



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**LOS MUROS Y LAS PUERTAS:
UN ACERCAMIENTO A TRES POEMARIOS DE BONIFAZ NUÑO
DESDE LOS ELEMENTOS ESPACIALES DE SU POESÍA**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE :
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA :

JOCELYN MARTÍNEZ ELIZALDE

ASESOR: MAESTRO ISRAEL RAMÍREZ CRUZ



MÉXICO

2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedico este esfuerzo
a mis padres,
a mis amigos,
a Octavio
y, con gran afecto,
respeto y admiración,
a mi asesor, Israel Ramírez,
por su inagotable paciencia.

*Pues comida y bebida son absorbidas dentro
del cuerpo, y como pueden ocupar en él
lugares fijos, se hace fácil saciar el deseo de
agua y pan. Pero de la cara de un hombre
y de una bella tez nada penetra en nosotros
que podamos gozar, fuera de tenues imágenes,
que la mísera esperanza trata a menudo
de arrebatar del aire.*

Lucrecio, *La naturaleza de las cosas*,
libro cuarto, II, vv. 1091-1096.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. LA IMAGEN POÉTICA Y EL ESPACIO.....	11
1. La imagen.....	12
a) La imagen visual	14
2. Los elementos espaciales.....	17
a) Dimensión	18
b) Plástica.....	22
c) Perspectiva.....	25
CAPÍTULO II. LA ENUNCIACIÓN LÍRICA EN LA ESPACIALIDAD	32
1. El sujeto enunciator lírico encerrado.....	36
a) El aislamiento.....	36
b) El naufragio sensorial.....	46
2. El sujeto enunciator lírico expulsado	53
a) La querencia	54
b) Los límites de la otredad	58
CAPÍTULO III. LA TRANSGRESIÓN DEL LÍMITE.....	66
1. El viaje	67
CONCLUSIONES	75
BIBLIOHEMEROGRAFÍA.....	79

INTRODUCCIÓN

A Rubén Bonifaz Nuño se le han atribuido distintos calificativos: humanista, maestro, mago, alquimista, amigo, filántropo, clásico, romántico, vanguardista, actual, mexicano y universal, entre otros. Con menor abundancia se han llevado a cabo varios estudios acerca de su obra poética, entre los que se caracterizan por ser más sistemáticos los de Helena Beristáin: *Análisis e interpretación del poema lírico*, el cual no es propiamente un trabajo acerca de Bonifaz Nuño, sino un manual para el análisis de la poesía lírica, en el cual se toma como ejemplo un texto de este poeta. De la misma escritora, *Imponer la gracia. Procesos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño* es un libro que se basa en el concepto de “desautomatización” de V. Sklovski y posteriormente explica que este procedimiento se da en la poesía de Bonifaz Nuño a través de los tropos que están presentes en ella y nos brinda una serie de ejemplos.

Están también aquellos que tienden más hacia la interpretación de uno o varios libros, como en el caso de Evodio Escalante, autor de dos artículos: “El destinatario desconocido” en el que el autor observa la constancia de la evocación a un decodificador en los poemas del veracruzano y “Rubén Bonifaz Nuño: del machismo a la gnosis platónica” en el cual nos presenta el aprendizaje como un tema común en la obra de nuestro autor.

En este mismo grupo de textos interpretativos, se encuentra *El éter en el corazón: La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, cuyo autor, Alfredo Rosas Martínez, propone un acercamiento a toda la obra del poeta a partir de la mitocrítica y destaca la presencia de lo esotérico en su poesía.

De una forma un tanto personal se han escrito artículos que tienden más a la exaltación del poeta y no de su obra en sí, por ejemplo: “Lecciones de Rubén

Bonifaz Nuño” y “Un adolescente llamado Rubén Bonifaz Nuño” ambos de Vicente Quirarte.

Asimismo, existen dos entrevistas hechas por Marco Antonio Campos: la primera, “Resumen y balance” a pesar de tener más de veinte años, es impresionantemente iluminadora y actual, ya que el mismo poeta describe uno por uno los libros que hasta ese momento había publicado, realizando una incomparable poética de su propia obra. La segunda, “El dueño de su lenguaje”, trata más acerca de su inclinación por la cultura prehispánica, algo que es evidente en sus libros; de la misma forma que lo es la presencia de la antigüedad grecolatina.

