica descripción del sujeto interpelado y que, a mi entender, es uno y, al mismo tiempo, muchos. En un primer nivel de lectura, el literal, es la mujer, la amada, la que ha causado despecho; en los otros niveles, aquellos que requieren de introspección y de interpretación: la vida, la juventud, el tiempo pasado.

Otros ejemplos de dialogismo:

a) Nada se crea, resucita
todo. ¿De qué tumba despoblada
vuelven las palabras que te digo?

A. de a., p. 48

b) ¿Dónde estaba cuando me miraste;
en que reñazo, entre qué ramos
de flores, me mecía?
¿Me segaste con qué quadañas?

A. de a., p. 32

- c) Lo que está hecho, sólo alumbra
por quien lo hizo. ¿Con qué manos
me hiciste, ociosas, alma mía?

A. de a., p.25

El monólogo, el diálogo, los estilos directo, indirecto e indirecto libre, se agrupan dentro del llamado estilo sincrético. Según Ducrot y Todorov "describir el hecho mismo de la enunciación da lugar al discurso referido (rappor té): según se hagan o no ciertas transformaciones gramaticales, se habla de estilo directo o de estilo indirecto".⁷ El llamado estilo indirecto libre se encuentra en una, diríase, posición intermedia entre los dos estilos mencionados en la cita anterior y se caracteriza por tener un uso casi siempre literario. Generalmente va después de dos puntos y entonces, consecuentemente, después de otra oración que es la que lleva el verbo introductor. En Albur de amor hay ejemplos varios de este tipo de estilo indirecto penetrado por las propiedades de la enunciación. En la segunda estrofa del poema 27 escribe, por ejemplo: "/ de guitarras ajenas, vengo/ a confesar mi gloria:/ sólo por este pecado he de salvarme/"⁸

Pero regresando a Ducrot y Todorov, estos autores, en su Diccionario enciclopédico de las ciencias del

lenguaje, establecen tres clases de estilos sincréticos:

- a) El estilo emotivo pone énfasis sobre el locutor, en la relación entre éste y la referencia del discurso. El ejemplo más claro está dado por las interjecciones.⁹

En el agua escrito y en el viento
quedó el amor perpetuo. Sombras.
Y me quemó, y de mejor violencia
-ay, mamá- te alumbró al apagarne.

A. de a., p. 11

- b) El estilo valorativo. En este caso, la misma relación entre locutor y referencia está acentuada de manera distinta: el énfasis recae sobre la referencia.¹⁰

En este caso, el análisis descubrió que es en los que he considerado "poemas centrales", es decir, en los poemas 1, 5, 9, 13, 18, 20, 25, 29, 33 y 37, en los que con mayor incidencia se despliega el estilo valorativo. Tal es el caso, por dar un ejemplo, del poema central 18 en el cual el énfasis está pues to sobre la casa, sobre la estrella, sobre la idea de la alegría. Una especie de desprendimiento del Yo, hace posible tales valoraciones.

- c) El estilo modalizante. El locutor manifiesta en este caso una apreciación

sobre el valor de verdad del discurso, es decir, sobre la relación entre el discurso y su referencia (o su contexto). Esta apreciación se manifiesta por expresiones como "quizá", "sin duda", "me parece", etc.¹¹

Quizás una sola vez se vive,
¿Para qué desdeñarse, entonces?

A. de a., p. 73

O bien:

Quizás, viví una vez. Acaso
tú inmortal sabes ser, valiéndote
de la miel central de tus espinas...

A. de a., p. 74

Tras lo anterior se concluye, pues, que Bonifaz Nuño, en lo que se refiere al estilo, otorga una importancia equilibrada tanto al Yo poético a través del estilo emotivo que enfatiza su protagonismo en los poemas no centrales, como al estilo valorativo que describe y califica otros objetos y realidades, sobre todo, en los diez poemas que he llamado centrales. En cuanto al estilo modalizante, éste ocuparía un lugar de menor importancia.

Los 27 poemas intermedios son los que, en un momento dado, pueden parecer un "diálogo ficticio".

La diferencia del monólogo respecto al diálogo consiste en que, en aquel, el personaje no se dirige a un interlocutor sino que habla (en el soliloquio) o piensa (en el monólogo interior) para sí mismo, con entera desinhibición y autenticidad, revelando sus sentimientos más íntimos y sus opiniones y dudas más secretas. La estructura del monólogo es extenso y coherente; la del diálogo, fragmentada y elíptica.¹²

Tras lo anterior parece difícil afirmar que un poema, dada su estructura muchas veces fragmentada y elíptica, pudiese considerarse monólogo y sin embargo:

Como el monólogo asume la forma de una expresión prolongada en estilo directo, como un extenso parlamento, pueden parecer monólogos el texto de un poema, el del soliloquio teatral...¹³

Finalmente señalo que si se ve a Albur de amor como monólogo o diálogo ficticio, por lo menos dos personajes encontramos: el Yo poético y el Tú que como ya se advirtió, se refiere primordialmente a Ella.

Tú me das en qué pensar. Y mientras
yo pienso, puedes tú reírte.
Vas a vivir sin mí. Ya alguno
te dice -y mejor- lo que te dije.
Tú, como nueva; tú, sin pena.
Y yo miraré que te he querido.

El tono enfático, la función conativa, que orienta el discurso hacia el receptor y trata de influir en él, es decir, la importancia de la expresión dada aquí por la calidad de las personas y de los pronombres pertinentes, se advierte todavía más si se omiten los pronombres semánticamente innecesarios:

Me das en qué pensar. Y mientras
pienso, puedes reírte.
Vas a vivir sin mí. Ya alguno
te dice -y mejor- lo que te dije.
Tú, como nueva, sin pena.
Y negaré que te he querido.

En pocas ocasiones el lector se enfrenta a otra persona que no sea la primera o la segunda, y éstas vistas como instancias de la enunciación, es decir, del plano de la relación existente entre los protagonistas del discurso: el emisor, el receptor y el discurso generado, son características de la ficción.

Según Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, los tres protagonistas de la enunciación son: él (epopeya), yo (poesía), tú (drama). Así bajo este criterio, se concluye que Albur de amor es un poema eminentemente lírico-dramático.

No está por demás anotar aquí que para Román Jakobson, "el punto de partida y el tema conductor de la poesía lírica son la primera persona y el tiempo presente, mientras que los de la epopeya son la tercera persona y el tiempo pasado".¹⁴

En el poema de Bonifaz Nuño, el tiempo dominante es, por supuesto, el presente. Desde el principio vemos:

Todo trabajo es nuevo ahora;
es nueva ahora tu palabra
en cada ocasión que me designa.

A. de a., p. 7

O en el poema
20 dice:

Como va a la sed su abrevadero,
vuelve el mediodía a su mañana;
a su frente de enjambres, vuela.

Epifonema

Relacionado con los juicios también sincréticos; con la síntesis y el desenlace, está el epifonema tomado como una especie de reflexión final profunda. Dispuesto al inicio, o bien, al final de una estrofa, el epifonema, frecuente en Albur

de amor, es una:

Figura lógica que se asemeja al aforismo por su estructura de sentencia alocucionadora que manifiesta breve, clara y agudamente un saber. Se diferencia del aforismo, sin embargo, en que no se presenta aisladamente sino dentro de un contexto que lo amplía y explica cuando el epifonema lo antecede.¹⁵ "O bien, dentro de un contexto al que sucede, a veces recapitulativamente, a veces como una exclamación conclusiva que es consecuencia que se desprende de lo ya dicho".¹⁶

Aunque bien sé que no me extrañas,
aunque tengo la razón, me acuerdo:
el cáncer terminó: te ausentas
por todo lo mal que supe amarte.

A. de a., p. 10

Las oraciones subordinadas adverbiales concesivas están sucedidas por el "me acuerdo", que anuncia la explicación contundente o desenlace.

Otro ejemplo:

Un orgullo tan sólo tengo:
no me encontrarán cuando me busquen
de espaldas, porque estoy de frente.

A. de a., p. 37

Vinculado con el juicio categórico, con la exclamación, con el comentario del hablante de su propio discurso, el epifonema constituye un rasgo

distintivo de Albur de amor y contribuye, a su vez, a exaltar los pormenores de esa relación entre el Tú y el Yo que lo dominan.

Pronombre reflexivo se y verbo auxiliar ser

El reflexivo se se presenta en las llamadas oraciones de pasiva refleja y es muy abundante en Albur de amor. En el poema, los sujetos que su fren la acción se suceden unos a otros:

Ya el clavo con que me clavaste
en tu pared, deshabitado
se herrumbra despierto y en desorden
se arruga el can, callan las sábanas...

A. de a., p. 23

O bien: Copa tallada en una gema,
tiembla tu corazón, se inclina
se derrama sobre las vertientes...

A. de a., p. 38

Otro caso: Mientras desfallecen los amantes
en cines pulgientos; entre olores
de otros, en colchones alquilados;
mientras en quicios clandestinos
se desmorecen; sobre baches
de ruido, en camiones, derrengándose.

A. de a., p. 47

El pronombre se, partiendo de su valor re-

flexivo originario, ha llegado a ser representante de un sujeto impersonal equivalente al antiguo castellano ome, hombre, que se perdió pronto (francés, on, alemán man). En este cambio de función y significado ha pasado por la etapa de signo de pasiva, y desde ella hasta el uso impersonal activo: se dice, se canta, se ruega.¹⁷

Dicho sujeto impersonal está presente en Albur de amor. Doy de ejemplo la última estrofa del poema 20, que dice:

Nada se crea, resucita
todo. ¿De qué tumba despoblada
vuelven las palabras que te digo?

Aquí, una vez más, hallamos el tono de sentencia, sólo que no expresado por la primera persona, por el Yo poético, sino por ese sujeto impersonal al que RBN recurre en contadas pero importantes ocasiones, como en el ejemplo anterior. Con ello dota al discurso, y muy específicamente al poema que contiene la sentencia en cuestión, de un valor de verdad que trasciende toda subjetividad puesta en voz de un sujeto tácito o nombrado.

Por la semejanza de la construcción pasiva, también es importante referirse al papel que, den-

tro del poema, desempeña la voz pasiva con el auxiliar ser. Por la naturaleza atributiva de la oración pasiva, el poeta enriquece con ella, una vez más, el perfil de sus sujetos, llegando a modificar, inclusive, el significado de las oraciones. El empleo recurrente del auxiliar ser contribuye, además, a la particular creación del tiempo del poema.

La persona o cosa que es, con el ser se convierte en sujeto de una acción casi habitual; es por costumbre, por hábito, lo que fue y sigue siendo. Dice el poema 15:

Tuyo, el delite de hacer sombra
sobre la tierra; de ser peso
sensual; de enternecer la silla...

Conjunción y al inicio de los versos

Coordinación copulativa

Enumeración

El uso que Bonifaz Nuño hace de la conjunción y en Albur de amor, evidencia la relación existente entre ésta y la calidad de los juicios emitidos

en el discurso. Situada al inicio de las líneas versales, esta conjunción se presenta, en no pocos casos, en oraciones de estilo sincrético y concretamente, en aquellas en que hay epifonemas. En esa posición inicial, dicha conjunción presupone un lógico enlace con lo anteriormente dicho. Y aunque su uso es frecuente más que nada en oraciones exclamativas e interrogativas, en el poema no se limita a éstas. De lo anterior, doy como ejemplo:

Y digo ahora: abres las piernas
de par en par. Y los ijares
se azogan y ven, y se vacían.

A. de a., p.30

Otro poema: Y tú permaneces, vencedora;
te humedeces de sudor de llamas;
ardes, florida, entre tus manos.

A. de a., p.28

O bien: Y por todo: porque no quisiste
permanecer, porque me olvidas,
porque me voy tristeando, gracias...

A. de a., p.12

En todos estos casos, la conjunción introduce las ideas y sus imágenes, no las une, pero también, (como en el caso de la primera estrofa) cierra esa misma idea que fue abierta. Sin embargo, esta conjun

ción se emplea para ligar las oraciones coordinadas a través de su esencia y condición: la de unir, la de "copular" hechos que están sucediendo y que concluyen sólo tiempo después:

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

A. de a., p.20

El empleo repetido de la conjunción copulativa y en una misma estrofa "hace más patentes y distintos entre sí los términos enumerados".¹⁸ El ejemplo dado arriba, responde, en el orden de la retórica, al polisíndeton. Una figura recurrente en el discurso poético bonifaciano y que en Albur de amor también es más que frecuente. Sin embargo, en este análisis, y para su estudio, incluyo al polisíndeton dentro de la figura vasta y amplia de la enumeración, ya que así se da generalmente.

Enumeración

La enumeración, dada su naturaleza, engloba al polisíndeton, y ello es así, fundamentalmente, por-

que los términos enumerados de un verso o de una estrofa pueden tanto emplear nexos como carecer de ellos. Dentro de la enumeración tienen cabida, pues, el polisíndeton, el asíndeton, el paralelismo, la zeugma, el quiasmo, la epífora, la complexión, la anáfora, la sinonimia, etc. Según lo que exprese la enumeración, según la clase de palabras empleadas, ésta puede ofrecer cohesión semántica interna, o bien, unidad sintáctica. Más allá de sus clasificaciones (enumeración simple y enumeración compleja), en esta figura, "el resultado es una construcción exuberante una especie de despliegue del sintagma a través de la multiplicación, formando serie, de cada una de sus partes".¹⁹

¿Qué tipo de enumeraciones emplea Rubén Bonifaz en Albur de amor?

a) Enumeración sindética. Polisíndeton.

Y se me cargan la premiosa
Verdad, y la cantina espesa,
y los licores del recuerdo.

A. de a., p.36

b) Enumeración asindética. Asíndeton.

Vencido el atrio, desvestida,

te tocas inmersa en el prestigio
de cuanto eres, y en tus telas
mansas te despliegas. Respondiéndote,
caderas, brazos, pechos, muslos
la custodia del placer irradia.

A. de a., p.46

c) Enumeración anafórica. Anáfora.

Un juego de goznes y poleas
marca, pentagonal, tu cuerpo:
el surtidor del cuello, el doble
ritmo de los pulsos subcutáneos,
el ritual gemelo en los tobillos.

A. de a., p.68

d) Enumeración compleja. Distribución.

¡oy cuanto tengo: te devuelvo
tus muebles usados largamente,
tus cartas quemadas, tu retrato,
el cuarto donde me quisiste,
el patíbulo que me bordaste.

A de a., p. 22

e) Enumeración de relación unívoca. Sinonimia.

Carbonizada, hendida, rota,
sin peso terrestre, exasperada,
la cáscara rompese y se rinde...

A. de a., p. 55

Tras la revisión anterior es importante subrayar que "la enumeración suele formar parte de la "descripción" (el subrayado es mío).²⁰ Así que, sea del tipo que sea, todos los ejemplos de enumera-

ción anteriores, están ligados a una descripción que alcanza niveles muy altos.

Así, el placer es sinónimo del cuerpo, aunque no de uno que es figura abstracta o intangible, sino del que consiste en "caderas, brazos, pechos, muslos", en cuello y tobillo, surtidor ritual, ritmo y pulso.

Y sabemos que los muebles son viejos y que no hay cartas intactas, pero sí un patíbulo bordado con malicia. Así, mediante la enumeración hecha a base de participios o de algún gerundio, ampliamos nuestro conocimiento de la naturaleza de los sujetos, así como del tiempo que los limita y conduce por el espacio del poema.

Gradación

La gradación, gracias a su función de describir un juicio o un hecho, está estrechamente vinculada a la enumeración y a la sinonimia, ya vistas. En efecto, "puede darse por el procedimiento de la acumulación de enumeraciones".²¹ La gradación, sea ascendente o descendente, abre y cierra un juicio,

una idea, una imagen, e incluye las partes de su desarrollo. La forma tradicional de esta figura -la que sigue el orden del antítesis-tesis-síntesis- es la que se presenta más en el poema. En el siguiente ejemplo, que subraya la relación de las figuras retóricas en sí mismas, encontramos gradación ascendente, enumeración y anáfora:

Y por todo: porque no quisiste
permanecer, porque me olvidas,
porque me voy tristeando, gracias
te doy. Y por andar de noche.

A. de a., p. 12

El adverbio -ya- al inicio de los versos

El adverbio -ya- como complemento circunstancial al inicio de líneas versales, aparece en veintiuna ocasiones. Por ejemplo:

- a) Ya morir sin arrepentimiento
es mi esperanza, y te lo digo...

A. de a., p. 10

- b) Ya no me aflijo; nada tengo...

A. de a., p. 75

- c) Ya fui desventurado cuando
estuviste aquí, y en el momento...

A. de a., p. 10

Este adverbio, que en varias ocasiones se presenta en forma anafórica, dotando con ello de gran énfasis al poema, contribuye también, y de manera importante, a la construcción del tiempo que rige a Albur de amor.

El "ya" del poema nos habla del "cuándo" del escritor; de su tiempo personal que es, asimismo, el tiempo del libro. El poeta ya vivió, ya sufrió, ya amó, ya perdonó, ya inició la recapitulación de los hechos y de los actos inscritos en la memoria. Ya fue y ya es, en el tiempo presente de su discurso, otro muy distinto del que fue. Por ello, no gratuitamente, emplea este adverbio en el poema 35, el antepenúltimo del libro:

Ya mi fuerza
no anda con mis piernas; ni mis brazos
se cumplen moviéndose, ni medra
mi corazón en la alegría.

Sin el adverbio en cuestión, la estrofa no estaría dotada del mismo grado de énfasis puesto sobre la idea central del poema al que pertenece: el reconocimiento de una edad, de una condición, de un tiempo humano inmerso en ese orden limitado

de la Tierra ésta que habita el hombre y que, como ya se advirtió antes, corresponde a ese número 4 que con toda su carga simbólica engloba el pasado, el presente y el futuro del poeta que escribe y que, a su vez, representa a cualquier hombre maduro o ya viejo, que se atreve a reconocer su condición y sus circunstancias.

La contribución, pues, del adverbio ya como elemento puesto ahí para dotar de énfasis y fuerza a la expresión, se patentiza al escribir:

mi fuerza
no anda con mis piernas; ni mis brazos
se cumplen moviéndose, ni medra
mi corazón en la alegría.

En otro poema

escribe: Ya no me aflijo; nada tengo.
ni siquiera las memorias tristes
ni los males en que me dejabas.

A. de a., p. 75

Sin el adverbio, el lector pensaría que el sujeto se aflige en el momento presente sin considerar el pasado o el futuro. Con el adverbio al inicio de la estrofa, se sabe que ese mismo sujeto ha decidido, o bien, logrado no afligirse más y sólo después de haberlo estado haciendo antes.

Las formas no personales del verbo: participio de presente. Su relación con el oxímoron

"En estilo literario, y con menor frecuencia en la lengua hablada, se emplea el participio en las frases absolutas, que corresponden al ablativo absoluto oracional de la gramática latina".²²

- a) Pulida la piel bajo tus rosas
de escamas, fomenta la corriente...

A. de a., p. 19

- b) Vencido el atrio, desvestida,
te tocas inmersa en el prestigio
de cuanto eres, y en tus telas...

A. de a., p.46

- c) Perdido el cuarzo de los dientes,
laten las encías gustadoras...