Sin embargo, no hay ningún trabajo que se refiera a la espacialidad como elemento sustancial de la poesía bonifaciana, tal vez el más relacionado con este tema sea el escrito por María Andueza: “Rubén Bonifaz Nuño, poeta urbano”, en el que la autora explica la portentosa manera en que la Ciudad de México es poetizada por este autor; pero el objetivo de este artículo no es precisar la constancia de la ciudad como un procedimiento poético, sino únicamente poner en evidencia la frecuente aparición de esta metrópoli en sus poemas por afición del poeta. Él mismo lo reafirma en una de las entrevistas antes mencionada:

Soy un hombre de ciudad desde que tengo memoria. Me gusta y la amo totalmente con su mugre y su riqueza: las fondas y las cantinas, las encrucijadas y el olor de las pescaderías, las oficinas, el ruido de los coches y la asfixia constante. Creo que casi en todo lo que he escrito se siente, a partir de este libro [*Los demonios y los días*], la presencia de la ciudad. Yo no entiendo de otras cosas. Si hablo de una esquina, de un cine o de un borracho a media calle, estoy hablando de lo que soy.¹

Respecto al espacio como proceso poético existen pocos estudios; algunos de ellos se refieren a la importancia del espacio en la poesía en relación con la disposición del texto en la hoja y a sus implicaciones de ésta en la lectura, lo cual, por más interesante que sea, definitivamente no es lo que concierne a este trabajo.

¹ Marco Antonio Campos, “Resumen y balance”, *Vuelta*, p. 32.

En el ámbito de la poesía francesa, específicamente, se elaboró un estudio que tiene coincidencias con este trabajo: “El espacio poético y la construcción de la imagen en la poesía de Theophile Gautier” de Isabel López-Abadía.

En cuanto al análisis del espacio en la poesía mexicana existen algunos libros que se detienen en el paisaje poetizado, principalmente con fines nacionalistas, es decir, se destacan aquellos poemas en los que abunda los elementos naturales, los cuales caracterizan paisajes mexicanos idealizados, por ejemplo en la obra de autores como Rafael Landívar, José Manuel Martínez de Navarrete o José Joaquín Pesado; entre estos tratados se localiza el libro *El paisaje en la poesía mexicana* de María del Carmen Millán.

Existen otros autores menos interesados en el *locus amoenus*, quienes identifican más las referencias a los espacios como representaciones de emociones; entre estos se encuentra “Algunas configuraciones espaciales en la poesía de Juan Ramón Jiménez” de John C. Wilcox, quien distingue la constancia de los espacios ilimitados en las referencias al universo, al cielo y al mar, como una exteriorización del dinamismo de la imaginación poética del autor.

Otro más sería el artículo de Iliana Godoy, “Espacios de la ausencia: de Chirico, Villaurrutia y Barragán”, en el que, al igual que en este trabajo, se identifica el espacio con la representación sensorial, sólo que la autora no nos remite únicamente a la poesía, sino que hace una comparación entre la obra de un pintor, un poeta y un arquitecto.

Existen otros dos libros a los que se aludirá constantemente en este trabajo, puesto que teorizan en torno al espacio, sólo que no lo hacen relacionado directamente con la poesía: *Estructura del texto artístico* de Yuri M. Lotman y *La poética del espacio* de Gastón Bachelard.

Lo que este estudio sí pretende es, en primer lugar, definir la espacialidad lírica y perfilar sus características; en segundo lugar, poner en evidencia la importancia que tiene la espacialidad en tres libros de Rubén Bonifaz Nuño; con base en lo anterior se pretende, en tercer lugar, brindar una propuesta de lectura en la que la espacialidad lírica sea el hilo conductor de la misma y, por último, dar una interpretación partiendo de las connotaciones de los espacios poetizados.

En cuanto a los libros elegidos como objeto de análisis, cabe mencionar que fueron estos y no otros, por distintas razones. La primera, por su correlación temática y cronológica: *Los demonios y los días* es de 1956; *El manto y la corona*, de 1958 y *Fuego de pobres*, de 1961. La segunda, porque fue en estos poemarios en los que encontré mayor número de elementos espaciales, lo cual no implica que en el resto de la poesía bonifaciana no los haya también. Y la tercera, es definitivamente por hedonismo puro, estos poemarios me han proporcionado un enorme placer a cada lectura.

En cuanto a la temática, *Los demonios y los días* representa la imposibilidad de acceso al lugar opuesto, frecuentemente aparece en este poemario un sujeto lírico desesperado por encontrar una entrada o una salida; es un sujeto que se halla siempre en un túnel o en un llano, siempre cercado o desterrado y siempre solo, ciego, sordo y mudo.

En *El manto y la corona* aparece la ventana: la amante, quien además ilumina el camino de ese sujeto lírico que antes sólo se conducía entre tinieblas.