A. de a., p.59

"La frase absoluta con participio significa fundamentalmente una circunstancia de tiempo anterior al del verbo de la oración principal".²³ Esto queda claro en los casos anteriores porque uno es el tiempo para la piel ya pulida, para el atrio ya vencido o para el cuarzo también perdido hace tiempo, y otro, un tiempo presente, el de fomentar, tocar y latir.

Además de los muchos casos en que el participio se presenta en la llamada frase absoluta, también lo encontramos en su valor de adjetivas; por ejemplo:

"Rabias envejecidas"
"viejos años vencidos"
"moscas derrotadas"
"fuerza consumada"
"rincón incendiado y enternecido"
"pasillo condenado"
"aurora depositada"

Todas estas construcciones hablan de acciones acabadas, acciones terminadas, pero su alternancia con el tiempo presente, que es, como ya se señaló, el que rige al libro en tanto poema eminentemente lírico y dramático. El 18, uno de los poemas centrales de Albur de amor, uno de los dos poemas que se elevan en la columna central y que suponen su clímax, resume lo expuesto aquí:

Casa de umbrales construida,
sólo de dinteles coronada.
de muros aéreos, transitables.

Fruto de perfecta flor, ceñida
fusión de esperanza y cumplimiento;
terrestres promesas restauradas.

Dame la mano, mi alegría;
horno de oscuras fiestas, templo
donde el olvido es la memoria.

Y perpetuos dinteles mide,
con sus cinco puntas ambiciosas,
la estrella sensual que nos conduce.

A. de a., p.45

Las dos primeras estrofas expresan la acción perfectiva característica del participio de origen latino y que contiene las ideas de tiempo pretérito y de pasiva. Las otras dos dan muestras de un tiempo presente que "expresa las acciones que coexisten con el acto de la palabra".²³

Por otra parte, el participio de presente es empleado por Rubén Bonifaz como un adjetivo de gran y muy personal fuerza descriptiva:

- a) Entre aconizantes estaciones;
entre infantiles ruinas, trenes...

A. de a., p.17

- b) con movimiento diestro riges
el templo gozante que sustentas...

A. de a., p. 46

- c) Y la espuma del placer te lustra
con las centellas de naciente
sal recién pescada...

A. de a., p.69

- d) Luego, el ir viviendo, y el doliente
espejo calvo en las almenas...

A. de a., p. 79

- e) Y tus rincones paulatinos
se aureolan con tu santa dicha
de ser agua sedienta, uádiva.

A. de a., p. 38

Participio. Su relación con el oxímoron.

"Lo aparentemente absurdo que se opone de manera inmediata a través del oxímoron, se resuelve, ya en el poema, en un efecto de dificultad, misterio, profundidad y densidad estilística".²⁴ Esta figura fácilmente reconocible en la obra de Bonifaz Nuño, es una de las tantas herencias barrocas (fue muy usada por Quevedo y por Garcilaso, por ejemplo) que integran la tradición del poeta mexicano.

En el caso del oxímoron, la disposición de sus términos es clave: de ésta depende su impacto inmediato sobre los sentidos.

La mayoría de los oxímora de Albur de amor reúne palabras que en su nueva y original significación están relacionadas con el tiempo. Por ejemplo:

- a) entre infantiles ruinas, trenes...
A. de a., p.17
- b) en marchita cuna está meciendo...
A. de a., p.35
- c) Y en él, tan brevemente eterna...
A. de a., p.49
- d) sobre el morir viváz. Presencia...
A. de a., p.67

Gerundio e infinitivo

El gerundio tanto en su forma simple -cuya idea es la de la acción en curso- como en perífrasis verbales de carácter durativo que miran, también, hacia ese tiempo que rige el poema.

Las acciones inmediatas, casi simultáneas, que lo revelan en su forma simple, son abundantes:

- a) Y enjoyando la diadema oscura
de la destrucción, despierta...

A. de a., p. 28

- b) Dando esa canción de limosnero,
Me restaño...

A. de a., p. 31

- c) y el águila insomne que empollaba
en mí las brazas del valiente,
ya dormitando, cacarea.

A. de a., p. 79

En perífrasis verbales, el gerundio expresa, ante todo, una prolongación de la acción presente:

- a) con morirme cumplo. Estoy cumoliéndote.

A. de a., p. 52

- b) del placer, tu vida vas ganando.

A. de a., p.68

- c) pues solamente voy jalando...

A. de a., p. 80

Infinitivo

Con los pronombres enclíticos te y me, el infinitivo dota a la acción de un carácter reflexivo siempre reconocible en el discurso:

- a) Como herencia me tocó, y por ganas,
la de cegarme y quedar trunco...

A. de a., p. 41

- b) Por padecer, para encelarme,
siempre escojí de las mejores...

A. de a., p. 57

Muchos son también los casos de perífrasis o frases verbales en infinitivo que tienen valor progresivo y que, según el contexto, pueden

expresar una acción que comienza apenas, una que ya concluyó, otra que se repite, una que se obliga a hacer o bien, otra que tan sólo se adivina.

En Albur de amor domina la perífrasis en la cual va implícita una sentencia o una conminación.

Vas a vivir sin mí. Ya alguno
te dice -y mejor- lo que te dije...

A. de a., p. 36

O bien: Y no pienses, ya que así te portas,
que me voy a dejar de todos...

A. de a., p. 42

Construcciones características de la lírica.

Antítesis

Antíptosis

Elipsis

Según Boris Tomachevski:

En general, las proposiciones subordinadas de los períodos gramaticales si

ven para desarrollar los motivos del tema lírico, mientras la proposición principal comprende el motivo final. Un ejemplo típico de ligazón lírica de los motivos es el paralelismo.²⁶

En su Teoría de la Literatura, este autor distingue cinco tipos de paralelismo: el temático, el sintáctico, el lexicográfico, el estrófico y el de entonación. Y dentro del paralelismo temático, ubica a la comparación y a la antítesis.

En la comparación, se confrontan dos motivos heterogéneos. El paralelismo se extiende también a motivos homogéneos, por ejemplo, en la forma de la contraposición. Y según el principio de la contraposición, se construyen las conclusiones que contienen antítesis.²⁷

La antítesis, al surgir de la oposición entre dos palabras, dos sintagmas o dos oraciones afecta el significado que por sí mismas guardan esas palabras. La antítesis, también muy empleada por los autores españoles del barroco, es figura recurrente en las obras de Rubén Bonifaz.

Las grandes tensiones quedan balanceadas. Paralelismo y antítesis demuestran la consistencia del estilo poético de Rubén Bonifaz Nuño, su estructura poética de equilibrio y simetría.²⁸

Los ejemplos de antítesis (relación de contrariedad) o paralelismos generados por oposición, se elevan como una constante del poema desde su inicio, pasando por su desarrollo y abarcando las partes de su desenlace. En el primer poema:

Vértigo inmóvil de la rueda
estable torre de la flama,
quietud paciente de la lluvia.

Las antítesis, son claras porque sabemos que la rueda es móvil, la flama inestable y la lluvia inquieta.

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

Los elementos positivos van de la mano, pues, de aquéllos negativos y en su reunión despliegan una coherencia semántica que primero perturba, pero que después brinda una mayor y más rica claridad:

en vuelos de turquesas, preso;
pobre, entre manzanas enjoyadas;
de aceites narcóticos, despierto.

A. de a., p.55

La aparente contradicción dada por la antítesis se extiende en el ejemplo anterior -tres metáforas con antítesis- al plano de las contradicciones estrictamente humanas para recalcar que ningún bien está exento de algún mal y viceversa. No hay ni libertad ni prisión absoluta, ni pobreza o riqueza que no se mezclen, ni conciencia libre de ensoñaciones.

Antíptosis

Esta figura, que consiste en emplear las preposiciones de manera extraña o poco común dentro del contexto de la oración, también crea esa ambigüedad que llena de luz al poema.

Los ejemplos más frecuentes de antíptosis se dan a través del uso peculiar de la preposición de en sustitución de con :

Mientras tu vientre se amacolla
de flores de pájaros salvajes.

A. de a., p.29

de en lugar

de por: en su centro salaz, la almendra
al fondo del túnel, custodiada
de oscuros anillos sucesivos...

A. de a., p. 43

O bien: Carbonizada entre las brasas
de tu plenitud, exasperada
de grietas de ceniza; hendida
de caídas de celestes cuerpos...

A. de a., p.54

También: de los labios del odre sales;
parida de tí misma, dada...

A. de a., p. 63

Elipsis

La mayor parte de las elipsis deben valorarse no sólo como un medio para aligerar la expresión dejando tácitos elementos lógicamente innecesarios, sino también como un recurso expresivo de relaciones interoracionales y extraoracionales que deben ser interpretadas según el contexto y la situación de los hablantes, y que por consiguiente, fortalecen la trabazón sintáctica de todas las oraciones a que cada elipsis afecta. Los elementos elididos son como flechas que al ser lanzadas al contexto aseguran su unidad.²⁹

En este tipo de construcciones, generalmente el elemento omitido es un verbo. "Las construcciones sin verbo, o, mejor, sin predicado, son características de la lírica".³⁰

La riqueza expresiva, la energía, el ritmo acelerado que la elipsis vierte en el texto se manifiesta, por ejemplo, en este poema:

Ya te conozco, ya obligado
soy a bien quererte y despreciarme.
Pero no, porque me da vergüenza,
Pero sí, porque me estoy muriendo
sin voluntad ni penitencia.

A. de a., p. 11

Otro caso:

Lumbreras de cimas desgrefiadas
queman sus cohetes de colores,
su granero de astros a la mano.

A. de a., p. 84

El énfasis. Vocativos y aliteraciones

Ya mucho se ha subrayado que el poema lírico en tanto discurso emotivo, busca la exaltación de las emociones. Así, los vocativos, desde el momento en que pertenecen a la llamada función apelativa del lenguaje, sin afectar a la sintáxis, sí determinan la calidad de su valor expresivo.

En Albur de amor el vocativo se puede hallar tanto al principio de las oraciones, implicando mandato o súplica, o bien, en medio de ésta ad-

quiriendo con ello la expresión, un tono decididamente enfático.

Situado al

principio: Compañeros, me voy. Les quedan
la cobija donde me tendieron,...

A. de a., p.42

Situado

en medio: Y así me van dejando, amigo,
así se enmustian mis guirnaldas...

A de a., p.79

En el ejemplo que sigue, se despliega el papel enfático del vocativo que no va al principio y la calidad del sujeto interpelado; la función de suavizar, o bien, de reforzar el tono del discurso a través de éste:

Y no te imagires que te pido,
muerte, por mis años; en cascajo
te estoy mandando todavía.

A. de a., p.13

El poeta pudo haber omitido la palabra muerte para con ello obligar al lector a remitirse al contexto anterior inmediato:

Tú, la del roído rostro oculto,
la del escudo sobre el rostro:
sin disfraces yo, de aquí te llamo;
ven tú, si puedes, sin disfraces.

A. de a., p. 13

Las oposiciones dadas, aunque lo suficientemente explícitas para hacernos reconocer a una muerte desafiada y hasta invocada, no impiden que el vocativo, con toda la fuerza de la palabra ya no sugerida, sino dicha, enfatice y concrete el papel desempeñado aquí por la muerte.

La aliteración se caracteriza por la repetición, una repetición que:

Puede producir énfasis o eufonía, puede suscitar sensaciones como la auditiva y la táctil, que se experimentan como evocaciones, agregándose al efecto semántico (ya que el destinatario asocia sentidos semejantes a sonidos semejantes).³¹ (El subrayado es mío).

En Albur de amor abunda todo tipo de aliteraciones:

- a) Aliteración como insistencia (de un sólo fonema)
- b) Aliteración como redoble (de sílaba).
- c) Aliteración como paronomasia (de la mayoría de los fonemas de una palabra).
- d) Aliteración como políptoton o derivación (identidad formal de las palabras de la misma familia excepto en los morfemas derivativos).
 - a) Blando de furias, escondido,
desde la esquina me desangro
por verte que sales de esta casa...

- Bueyes, puercos años han pisado
sobre mí. Surcándome, puetriéndome.
Qué pesadumbre encolmillada;
qué patas, que escamas, que desastre.

A. de a., p.8

- b) Copa tallada de una gena,
tiembla tu corazón; se inclina,
se derrama sobre las vertientes
de las delicias despaciosas.

A. de a., p. 38

- c) Harto de infierno, enherbolado,
enarbolo el manto de ponzoñas.

A. de a., p. 22

- Sólo por venir a verte, vengo

A. de a., p. 35

- d) Ya fui desventurado cuando
estuviste aquí, y en el momento
donde te vas, me desventuro...

A. de a., p. 10

Me parece importante anotar aquí que la mayoría de las aliteraciones "como insistencia" tanto en el caso de Albur de amor como en otros poemarios anteriores, se dan a través de los fonemas /m/y/s/. Los ejemplos que di en la página anterior, por cierto tomados al azar, son muestra de ello. Ambos fonemas, en aliteración se presentan inclusive en una misma estrofa, como puede apreciarse.

Se sabe que en todas las culturas con grafía fonética las letras, como los números, poseen un sentido simbólico. Y aquí es pertinente subrayar, entonces, que según H. P. Blavatski:

La letra más sagrada es la M, a la vez masculina y femenina, pues simboliza el agua en su origen o gran abismo. La M también se relaciona con las ondas del mar y las ondulaciones de la serpiente.³²

La letra S, por su parte, siempre se ha relacionado, dada su forma, con la luna (creciente y menguante contrapuestos) que a su vez está íntimamente relacionada con la mujer. El símbolo más evidente de esta letra, dentro del alfabeto occidental, desde luego, es la serpiente. Este animal es simbólicamente ambivalente y hasta multivalente, símbolo de la contención de la energía pura; es una particularidad, por cierto, de la escultura prehispánica cuya importancia ha sido ampliamente subrayada por Bonifaz Nuño en sus ensayos y que posteriormente será analizada, aunque someramente, en este trabajo, representa también, dentro de la alquimia (de cuyos símbolos está poblado Albur de amor), "lo femenino en el hombre".³³

Tras lo anterior se observa, que la M y la S son letras que se tocan por tener en común, primordialmente, dos elementos: la serpiente y su relación con lo femenino: dos aspectos de fundamental importancia en el discurso de este poema; símbolos inscritos dentro de la tradición bíblica -y al mismo tiempo, dentro de la iconografía prehispánica- que, como se sabe, en las obras de Bonifaz logran fusionarse como expresión de su pensamiento humanístico y universal.

Con respecto a la letra S, no está de más anotar aquí que su sonido puede ser interpretado, ante todo, como ese silbido de la serpiente que a través de las aliteraciones, no puede dejar de ser escuchado por el lector de Albur de amor.

Dificultades y deseos: oraciones concesivas y oraciones condicionales

Tomando en cuenta la definición que se da de esta clase de oraciones "son las proposiciones subordinadas que expresan una objeción o dificultad para el cumplimiento de lo dicho en la oración principal, pero que no impide que ésta se cumpla,³⁴ pareciera ser que Bonifaz

Nuño recurre con frecuencia a ellas para así reforzar el tono de reproche y de despecho. Más aún, la revancha, el desquite ante los acontecimientos que lo hacen víctima de sí mismo, cobra fuerza a través de la presencia de las subordinadas adverbiales concesivas:

Aunque bien sé que no me extrañas,
aunque tengo la razón, me acuerdo:
el cáncer terminó; te ausentas.

A. de a., p.10

Y en otro

poema dice: voy a llegar, aunque las fuerzas
me abrumen ya con que se acaban;
aunque traiga el alma melancólica.

A de a., p. 14

En el 23: Pero aunque no quiera, aunque no sepas,
sigue jiloteando aquel espejo
que hace nacer mi corazón.

Así que el poeta, aunque o a pesar de que esto o aquello suceda, o bien, haya acontecido, ha de recordar, ha de llegar, ha de sentenciar a muerte, no ha de ser dejado, y ha de renacer.

Por su frecuencia en el texto, y por su connotación, las oraciones subordinadas adverbiales condicionales, ocupan, junto con las anteriores,

un lugar preponderante en Albur de amor. Pareciera ser que a través de éstas Bonifaz Nuño pone alas a sus deseos y al mismo tiempo, por la naturaleza frágil de los deseos, invalida cualquier posibilidad real de recuperar la juventud y el amor perdido.

En ocasiones, porque no siempre, la condición trae consigo una respuesta:

Si por falsear tus juramentos
se te pusiera negro un diente;
si una de tus uñas se rajara,
tal vez alguno te creyera.

A. de a., p. 51

Sin embargo, en el poema 7, el deseo es en sí mismo la condición y la respuesta:

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

Y si bien el deseo de un retorno a la juventud queda expresado a través de una metáfora, la memoria del pasado, (casa de niebla) y de un símil (como carne de almendra dura), la respuesta

a la condición impuesta por el deseo no nos es dada en ofrenda sino que exige una interpretación.

Lo anterior queda todavía mejor ejemplificado: el deseo en tanto deseo, en la siguiente estrofa del mismo poema 7:

Si estuvieras aquí de nuevo
a la mitad fugaz del canto.
Si solamente te alcanzara.

Aposición y metáfora

Por ser uno de los modos de construcción de la metáfora, a ésta la relaciono con la aposición. La metáfora describe más allá del contexto; describe en sí misma y en ella misma se colma y no se agota.

La aposición es "la yuxtaposición" de un modificador puramente explicativo (palabra, frase u oración) a su núcleo, siendo ambos de la misma categoría gramatical (dos sustantivos, dos adjetivos, dos adverbios).³⁵

Tú, mi plumaje, mi serpiente;
mi plena de garras de ojos dulces;
mi madre del ala que se alumbra
en el corazón encenizado.

Todas esas aposiciones están ahí para describir al sujeto Tú que sólo es en función del Yo. Porque a quien se escribe es, en efecto, plumaje y serpiente y plena de garras y madre del ala pero no sólo en sí misma sino para aquel que escribe.

Pero el Yo también es descrito a través de aposiciones:

Yo, el desterrado; yo, la víctima
del pacto, vuelvo, el despedido
a los brazos donde te contengo.

A. de a., p. 70

La aposición se da asimismo para calificar a otros sujetos:

Crisol, obra magna del orgasmo

A. de a., p. 49

Los ejemplos anteriores son ricos en metáforas. en esa metáfora poética que:

Logra fundir en unidad convincente imágenes que en la experiencia están separadas, y hasta son incompatibles. Y esto significa que, en la comparación y por medio de ella, hasta el último resto de objetividad estáticamente espacial, de cosa cerrada, es arrebatado en este movimiento que lo liga y lo invade todo. La poesía logra algo que el impresionismo pictórico jamás podría ni siquiera intentar: logra abarcar de un aletazo la to-

talidad de lo existente, conjugar de un golpe lo más cercano y lo más lejano. Aquello que para nuestra experiencia está y permanecerá siempre rígidamente separado se une y se mezcla en virtud del hechizo poético.³⁶

El anterior concepto de Johannes Pfeiffer revela la grandeza de la metáfora ya no sólo como recurso poético, sino también, en un momento dado, como recurso humano de apreciación estética y conceptual así como de aprehensión del universo. En ella, lo real y lo imaginario al fin se encuentran, pero no a través de una simple sustitución de ideas sino a través de toda una transformación de los significados tradicionales.

La metáfora verdadera no puede surgir de una comparación conciente, sino más bien de la alteración necesaria de un orden insuficiente que es, justamente, el orden real, material, limitado que gobierna al mundo y al hombre.

La necesidad, más que el deseo de crear y de apropiarse de lo inexistente, rige, según esta idea, la esencia misma de la metáfora.

Aquí se vuelve necesario, una vez más, establecer nuevas diferencias encontradas entre el "primer libro"

y el "segundo libro" de Albur de amor. Los diez poemas que integran el primero, son ricos en las llamadas metáforas: "en ausencia", que, según la tradición, constituyen "la verdadera metáfora", que, por su naturaleza, nos obliga a comprender todo el poema en el que va incluida. Se trata, en general, de metáforas extensas: no de una o dos líneas versales, sino de toda una estrofa y que por lo tanto requieren de una interpretación más aguda. En estos poemas, justamente a través de las metáforas, apreciamos una mayor riqueza de símbolos pertenecientes tanto a la religión cristiana como a la alquimia, la esoteria y la iconografía prehispánica. La calidad de las metáforas, entonces, lleva a un descubrimiento y a una reflexión: "el primer libro" de Albur de amor es el que alberga los juicios estéticos, filosóficos e históricos que conforman la tradición de su autor.

Ejemplos de metáforas "en ausencia":

Cosecha en cavillas, consagrada
cita de la verdad en el sueño
en brazos de harina redentora.

O bien: Licor entre alas navegante,
barco dichoso, joya eterna
en llameante enjarce de olas.

En el primer caso, se trata de metáforas referidas al alma, como la única verdad, sustancia y esencia, de la vida y claro, de la muerte (poema 9).

En el segundo ejemplo, estamos frente a metáforas del corazón (poema 5).

Por otra parte, la "metáfora" en presencia (in praesentia), aquella en que aparecen explícitos ambos términos: "hace posible las aproximaciones más insólitas, aquellas de que sólo es capaz el genio que percibe intuitivamente lo similar en lo desemejante"³⁷ Esta metáfora que, en cierto grado, y a diferencia de la otra, admite un cierto nivel de comparación reconocible, se presenta mucho en el poema:

a) hace que salten mis palabras:
losas de pavimento rotas...

A. de a., p. 27

b) Templo de puertas complacientes,
se da sin disimulo; a diestra...

A. de a., p. 49

- c) Copa tallada en una gema,
tiembla tu corazón; se inclina...

A. de a., p. 38

Me parece pertinente advertir que la enumeración de metáforas se da en no pocos casos en construcciones donde no hay verbo:

Vértigo inmóvil de la rueda,
estable torre de la flama,
quietud paciente de la lluvia.

A. de a., p. 7

A manera de síntesis podemos decir, entonces, que el llamado primer libro del poema concentra, en mayor medida que el segundo, las sentencias y los juicios de carácter universal. En él, Bonifaz Nuño condensa lo aprendido; todo aquello que sólo después de haberse vivido es materia para la reflexión profunda. Una reflexión que requiere, para gestarse, de un mundo propicio: aquel en el cual hay cabida para la resignación y ya no para la negación, el miedo y la rabia. Un mundo por el cual transitan "la cosecha", "la verdad", "el gozo plural", "la paz", "la gratitud", "la victoria", "el canto", y que es "el enternecido rincón de la vida perdurable".

Su contraparte, su mundo paralelo, su opositor, el mundo otro que lo precede, está contenido en el otro libro. El libro del recuento de los males. Aquel que describe los sentimientos a partir de los sentimientos mismos ajenos todavía a la perspectiva histórica. Aquel que todavía admite el reclamo que sólo después será innecesario. Aquel que, personalísimo, no se avergüenza de admitir lo vivido: lo bueno y lo malo, a través de las descripciones honestas, casi descarnadas en voz del Yo poético que es, al mismo tiempo, el Yo social y extraliterario: el Yo del autor.

En el libro segundo hay, según lo anterior, una descripción de la vida y del amor vistos como fuerzas positivas y creativas.

En el libro primero, hay una valoración hecha en torno a los objetos descritos. En este caso: los conceptos teóricos sobre la vida y el amor así como de sus formas concretas: la mujer, la edad, el cuerpo, la armonía, el dolor, los sentidos, el sexo, el placer, las creencias y los mitos.

Notas al capítulo III

- 1 H. Beristáin, Análisis e interpretación..., p. 29.
- 2 O. Ducrot y T, Diccionario enciclopédico de..., p. 92.
- 3 G. Mounin, Diccionario de lingüística, p.158.
- 4 H. Beristáin, Diccionario de retórica..., p. 425.
- 5 B. Tomachevski, Teoría de la..., p.76.
- 6 Beristáin, op. cit., p. 348.
- 7 Ducrot y T, op. cit., p. 347.
- 8 R. Bonifaz N, Albur de amor, p. 62.
- 9 Ducrot y T, op. cit., p. 347.
- 10 Idem.
- 11 Idem.
- 12 Beristáin, op. cit., p. 348.
- 13 Ibidem, p. 349.
- 14 Tomachevski, La teoría literaria, p. 41.
- 15 Beristáin, op. cit., p. 192.
- 16 Idem.

- 17 S. Gili Gaya, Curso superior de..., p. 81.
- 18 Ibidem, p. 76.
- 19 Beristáin, op. cit., p. 176.
- 20 Idem.
- 21 Beristáin, op. cit., p. 244.
- 22 Gili Gaya, Curso superior de..., p. 201.
- 23 Idem.
- 24 Beristáin, op. cit., p. 374.
- 25 Ibidem, p. 248.
- 26 Tomachevski, op. cit., p. 243.
- 27 Ibidem, p. 244.
- 28 M. Andueza, La flama en..., p. 23.
- 29 Gili Gaya, op. cit., p. 327.
- 30 Tomachevski, op. cit., p. 70.
- 31 Beristáin, op. cit., p. 38.
- 32 J. E. Cirlot, Diccionario de símbolos, p. 274.
- 33 Ibidem, p. 408.
- 34 Gili Gaya, op. cit., p. 322.

35 Beristáin, op. cit., p. 71.

36 J. Pfeiffer, La poesía, pp. 39-40.

37 Beristáin, op. cit., p. 314.

CAPÍTULO IV

LA INTERPRETACIÓN

La tradición clásica

El instante poético es necesariamente complejo: conmueve, prueba, -invita, consuela- es sorprendente y familiar. En esencia, el instante poético es una relación armónica entre dos opuestos.

Gastón Bachelard

En el capítulo anterior se advirtió que la an
títesis es una construcción característica de la lí
rica. Desde la antigüedad, la simetría del discurs
so se apoyaba, en gran medida, en el uso correcto -
de esta figura.

Los métodos más comunes para lograr la simetría en las oraciones y párrafos son la antítesis y el clímax. Estas dos figuras retóricas nos son familiares y las usamos constantemente, pero fueron los escritores del Renacimiento y de la época barroca quienes las aprendieron de los prosistas grecorromanos y las desarrollaron para legárnoslas.¹

Sabemos que, en los poetas barrocos la antí
tesis es necesaria y recurrente:

Al que ingrato me deja busco amante,
al que amante me sigue dejo ingrata...

Sor Juana Inés de la Cruz

Tomada, pues, como una herencia clásica y re-
nacentista, la antítesis es contemplada aquí (por

ser una de las figuras más representativas) como ejemplo vivo del espíritu y de la tradición bonifaziana. Es sólo una muestra de la importancia de la influencia grecorromana que:

Proporcionó temas, que van desde el trama de una tragedia hasta el minúsculo motivo ornamental de un vaso, una pared o un mueble. (El primero de los grandes poemas barrocos de Góngora habla del homérico y ovidiano Polifemo).²

Además -según Gilbert Highet-, "proporcionó formas: las formas de la tragedia, de la comedia, de la sátira, del retrato de caracteres, del discurso, del diálogo filosófico, la oda pindárica y horaciana y muchas otras".³

"La literatura, la mitología, el arte y el pensamiento clásicos contribuyeron a realizar la unidad intelectual de Europa y de las dos Américas".⁴

Sabido es que Rubén Bonifaz es un profundo estudioso de los autores clásicos. Sus traducciones lo demuestran y sus ensayos y poemas lo confirman. Pero Bonifaz también ha sido influido indirectamente por Horacio y Virgilio, por ejemplo, a través de las obras de los grandes poetas del renacimiento español. Está

demostrado que las obras de Fray Luis de León (herencia de la poesía griega y romana) influyen, a su vez, en este poeta mexicano.

El espíritu renacentista llega posiblemente a Rubén Bonifaz Nuño por Fray Luis de León, quien cultiva asiduamente la retórica clásica e incorpora el isocolon, el estilo de antítesis y el paralelismo.⁵ (el subrayado es mío).

La influencia prehispánica.

Hasta el momento me he ocupado, en diversos pasajes de este trabajo, de subrayar la importancia del mundo clásico en las obras de Bonifaz, en tanto poeta humanista que comparte sus conocimientos con el hombre contemporáneo y moderno. Sin embargo, aquí se vuelve imprescindible, con el objeto de interpretar algunos de los símbolos clave de Albur de amor, situarse dentro de la realidad de otro mundo: el prehispánico y, muy especialmente, el de su iconografía.

La presencia de elementos del mundo prehispánico náhuatl en los libros de Rubén Bonifaz no es, por supuesto, reciente. Constituye, de hecho, una de sus características más señaladas, exaltadas y estudiadas por

los críticos. Constituye, además, una particularidad que vierte luz sobre un tema oscuro: el de nuestra ignorancia en torno a las deidades, la filosofía y los mitos de nuestros antepasados.

Si tomamos el término signo en su sentido más amplio, los símbolos son una variedad de signos que se caracterizan por el hecho de ser convencionales y que se utilizan intencionalmente. Este es el empleo anglosajón del término, no el saussuriano.

Saussure toma el uso corriente del mismo, según el cual los símbolos son representaciones, la mayoría de las veces icónicas -por ejemplo- la balanza de la justicia- y con ello al menos parcialmente "motivadas", aunque sean convencionales.⁶

Sin embargo, parece ser que con el uso y las diversas interpretaciones de que son objeto, los símbolos adquieren un valor múltiple que trae consigo una consecuencia: su "degradación". Según Mircea Eliade, un símbolo es "degradado" desde el momento en que su sentido original es alterado o hasta transformado. Según este mismo autor, otro de los procesos que puede sufrir un símbolo es el de "infantilismo". Este se da cuando "el símbolo es comprendido de manera pueril,

es decir, de manera excesivamente concreta y des-
prendida del sistema del que forma parte.⁷ (El
subrayado es mío)

Por otra parte, Eliade afirma que es posible
la coexistencia, en las sociedades "primitivas",
tanto como en las sociedades evolucionadas, de un
simbolismo coherente al lado de un simbolismo infan
tilizado.

Coherente o infantilizado y degradado, el
símbolo sigue desempeñando un papel impor
tante en todas las sociedades. Su función
permanece invariable: transformar un obje
to o un acto en algo diferente de lo que
ese objeto o ese acto muestra ser en la
perspectiva de la experiencia profana.⁸

El concepto anterior nos obliga a señalar aquí
que siempre que se intenta definir los fenómenos re
ligiosos, se establece una primera distinción entre
lo sagrado (la vida religiosa) y lo profano (la vida
secular). La mayoría de los símbolos se inscriben
dentro del primero.

Quiero volver, sin embargo, a la idea del lla
mado infantilismo, ya que ésta es perfectamente
aplicable al ámbito de las interpretaciones erróneas
que tanto los estudiosos mexicanos como extranjeros

han hecho de la literatura y de la escultura prehispánica.

En Imagen de Tláloc, un libro revelador de Bonifaz, que gira en torno a la comprensión del verdadero significado de esa deidad, así como de otras de las más importantes dentro de la cultura mexicana (Tlaltecuhтли, la mal llamada Coatlicue, Yolotlicue y la Piedra del Sol), el autor demuestra que la mayoría de los antropólogos mexicanos y extranjeros han simplificado, y por lo tanto infantilizado, la importancia de la imagen de Tláloc.

¿Cómo explicar esa figura humana y al mismo tiempo serpentina? ¿Cómo interpretarla correctamente sin caer en la simpleza de la idea de la máscara que cubre un rostro desconocido? ¿Sobre qué fundamento lograr que trascienda la idea de que se trata de un jaguar, de la síntesis de lo grotesco o, concretamente, del Dios de la lluvia?

En Imagen de Tláloc, Bonifaz da la clave: "la imagen de Tláloc sólo se constituye cuando las cabezas de serpientes se combinan, formando unidad, con la figura humana"⁹

Según algunos pocos investigadores con los que está de acuerdo el poeta, los mexicas tenían conciencia de que el hombre posee en sí mismo, y por naturaleza, una parte de serpiente. Ellos simbolizaron siempre dicha parte con los colmillos, es decir, con el coatlanti o "diente-serpiente".

Según estudiosos (Krickeberg), entre otros, varias son las figuras míticas que conviven en el rostro de Tláloc: jaguar, serpiente, pájaro, mariposa. Según otros (Covarrubias, por ejemplo), se trata del jaguar.

Bonifaz, en cambio, coincide con los antropólogos Beyer y Seler (a quienes mucho cita en su libro) en que Tláloc proviene directamente de Teotihuacan y es, en su condición, humano y serpentino. y no lo es por casualidad o por fines estéticos. En la certeza anterior se basa nada menos que el inicio de la comprensión de toda una filosofía sobre el origen y la creación del Universo.

No creo que haya lugar a la duda. La boca de Tláloc se forma con el enfrentamiento de dos cabezas de serpiente. El labio superior, el bigote, la bigotera o como se le quiera llamar, no puede representar otra cosa que

las cejas de tales cabezas... los cuerpos y las cejas de dos serpientes, engendran la apariencia de ojos, nariz y labio en el rostro divino.¹⁰

Este es Tláloc: en su rostro, dos principios opuestos, representado cada uno por el perfil de ciertos rasgos de serpiente, se concilian merced a un elemento central, figurado por una presencia humana. Y después concluye: "No se trata de la suavidad o la aspereza del clima, sino de la justificación de la existencia del Universo."¹¹

La teoría sustentada por Bonifaz consiste básicamente en que Tláloc representa al hombre y a los dioses en comunión, pero no en unidad pasiva, sino en el momento preciso y fundamental de la unidad de dos opuestos (Huitzilopochtli y Tezcatlipoca) y de un tercero que no es ni positivo ni negativo sino neutro: el hombre.

Así, Tláloc simboliza el poder, la fuerza del instante de la creación de las aguas y de la tierra del Universo. Tal instante se produce en el momento mismo en que "...cambiados cada uno de los dioses en una gran serpiente, asen por manos y pies a la diosa con figura humana".¹² (diosa y no dios, porque recuérdese que por los símbolos comunes, Tláloc y la mal llamada Coatlicue, serían -aquí- lo mismo).

* Concepción dualista del mundo.

La idea de que la concepción del mundo tiene un origen dualista, la idea de que todo existe según la acción de principios antagónicos que luchan eternamente, es la más aceptada en lo referente a la cultura de los antiguos mexicanos y, sin embargo, Bonifaz va más allá cuando anota:

Habría que admitir que siempre que algo se produce o tiene origen, interviene, además de los principios que antagonizan entre sí, un tercer elemento que, fecundado y trasmutado a aquéllos, esto es, al positivo y al negativo, al masculino y al femenino, hace posible que su enfrentamiento se convierta en alianza productora.¹³

Para que ese tercer elemento sea productivo, ha de guardar, según se deduce, algo de los otros dos elementos y, al mismo tiempo, diferir de ellos.

Se concluye entonces que para que dos opuestos cobren sentido en su encuentro, el tercer elemento puede provocar el nacimiento de algo nuevo. Al respecto escribe Bonifaz:

Las fuerzas antagónicas, los principios contrarios, al chocar, al empeñar una lucha, no podrán provocar más que una de dos consecuencias: o se inmovilizarían

entre sí, en caso de ser semejantes o equilibrados en sus poderes, o se destruirían uno al otro, ocasionando su desaparición. En ambos casos, la posibilidad de creación de un fenómeno nuevo, quedaría definitivamente anulada.¹⁴

Imagen de Tláloc y Albur de amor.

Los dos libros anteriores fueron escritos, según lo reconoce su autor, de manera simultánea. Ambos fueron escritos entre julio de 1984 y junio de 1985, con el apoyo de la fundación Guggenheim. Ello resulta sin duda significativo. Después de leer ambas obras, se advierten con claridad, en Albur de amor, algunos de los tópicos y varios de los símbolos más recurrentes e importantes expuestos y explicados por el autor dentro del contexto de la iconografía prehispánica de su Imagen de Tláloc.

Muchas y muy bellas son las "coincidencias" de imágenes, de estética, de valor simbólico y de conciencia filosófica en torno al Universo y al hombre, que hay entre ambos libros.

Después de una primera revisión, extraje las

siguientes estrofas a manera de ejemplos concretos de esa evidencia. Posteriormente, realizo el análisis de dichas interrelaciones.

En el poema siete: estrofas 2, 5, 6, 7, 11, 13.

- (2) La ambición de mi lengua, forma el dócil espejo de tu lengua.

Y aquí comienza el canto nuevo.

- (5) Los caracoles en tus piernas, deleite del ver, y del oído, los cascabeles en tus piernas.

- (6) Y ábrense y me miran y se vuelven a mí los misericordiosos ojos de tus pies, y de tus codos los ojos me miran, y se abren en mí los ojos de tus hombros.

- (7) Y a tí me llama el remolino de hueso de tu ombligo, y ríen en tu ombligo los azules dientes con que amor espiaba y me mordía.

- (11) Tú, mi plumaje, mi serpiente; mi plena de garras de ojos dulces; mi madre del ala que se alumbra en el corazón encenizado.

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

En la estrofa 2, la imagen de las dos lenguas que se miran evoca, obviamente, el rostro de Tláloc.

En la estrofa 5, están los caracoles y los cas cabeles. En Imagen de Tláloc, en lo que se refiere a la descripción de la mal llamada Coatlicue, Bonifaz describe y explica el por qué de las plumas, de las trenzas, de la calavera, de las serpientes y de cascabeles y caracoles:

Y como contorno y complemento de este cuerpo que simboliza así todo su poder creador, cascabeles que harán la música desde el momento en que comiencen a ejercer su oficio sonoro; caracoles, origen de la manifestación, laberinto cuyas vías conocen las corrientes cósmicas; centros del amor, de la concepción, puertas del parto.¹⁵

En la estrofa 6, los ojos de los pies, de los codos y de los hombros, hablan de Tláloc. No se trata de una metáfora liberada del contexto. Por el contrario. Cito al autor en la página 147 de Imagen de Tláloc: "... dos grandes serpientes, enfrentadas, con

cilian sus poderes contrarios sobre un ser humano, cuyas coyunturas se pueblan de ojos y bocas.¹⁶

En la estrofa 7, lo más seguro es que los dientes que ríen desde el ombligo sean los tantas veces representados en los Tlálocs, ya que tales dientes y colmillos, esos "diente-serpiente" suelen ubicarse al centro del gran cuerpo (el ombligo).

Así, "Tú, mi plumaje, mi serpiente...", en este contexto, podría traducirse como Tú, mi cuerpo, mi vida, mi esencia divina, mi origen.