Posteriormente, en *Fuego de pobres* surge la puerta: la compañía fraterna y el diálogo, ambos rompen con el silencio en el que se hallaba el sujeto lírico de *Los demonios y los días*. *Fuego de pobres* muestra la miseria humana, igual que el libro anterior, pero esta vez redime al hombre y lo saca de su profundo rincón de fracaso y de vergüenza para enaltecerlo como el más valiente de los guerreros.

Bonifaz pone al mismo nivel al héroe mítico, al caballero, al poeta, al asceta, al oficinista, al indígena, a la profesora, a la esposa; todos ocupan ese sitio en el que lidiar con la lluvia, el tedio, los precios altos, la soledad, la conciencia de la muerte y el desamor es la batalla de todos los días.

Los muros y las puertas representan precisamente la dinámica que surge de la intención de pasar al lugar opuesto. Los muros son las barreras infranqueables que al mismo tiempo que protegen al que está adentro, rechazan al que está afuera; las puertas, en cambio, constituyen la oportunidad de acceso.

Posiblemente, esta tesis debería llevar por título “Los muros, las puertas y las ventanas”, ya que estas últimas representarán una oportunidad de contacto

con el otro, pero a diferencia de las puertas no permitirán el acceso completo, sino que se limitarán a la contemplación.

Con el fin de lograr un acercamiento sistemático a la definición, aplicación e interpretación de la espacialidad lírica en *Los demonios y los días*, *El manto y la corona* y *Fuego de pobres* este estudio se encuentra dividido en tres capítulos.

En el primer capítulo se pretende perfilar el concepto de espacialidad lírica a través de la indagación en dos nociones: la imagen poética y el espacio. Por esta razón, se conducirá al lector, en primer lugar, hacia una definición de la imagen desde distintos autores entre los que destacan Gilbert Durand, Emil Staiger, René Wellek y Austin Warren, quienes relacionan dicho recurso con las experiencias sensoriales. De esta forma en un primer apartado se reflexionará principalmente acerca de la imagen visual y los elementos centrales que la conforman. También se intentará caracterizar la espacialidad poética, es decir, el objetivo es particularizarla enumerando los elementos que la componen.

Puesto que, como se mencionó anteriormente, no hay muchos trabajos acerca de la importancia de la espacialidad en la poesía lírica, se comenzará por subrayar las características de este recurso en diversos poemas, incluso en algunos que no pertenecen al corpus elegido, pero que fueron seleccionados porque es más fácil localizar en ellos la espacialidad e inmediatamente después se puntualizarán esas mismas características en los poemas de los libros analizados.

A lo largo del segundo capítulo se retomará el concepto de espacialidad y se partirá de la perspectiva del sujeto lírico para diferenciar dos grandes categorías: el sujeto lírico adentro y el sujeto lírico afuera.

Con el sujeto lírico adentro se desarrollarán dos apartados: "El aislamiento", y "El naufragio sensorial". Para estas dos clasificaciones se utilizará, en el primer apartado, *Los demonios y los días*, puesto que tiene como temas la desolación, la miseria y la injusticia, las cuales llevan siempre a la incomunicación y al desconcierto. En el segundo apartado, se recurrirá a *Fuego de pobres*, ya que los poemas ahí contenidos revelarán la comunicación y la solidaridad entre los hombres.

Con el sujeto lírico afuera se presentarán otras dos clasificaciones: por una parte, “La querencia” y, por otra, “Los límites de la otredad”, en estos apartados el amor será el tema principal, por lo que se utilizará *El manto y la corona*. Es en este capítulo en el que se brindará una propuesta de lectura a través de la espacialidad lírica.

Por último, en el tercer capítulo se dará una breve interpretación de uno de los temas conformados por el espacio: el retorno, simbolizado en algunos poemas de Bonifaz mediante un río. Aunque el espacio lleva siempre como compañero al tiempo, no se ahondará en este tema, únicamente haré referencia a él, precisamente en este capítulo, en la medida en que lo temporal se represente con lo espacial.

Aún con las dificultades que implica dar nombre a procedimientos poéticos en los que hasta el momento no se ha ahondado, espero proporcionar de la manera más clara y precisa los mecanismos que sirven para acercarnos a un poema por medio de la espacialidad; si esto no fuera logrado, quisiera al menos que este trabajo sirviera como un camino de aproximación a la poesía lírica.