La estrofa 13 resume toda la teoría expuesta por Bonifaz Nuño en su libro sobre Tláloc. Me parece que en esos cuatro versos queda de manifiesto la justificación de los antiguos mexicanos de la existencia del Universo. El yo que regresa es el hombre, pero ¿a dónde regresa? Regresa al instante mismo de la creación del mundo. Regresa al principio de la vida. Regresa al origen.

Esa estrofa última se relaciona con otras que, en esencia, dicen lo mismo. Se refieren al eterno retorno de la vida y de la muerte que no logran desprenderse nunca la una de la otra. Expresan la dua

lidad en círculo; una realidad que siempre ha
intrigado y conmovido al hombre.

Albur de amor comienza justamente con esta
idea:

Que el amor sea con nosotros,
errantes en círculos perpetuos
donde todo empieza en cada punto.

Y escribe en la tercera estrofa del poema 9:

Inmune al temor, a los asaltos
de la inmortalidad, me acerco
a acabar en ti, como al principio.

Volviendo aquí, a la gráfica del capítulo II,
recordemos que la forma de lectura propuesta
(C-B-A-B-C), nos lleva, en el último punto (de los
poemas 25 al 37) a la idea de la vuelta al orden
natural del cosmos, al origen, que es, también, el
destino final del hombre.

He aquí otros ejemplos que bien confirman el
reflejo de Imagen de Tláloc en Albur de amor:

Del poema 15, la estrofa 6:

Y un huerto de asombros te florece,
regocijada te reúne:
el penacho solar, la máscara
en las joviales coyunturas;
los lazos bicéfalos; de música,
la cintilación de las mejillas.

Del mismo poema, la estrofa 7:

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

En la estrofa 6, una vez más se mencionan las coyunturas y las dos lenguas serpentinas plasmadas en Tláloc. En la estrofa 7, todo habla de una descripción de la Coyolxauhqui; mujer, deidad decapitada con la boca abierta y de perfil, desmembrada.

En Imagen de Tláloc, el autor incluye lo que sería la explicación descriptiva y simbólica de Coatlicue:

Coatlicue (La de la Falda de Serpientes).

Diosa de la tierra y de la muerte. Está representada como una mujer decapitada de cuyo cuello surgen dos cabezas de serpiente que simbolizan corrientes de sangre; sobre los senos caídos luce un collar de manos y corazones y un pendiente de cráneos, que simbolizan la vida y la muerte; viste falda de serpientes entrelazadas, sujeta atrás por un broche

formado de un cráneo del que cuelgan flecos ondulantes y cascabeles de cobre. Las manos están representadas por cabezas de serpientes con las fauces abiertas y los pies con garras de águila. En la base tiene esculpido a Tlaltecuhтли, el señor de la tierra.

Procede de la ciudad de México. (p. 1.18)

La descripción anterior confirma que se trata de Coatlicue y al mismo tiempo de la Coyolxauhqui, ambas, imágenes de Tláloc, y por tanto, de Tlaltecuhтли.

Otro ejemplo ilustrativo de la interrelación entre ambas obras, se encuentra en el poema 21, estrofas 1,7,9,

Sacerdotal potencia, erguida
cobra coronada o, de sonora
virtud caudal, víbora santa:
indecente deidad te hiciste
para admitirme en tus santuarios.

Y te cubren tetas en colgantes racimos
de series sucesivas;
un pueblo de vientres te acontece
entre acopios de caderas; manan,
multiplicándose, tus brazos;
alzan las piernas en bandadas,
con lenguas sin número te lames.

Mezclada y unida por canales
de ramajes cálidos, poblándote,
tus finales vas recomenzando
siempre más allá, por alcanzarte.

Mientras su brocal adensa el vaso
único, latiente y al acecho
la animal concentración bivalva.

Parece claro que en el último ejemplo estamos frente a la descripción del corazón porque sólo éste es único y late y es, claro, bivalvo. Lo sorprendente y lo bello aquí es que, además, el corazón es humano y animal: dos válvulas humanas, dos lenguas de serpiente.

Estamos, entonces, ante una metáfora más de Tláloc como principio creador que rige al Universo.

El instante del encuentro, de la fusión del animal y del hombre, se describe con fuerza y plasticidad, por ejemplo, en estos versos del poema 29:

Es el momento indestructible
donde tú y yo nos perpetuamos.
Algo, que allí está, me pertenece.

También:

Cópula primera siempre; bodas
bautismales, casa compartida,
mezcla indisoluble, sacramento...

Símbolos-clave. Una clasificación.

Imposible no advertir, en la mayoría de los ejemplos y específicamente en la estrofa anterior, los lazos que el poeta tiende entre el mundo pre-hispánico y el mundo europeo, occidental, en particular, de uno de sus aspectos: la religión católica.

Solamente en dicha estrofa, el poeta escribe: "bodas bautismales" y "sacramento". Recuérdese que el sacramento es un acto de la Iglesia Católica por el cual una persona recibe la gracia divina (unión de Dios y del hombre) y que tanto el matrimonio como el bautismo (unión de dos nacidos) son dos de los siete sacramentos (bautismo, confirmación, eucaristía, penitencia, extremaunción, orden y matrimonio).

Hasta antes del siglo XVIII, la palabra sacramento no había recibido todavía el sentido dogmático que hoy tiene. Es interesante advertir aquí que, hasta entonces, esa palabra conservó el sentido de la traducción latina de la palabra griega "misterio".

Los ritos esenciales del catolicismo, así

como otras palabras y conceptos inherentes a esta religión, recorren el discurso.

Bonifaz hace mención en el poema que estudio, tanto de algunos sacramentos como de la gracia, un fin que se alcanza, precisamente, a través de los primeros.

La Gracia instala al hombre en una situación metafísica llamada (del amor), por que depende de la caridad de Dios el que la naturaleza haya sido elevada hasta esa inverosímil altura que le permite esperar la plena contemplación beatificante. La Gracia es, pues, el don que posibiliza el ámbito vital común con Dios, aunque análogico y a infinita distancia.¹⁷

Comprendiendo, entonces, que a través de la gracia el hombre reconoce en sí mismo su parte de naturaleza divina, al, digamos, participar de la presencia de Dios, nos percatamos de que esos nexos posibles de rastrear entre las ideas de unidad creadora de los mexicas y el concepto de la naturaleza divina a la que (aunque de manera más compleja y precaria) tiene acceso el hombre católico, son los que llevan al poeta a reunir los conceptos, las imágenes, las palabras que se refieren, en primera instancia, a dos mundos que

por ser dos, justamente, podrían pensarse irreconciliables.

Intentar comprender lo anterior nos permite acceder a la verdad de que el cuerpo no tiene que estar necesariamente separado del espíritu y, por lo tanto, de Dios. Y es así como entendemos que Bonifaz Nuño escriba:

¿Pero en cuál repliegue envejecido de tu carne endiosada, inventas la gracia?...

A de a. p.28

Sim embargo, me parece importante advertir en ese momento que muchas de las palabras con carga simbólica que pertenecen al mundo cristiano, están íntimamente relacionadas con otros ámbitos del conocimiento. No se pueden establecer divisiones tajantes. Subrayo que, aunque generalmente vinculados por el sentido, los símbolos adquieren, según el plano al que pertenecen, valores distintos. Lo verdaderamente trascendente es recordar que a pesar de las diferencias; a pesar de que se pueda hablar de símbolos primitivos, religiosos, míticos, oníricos y líricos, se ha

de tener presente que todos ellos, de una u otra forma, se interrelacionan.

Los símbolos que albergan un mismo sentido aún en las más diversas culturas, son los que se consideran universales.

Con antelación escribí que muchas son las palabras con carga simbólica que se inscriben dentro de la religión católica y que Bonifaz Nuño incluye en su texto. Con ello me refiero, principalmente, a símbolos religiosos derivados del cristianismo pero vinculados también, por su origen y en su desarrollo, con la Cábala, "término que por mucho tiempo había designado la tradición en general y que después vino a significar de una manera más especial la tradición esotérica",¹⁸ un movimiento surgido en Francia en la Edad Media (año de 1180 con la aparición del libro Bahir), que vivió su auge y verdadero esplendor durante el Renacimiento como "Kabbala cristiana, con Pico de la Mirándola y Reuchlin, en el marco de la "ciencia nueva", según la expresión de León X para designar el estudio, a partir de los originales, del Antiguo y del Nuevo Testamento".¹⁹ Y al estar, estos sím-

bolos, relacionados con la Cábala y especialmente con esta Cábala cristiana, también han de vincularse, necesariamente, con el hermetismo, la filosofía oculta, el neoplatonismo y el pitagorismo (resurgidos y revalorados durante el Renacimiento).

Los símbolos contenidos en Albur de amor, entonces, se pueden usar dentro del ámbito del pensamiento del hombre católico. Deben ser vistos, sin embargo, como los elementos de una síntesis del pensamiento mágico-religioso de los egipcios, los griegos, los árabes, los judíos. Se inscriben, en suma, dentro del ámbito del humanismo que encarnó el individuo renacentista y a cuya tradición pertenece, según lo expuesto, Rubén Bonifaz Nuño.

Por otra parte, el simbolismo en Albur de amor concierne también al ámbito de la alquimia que:

Desarrollada en dos etapas bastante caracterizadas, la medieval y la renacentista, acabando ésta entre el siglo XVII y el XVIII por la escisión de los dos componentes que la originaron, en mística y química, es una técnica simbólica que, junto al anhelo de positivos descubrimientos de ciencias naturales, buscaba la "realización" de verdades espirituales.

en vez de buscar el "tesoro" enfrentándose con el mítico dragón, como Cadmo, Jasón o Sigfrido, los alquimistas querían producirlo mediante el trabajo y la virtud. Ni su obra era un simple encubrimiento de verdades esotéricas, ni la finalidad perseguida era material; ambas se compenetraban y la realización adquiría para ellos la significación de lo absoluto. Cada operación, cada pormenor, cada materia o útil empleado eran fuentes de vivencias intelectuales y espirituales, símbolos vividos.²⁰

Así, tras la observación de los símbolos del poema estudiado, se vuelve necesario hacer una clasificación de los mismos en dos grandes grupos: a) mundo prehispánico y b) mundo occidental (indoeuropeo y semítico), así como en un subgrupo del segundo: cristianismo y alquimia.

El criterio empleado para la elaboración de estas listas, se desprende de la idea del dualismo que, como se ha visto, necesariamente domina al discurso poético bonifaciano y que, en este trabajo, también ha querido ser valorado como fundamental.

Algunos de los símbolos tienen cabida en ambos mundos, guardando, además, significados iguales, si no idénticos. Otros, sin embargo, son perfectamente clasificables. Pertenecen a uno u a otro

ámbito. Muchos de ellos, y de ahí el criterio empleado, entrañan dualismo.

a) del mundo prehispánico

Canto
Ombligo
Nopal
Ocote
Mazorca
Coyunturas
Cempasúchil
Ofrenda
Turquesas
Penacho solar
Lazos bicéfalos
Incendio ritual
Pulsos subcutáneos
Ritual gemelo
Obsidias reticulares
Ojo subcutáneos
Manos oculares
Falda henchida

b) del mundo cristiano

Gloria
Santos óleos
Vigilias
Resurrección
Padrinos
Iglesia
Velorio
Diablo
Limosna
Lujuria
Procesión
Atrio
Cáliz
Plegaria
Pecado
Liturgias
Manto
Sacramentos
Bodas
Bautizo
Arras
Camposanto
Vino consagrado
Harina redentora
Pila bautismal
Santa cítara
Barro primigenio
Paloma
Gracia

c) de la alquimia	d) símbolos de a y b
Oro	Víbora/serpiente/culebra
Laberinto	Templo
Sal	Nudo
Águila	Flor
Azufre	Caracol
Ceniza	Calavera
Llama	Oro
Flama	Águila
Espejo	Fuego
Vaso	Corazón
Crisol	Cruz
Esfera	
Cristal	
Estrella	
Horno	
Rosa	
Fuente	

Más allá de la clasificación y tomando en cuenta, ahora, su frecuencia en el poema, éstas son las palabras con evidente carga simbólica que emplea el autor:

Casa, cuerpo, corazón, canto, ceniza, brasas, brasero, puerta, horno, piel, umbral, espejo, gracia, alma, fruto, flor, rosa, serpiente, lengua, llama, templo, antorcha.

Las palabras anteriores en verdad se repiten mucho en Albur de amor, y he de decir que la mayoría de ellas son de frecuente aparición y no sólo en este libro sino en otros anteriores del poeta. Denotan, pues, el rumbo de las preocupaciones e intereses del autor; su posición ante el acontecer del mundo, así como su manera de enfrentarlo y de resolver los conflictos que en él se suscitan.

Según su carga semántica, las palabras de dicha lista admiten ser dispuestas u organizadas, a su vez, en subgrupos:

- a) Cuerpo, corazón, piel, lengua.
- b) Casa, puerta, umbral, templo.
- c) Ceniza, brasero, brasas, llama, antorcha, horno.
- d) Alma, espejo, gracia.
- e) Canto, fruto, flor, rosa.

La serpiente, que es "culebra", "víbora santa" "cobra coronada" y "sacerdotal potencia", dado el contexto y por su importancia en la iconografía azteca (Tláloc, Coatlicue y Coyolxauhqui principalmente) debe relacionarse, creo yo, con la divinidad

y con el hombre como parte integrante e insustituible de esa, diríase, trinidad que da origen al Universo; además, claro está, es símbolo de regeneración por su relación con la luna y con la mujer. La rana, animal al que también recurre Bonifaz Nuño: "caliente rana pulidísima", es considerada, a su vez, un animal lunar asociado a las ideas de creación, de resurrección y regeneración; como la luna y la serpiente, aparece y desaparece en períodos alternos.

En cuanto a los subgrupos, el primero es de suma importancia. La lista: cuerpo, corazón, piel y lengua, debe ser ampliada. Caben en ella muchas otras partes del cuerpo humano que el poeta menciona: cadera, brazos, pechos, muslos, vientres, carne, huesos, ombligo, cuello, tobillos, rodilla, palma, ojos, boca, manos, sobacos, espalda, costillas, rostros.

Como ya se vio en el capítulo anterior, las descripciones que de las imágenes de Tláloc y en especial de la Coatlicue, diosa de la Tierra y síntesis de la cosmogonía de los aztecas, hace Rubén Bonifaz Nuño, obviamente son metafóricas. Así, la importancia conce-

did a estas piezas de su iconografía se hace patente a través de la relevancia que en el poema cobran las partes del cuerpo humano, que es, también, el cuerpo divino.

En este sentido, dentro del ámbito del cuerpo, se concluye que es el mundo prehispánico el que domina a los otros. Ello queda claro si volvemos al contenido de la lista a (mundo prehispánico), al observar que por lo menos la mitad de las palabras que la integran, se refiere al cuerpo: el ombligo (el centro del cuerpo, ahí donde mora el Dios del fuego), las coyunturas (pobladas por boca y por ojos, fuentes del movimiento), los pulsos subcutáneos, los ojos subcutáneos, las manos oculares, los lazos bicéfalos, las obsidianas reticulares, la falda henchida, que es la falda de serpientes, es decir, la falda de la Coatlicue.

Los poemas 7, 11, 15, 21, 23, 30, 33 y 34 son los que, de manera muy evidente, describen esa importancia del cuerpo a la que me he referido.

En el poema 7, verdaderamente rico en palabras que describen el cuerpo humano y, concretamente, el cuerpo de la Coatlicue (hay lenguas y

piernas, ojos en los pies, en los codos y en los hombros; ombligo, dientes, corazones, pecho, manos y "ojos dulces"), la última estrofa nos da la clave más certera de que se trata de la descripción y exaltación poética de las partes integrantes de la Diosa mexicana:

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

A. de a., p.21

Divinidad que es una, con un solo nombre, pero que tiene un origen -como ya se dijo- dual y que, en su manifestación y para su comprensión, es una trinidad.

La descripción, la enumeración de las partes del cuerpo, está relacionada con el hecho de la revelación de la Diosa-Dios y, en particular, con la manera o forma en que se da esa revelación o manifestación divina.

La idea de la tríada cósmica no es privativa del mundo sagrado prehispánico, como no lo es tampoco del cristianismo (Padre, Hijo y Espí-

ritu Santo). Las hipóstasis sagradas que dan lugar a dicha tríada, se han generado en muchas culturas.

En el brahmanismo, es Brahma o Nara el Padre, que al desdoblarse se en Nari, la Madre Universal, da lugar a Viradj, el hijo o el Universo. La tríada egipcia se compone de Nun, Tum y Ra. Todo ser y toda cosa existen de toda eternidad en Nun, y a él retornan después de la muerte.²¹

Dicha trinidad se dio también entre los celtas (Padre y sabio, guerrero e hijo y mujer-Madre), entre los gnósticos, concebida en términos de principios generadores (Padre-abismo, Mujer-silencio = Inteligencia o Verdad), e inclusive en el taoísmo, donde hay Tien (Cielo), Sen (Hombre) y Ti (Tierra).

Por su parte, el campo semántico b está dominado por el concepto de casa.

En la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana) como han reconocido empíricamente los psicoanalistas. Hay una correspondencia de la casa con el cuerpo humano, especialmente en lo que concierne a las aberturas.²²

En lo que es su descripción de -puerta-, Juan Eduardo Cirlot escribe: "Umbral, tránsito, ligada a la idea de casa, patria, mundo".²³ El umbral, a su vez, es símbolo de transición y de trascendencia, y dentro del cristianismo -según el autor mencionado arriba- "adquiere claramente su carácter simbólico de unión y separación de los dos mundos: profano y sagrado".²⁴ Finalmente, el templo es, en términos generales, el lugar donde mora Dios. Es la casa de Dios.

El templo terrestre es una imagen del templo celeste y las primeras ideas que dominan en su construcción son las de orden y orientación. Las estructuras arquitectónicas poseen significados simbólicos generales; las del templo los concretan y sobredeterminan. En general, prevalece el sentido de centro místico, identificado a la cima de la montaña (foco de cruce de los dos mundos: cielo y tierra) representado por el altar.²⁵

Dentro del cristianismo también guarda esta idea del templo como casa una relación estrecha de analogía y equivalencias con el cuerpo humano.

Las catedrales cristianas más que con el macrocosmos se relacionan

con el microcosmos, realizando la imagen del ser humano con el ábside como cabeza; la cruz como brazos, en el crucero; la nave o naves principal y laterales, como cuerpo y el altar, como corazón. En el templo gótico, el impulso ascendente y la importancia concedida a los ejes verticales, resumen -como la totalidad de la construcción- la idea del templo-montaña, con lo que resulta integrador de macrocosmos y microcosmos.²⁶

El tercer subgrupo, que es el más vasto, admite ser ampliado con las siguientes palabras del mismo campo semántico y que Bonifaz Nuño emplea con frecuencia: humo, ocote, alumbrar, flama, incienso, hoguera, hervor, quemar, incendiado, penacho solar, incendio ritual.

Para la mayor parte de los pueblos, el fuego (con el cual se vinculan todas las palabras anteriores) procede del Sol, y es su, diríase, representación sobre la Tierra. También, en términos generales, hay que considerar su naturaleza dual. El fuego es un elemento que genera y vivifica, pero también es un agente corrosivo y destructor (incendio).

A pesar de sus múltiples planos de significación, aquí me interesa exaltar dos de sus características:

dualismo y regeneración, por tratarse, justamente, de conceptos que se elevan como ejes conductores del discurso poético.

Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego, como "agente de transformación", pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven. Es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas (asociación con la libido y con la fecundidad). En este sentido de mediador entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración.²⁷

Me parece que así como en el subgrupo a domina la presencia del mundo prehispánico, en el b, el concepto de casa, al relacionarse con el primero (el cuerpo humano), revela puntos de contacto entre lo prehispánico y lo occidental-cristiano, en este campo c, por el tipo de fuego al que se refiere Bonifaz Nuño en el poema (fuego místico, purificador, renovador; fuego como fuente espiritual más que como energía física), es el fuego de los alquimistas.

La idea de Heráclito, del fuego como agente de destrucción y renovación, según Gaston Bachelard recuerda el concepto de los alqui-

mistas para quienes "el fuego es un elemento que actúa en el centro de toda cosa", factor de unificación y de fijación. Paracelso establecía la igualdad del fuego y de la vida; ambos, para alimentarse, necesitan consumir vidas ajenas. Tomar el fuego o darse a él (Prometeo y Empédocles) es el dualismo situacional del hombre ante las cosas.²⁸

Se sabe que la alquimia, como filosofía mística pero también práctica derivó del hermetismo medieval europeo; por lo tanto, de una tradición todavía más antigua que el cristianismo. Sin embargo, dada su evolución y debido a los vínculos que estableció a lo largo de la historia, la alquimia forma parte del sistema filosófico cristiano-occidental, aunque su origen primero se remita a los escritos egipcios de Hermes Trimegisto.

A pesar de haber sido precursora de la química y, en un momento dado, de la medicina moderna, la base misma de la alquimia es del todo esotérica. Conserva los postulados esenciales de la filosofía de la iniciación hermetica. Definida como ciencia esotérica, pues,

lo que me interesa señalar aquí es que más allá de su objetivo aparente -el de la transmutación y depuración de los metales para producir el oro- el fin supremo era el de conseguir el cambio interno y cualitativo del hombre. "La Gran Obra es, al tiempo que la transmutación de metales impuros en uno superior, el proceso interior del operador, su conversión a la naturaleza divina".²⁹ (el subrayado es mío).

La inclusión de símbolos alquímicos por parte de Bonifaz Nuño no sólo en Albur de amor, sino en varios de sus libros más bellos La flama en el espejo, El ala del tigre, no es consecuencia de un mero capricho, o bien expresión del deseo de ser más hermético que cualquier otro poeta de su generación y aun de generaciones posteriores, sólo para hacer más difícil la lectura e interpretación de sus libros. El simbolismo alquímico aun que muy difícil de descifrar, es, en su poesía, parte integrante de todo un sistema. El de su tradición e ideología. Un eslabón más de la cadena que lo ata al humanismo.

Pero volviendo al concepto del fuego como idea dominante del subgrupo c, y tras haberlo defi-

nido, aquí, como el fuego místico y espiritual de los alquimistas, ese fuego por medio del cual se separa el oro de los metales impuros, se advierte que las palabras de ese grupo forman parte, en su mayoría, de la lista titulada "De la alquimia".

El ocote, el penacho solar y el incendio ritual, tienen, a su vez, cabida dentro de esa clasificación. Sólo que aquí, se trataría de ejemplos de otro tipo de fuego: un fuego solar, un fuego terrestre que, en Albur de amor, está relacionado con el erotismo y, de nuevo, con el cuerpo:

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

A. de a., p.30

La estrofa pertenece al poema 11, que es uno de los más ricos en palabras que derivan de este segundo fuego, más prehispánico que occidental, al que me he referido.

Por otra parte, en lo que concierne al primer fuego, el poema 31 es uno de los mejores

ejemplos. Dice la estrofa segunda:

Nueva, la carne se acrisola
bajo la estéril costra; húmea
la ciudad corrompida: antorchas
y granizo de azufre. Y sigue
la derrota de mis fantasmas
en su remolino de cegueras.

Las palabras alma, espejo y gracia del subgrupo d se relacionan con los grupos de -Cristianismo y Alquimia-.

La palabra alma es recurrente en la poesía de Bonifaz Nuño. Según Jámblico:

Hay un principio del alma, superior a toda naturaleza, y por el cual podemos elevarnos por encima del orden y de los sistemas del mundo. Cuando el alma se separa, entonces, de todas las naturalezas subordinadas, cambia esta vida por otra, y abandona el orden de las cosas, para ligarse y mezclarse a otro.³⁰

Con respecto a este principio, Cirlot, en su

Diccionario de símbolos, anota:

Esa idea de rotación es la clave y meta de la mayor parte de los símbolos trascendentes: de la Rota medieval, de la rueda de las transflamaciones budistas, del ciclo zodiacal, del mito de Géminis y del Opus de los alquimistas. La idea del

mundo como laberinto, de la vida como peregrinación, conducen a la idea del "centro" como símbolo de la finalidad absoluta del hombre, "medio invariable", "motor inmóvil", paraíso recobrado o Jerusalén celeste. Pero siempre se trata de un tema que aparece en ocasiones enmascarado bajo otro símbolo: el tesoro escondido, el objeto perdido, la empresa imposible o muy difícil; o relacionado con diversos valores: el conocimiento, el amor, la obtención de un objeto. 31

En Albur de amor tras una primera lectura, lo más probable es que se perciba como tema central, justamente, el del amor perdido. Sin embargo, al tomar en consideración lo arriba citado puede comprenderse que los versos del poema están llenos de esa idea de rotación, de regeneración, de partida y vuelta, de los ciclos, de la importancia del alma como "centro espiritual", ese "motor inmóvil" de Aristóteles que es expresión de la vida interior.

Pero lo que aquí es importante señalar es que el amor no está separado del concepto del alma. Muy por el contrario:

El amor psíquico, el amor pasión del alma no ha entrado en la literatura y por ella en la conciencia universal,

más que desde hace poco. Pero en la iniciación antigua tiene su fuente. Si la literatura griega lo deja apenas sospechar, consiste en que era una excepción rarísima. También proviene del secreto profundo de los Misterios.³²

Este tipo de amor es descrito por Eduardo

Shure de esta manera:

No es el amor puramente sensual que se enciende en la belleza del cuerpo como en los poetas antiguos; tampoco es el culto de un ideal abstracto y convencional, como en la Edad media, no; es el amor a la vez sensual y psíquico que dejado en completa libertad y en plena fantasía individual se da libre carrera.³³

Dentro de la tradición esotérica, rige la antigua distinción entre cuerpo, alma y espíritu (por ello decía yo que el subgrupo d encabezado por la idea de alma se suscribía a la alquimia en tanto ciencia esotérica). En términos generales, sabemos que el cuerpo es la materia, mientras que el alma (el ánima latina que, precisamente, anima a la materia) es más bien un vehículo o estado intermedio, más duradero que el cuerpo, pero también transitorio (en sus ascensiones y descensos; evolución e involución) entre

el cuerpo y el espíritu:

El espíritu, para el esoterismo, es un principio inmortal, no individual, es la "synteresis" o chispa divina presente en el hombre. Esta dialéctica entre el alma y el espíritu se encuentra en casi todas las tradiciones.³⁴

Sin embargo, a pesar de las distinciones necesarias de los términos, las doctrinas esotéricas consideran a estos tres elementos humanos como estados diferentes de una misma sustancia que se puede entender como "energía eterna", una energía pura y universal, vía de transición del espíritu a la materia. El Éter como agente cósmico, la llamada quinta esencia.

A esa quinta esencia, que contiene en realidad a los cuatro elementos físicos, se le ha nombrado con términos tan dispares como Telesma (Hermetismo), Fuego Vivo (Zoroastro), Fuego Generador (Heráclito), Ignis subtilissimus (Hipócrates), Luz astral (Cábala), Pneuma (Galeno), Azoth (Alquimia), Espíritu de la Vida (Santo Tomás), Materia Sutil, y Alkahest (Paracelso). Reichenbach denominó Od, a este principio, palabra sánscrita que significa "el que penetra por doquier". La esencia íntima se desarrolla, según el esoterismo, a partir de ese quinto elemento al que se ve como una cosa única capaz de producir tanto la materia como las formas espirituales en su seno.³⁵

Tras lo anterior, me atrevo a concluir que el subgrupo d, por el tipo de conexiones encontradas, está referido al amor. Un amor que es, afortunadamente, material y espiritual. Un amor carnal y psíquico (ligado por tanto, en mucho, a la imaginación) a la vez y en el cual es el alma su mejor intermediario.

Por su parte, el espejo, incluido en ese campo semántico, es:

Un símbolo de la multiplicidad del alma, de su movilidad y adaptación a los objetos que la visitan y retienen su interés. Aparece, a veces, como puerta por la cual el alma puede disociarse y pasar al otro lado.³⁶

En cuanto a la gracia, como ya se vio en este capítulo, se trata de un estado regido por el intelecto puro, que es vía para acceder a la unidad con Dios, o bien al reconocimiento de esa "chispa divina" que es, como consta en la página anterior, el espíritu mismo.

En Albur de amor, el alma es: "alma melancólica"... el alma que "se dejó caer, enronquecida"... "alma partida a la mitad"... El alma que "suelta su vago humor de vidrio contrito"... el alma que guarda "un incienso animal".

Y el espejo es claro y dócil porque puede hasta "abrazar de memoria" pero también, reflejo de su multiplicidad, es calvo y doliente y "tiene agujeros".

Con respecto a la gracia, ésta es una que se inventa y se contempla a sí misma. Está, se va, y en su ir y venir, es sinónimo de un placer que se queja:

Quejumbrosa fruición, o gracia
gimiente al contemplar, gozas
el triunfo que otorgas, y te vences
y para vencerte te trásmutas.

A. de a., p.49

Finalmente, el subgrupo e: canto, flor, fruto, rosa, también está referido al "centro místico"

Junto con el cempasúchil (la flor prehispánica empleada en los sacrificios, relacionada des de entonces y hasta hoy con la muerte) y la guir

nalda, aparece en Albur de amor, varias veces, la rosa; un símbolo de amplia tradición literaria.

La rosa única es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. Por esto puede tener todas las significaciones, que coinciden con dicho significado, como centro místico, corazón, jardín de Eros, paraíso de Dante, mujer amada y emblema de Venus.³⁷

La rosa de Albur de amor no es la rosa de La flama en el espejo (una rosa que simboliza eternidad a la manera de Dante en La Divina Comedia) ni revela el sentido de lo imposible o una relación particular con la alquimia porque esta rosa no es azul ni blanca ni roja. No tiene colores. Es una rosa referida a la piel; una rosa relacionada con el cuerpo: "/Pulida la piel bajo tus rosas/ de escamas, fomenta la corriente/". Y en otro poema: "/bien relumbroso y perfumado,/ entre muchas rosas abrazándote/". Y también: "/apretada entre rosas, piensas/ que yo quisiera recordarte/".

Pero además de estar relacionadas las flores, por su forma, con la idea del centro y en consecuencia, con la idea del alma, en casi todas las tradi-

ciones (incluyendo por supuesto a la cultura mexicana) la flor es símbolo de belleza y por lo tanto, de fugacidad.

En lo que se refiere al fruto, éste también está referido al centro porque en el centro de cualquier fruto es donde se haya el germen que representa el origen. De ahí, entonces, la relación entre flor y fruto, que está clara en el poema de Bonifaz Nuño: "/ fruto de perfecta flor, ceñida/ fusión de esperanza y cumplimiento". O bien: "/ los sentidos. Como siglos plácidos/ se humedecen; como bocas nuevas/ de flor de frutas instantáneas,/"

Dice en el poema 31:

El vértigo del pozo angélico
gira y echa flor en los desiertos
de la sal, y les procura puertas
y pájaros cálidos y frutos.

En uno de los poemas finales del libro (el 35), el poeta adjetiva al fruto y a la flor de tal manera, que nos advierte sobre la naturaleza efímera de los mismos, como expresión de la también efímera vida del hombre sobre la Tierra. En

dicho poema hay "un fruto seco"...y "flores marchitas". En los versos finales de la última estrofa dice: "/Y para acabar, por no rendirme/ no canto ya ni me despido/".

Tal y como se advirtió en un capítulo anterior, el adverbio ya nos habla del tiempo del autor.

Nos coloca en la certeza de que estamos frente a un discurso recapitulatorio. Así, se observa que hasta antes del poema 35, el que escribe, también cantó. Todavía en el poema 33 escribe: "/Y canto al día que retorna/ cuando nunca se ha ido: el traje/".

La filosofía de "flor y canto" de los aztecas, cuya presencia se puede advertir en varios libros de Bonifaz Nuño: Fuego de pobres, El ala del tigre, también recorre Albur de amor.

Frente a la idea religioso-guerrera de su mundo, los aztecas cultivaron una concepción que se ha llamado filosófico-escéptica y que está representada, justamente, por la filosofía de

"flor y canto" y que ha sido estudiada, más que por ningún otro, por Miguel León Portilla.

"León Portilla nos ha descubierto la existencia de filósofos o -tlamatinime-, hombres preocupados por el misterio del "más allá" y "más acá", a quienes no satisfacían las soluciones dadas por la concepción mítico-religioso guerrera establecida. Así, se preguntaban: "Sobre la tierra ¿Acaso puedes ir en pos de algo? ¿Adónde iremos? ¿Aquí he venido solo a obrar en vano? ¿Se llevan las flores a la región de la muerte? ¿Estamos allá muertos o vivos también? ¿Dónde está el lugar de la luz, pues se oculta el que da la vida?" Preguntas que ponen en cuestión el sentido o razón de la existencia en esta tierra y que expresan la desconfianza respecto de los mitos sobre "el más allá" como apunta León Portilla; así, la pregunta final se imponía: ¿Qué está por ventura en pie? "La contestación que se dieron nació del escepticismo, pues lo único que encontramos que "está en pie" fueron "los cantos y las flores" entendidos como signos metafóricos del que hacer y de imaginar, imaginar uno o varios dioses y ofrecerles cantos y flores, esto es, a

decir de León Portilla: "lo
único verdadero en la tierra."³⁸

Sin embargo, lo verdadero y lo bello no traen consigo, necesariamente, un consuelo permanente. En el canto y en las flores, se condolan nuestros antepasados. Por eso escribe Bonifaz:

Si estuvieras aquí de nuevo
a la mitad fugaz del canto.
Si solamente te alcanzara.

A. de a., p. 21

Tras el análisis de los campos semánticos que se desprendieron de la clasificación de las palabras con evidente carga simbólica, concluyo aquí que hay una característica común a todos ellos: su relación con el centro, con el llamado centro místico, como símbolo de la finalidad absoluta del hombre.

El cuerpo, la casa como alegoría del cuerpo, el fuego, el alma y la flor-fruto, conducen a ese mismo principio; el del centro como estado primordial del hombre. El centro como lugar reservado al Creador pero al que puede acceder, de una u otra forma, el hombre. El centro que es: "germen del eterno fluir y refluir de las formas y de los seres."³⁹

Notas al capítulo IV

- 1 Highet, La tradición clásica, p. 11.
- 2 Ibidem, p. 72.
- 3 Ibidem, p. 12.
- 4 Ibidem, p. 13.
- 5 M. Andueza, La flama en..., p. 184.
- 6 G. Mounin, Diccionario de lingüística, p. 166.
- 7 M. Eliade, Tratado de historia..., p. 396.
- 8 Ibidem, p. 398.
- 9 R. Bonifaz N, Imagen de Tláloc, p. 72.
- 10 Ibidem, p. 91.
- 11 Idem.
- 12 Bonifaz, op. cit., p. 91.
- 13 Ibidem, p. 62.
- 14 Ibidem, p. 138.
- 15 Ibidem, p. 148.
- 16 Ibidem, p. 147.
- 17 R. Roquer, La sociedad y..., p. 789.
- 18 F. Secret, La kábala cristiana..., p. 10.
- 19 Ibidem, pp. 10-11.
- 20 J. E. Cirlot, Diccionario de símbolos, p. 27.

- 21 C. Torres G., El esoterismo, clave..., p.106
- 22 Cirlot, op. cit., p. 120
- 23 Ibidem, p. 376.
- 24 Ibidem, p. 453.
- 25 Ibidem, p. 431.
- 26 Ibidem, p. 433.
- 27 Ibidem, p. 209.
- 28 Ibidem, p. 210.
- 29 Torres, op. cit., p. 101.
- 30 Cirlot, op. cit., p. 27.
- 31 Idem.
- 32 E. Shure, Los grandes iniciados, p. 260.
- 33 Ibidem, p. 262.
- 34 Garrido, op. cit, p. 77.
- 35 Ibidem, p. 79.
- 36 Cirlot, op. cit., p. 196.
- 37 Ibidem, p. 390.
- 38 J. Fernández, Estética del arte..., pp. 139-140.
- 39 Cirlot, of. cit., p. 124.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Influido, lógicamente, por quienes lo precedieron, Bonifaz Nuño hereda tanto de los poetas del Ateneo como de los Contemporáneos y de los de Taller y Tierra Nueva, principalmente dos características: rigor técnico y conciencia artística. Su poesía, que es una celebración de la palabra que da vuelo a la imaginación y a la confianza, adopta las formas de los poetas clásicos así como las de los poetas españoles del Renacimiento. Sus imágenes poéticas están emparentadas con el barroco pero también, por la carga irónica y el sentido del humor presente en sus versos, con las vanguardias europeas iniciadas en México por Tablada y que supusieron la semilla que posteriormente generaría ese "tránsito de la reverencia a la ironía, del estremecimiento a la malicia" presente en Bonifaz Nuño como en Efraín Huerta, José Carlos Becerra, Eduardo Lizalde, entre otros.

Como los poetas importantes anteriores a él, Bonifaz Nuño también emprende a través de sus obras, una crítica en apariencia amarga (consecuencia, primordialmente, del escepticismo post-revolucionario) de una sociedad viciada por la civilización contem

poránea pero que ante el deseo poderoso de rehacerla sobre nuevas bases, es, finalmente, optimista.

Arquitectónicamente concebido, desde el análisis de su estructura formal y en particular, a partir de la extensión de los poemas, Albur de amor se reveló como un poema de lectura circular



a través de una gráfica resultado de la disposición y frecuencia de los números 2, 4 y 5. Números sagrados de los mexicas; números que a través del análisis de su carga simbólica dentro de la tradición occidental, aportaron la clasificación de los temas centrales del libro: el hombre, su vida en la Tierra y el principio dialéctico (como causa y fin) que los domina.

El estudio de la estructura formal de Albur de amor, me lleva a concluir que es factible enunciar las imágenes del poema en figuras geométricas. Así, el libro se relaciona, por su concepción arquitectónica, con la mal llamada Coatlicue.

En cuanto a la métrica, ésta reveló la

existencia de un ritmo silábico fundamentalmente binario dado por la alternancia de versos pares e impares. Decasílabos y eneasílabos. Una organización rítmica cultivada desde hace años por Bonifaz Nuño y que es la óptima para el discurso de tono coloquial y hasta popular pero que a la vez permite la elegancia y el elogio así como el tono confidencial a través del "diálogo" entre el yo y el tú (o yo desdoblado), el reclamo y la acusación. El exigir pero, también, el rendir cuentas.

El análisis morfosintáctico y retórico del poema, advirtió el franco dominio de un discurso decididamente enfático (por el empleo de vocativos y de aliteraciones, por ejemplo). Un discurso que exhalta siempre el valor de la expresión y que en consecuencia es muestra del mejor lirismo. Un discurso que a su vez, por la importancia de la primera persona gramatical seguida por la segunda (el tú del yo), demuestra ser, también, dramático.