CAPÍTULO I LA IMAGEN POÉTICA Y EL ESPACIO

*Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración.
Gastón Bachelard, La poética del espacio.*

En este primer capítulo que reúne la indagación en dos conceptos –la imagen poética y el espacio– así como un primer intento de aplicación de los mismos, se conducirá al lector, en primer lugar, hacia una definición de la imagen desde los estudios de distintos teóricos, entre los que se encuentran Durand, Staiger, Wellek y Warren, quienes postulan, como elemento fundamental de dicho recurso, las experiencias sensoriales. Este primer apartado se adentrará principalmente en la imagen visual y los elementos que la configuran.

En segundo lugar, se reflexionará acerca de la importancia del espacio en la poesía lírica; es decir, no el espacio narrativo, acerca del cual se han llevado a cabo diversos análisis –de los que en algunos momentos será necesario retomar ciertos conceptos con la debida precaución que la diferencia de géneros requiere– sino de una espacialidad que no contiene una historia y que se acerca más a la representación de una atmósfera. En este mismo apartado se intentará caracterizar la espacialidad poética, mediante la enumeración de las particularidades compartidas entre los poemas que recrean espacios, dichos elementos son el límite, la dimensión, la plástica y la perspectiva.

En tercer lugar, debido a que existen pocos escritos acerca de la importancia de la espacialidad en la poesía lírica, se destacarán las características de este recurso en diversos poemas, no sólo de los tres libros elegidos, sino también de otros autores que no pertenecen al corpus señalado, pero que de ninguna forma han sido tomados al azar; al contrario, han sido elegidos porque pueden ejemplificar, mejor que otros, los procedimientos de la espacialidad.

1. LA IMAGEN

La imagen poética ha sido revisada, clasificada y definida por distintos autores entre los cuales es posible encontrar tanto coincidencias como divergencias. Mediante las teorías acerca de la imagen como recurso poético, es necesario perfilar, para esta investigación, una definición que logre abarcar los conceptos ya establecidos y que permita no sólo localizar una imagen en un poema lírico, sino advertir la importancia y la función que ésta desempeña dentro del mismo.

Distintos autores han tratado de llegar a un concepto de imagen; es así que, a partir de estudios antropológico-literarios, Gilbert Durand la define como “la re-presentación” de un objeto ausente.² Es decir, la imaginación es la facultad de reproducir en la mente rastros de impresiones sensoriales en ausencia de los objetos que las motivan. Durand lo explica de la siguiente manera:

La conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una directa, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra, indirecta, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en “carne y hueso” a la sensibilidad, como por ejemplo, al recordar nuestra infancia o al pensar en la muerte.³

Desde la perspectiva aristotélica, la literatura se ha entendido como una copia de la realidad; pero la poesía, en particular, va más encaminada a ser una copia de la sensación que experimenta el sujeto cuando se enfrenta a esa realidad. Emil Staiger menciona al respecto:

El poeta lírico no se sitúa ante las cosas, sino que se abre en ellas, es decir, “recuerda”. “Recuerdo” debe ser el nombre para designar la falta de distancia entre sujeto y objeto, para el lírico uno-en-otro.⁴

Staiger retoma, por lo tanto, la evocación de la experimentación del sujeto con el objeto.

Acerca de la imagen, Octavio Paz añade la dualidad como característica inherente a este fenómeno:

² Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, p. 10.

³ *Ibidem*, p. 9.

⁴ Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, p. 79.

Cada imagen –o cada poema hecho de imágenes– contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos. Así San Juan habla de “la música callada”,[...] la figura de Antígona, despedazada entre la piedad divina y las leyes humanas,[...] en Segismundo, la vigilia y el sueño se enlazan de manera indisoluble y misteriosa. En Edipo, la libertad y el destino... La imagen es cifra de la condición humana.⁵

Octavio Paz explica que lo que en la realidad se bifurca, en la poesía, por medio de la imagen, se sintetiza:

El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquellas son piedras. Y de pronto afirma: Las piedras son plumas, esto es aquello.⁶

Por una parte, la posición de Paz presenta la imagen desde una visión general y abstracta, él asume a la imagen poética como un procedimiento que engloba muchas de las figuras que la retórica ha identificado por separado⁷; sin embargo, el hecho de presentar dicha figura como un recurso siempre bipartito sí se tomará en cuenta para el análisis de los poemas de Bonifaz Nuño, puesto que la lucha de contrarios en la imagen espacial es fundamental para analizar su poesía y para brindar una posible interpretación.