Tras dicho análisis quedó claro que a pesar de la distinción que trajo como consecuencia

el que se hablara de "dos libros en uno", el poema es definitivamente unitario. Sin embargo, dentro de esa unidad, el tipo de metáforas, el uso de los verbos pronominales y de los tiempos, arrojaron claridad en torno a los cuándoos y a los cómoos.

Gracias a lo anterior se puede concluir que, a pesar del dominio general del tiempo presente, es en los poemas centrales donde hay una profusión de acciones terminadas.

Junto con la importancia del énfasis, el análisis de figuras retóricas junto con el estudio de las estructuras sintácticas, señaló el papel protagónico del sincretismo. Albur de amor es un discurso que mucho se apoya en la sentencia (dada, por ejemplo, a través de las abundantes frases verbales) dominado por el carácter reflexivo (los pronombres enclíticos en infinitivo, el epifonema, el pronombre se). En cuanto a las descripciones de seres, objetos y sentimientos, la enumeración de varias clases se manifestó como el recurso más empleado por el poeta.

A este respecto concluyo que en Albur de amor

tienen gran importancia los niveles de oposición. Es decir, el paralelismo. La contrariedad y la contradicción. Esta característica, quizá mejor que ninguna otra, demuestra que en el caso de Bonifaz Nuño, hay una coherencia entre la estructura interna y la estructura externa del poema. La dialéctica es de forma y de fondo. Está en el qué y en el cómo.

Así, se advierte una correspondencia, por ejemplo, entre la gráfica desprendida de la estructura formal del poema y las voces del poeta. Tras la comprensión del uso de los verbos pronominales, se observó que los poemas en los cuales se advierte "diálogo" corresponden, en la gráfica, a aquellos que median entre los poemas centrales. Los otros, esos en los que domina el yo poético a manera de monólogo (menos abundantes en elementos coloquiales) son los que integran "el primer libro" de Albur de amor: los diez poemas centrales.

Ya en el nivel semántico, las relaciones entre el mundo prehispánico y el occidental demostraron, también, que es a partir de la oposición como se da la unidad.

El poema se desarrolla de afuera hacia adentro (y de allí, de esa interioridad que genera el conocimiento del ser) se parte, ya de otra manera, de nuevo hacia afuera.

El análisis de los campos semánticos indicó que la búsqueda del reconocimiento de lo divino en el hombre, es decir, la búsqueda del centro místico, es el motor del poema.

La presencia simultánea de diversas fuentes y tradiciones no impide esa búsqueda. Por el contrario. La sustenta. En el centro místico -ya se dijo- está Dios y Dios en el poema, es símbolo de amor. Acceder al amor por la vía del amor, es, pues, el objetivo. El camino para conocer la belleza.

Albur de amor es, en efecto, un poema amoroso. Pero no un poema referido al amor puramente carnal como tampoco al amor enteramente espiritual. Desde el título (por la presencia de la palabra albur) constatamos que se trata de la reunión del amor terrenal (los alburos se los juegan los hombres y las mujeres en este mundo) con el amor como vía de acceso a instancias superiores.

A propósito dejé fuera del análisis de los campos semánticos la palabra corazón. Esta fue incluida, por supuesto, dentro del subgrupo integrado por las partes del cuerpo humano. Sin embargo, por ser el corazón, en casi todas las tradiciones, símbolo del amor, lo reservé para esta parte conclusiva del trabajo.

Porque además de su relación con el amor, el corazón también se vincula con la idea del centro. Es sabido que todas las imágenes del centro se han relacionado con éste, sea por sustitución o bien por correspondencia.

"En el esquema vertical del cuerpo humano tres son los puntos principales: el cerebro, el corazón y el sexo. Pero el central es el segundo y por esa misma situación adquiere el privilegio de concentrar en cierto modo, la idea de los otros dos".¹ El concepto anterior aplica a lo arriba expuesto en torno a la reunión de amor carnal y de amor psíquico o del alma.

Así, se comprende que la frecuencia de la palabra corazón en Albur de amor (aparece catorce veces)

no sea gratuita. Es en el corazón, es decir, en el centro del cuerpo, donde convergen las dos clases de amor: el cerebral o racional y el pasional y carnal. Ahí tienen cabida.

Si se toma al corazón como centro y a éste como símbolo de lo eterno (ya que es fuera del centro -según Aristóteles- donde hay tiempo humano, limitado y fragmentado), en el poema el amor se eleva como la fuerza o energía atemporal, divina y humana, que rige al Universo.

Por ello nos dice Rubén Bonifaz Nuño en el primerísimo verso: "/Que el amor sea con nosotros/". La primera sentencia que es también, el primer ruego por lo necesario.

En la Introducción a este trabajo escribí que mi intención era demostrar que Bonifaz Nuño trasciende las divisiones tajantes entre lo carnal y lo espiritual como expresión de una concepción estética del mundo que compagina, a la manera humanista, materia y espíritu.

Me resta decir que espero haber cumplido con ello al subrayar el papel protagónico del amor aquí descrito como centro en el que convergen los trabajos del poeta. Su origen, su evolución y su anunciado destino.

Nota a Conclusiones

- 1 J. E. Cirlot, Diccionario de símbolos, p.54.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

poesía

- 1 BONIFAZ NUÑO, Rubén. Albur de amor, FCE, México, 1987.
- 2 _____ As de oros, (coordinación de humanidades), UNAM, México, 1981.
- 3 _____ De otro modo lo mismo, FCE, México, 1986.
- 4 _____ El corazón de la espiral, Miguel A. Porrúa, México, 1983.
- 5 _____ Tres poemas de antes, FCE, México, 1979, (col. letras mexicanas).

ensayos, prólogos y versiones

- 6 _____ Imagen de Tláloc. Hipótesis iconográfica y textual, UNAM, 1986.
- 7 _____ Escultura azteca en el Museo Nacional de Antropología, UNAM, México, 1989, (colección de arte, 43).
- 8 _____ El arte en el Templo Mayor. México Tenochtitlan, (fotografías de Fernando Robles), INAH, México, 1981.
- 9 _____ Destino del canto, (discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua), UNAM, México, 1963.

- 10 CASO, Antonio. Obras completas (poemas), T. 12, pról. de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1984.
- 11 CAYO VALERIO CATULO. El amor y la cólera, versión de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1977, (cuadernos del Centro de Estudios Clásicos).
- 12 _____ Los poemas a Lesbia, ed. bilingüe, introd. y versión de Rubén Bonifaz Nuño, Martín Casillas, México, 1982. (serie La Poesía).
- 13 PUBLIO OVIDIO NASÓN. Arte de Amar. Remedios del amor, introd, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, (Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Clásicos), México, 1986.
- 14 PUBLIO VIRGILIO MARÓN. Geórgicas, introd, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1963.
- 15 SEXTO PROPERCIO. Elegías. Introd, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, (Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Clásicos), México, 1983.
- 16 TITO LUCRECIO CARO. De la natura de las cosas, introd, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1984.

Bibliografía indirecta

- 1 ANDUEZA, María. "La flama en el espejo": Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1981.
- 2 BACHELARD, Gastón. El derecho de soñar, FCE, México, 1985 (breviarios) pp. 226-234.
- 3 BERISTÁIN, Helena. Análisis e interpretación del poema lírico, UNAM, México, 1989.
- 4 _____ Diccionario de retórica y poética, ed. Porrúa, México, 1985.
- 5 _____ Imponer la gracia, UNAM, México, 1987.
- 6 BLAVATSKY, Helena. Isis sin velo, clave de los misterios de la ciencia y teología antigua y moderna, T. II, ed. Sirio, Málaga, 1988.
- 7 BOWRA, Cecil Maurice. Historia de la literatura griega, trad. del francés por Alfonso Reyes, FCE, México, 1981, (breviarios).
- 8 CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos, ed. Labor, Barcelona, 1985.
- 9 DE QUEVEDO, Francisco. Poesía amorosa, ed. Joan Boldo i Climent, Barcelona, 1986.
- 10 DE LA VEGA, Garcilaso. Obras, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

- 11 DUCROT, Oswald y
TZVETAN, Todorov. Diccionario enciclopédico de
las ciencias del lenguaje, siglo XXI,
México, 1981.
- 12 ELIADE, Mircea. Tratado de historia de las
religiones, ERA, México, 1972.
- 13 FERNÁNDEZ, Justino. Estética del arte mexicano.
Coaticue. El retablo de los reyes. El
hombre, UNAM, México, 1972, pp. 7-149.
- 14 FULCANELLI. El misterio de las catedrales, Plaza
y Janés, México, 1986.
- 15 GRAVES, Robert. Los mitos griegos, Ts. I-III,
Alianza Editorial Mexicana, México,
1988.
- 16 HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. Estudios mexicanos, FCE,
México, 1984, (col. Lecturas mexicanas).
- 17 HIGHET, Gilbert. La tradición clásica, FCE,
México, 1986, T.II (Lengua y estudios
literarios).
- 18 HORACIO. XL odas selectas, estudio, versión
rítmica y notas de Alfonso Méndez
Plancarte., UNAM, México, 1985.
- 19 JANKELEVITCH, Vladimir. La ironía, Taurus,
Madrid, 1986.

- 20 LEVI, Eliphas. Curso de filosofía oculta, sobre la cábala y la ciencia de los números, Indigo, Barcelona, 1987.
- 21 MATOS, Eduardo y Felipe Ehrenberg. Coyolxauhqui, SEP, México 1979.
- 22 MONSIVÁIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México, El Colegio de México, Harla, 1988, T. II, pp. 1377-1548.
- 23 MOUNIN, Georges. Diccionario de lingüística, Labor, Barcelona, 1982.
- 24 PFEIFFER, Johannes. La poesía, trad. del alemán por Margit Frenk, FCE, México, 1979.
- 25 ROMERO DE SOLÍS, Diego. Poesis, sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica, Taurus, Madrid, 1981.
- 26 ROQUER, Ramón. "Teología católica", en La sociedad y el pensamiento de Dios, T. IX, Enciclopedia Labor, Barcelona, 1960, pp. 755-849.
- 27 SHERIDAN, Guillermo. Los contemporáneos ayer, FCE, México, 1985.

- 28 SCHOLEM, Gershom. La cábala y su simbolismo, siglo XXI, ed, México, 1987.
- 29 _____ Zohar, el libro del esplendor, UAM, México, 1988.
- 30 SHURE, Eduardo. Los grandes iniciados, Biblioteca Delfos, México, 1951.
- 31 TOMACHEVSKI, Boris. Teoría de la literatura, ed AKAL/Universitaria, Madrid, 1982.
- 32 TORRES GARRIDO, Carlos. El esoterismo, clave de las doctrinas secretas, Montesinos Editor, Barcelona, 1983.
- 33 WEBSTER, Charles. De Paracelso a Newton, la magia en la creación de la ciencia moderna, FCE, México, 1988.
- 34 WETHEIM, Paul. Arte antiguo de México, ERA, México, 1977.

Hemerografía directa

(poesía)

- 1 Rubén BONIFAZ NUÑO, "El desgarrado", Vuelta, 14, enero 1978, p. 4.
- 2 _____ "Poema", Sábado, 35, 15 julio 1978, p.3.
- 3 _____ "Cuando el silencio de mañana", Revista UNAM 1, sep, 1986, p.1.

(ensayos)

- 4 _____ "La Iliada y Alfonso Reyes", "MC" (México en la Cultura), suplemento de Novedades, 158, 17 feb, 1952, p.3.
- 5 _____ "Destino del canto", la "CM", suplemento de Siempre, 90, 6 nov, 1963, pp,XIII-XVI.
- 6 _____ "El amor en las Bucólicas de Virgilio", Revista UNAM, IV, jun, 1973, pp.1-3
- 7 _____ "Las elegías de Propercio", Conferencias en El Colegio Nacional, Excelsior, 19 oct, 1975, p, 14-A.
- 8 _____ "Habla RBN sobre "Coatlicue y el mundo azteca", El Nacional, 11 ago, 1982, p.14.

- 9 _____ "La gran necesidad del humanismo",
(discurso al recibir el Doctorado Honoris
Causa en la Universidad de Colima), Proceso,
410, 10 sep, 1984, pp. 60-61.
- 10 _____ "Una lección de humanismo", (palabras
al recibir el Premio Internal Alfonso Reyes),
"La Cultura al Día" de Excelsior, 3 feb,
1985, p. 1.

Hemerografía indirecta

- 1 Ermilo ABREU GÓMEZ, "Mi amigo RBN", suplemento El Nacional, 863, 13 oct, 1963, p.6.
- 2 Federico ÁLVAREZ, "El libro de la semana. Fuego de pobres", "MC", suplemento "Novedades", 650, 27 ago, 1961, pp. 4,8.
- 3 María ANDUEZA, "Tres poemas de antes", Revista UNAM, 6 feb, 1979, pp. 39-41.
- 4 _____ "El corazón de la espiral", Sábado, 318, 3 dic, 1983, p.10.
- 5 Marco Antonio CAMPOS, "Propercio y Bonifaz" (Los reinos de Cintia), Proceso, 124, 19 mar, 1979, pp. 57-59.
- 6 _____ "La poesía de RBN", (De otro modo lo mismo), "La LI", 50, 7 sep, 1980, pp. 12-13.
- 7 _____ "As de oros", Proceso, 268, 21 dic, 1981, pp, 54-57.
- 8 Raúl CÁCERES, "Del rigor surge la libertad" (El ala del tigre), "La CM", Siempre, 389, 30 jul, 1969, p. XI.
- 9 Sandro COHEN, "RBN: la última guerra fría", Revista UNAM, 9 may, 1980, pp. 44-45

A P É N D I C E

NOTA ACLARATORIA

A manera de apéndice, anexo al trabajo copia del libro Albur de amor, editado por el Fondo de Cultura Económica en su primera edición, aparecido en marzo de 1987.

Lo hago para fines prácticos de consulta.

letras mexicanas

119

ALBUR DE AMOR

Albur de amor

por

RUBÉN BONIFAZ NUÑO

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

QUE el amor sea con nosotros.
errantes en círculos perpetuos
donde todo empieza en cada punto.

Todo trabajo es nuevo ahora;
es nueva ahora tu palabra
en cada ocasión que me designa.

Vértigo inmóvil de la rueda,
estable torre de la flama,
quietud paciente de la lluvia.

De tan rojas, brillan y azulean
las viejas lumbres de mis huesos.
Y todo transcurre hacia sus causas.

que fuera lengua tuya, voces,
sabores; luz de piel viajera,
trenes del camino en que llegaste.

que te procuré, me aborreciste;
tan sólo pesares te he dejado.

Raspaduras de celos, dudas
que no opacaron la certeza
de cuanto en ti me desolaba.

Tú, como si nada, te diviertes;
pero entrístécete:
si todos sabrán que estoy quemado,
ninguno sabrá que por tus llamas.

Vete como de veras; pierde
el número atroz de este teléfono,
la dirección que no aprendiste,
aquel corazón tan despistado.

Igual sigue siendo todo; nadie
hay como tú, por mi fortuna;
pero a nadie como tú he llegado.

En el agua escrito y en el viento
quedó el amor perpetuo. Sombras.
Y me quemo, y de mejor violencia
—ay, mamá— te alumbro al apagarme.

Ya te conozco, ya obligado
soy a bien quererte y despreciarme.

SE DERRUMBA el fuego en polvaredas
y tizones; se enceniza, puja
su tronar de grandes alas. Muerde
la última garra, entre el cloqueo
de ensangrentadas mansedumbres.

Así cantamos algún día;
merced a los colgajos de éste,
aunque lo cargamos todo en préstamo,
a nadie le pedimos fiado.

Tú, la del roído rostro oculto,
la del escudo sobre el rostro:
sin disfraces yo, de aquí te llamo;
ven tú, si puedes, sin disfraces.

Y no te imagines que te pido,
muerte, por mis años; en cascajo
te estoy mandando todavía.

Ningún provecho nos ganamos
con pasármola aquí gimiendo;

letras mexicanas

119

ALBUR DE AMOR

Este libro se concluyó con el apoyo de la John
Simon Guggenheim Memorial Foundation, con-
cedido entre julio de 1984 y junio de 1985.

R. B. N.

Albur de amor

por

RUBÉN BONIFAZ NUÑO

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 1987

**D. R. © 1987, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, S. A. DE C. V.
Avenida de la Universidad, 975; 03100 México, D. F.**

ISBN 968-16-2571-4

Impreso en México

QUE el amor sea con nosotros.
errantes en círculos perpetuos
donde todo empieza en cada punto.

Todo trabajo es nuevo ahora;
es nueva ahora tu palabra
en cada ocasión que me designa.

Vértigo inmóvil de la rueda,
estable torre de la flama,
quietud paciente de la lluvia.

De tan rojas, brillan y azulean
las viejas lumbres de mis huesos.
Y todo transcurre hacia sus causas.

BUEYES, puercos años han pisado
sobre mí. Surcándome, pudriéndome.
Qué pesadumbre encolmillada:
qué patas, qué escamas, qué desastre.

Hoy muchos muertos me acompañan
y muchas pobreza, y sepulcros
abiertos, sin causa recordados,
brotan, vomitan, me apedrean:
con barras de huesos me encarcelan.

Y la memoria me devuelve
miseros, amargos niños; rabias
envejecidas como calles
anónimas, como estar enfermo.

Igual que en otro mundo, en ese
mundo me encuentro; como en otro
tiempo, me persigo en ese tiempo
de otra ciudad entre los muros
de aquella ciudad que tú abrazabas;

que fuera lengua tuya, voces,
sabores; luz de piel viajera,
trenes del camino en que llegaste.

3

AUNQUE bien sé que no me extrañas,
aunque tengo la razón, me acuerdo:
el cáncer terminó; te ausentas
por todo lo mal que supe amarte.

Ya fui desventurado cuando
estuviste aquí, y en el momento
donde te vas, me desventuro.
La sola ventaja de estar ciego
es acaso no poder mirarte.

Ya morir sin arrepentimiento
es mi esperanza, y te lo digo
porque al fin te conozco;
que si he pedido muchas cosas,
pude pagar con sobreprecio
las pocas que me fueron dadas.

Mientras más mal te portas, mucho
más te voy queriendo, y porque espero
menos, me injurio y te acrecientas.
Así tuvo que ser: de tanto

que te procuré, me aborreciste;
tan sólo pesares te he dejado.

Raspaduras de celos, dudas
que no opacaron la certeza
de cuanto en ti me desolaba.

Tú, como si nada, te diviertes;
pero entristécete:
si todos sabrán que estoy quemado,
ninguno sabrá que por tus llamas.

Vete como de veras; pierde
el número atroz de este teléfono.
la dirección que no aprendiste,
aquel corazón tan despistado.

Igual sigue siendo todo; nadie
hay como tú, por mi fortuna;
pero a nadie como tú he llegado.

En el agua escrito y en el viento
quedó el amor perpetuo. Sombras.
Y me quemo, y de mejor violencia
—ay, mamá— te alumbro al apagarme.

Ya te conozco, ya obligado
soy a bien quererte y despreciarme.

**Pero no, porque me da vergüenza;
pero sí, porque me estoy muriendo
sin voluntad ni penitencia.**

**Y por todo: porque no quisiste
permanecer, porque me olvidas,
porque me voy tristeando, gracias
te doy. Y por andar de noche.**

SE DERRUMBA el fuego en polvaredas
y tizonas; se enceniza, puja
su tronar de grandes alas. Muerde
la última garra, entre el cloqueo
de ensangrentadas mansedumbres.

Así cantamos algún día;
merced a los colgajos de éste,
aunque lo cargamos todo en préstamo,
a nadie le pedimos fiado.

Tú, la del roído rostro oculto,
la del escudo sobre el rostro:
sin disfraces yo, de aquí te llamo;
ven tú, si puedes, sin disfraces.

Y no te imagines que te pido,
muerte, por mis años; en casajo
te estoy mandando todavía.

Ningún provecho nos ganamos
con pasárnosla aquí gimiendo;

trabajan los hombres, llegan; todos
valientes, sabiendo lo que es miedo.
Nos ayudan nuestros enemigos;
aprendemos, peleando juntos.

Esto ya nadie me lo quita:
voy a llegar, aunque las fuerzas
me abrumen ya con que se acaban;
aunque traiga el alma melancólica.

Aquí empezaré, donde termino:
siempre habrá otra vez, y cantaremos
lo que no creímos que era nunca.

Ya en derrumbe, extinto, ya empolvado,
me alcanza esa noche que se calla
hasta endurecerse. En ese punto
muerto de los pueblos despenados.
Entre estanques de fantasmas, muros
volátiles, voz de gente en sueños.

IGUAL que el licor entre las alas
del cántaro, pesa entre tus hombros
mi corazón; tras tus costillas.

Gozo del río que no pasa,
del ramaje en paz, encandecido
hoja por hoja, y reparado.

El presente, ingrávigo de años
idos y por venir, clarea
en traje de augurios conquistables.

Licor entre alas navegante,
barco dichoso, joya eterna
en llameante engarce de olas.

CASI de muerte, he recordado
ebrio de tardíos nacimientos:
solo con esta antigua lumbre.

Encarcelado de cadáveres
flojos, de impudor sexagenario,
nuevamente por caminos tuyos
o nuevamente tuyos, vengo
a mi corazón entre tus huesos.

Desmañado, te contemplo;
sin mañana me despierto; oscuro
de hallarte ahora, de tenerte,
pura experiencia táctil, válida.

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

En préstamo te das; prestada
te volviste a mí por este instante.

En la tierra de ahora, en esta
tierra de aquí, nos encontramos.
Aquí. Ésta. Ahora. Tuya. Nuestra.

Desmañado, sin mañana:
pero sin ayer, desayerado
también. Por puro gusto ahora,
no por necesidad, te nombro.

Entre agonizantes estaciones:
entre infantiles ruinas, trenes
de viajes cumplidos hace tiempo.

Y ciego de saberlo, y claro
de ignorarlo otra vez, recaigo;
subo de nuevo en vilo; alegre,
de tu cuerpo a mi sombra, el día
que por ser nuestro te llevaba
a ser tú de mi casa; a abrirte
dentro de mí, como el silencio
que conjuré en el despoblado
de una encrucijada boquiabierta.

Y eras tú, venida nuevamente;
toda secreta, despojante
en el santuario en que acabaron
las horas lívidas, la insomne

pregunta de no hallarte.

Y era,
el buscarte, verte. Sin tus sábanas,
sin tu color, sin piel, desnuda.

PULIDA la piel bajo tus rosas
de escamas, fomenta la corriente
lustral donde mis viejos años
vencidos beben sin saciarse.

La ambición de mi lengua, forma
el dócil espejo de tu lengua.

Y aquí comienza el canto nuevo.
Vestido aquí de harapos, canto.
Y nuevamente tú, me esfuerzo;
te cubro de gloria, te engalano
con mis tesoros de mendigo.

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

Los caracoles en tus piernas,
deleite del ver, y del oído,
los cascabeles en tus piernas.

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

Y a ti me llama el remolino
de hueso de tu ombligo, y ríen
en tu ombligo los azules dientes
con que amor espiaba y me mordía.

Hoy se descíñen los amarres
vivos de la cintura; hoy caen
los móviles nudos de la falda;
hoy las dos columnas se desnudan
y el nopal del centro ondulatorio.

Haraposo, canto y te enriquezco;
te contemplo fuera de tu casa.

En ti mi sombra a tientas busco;
sigo mi sombra en el reflujo
de los corazones de tu pecho;
de las manos en tu pecho, el préstamo
florido recibo y recompongo.

Tú, mi plumaje, mi serpiente;
mi plena de garras de ojos dulces:

mi madre del ala que se alumbra
en el corazón encenizado.

Si estuvieras aquí de nuevo
a la mitad fugaz del canto.
Si solamente te alcanzara.

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

8

No COMPASIVO, no clemente,
me acerco a mí; te recompongo
entre cadáveres fallidos,
entre lenguas dobles, y culebras
y cocodrilos, y entre lágrimas.

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

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

Harto de infierno, enherbolado,
enarbolo el manto de ponzoñas
con que en tus ruinas me abandero.

Estoy en tu casa: no es tu casa.
Cuelgan las ventanas, los visillos
se extinguen, se alquilan mis despojos.

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

Hoy juego un juego que no juegas:
ya no te busco. Te amenazo
con mi lástima atroz. Ingrata.
Ay de la mugre, desgraciada:
qué vida me espera sin buscarte.

Te recompongo entre las deudas
que no he de pagar; en la salida
del corazón de mis andrajos.

Malditas palabras, devastados
joyeles en traje de hoja seca,
encarnizados embaúlo.
Y ya no sé por qué te fuiste
y me acabo solo, y no respiro
—despiadado— para escucharte.

Se sufre aquí, pero se enseña,
aquí te devuelvo lo que es mío.

Y te respiro y no te escucho,
y aquel cuarto de gozosa asfixia
se calienta y da su olor: me encharca
de cocinas en el mar, de especias
en tiernas bisagras fermentándose:
de los santos óleos que me diste.

DE VIGILIAS multiplicadoras
nacen los sueños. De dormidos
crece la pasión de estar en vela.

Lo que está hecho, sólo alumbra
por quien lo hizo. ¿Con qué manos
me hiciste, ociosas, alma mía?

Inmune al temor, a los asaltos
de la inmortalidad. me acerco
a acabar en ti, como al principio.

Cosecha en gavillas, consagrada.
cita de la verdad y el sueño
en brazos de harina redentora.

No es en mi año. Alguien te tiene,
no es en mi daño. Y sin embargo
me daña en la duda lo que fuiste;
y así me acostumbro, y lo soporto,
y hasta parece que me place.

Ya sin despensas de futuro,
mutilado soy por mis desechos.
Y alegre de no vivir un día
más, me complazco porque ahora
estoy vivo. Me rasco, duermo.

De nada te vale que, emboscado,
me chupe la hiel, y en copa de oro,
el veneno aquel que me serviste:
se me va olvidando ya el propósito
de recordarte, y ya me extraña
el haber sido quien te quiso.

Pero no sé qué me habrás dado
que me ardo de filos y de herrumbres;
que anda curtido y enchilado

por aquí mi corazón, y llora.
Tan exigente en mí, tan áspera
sigues de tiránicos abrojos.

Aunque me emborracho por perderte
o me atiborro de estar hueco
de ti, para encontrar quién eras.

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

Y habrán germinado qué semillas;
cuánta mala hierba habrá crecido
que, hendiendo sus sílabas vetustas,
hace que salten mis palabras:
losas de pavimento rotas
en la ciudad que fue del canto.

EL OLEAJE de la hoguera,
en ti, de espumas rojas hierve.
Y enjorando la diadema oscura
de la destrucción, despiertas: integra
por obra del fuego te renuevas.

Agostada y de noche, el alma
se dejó caer, enronquecida;
abandonada por sus calles,
en sus plazas desolada; ciega
bajo sus muros demolidos.

Y tú permaneces, vencedora;
te humedeces de sudor de llamas;
ardes, florida, entre tus manos.

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

Infestada de tiempo, cruje
la corteza al quebrarse; en humo
las ráfagas puras se acrisolan.

Yo remonto en ti mis años; vuelvo,
a contracorriente, por tus años.

Víctima perdida del saqueo
de las mesas dismanteladas,
de las camas destendidas, junto,
por ti rapaces, mis jirones.

Y no hay memoria; ya no existes
de ayer; desdénosa de haber sido,
gobiernas. nueva en cada instante;
aliento del día de una carne
sin resurrección, porque no muere.

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

Mientras tu vientre se amacolla
de flores de párpados salvajes
por olores negros calentadas,
cautivas en follajes bárbaros.

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

Y no hablo de secretos: digo
del patente cuerpo revelado.

Y digo ahora: abres las piernas
de par en par. Y los ijares
se azogan y ven, y se vacían.

EN QUÉ voy a creer ahora
que te has decidido a no mentirme;
si me estás cantando a todas horas
eso que no quiero preguntarte.

Porque en tus términos lo pides,
hago el balance —la cadena—
de mis deudas y mis posesiones
en el libro donde debo todo,
donde nada mio se establece.

Y tú tan tranquila. Me acabaste;
ni adiós me dijiste. Solo y mi alma
partida a la mitad, me abrume.

Ay, qué esperanzas que yo pueda
dejar de vivir penando. Al irte
me carriaste el placer; avara,
de tus recuerdos me recoges,
en tus basureros me atesoras.

Dando esta canción de limosnero,
me restaño; la ilusión me formo

de no sentir dolor, seguro
por las compasiones que me hago.

Y te lo digo: me avergüenzo
de haberte hecho tu corona de oro.

Hoy te la quito:
con no lamentarme te destrono.
Aunque disfrutada por trescientos,
aunque pretendida, sola mueres.

Se sabrá de ti porque yo quiero
hoy escribir, y aquí, tu nombre;
es lo de menos que tú existas.

Y no te voltees a mirarme
ya, como antes.

Pero qué ojos tienes,
cómo te endiosas caminando.

¿Dónde estaba cuando me miraste;
en qué regazo, entre qué ramos
de flores, confiado me mecía?
¿Me segaste con qué guadañas?

Amachado, me aguanto. Miento.
Te buscaba, y no. Para cumplirte

vengo a llorar, como los hombres,
en donde no haya nadie. Así me quiebro,
porque doblarme nunca supe.

AVIESO, sus moscas derrotadas
confiesa el dolor, en esta hora
donde toda ruina es extranjera.

Juventud abolida, júbilo
de haber pasado; estar presente;
paraíso gobernado, fuerza.

Fuerza consumada en el descanso
de ir retornando al ir partiéndose.
Sólo existe el término de amarte.

Y es el abrazo. Es la mazorca
de estelares maíces grave;
la aspersión de la luz, el triunfo.

HOY, porque no quiero entristecerte,
no has de llevarme a donde quieras;
en marchita cuna está meciendo
a tu ajeno corazón el alma.

Bajo el tiempo enraizan los pesares
viejos, cansados ya de serlo;
ni con el tiempo, aunque te olvide,
se desaparecen; no me dejas.
Tú, sin conciencia; tú, sin pena,
de esta muerte vienes a apartarme.

Llevado por la mala, canto,
para contentarte, cosas miserables;
sólo por venir a verte, vengo.

—Ya no sufras, corazón; a nadie
le va importando lo que alumbras;
fuera mejor que te apagaras,
mejor se acabara esta querencia.—

Desvelado, te sueño; insomne
me apasiono por soñarte sola.

Y se me cargan la premiosa
verdad, y la cantina espesa,
y los licores del recuerdo.

Tú me das en qué pensar. Y mientras
yo pienso, puedes tú reírte.
Vas a vivir sin mí. Ya alguno
te dice —y mejor— lo que te dije.
Tú, como nueva; tú, sin pena.
Y yo negaré que te he querido.

En tu lección de despedidas,
aprendo cuanto soy. Decrépito,
cabizbajo y sin llorar, me miro
en los agujeros del zapato.
De agujeros es mi espejo ahora.

Desencordado y sin guitarra,
hago segunda a tus adioses
con mi desgracia. Estás conmigo.

Hablo nada más por darte el gusto
de ver cumplidas mis habladas.
Al otro lado de este puente
roto, de esta puerta clausurada.
Y me hago el dormido, porque quiero
pensar que no vuelvo a despertarme.

**Un orgullo tan sólo tengo:
no me encontrarán cuando me busquen
de espaldas, porque estoy de frente.**

DE PIE en los rostros del oprobio,
libre de sueños, profetizo
con la evidencia. Tú, opulenta
de carnales respuestas, cortas
este nudo ciego de preguntas.

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

Copa tallada en una gema,
tiembla tu corazón; se inclina.
se derrama sobre las vertientes
de las delicias despaciosas.

Y tus rincones paulatinos
se aureolan con tu santa dicha
de ser agua sedienta, dádiva
de tí misma, cóncava y convexa;

de exprimírte a solas en la boca
tu esponja de sabor; visible,
olerte de especias o de leche.

No hay acabamiento; por encima
de las provincias devastadas,
te cierras de joyas esenciales.

Y un huerto de asombros te florece,
regocijada te reúne:
el penacho solar, la máscara
en las joviales coyunturas;
los azos bicéfalos; de música,
la cantilación de las mejillas.

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

Y de pie, y despierto, lo presagio
porque te pregunto y me respondes:
pudo creerse que vencía

la arrugada perfidia obscena.
Y se derritió bajo las joyas
de la belleza primogénita.

Adiós, adiós, mis compañeros:
me presento, por si no lo saben:
estoy de más en esta vida.

Como herencia me tocó, y por ganas,
la de cegarme y quedar trunco.
Y tú de mis brumas de ojimuerto,
vestida de vidrio, te quitaste;
de mis muñones, desvestida.

Con el descanso de morirme
por diversión, me desayuno;
quién sabe qué guerra habré perdido
que me ladran dos coyotes de hambre
debajo de esas cejas puestos.

A ti, consentida, que te toque
la buena suerte; que te quieran,
que no te cases con un pobre:
fueron de fiesta los padrinos
y la iglesia que te bautizaron.

Me cerraste tu puerta. Afuera,
para hacerte conquista, escribo
mi nombre en la lista de tus muertos.
Y será la flor que te acomode
el cempasúchil de noviembre.

Compañeros, me voy. Les quedan
la cobija donde me tendieron,
los aguardientes del velorio,
el hombro con que fui cargado.

Inocente y blanca te acostaron,
roja amaneciste y condenada.
Por amor del diablo, una limosna
para los deudos de este ciego.

Y no pienses, ya que así te portas,
que me voy a dejar de todos
yo que de ti sola me he dejado.

Perdí el albur, pero me sobra
el valor. Lo escribo y te lo firmo:
lloro por las sotas, pues bien sabes
que los caballos me dan risa.

BIENVENIDAS de ácidos y sales
tus umbrales extienden; labios
del odre oculto, derramándose.

Taciturna, la cisterna alegre
en su centro salaz, la almendra
al fondo del túnel, custodiada
de oscuros anillos sucesivos,
sabe tu nombre y te lo dice.

Y en sus líquidos te encuentras; ardes
al escurrir en blandos valles;
capilares arborescencias
riegas, en estuarios te difundes.

Y bodas de aceites y resinas
convocan proféticas mareas:
es fuente la cisterna, espacio
marino, son los valles trémulos.

Concesión de la gozante esfera
del cántaro materno, estéril.

Y viejas monedas consumidas,
en arras vírgenes renacen.

Testigo causal de tu deleite,
parte ajena tuya, me concibes.
Y entregas tu cuerpo a lentos fuegos.
y el sabor de la carne rige
su ascenso de lenguas interiores.

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

Eterna procesión en círculos,
natal regalo de ti misma;
feliz ofrenda de cansancio
para tus reposos momentáneos,
a una duermes y vigilas:
entre tú y tú y en ti: viviente.

Y escuchas tu nombre, y te recuerdas,
y el ancla anhelas que en el fondo
te muerda, y el vuelo que al cumplirse
pueble la haz de ceras y de plumas.

CASA de umbrales construida,
sólo de dinteles coronada,
de muros aéreos, transitables.

Fruto de perfecta flor, ceñida
fusión de esperanza y cumplimiento;
terrestres promesas restauradas.

Dame la mano, mi alegría;
horno de oscuras fiestas, templo
donde el olvido es la memoria.

Y perpetuos dinteles mide,
con sus cinco puntas ambiciosas,
la estrella sensual que nos conduce.

VENCIDO el atrio, desvestida,
'te tocas inmersa en el prestigio
de cuanto eres, y en tus telas
mansas te despliegas. Respondiéndote,
caderas, brazos, pechos, muslos,
la custodia del placer irradia.

Y la música de las esferas
hemisféricas, vas formando;
a tu santa cítara aplicada,
con movimiento diestro riges
el templo gozante que sustentas.

Fluyendo en secreto, inaugurando
tu pila bautismal, el negro
licor de consagrar, el cáliz,
de hallazgo en hallazgo, minuciosa,
lo aprendido de memoria olvidas,
la acción original gobiernas.

Brillan en la lengua matinales
exploraciones; en las yemas
el deleite alumbra espejos claros.

**Mientras desfallecen los amantes
en cines pulgientos; en colores
de otros, en colchones amarillados;
mientras en quicios clandestinos
se desmorecen; sobre baches
de ruido, en camiones, derrengándose.**

Como va a la sed su abrevadero,
vuelve el mediodía a su mañana;
a su frente de enjambres, vuela.

Regresa el relámpago a su nube
donde se cumple; y el conjuro
del oro retorna a su campana.

El pie su huella recupera
sobre el estruendo de las aguas
increadas. Va sobre las aguas.

Nada se crea, resucita
todo. ¿De qué tumba despoblada
vuelven las palabras que te digo?

SACERDOTAL potencia, erguida
cobra coronada o, de sonora
virtud caudal, vibora santa:
indecente deidad te hiciste
para admitirme en tus santuarios.

Crisol, obra magna del orgasmo.
Y en él, tan brevemente eterna,
tú. siempre en breve eternizada.

Rústicos, tropiezan mis asaltos
en el umbral de tus deleites;
tú los levantas, los traduces
a tu placer, me civilizas.

Templo de puertas complacientes,
te das sin disimulo: adiestras
y guías las hordas al saqueo.

Quejumbrosa fruición, o gracia
gimiente al contemplarse, gozas
el triunfo que otorgas, y te vences,
y para vencerte te trasmutas.

Rasgas tus velos, abandonas
tu vieja piel en las espinas,
ancha y tendida resplandeces.

Y te cubren tetas en colgantes
racimos de series sucesivas;
un pueblo de vientres te acontece
entre acopio de caderas; manan,
multiplicándose, tus brazos;
alzas las piernas en bandadas,
con lenguas sin número te lames.

Mezclada y unida por canales
de ramajes cálidos, poblándote,
tus finales vas recomenzando
siempre más allá, por alcanzarte.

Mientras su brocal adensa el vaso
único, latiente y al acecho:
la animal concentración bivalva.

TINTA y papel estoy pidiendo
para escribir mi última carta;
sin tinta y sin papel, te escribo.

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

Mortificado, te doy pruebas
de que me importas; tú me dices
que ya no te importo. No te vayas,
mi contestación te está faltando.

Si por falsear tus juramentos
se te pusiera negro un diente,
si una de tus uñas se rajara,
tal vez alguno te creyera.