Por otra, siguiendo a Durand, se presentará el análisis y la interpretación de la poesía de Bonifaz Nuño en dos pasos: en primer lugar, a través de las imágenes, en el sentido de representaciones sensoriales, es decir, en las que aparentemente sí se ha tenido una experiencia mediante de los sentidos; en segundo lugar a través de las imágenes más abstractas, aquello que es ya una mezcla entre el recuerdo y la imaginación, a las que Durand se refiere como “el recuerdo de la infancia, los deseos de aquello que jamás se ha experimentado o la muerte”. De forma semejante, San Agustín clasifica las cosas pasadas y las venideras que se encuentran en la mente o en la imaginación, como memoria y expectación:

⁵ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 98.

⁶ *Ibidem*, p. 99.

⁷ A diferencia de Durand, quien hace una minuciosa diferenciación entre “símbolo”, “alegoría”, “imagen”, “signo” y “mito”; Octavio Paz menciona: “Designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, fábulas, etcétera”. *Ídem*.

Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan: presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación).⁸

Por otro lado, Wellek y Warren mencionan las distintas formas en que se ha clasificado la imagen y coinciden con Durand en la relación con los sentidos y con la reproducción mental de los objetos:

Las imágenes son tema que entra tanto en la psicología como en los estudios literarios. En psicología, la palabra imagen significa una reproducción mental, un recuerdo de una vivencia, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual. [...] Las clasificaciones establecidas por los psicólogos y estéticos son numerosas. No sólo hay imágenes “gustativas” y “olfativas”, sino también “térmicas” y “presivas” [...] Se ha hecho la importante distinción entre imágenes estáticas e imágenes cinéticas (o “dinámicas”) [...] La imagen sinestésica lleva a cabo una transposición de un sentido a otro (v. gr.: del sonido al color).⁹

Tomando en cuenta estas diversas maneras de definir la imagen, se considerará como concepto de la misma aquello que implique representación sensorial de cosas concretas o abstractas, vividas o intuidas y ubicadas, por lo tanto, en el pasado o en el futuro; así como la caracterización paciana de la dualidad opuesta.

Siguiendo estas nociones particulares de la imagen, se presentan a continuación las características de la imagen visual, la importancia de que sea ésta y no las que remiten al resto de los sentidos, radica en la relación que conlleva espacio y vista, dicho de otra forma, el espacio se percibe primordialmente con este sentido.

a) La imagen visual

Al abordar el problema de la imagen visual surgen preguntas que van desde la misma definición y la delimitación del concepto hasta la enumeración de las características que la componen. La imagen visual, al igual que todas las imágenes poéticas, tiene por referencia la experiencia sensorial. Por sus características puede situarse cerca de la descripción o la ékfrasis, es decir, una

⁸ San Agustín, *Confesiones*, libro XI, capítulo 20.

⁹ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, p. 222.

imagen visual es como pintar un cuadro con palabras; por lo tanto, los elementos básicos que encontraremos en dicho recurso serán los colores y las formas; una imagen visual es cromática y plástica. La diferencia entre una descripción y una imagen visual radica en la abundancia de características, en la primera; y en la concreción y generalización, en la segunda.

De esta manera, se entiende que la imagen visual contiene los elementos esenciales de todas las imágenes sensoriales: representación (por evocación o por intuición) y dualidad, así como la referencia a todo aquello que se percibe o se metaforiza por medio de la vista, como se mencionó anteriormente, los colores y las formas.

Nótense el fragmento siguiente dichos elementos:

Me sorprende, dulcemente imagino
quiénes, cómo son los que duermen:
hombres fatigados, niños pálidos,
mujeres bellísimas cuyos cuerpos,
misteriosamente enternecidos,
flotan como larvas en sus capullos
de sábanas puestas hace tres días.

Tras una ventana de éstas podrías
estar, indefensa, durmiendo,
tú, para quién fue demasiado simple
la caja de vidrio que te encerraba
en mi corazón de veinte años,
y a quien un tendero anónimo
tomó como criada, tranquilamente,
después de pasar por un juzgado
y un vestido blanco y una iglesia.

¿Qué claros pilares sueñas de oro,
qué mareas cálidas, en costas
que nunca verás estando despierta?¹⁰

En este poema aparece un sujeto lírico en primera persona que intuye, se representa asimismo la idea de la gente dormida, habla de hombres, mujeres y niños, hasta que llega a la imagen de la mujer que lo despreció y también la imagina dormida.

¹⁰ "18", *El manto y la corona*, p. 133.

El sujeto lírico sitúa a la amante en tres escenarios: el primero –presente y posible– detrás de alguna de las ventanas que él observa; el segundo, ubicado en el pasado cuando ella decidió elegir al tendero, y el tercero, en un presente imaginario, la sitúa soñándose entre “costas” y “mareas cálidas.”