Pero en público te luces, mientes,
sales cayéndote de buena
con las risas de tu mala entraña.

Camino de oscuros paredones,
yo me retiro; me voy lejos
con la esperanza de acabarte:
y aunque en mirarte ya no pienso,
te me representas dondequiera.

Frente al cuadro del fusilamiento
a entregar mis armas me resisto:
el que te está escribiendo es otro,
ultimaron a quien te quería:
con morirme cumplo. Estoy cumpliéndote.

Para que aprendamos a morirnos,
con emboscadas nos despluman:
en cada esquina de esta noche,
en todas las calles de esta vida.

Ya el olor del panteón me llega
revuelto con tu olor de limas:
así, algo tuyo me trastorna
hasta la paz del camposanto.

Ni ésa tendré. Pero tampoco
vas a tener con qué pagarme
las penas con que te he querido
ni las maldiciones que te he echado.

CARBONIZADA entre las brasas
de tu plenitud; exasperada
de grietas de ceniza; hendida
de caídas de celestes cuerpos:
deseñada y frágil; coronada
del rencor de los años; rota.

Y pensar que estuvo aquí tu risa,
que estuvo el alba de ese estío,
que aquí la gracia tuya estuvo:
los rostros con que me mirabas
oscuro y creciendo del relámpago
donde vencido me tenías.

Y eras el recinto para el juego
del incendio ritual, y el traje
de la desnudez ilustre; el nudo
resuelto, la fuga de las alas
del ceñidor bajo tus pechos.

Huérfano ya, te miro ahora
como entre enramadas, mutilado.

Pero aunque no quiera, aunque no sepas,
sigue jiloteando aquel espejo
que hace nacer mi corazón:
más caliente allí, más verdadero
que en sus rejas blancas, y más junto.

En ruinas las causas de la ruina,
de entre tus rincones me recobro:
en velos de turquesas, preso;
pobre, entre manzanas enjoyadas;
de aceites narcóticos, despierto.

Y reconozco en ti la dicha
que el tiempo me salvó; plegaria
con que todo era dado, y todo
es por merced y venia tuya:
el dónde, el cuándo, la certeza
de poder decirte que subsisto.

Carbonizada, hendida, rota,
sin peso terrestre, exasperada,
la cáscara rómpese y se rinde.
Y en cristal y en ámbar y en delicias
se restaura el rayo de quien nada
se esconde: el alba de la risa
en triunfo llevada, vencedora.
Y estoy vencido y te sujeto.

Donde se yerguen tus mazorcas
de placer, donde hay deleite, y tienes
los pechos libres, la desnuda
ilustre alegría de la carne;
los caminos de la tierra, el reino
de los mercados de la vida.

Si ME preguntan quién estuvo
aquí, les diré que tú te fuiste.
Que ya presume de espolones
aquel pichón: allá se esponja,
bien relumbroso y perfumado,
entre muchas rosas abrazándote.

Por padecer, para encelarme,
siempre escogí de las mejores;
pero se me va cerrando el mundo,
me voy quedando sin repuestos.

Como si me viera con ladrones
en tu casa, cuando me he metido
a robar también, me hago el honrado.

Y digno tal vez de mejor flama,
el hígado vuelvo, resentido,
a tus amores terminados;
soplo en esta costra de ceniza.

No me quejo de que te hayas ido,
lo que me duele es que te dejo;

que, porque los otros no me gasten
lo que trabajé, lo estoy tirando.

Ten presente
que yo te serví, mientras pensabas
que ya de nada serviría.

Apretada entre rosas, piensas
que yo quisiera recordarte;
que al jalarte me descubijaron.

Pero no me dejes otra carta,
ni una paloma, ni un espejo;
para abrazarte de memoria,
que me den tus zapatos viejos,
tu vestido blanco y ulcerado,
los listones con que te peinaste.

Ayer me pudiste. Pero andamos,
y en el camino nos veremos:
pues podrá ser que se te olvide
mi amor; pero esos tiempos, cuándo.

EBRIEDAD de subir, buscando
la ebriedad de bajar; camino
donde es penetrable la materia.

Tabernáculo del laberinto
elegido, donde no se encuentra
sino quien pierde la salida.

Cuerpos paralelos que en un punto
colman el mismo espacio; lenguas
de la unión en cantos contrapuestos.

Gozo plural de la escalera
en cruz, girante; simultánea
música en claves de peldaños.

MAL me pagaste; malamente,
con volverte, me correspondiste.
Y huérfano, y en el sepulcro
de estas noches donde me haces menos,
muerto, alumbro porque no me olvides.

A otro le diste tu palabra
de casamiento; que te deje
el otro. Muy grave es mi dolencia:
te digo que tuyos son los celos,
que en qué momento pude amarte.

Porque enviudaste de mis penas
piensas que estás alegre; odiándome,
llamas contento a tu desgracia,
te refocilas, me rescindes.

Aborrecida, te mantienen;
no me diste ni agua, ni siquiera
te condoliste; aunque me quemé,
ni agua te pido, ni quisiera
ya que te murieras cuando duermes.

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

Y te andarás paseando mientras
me pudro; mientras me engusano
—tuyo— dormirás tus largas noches.
Pero escucharás menos y menos
que te echen en cara que las duermas.

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

Engoiosinada en tus laureles
—ya soy difunto— me echas tierra.

Mira lo que has hecho: con decirme
que me querías, me expulsaste.
Si no estás, si te estarás gozando
porque nunca me dirás quién eras.

HAMBRE de muelas en faena
alegra la vida con los riesgos
de la perduración. Honores
de cuerpo presente estoy rindiendo
a la mortaja de la muerte.

Yo trovador, con esta escoria
de guitarras ajenas, vengo
a confesar mi gloria: sólo
por este pecado he de salvarme.

En los inocentes esponsales
de mi crimen; sobre las cumbres
del temor vencido, me confieso
ante ti, concorde y desvelado.

A alcohol y fuego, a son de cuerdas
agrias, me convoco a tus mareas
de entrañadas olas minuciosas.

Tú, en tu cama de arenas claras,
en los bordes de la gruta, asomas,

caliente rana pulidísima,
tu cuerpo en paz, recién parido.

Ebriedad del vino consagrado,
de los labios del odre sales;
parida de ti misma, dada
a luz y a sombra por ti misma,
en traje de olores te proteges,
te arriesgas de olores anunciada,
de olores de fuente me acongojas.

Y el cerco del barro primigenio
me recorre de alas con su aceite
inexhausto, y el otoño invierna
en mi acabada primavera.

Todo está cerca el mundo; pesa
palpable todo, y son de tacto
los sentidos. Como siglos plácidos
se humedecen; como bocas nuevas
de flor de frutas instantáneas.
hablan del final de la sequía.

Y son los sones del periplo
de la madrugada, y te merezco
sólo por el pecado; casta
en lentas corrientes de lujuria,

bautizada a solas con mi nombre
por tu matriz que te encerraba.

Calle de la ciudad; sitiado
desembocadero de las plazas.
Me muero de hambre, sucediéndome
en destempladas notas. En ayunas
las muelas mastican y prosperan.

Fruto y quicial del templo bárbaro,
como en roja vulva de montañas
libradoras de la luz terrestre,
tú, recién desnuda; tú, pariéndote
ebria y pulidísima, arriesgada,
tu ventana vences, los umbrales
de este otro espacio en que me absuelves.

RASPOSO de turbios guitarrones,
de rasposos violines turbio,
mi cantar de sordos instrumento.

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

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

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

Pobre de mí. Ya no te asomas.
Reposan dormidas tus persianas.
No tienes que ver con mis trabajos.

Como el agujón del bien perdido
que se halla a veces sin buscarlo,
hallé tu dolor bajo mis llagas.

Y aunque lejos, aunque no me tienes
voluntad, aunque te estés burlando,
pienso que te gusta recordarlo;
que enlutada, para que se sepa
que me maté por ti, me lloras;
que orgullosamente me sepultas.

Dirán que no me aguanto; dicen
que yo no lo sé. Para que digan,
con la voz de entre semana puedo
darles las palabras del domingo.

Ya me voy. Ya olvido. Ya ni cuento
cuántas horas tengo de no verte.

ALZA las mareas con los himnos
de pueblos en paz, la profecía
del pan y el pez multiplicados.

Es el momento indestructible
donde tú y yo nos perpetuamos.
Algo, que allí está, me pertenece.

Sedición lograda, la victoria
sobre el morir vivaz. Presencia
de la savia azul en la hoja fósil.

Cópula primera siempre; bodas
bautismales, casa compartida,
mezcla indisoluble, sacramento.

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

Máscara juvenil de siglos
que junta tus fuegos en la noche
de las riberas entrañables.

Un juego de goznes y poleas
marca, pentagonal, tu cuerpo:
el surtidor del cuello, el doble
ritmo de los pulsos subcutáneos,
el ritual gemelo en los tobillos.

Lindes da a la angélica familia
del ámbar sudado, y en el centro,
da ámbito a la máscara del rostro
sexual, por ti sola conocido.

Hervor de mareas y de antorchas
sofoca tu vientre;

sus volantes cántaros de aromas
rompe el bestial incienso; un punto
hay, donde florecen las espinas.

Y en la máscara de obsidianas
reticulares, miran, húmedos,
los ojos que una vez se abrieron
de incrustadas conchas en la piedra.

Perdido el cuarzo de los dientes,
laten las encías gustadoras
del poder de ensangrentados meses;
del líquido sin precio, el agua
de la ablución purificante.

Entre cinco puntos y por cinco
caminos; por cinco potestades
multiplicada, te reúnes.
Entre tus piernas te comprendes.

Y la espuma del placer te lustra
con las centellas de naciente
sal recién pescada, todavía
viva en el vacío de las redes
del regocijado vencimiento.

EL VÉRTIGO del pozo angélico
gira y echa flor en los desiertos
de la sal, y les procura puertas
y pájaros cálidos y frutos.

Nueva, la carne se acrisola
bajo la estéril costra; humea
la ciudad corrompida: antorchas
y granizo de azufre. Y sigue
la derrota de mis fantasmas
en su remolino de cegueras.

Y en lo que no puede comprenderse
ejerzo ahora las palabras.

Yo, el desterrado; yo, la víctima
del pacto, vuelvo, el despedido,
a los brazos donde te contengo.

De rodilla a rodilla tuyas,
la palma del tenaz espacio
se endominga y tensa su llamado:

su noble cielo de campanas,
su consumación en la sapiencia,
su bandera común de espigas.

Y el tacto mira, y en sus ojos
se inscriben hechos memorables
a salvo de ayer y de mañana.

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

Tú, la estatua blanca, establecida
en el centro que no se muda;
la sal asombrosa del incendio.
el horno sagrado de estar viva.

La ciudad pequeña tú, mi puerto
de tierra adentro; sembradora
de claros jardines, habitada.

Depuesta por las llamas últimas
sobre las playas de ceniza,
tú, milagro de la estrella fósil,

o pasmo de moldes interiores
en el caracol de tibia púrpura.
o perfecto mascarón de proa
en el tajamar erosionado.

Y con qué exigencias me reclamas;
me enriqueces con qué trabajos;
a qué llamados me condenas.

Cuando un girar de golondrinas
arteriales, se transparenta
por entre estériles desiertos; rige
lo incomprensible en las palabras;
cobra el fruto ansiado de las puertas
con los cerrojos descorridos.

QUIZÁS una sola vez se vive.
¿Para qué desdeñarse, entonces?
Prendido al árbol desastrado;
ahorcado, nocturno, dando vueltas,
desairado y sin aire, cuelgo.

Me pierdo con sólo recordarte;
sin decirme cuándo, me dijiste
que sí. Abriendo tus barajas de oro
me jugaste a matar: son tuyos
mis pesos falsos, devaluados.

El cuchitril de la esperanza,
revendido ya, te pertenece,
y la ganga añoro de otros días.
Ay, juventud; ay, miserables
jirones de alcohol, sentencia
de muerte; ay, pasillo condenado.

Ausencia sin olvido, tiempo
sin olvido. Y no sirvo, y no me tapa
ya ni la tristeza.

Y podré encontrarte, por decirte
que no volverás, que espero siempre.

Bajo el mal trato de los años,
viejo, te pruebo tus palabras
con boca perversa, y no me importa
que me mires llorando. Y callo
y me amarro para no buscarte.

El durable hielo de otro sueño
afirma antiguos puentes, cuaja
los trasudores de esta fiebre.

Quizás viví una vez. Acaso
tú inmortal sabes ser, valiéndote
de la miel central de tus espinas:
te calzas de sirena. cantas
en el oscuro, con tus islas
claras de lujos no tocados.

Y yo no tengo a dónde irme
ni me quiero quedar. Visible
estoy, ahorcado, sintomático.

En tanto que todas las liturgias
obscenas, las culpas relumbrantes
en ti se recogen, te desnudan

con el amor de las mujeres
que no me amaron.

Ya no me aflijo; nada tengo.
Ni siquiera las memorias tristes
ni los males en que me dejabas.

FELIZ la chancla en que aposentas
tu pie: feliz la falda henchida
por tu percha de radiantes lujos.

Vieja tú de tantos años míos,
envejecida por mis años;
ya no fungible, ya incambiable.

Todo. con morir, nos sobrevive;
en nosotros nos sobrevivimos,
de gratitud nos alumbramos.

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

DE VIAJEROS ojos subcutáneos
en concierto visual, te miras;
tocas la opulencia siempre a punto
de desaparecerse; la que nunca
se desaparece o disminuye.

La simplicidad de lo perpetuo
te promueve a más ilustres órdenes;
el hervir secreto de una aurora
depositada entre montañas.

Y en sus místicos invernaderos
vas recuperando la memoria
que dista de ser tan sólo tuya;
el deleite alcanzas, como el solo
fruto esperado de tu vientre.

Engendrada por edades largas,
más duradera que la muerte;
por días mínimos parida.

Sibila plena de mil años
sobre el tripode poseída;

táctil imperio, boca pródiga,
corazón carnal de las promesas.

Templo caliente, boca arriba
sobre el promontorio que desciende
al navegable mar; santuario
que se despide y recomienza.

Y curiosas manos oculares
te nacen, concertadas; miran
bajo tu piel; de tus caderas
a tu vientre; acechan de tu vientre
a tus pechos; de tus pechos pasan.
por tus sobacos, a tu espalda:

Edades de lumbre, nadadoras
en anchas corrientes bautismales.

SUELTA su vago humor de vidrio
contrito, mi alma; desde el fondo,
un burbujear de fango encrespa;
y el águila insomne que empollaba
en mí las brasas del valiente,
ya dormitando, cacarea.

Y así me van dejando, amigo;
así se enmustian mis guirnaldas.
Ni siquiera una pasión me mata:
de grietas torpes, de penumbras,
ciego de enfermedades sórdidas,
ya no me miro.

Ya mi fuerza
no anda con mis piernas; ni mis brazos
se cumplen moviéndose, ni medra
mi corazón en la alegría.

Luego, el ir viviendo, y el doliente
espejo calvo en las almenas
de la cabeza; la oficina,

la mano cortada, la costumbre
de perder los gustos que uno amaba.

Piedra es mi lengua entre cenizas.
Pues cansado estoy, pues viejo a voces,
pues solamente voy jalando.
Un fruto seco reproducen
las costillas descorazonadas.

Ni por si acaso ya me miro:
en la cara aguanto, al descubierto,
los resollarcs de la noche.

Pérfidamente, la vergüenza
benévola del carnicero,
vio la lustración inalcanzable.

Y el vino y la sal y el pan y el agua
lloran. y me alejan sus guirnaldas
en commisión: me desamparan
las brasas del poder, el águila
combustible: duerme el aspersorio
del orgullo, el verbo reviviente.

Amigo, amigo. Se enmustiaron
mis flores marchitas; en desgracia

recordando voy, como de vida.
Y para acabar, por no rendirme,
no canto ya ni me despido.

Son olor de lluvia tus cabellos.
Nocturna memoria del estío.
Y el umbral ansioso de la casa
se alegra en tus zapatos rojos,
tu peso de musgos claros goza.

Y los efluvios de tu abrigo
mojado, y tu sonrisa, vienen,
y el triunfal asedio de tus brazos
en mi cuello, y tu mirada en fuga.

Sube el vino azul de estar contigo;
trasmuta la vivienda oscura,
su canon de puertas frente a frente,
en flamas de túnel submarino,
en fiesta de barcos, en jardines.

Socorro de mis años, dices:
"Y yo a ti." Canción para cantarte,
adorno de tu voz, diadema.

**Y estás en tu cuerpo, y nuestros pasos
juntos, una vez, se reconocen
en el corredor de aquella casa
que no fue la casa que buscamos.**

LUMBRERAS de cimas desgrenadas
quemán sus cohetes de colores,
su granero de astros a la mano.

El incienso animal del alma
da en ti su olor, te conglomerá.
en pálidas telas te difunde.

Y el ritual corona el sacrificio
amnésico, el instante coagulado,
la disolución de los instantes.

Concierto táctil de la altura
—visual— incendiado; enternecido
rincón de la vida perdurable.

ÍNDICE

1. <i>Que el amor sea con nosotros</i>	7
2. <i>Bueyes, puercos años han pisado...</i>	8
3. <i>Aunque bien sé que no me extrañas.</i>	10
4. <i>Se derrumba el fuego en polvaredas.</i>	13
5. <i>Igual que el licor entre las alas</i>	15
6. <i>Casi de muerte, he recordado</i>	16
7. <i>Pulida la piel bajo tus rosas.</i>	19
8. <i>No compasivo, no clemente.</i>	22
9. <i>De vigiliás multiplicadoras</i>	25
10. <i>No es en mi año. Alguien te tiene</i>	26
11. <i>El oleaje de la hoguera</i>	28
12. <i>En qué voy a creer ahora.</i>	31
13. <i>Avieso, sus moscas derrotadas</i>	34
14. <i>Hoy, porque no quiero entristecerte.</i>	35
15. <i>De pie en los rostros del oprobio.</i>	38
16. <i>Adiós, adiós, mis compañeros.</i>	41
17. <i>Bienvenidas de ácidos y sales.</i>	43
18. <i>Casa de umbrales construida.</i>	45
19. <i>Vencido el atrio, desvestida.</i>	46
20. <i>Como va a la sed su abrevadero.</i>	48
21. <i>Sacerdotal potencia, erguida.</i>	49
22. <i>Tinta y papel estoy pidiendo.</i>	51

23. <i>Carbonizada entre las brasas.</i>	54
24. <i>Si me preguntan quién estuvo.</i>	57
25. <i>Ebriedad de subir, buscando.</i>	59
26. <i>Mal me pagaste, malamente.</i>	60
27. <i>Hambre de muelas en faena.</i>	62
28. <i>Rasposo de turbios guitarrones.</i>	65
29. <i>Alza las marcas con los himnos.</i>	67
30. <i>Sabia en los crisoles, en los hornos</i>	68
31. <i>El vértigo del pozo angélico.</i>	70
32. <i>Quizás una sola vez se vive</i>	73
33. <i>Feliz la chancla en que aposentas.</i>	74
34. <i>De viajeros ojos subcutáneos.</i>	77
35. <i>Suelta su vago humor de vidrio.</i>	79
36. <i>Son olor de lluvia tus cabellos</i>	82
37. <i>Lumbreras de cimas desgreñadas.</i>	84