Respecto a la dualidad de estas imágenes, podría decirse que está inserta en la oposición realidad-imaginación, presente-pasado o presente-futuro y el arriba-abajo relacionado con el sueño y la vigilia: las mujeres flotan cuando duermen y la amada sueña “claros pilares de oro” y “mareas cálidas.”

En cuanto a los elementos visuales se menciona a los “niños pálidos” y a las “mujeres bellísimas” flotando “como larvas en sus capullos” y, nuevamente, los “claros pilares de oro.”

En otras palabras, por medio de la imagen la poesía remite no sólo a la realidad, sino a la forma en que la realidad se percibe y, mejor aún, la poesía puede nombrar una realidad jamás percibida por los sentidos, pero sí a través de la imaginación. Staiger menciona “Presente, pasado e incluso futuro pueden ser recordados a través de la poesía.”¹¹ Y podría decirse que, en este sentido, “recordados” implica también una doble representación: la primera, mental y la segunda, escrita.

Dada la escasa teoría que existe acerca de la espacialidad lírica me he visto en la tarea de partir, en un primer momento, de los acercamientos de la narrativa hacia a este mismo tema, para deslindarme inmediatamente después y poder configurar una método de análisis exclusivamente aplicable a la poesía.

Como un primer paso, directamente en la obra, mi acercamiento consistió en notar los procedimientos poéticos a nivel léxico, es decir, busqué en la obra de Bonifaz Nuño todo aquel concepto que refiriera al espacio, sin embargo, me vi rebasada por la cantidad de palabras que iban desde lo más evidente como casa, calle, ciudad, pared, alcoba, isla, hasta aquello que se relacionaba al espacio más por un procedimiento de analogía como manos, vientre, almendra, boca, flor, río.

Debido a esto, tuve que buscar cuáles eran las verdaderas coincidencias, más allá de lo semántico, que englobaban, como tal, al espacio en la poesía lírica.

¹¹ Emil Staiger, *Op. Cit.*, p. 79.

2. LOS ELEMENTOS ESPACIALES

En su libro *La poética del espacio*, Gastón Bachelard ha indagado en los espacios imaginarios y ha desplegado, a través de ellos, una realidad más reconocible; este autor ha reflexionado acerca de la dialéctica de lo de adentro y de lo de afuera y ha descrito la forma en que los adverbios *aquí* y *allá* adquieren connotaciones de suma importancia como conceptos opuestos, pero también como complementarios.¹²

La forma en que pueden diferenciarse el aquí del allá, el adentro del afuera o la izquierda de la derecha es mediante la inserción de un límite que pueda separarlas y distinguir las, pero al mismo tiempo identificarlas como parte de un todo.

El concepto de límite, en particular para el texto artístico, ha sido definido por Yuri Lotman de la siguiente manera:

El límite divide todo el espacio del texto en dos subespacios que no se intersecan recíprocamente. Su propiedad fundamental es la impenetrabilidad. [...] El límite que divide el espacio en dos partes debe ser impenetrable, y la estructura interna de cada uno de los subespacios, distinta.¹³

Con base en esta definición se entiende que el límite es una división que existe para diferenciar los dos subespacios que separa, ya que cada uno posee características distintas, para empezar por el lugar que ocupan: izquierda y derecha, arriba y abajo, atrás y adelante, etcétera.

Además, al límite en sí no se puede acceder; es decir, si colocamos un objeto en un espacio determinado, éste puede localizarse en un subespacio o en el otro, pero no en ambos, ni en ninguno.

Acerca del espacio poético en la poesía francesa, Isabel López-Abadía explica:

La innovación baudelairiana es fruto en gran parte de su capacidad para trascender el espacio meramente descriptivo para proponer un espacio imaginario

¹² Nótese la pertinencia de la dualidad de la imagen descrita por Paz.

¹³ Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 281.

en el que aparecen como fuerzas en tensión más notables la experiencia de los límites y el ahondamiento en los espacios sensoriales.¹⁴

Podría decirse, incorporando todo lo anterior, que la espacialidad poética es una imagen visual –con todas las características antes mencionadas: representación, descripción, dualidad y evocación o intuición– más la delimitación espacial.

La espacialidad está presente en todo lo delimitado perteneciente al ámbito de lo real o de lo imaginario, de ahí que el espacio sea en primera instancia el continente de los objetos sensibles o de los objetos físicos.

Sin embargo, como se ha explicado anteriormente, al referirnos al espacio poético diremos que puede contener también objetos no sensibles: objetos imaginarios, de esta manera, la espacialidad poética es la representación del espacio físico y de los objetos imaginarios.

Una vez entendida la espacialidad, se presentan a continuación los elementos circunstanciales que la caracterizan: dimensión, plástica y perspectiva:

a) Dimensión

Como concepto puramente geométrico, la dimensión es la longitud, la extensión o el volumen de una línea, una superficie o un cuerpo, respectivamente. La dimensión en el ámbito de la poesía se configura a través de las imágenes visuales que definen líneas, superficies, extensión y volumen; es decir, está presente cuando se llama la atención acerca de los cuerpos, de sus proporciones y del lugar que ocupan en determinada configuración espacial.

En el discurso lírico algunos conceptos pueden carecer de características concretas, aunque dentro de la representación poética es posible atribuirles una dimensión; imaginariamente ocupan un lugar en el espacio, frecuentemente esto se logra mediante la relación de ideas abstractas con otras más inteligibles.

¹⁴ Isabel S. López-Abadía Arroita, “El espacio poético y la construcción de la imagen en la poesía de Theophile Gautier”, p. 269.

Acerca de la concreción que se le da a lo abstracto –en este caso las sensaciones– al ser nombrado en un poema, Octavio Paz escribe en su prólogo a William Carlos Williams:

Para que la sensación acceda a la objetividad de las cosas hay que transformarla a ella misma en cosa. El lenguaje es el agente del cambio: las sensaciones se convierten en objetos verbales. Un poema es un objeto verbal en el que se funden dos propiedades contradictorias: la vivacidad de la sensación y la objetividad de las cosas.¹⁵

Es decir, en la poesía constantemente se intenta aprehender todo aquello que es etéreo y se le delimita para contenerlo, comprenderlo y poseerlo; la poesía intenta poseer y guardar el amor, la belleza, la juventud, la inteligencia y la felicidad por medio de las palabras. A veces, incluso delimita la muerte, el miedo o el desamor, quizá para entenderlos mejor y soportarlos.

En *El manto y la corona*, por ejemplo, constantemente aparece un sujeto lírico que se debate entre la posesión y la liberación de la mujer amada:

Pobre de mí que a veces he pensado,
que muchas veces he querido,
fabricarte una jaula
con mi ternura, mi dolor, mis celos,
y tenerte y guardarte allí, segura,
lejos de todos, mía
como una cosa, tierna y desdichada.¹⁶

En este poema se muestran dos espacios o dos dimensiones, la primera es la del sujeto lírico y la segunda es el pensamiento del sujeto lírico, este sujeto objetiva a su amada y desea apartarla de todo lo que no sea él, gráficamente, se puede apreciar de la siguiente manera:

¹⁵ Octavio Paz, en William Carlos Williams, *Veinte poemas*, p. 14.

¹⁶ “11”, *El manto y la corona*, p. 178.



En la poesía de Rubén Bonifaz Nuño es frecuente hallar una desproporción en las dimensiones de los cuerpos, unos se agrandan y otros empequeñecen. A veces lo grande —y en ocasiones, lo inconmensurable— surge o se resguarda en lo pequeño. Puede ser la belleza, como la imagen de una mariposa emergiendo de un capullo; o la monstruosidad, como la imagen de cientos de hormigas que brotan de un pequeño hormiguero¹⁷.

En los siguientes versos de T. S. Eliot y de Xavier Villaurrutia puede observarse este mecanismo:

Te mostraré el miedo en un puñado de polvo¹⁸

¹⁷ Lo grotesco, entendido de manera general como la desproporción, ocupa un sitio exclusivo en la poesía de Bonifaz Nuño, por esto se retomará brevemente en el siguiente capítulo. Por ahora, nótese en el siguiente ejemplo los objetos delimitados y sus continentes, así como el hecho de que en ambos aparezca como constante el sueño. En estos ejemplos, es precisamente la belleza, ente subjetivo e ilimitado, lo que el poeta trata de objetivar volviéndola música y mar; y de delimitar, poniéndola en un lirio y en un caracol, ambos son objetos pequeños que contienen un ente inmenso:

El lirio del silencio, embellecido,
en sus callados muros aprisiona
para este sueño el último sonido.
("2", *La muerte del ángel*, p. 11.)

Sueño que he tenido el mar en mi mano.
En un caracol profundo, en la imagen
de la gota esbelta que por tus dedos
tiembla y resbala.

("El caracol", *Algunos poemas no coleccionados 1945-1952*, p. 36.)

¹⁸ T. S. Eliot, *Tierra Baldía*, p. 93.

Entonces sólo yo sé que la muerte
es el hueco que dejas en el lecho
cuando de pronto y sin razón alguna
te incorporas o te pones de pie.¹⁹

En estos fragmentos tenemos el miedo en un puño y la muerte en un hueco. Ambos son conceptos abstractos que se concretizan mediante la delimitación que se da a través de objetos un poco más concretos, el puño y el hueco.

En el primero aparece la monstruosidad, la cual tiene como características inherentes lo inabarcable y el enrarecimiento, ésta es objetivada para ser mejor comprendida en forma de polvo y es delimitada por una mano.

En cambio el segundo ejemplo es más abstracto, la misma monstruosidad es objetivada al tomar la forma de la muerte y es delimitada por un hueco.

Para entender el concepto de dimensión aplicado a la espacialidad poética, se parte, a su vez, del concepto de medición, medir es comparar magnitudes. En este caso, a través de las palabras se comparan dos elementos, uno abstracto y uno más concreto y por esta relación de comparación es posible entender mejor las magnitudes de lo abstracto.

En el poema de Villaurrutia, el sujeto lírico equipara la ausencia del amante con la muerte; la muerte es entendida como Tánatos lo contrario de Eros, y sólo puede ser comprendida mediante la comparación de su opuesto –como ocurre con la definición de oscuridad: falta de luz–, sólo podemos explicar la muerte como la ausencia de la vida, al igual que tratamos de entender el desamor como la falta de amor. Bonifaz Nuño explica el mismo tópico precisamente mediante una comparación:

Desde hace mucho tiempo
conozco el sufrimiento que tú causas:
grande como la dicha que me has dado
será el que me regales [...]
Y no habrá sitio que no duela,
porque el dolor ocupará tu sitio.²⁰

¹⁹ Xavier Villaurrutia, “Nocturno de la alcoba”, *Obras*, p. 60.

²⁰ “12”, *El manto y la corona*, p. 180.

En el fragmento anterior se puede distinguir un elemento perteneciente a la dimensión: grande. El sufrimiento que causará la amada con su ausencia será equivalente a la dicha que causó en otro momento. En este caso dolor y júbilo adquirieron características físicas para comprenderlos de una manera más sencilla y, al adquirir un tamaño, también adquirieron un espacio, en este caso es el mismo amante lleno, ahora, de desamor.

b) Plástica

La plástica está representada por el color, la textura, la forma, la profundidad y la distribución: lo vacío y lo saturado. En el caso de esta propiedad espacial, el contraste será primordial para poder apreciarla. A continuación se confrontarán dos poemas opuestos en cuanto a plástica, para acercarnos, posteriormente, a un poema de Bonifaz Nuño:

Es una calle larga y silenciosa.
Ando en tinieblas y tropiezo y caigo
y me levanto y piso con pies ciegos
las piedras mudas y las hojas secas
y alguien detrás de mi también las pisa:
si me detengo, se detiene;
si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie.
Todo está oscuro y sin salida,
y doy vueltas y vueltas en estas esquinas
que dan siempre a la calle
donde nadie me espera si me sigue,
donde yo sigo a un hombre que tropieza
y se levanta y dice al verme: nadie.²¹

En este poema, la calle está vacía y es de noche, el ambiente es de suspenso y hay movimiento cíclico (todas las esquinas dan a la misma calle), aparecen características del sujeto lírico que se deslizan hacia los objetos en una especie de hipálage: “pies ciegos y piedras mudas”. La parálisis de los sentidos conlleva a un ambiente letárgico, oscuro y silencioso, en el que aparentemente los límites desaparecen. Además hay un sujeto lírico acompañado –posiblemente– de

²¹ Octavio Paz, “La calle”, *Calamidades y milagros* [1937-1947], *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, p. 78.

su sombra, pero no puede distinguirla por la falta de luz. Las principales características del poema anterior son la oscuridad y el vacío.

Lo contrario sucede en “Recuerdos de Iza” de Carlos Pellicer:

- 1 Creeríase que la población,
después de recorrer el valle,
perdió la razón
y se trazó una sola calle.
- 2 Y así bajo la cordillera
se apostó febrilmente como la primavera.
- 3 En su ventas el alcohol
está mezclado con el sol.
- 4 Sus mujeres y sus flores
hablan el dialecto de los colores.
- 5 Y el riachuelo que corre como un caballo,
arrastra las gallinas en febrero y en mayo.
- 6 Pasan por la acera
lo mismo el cura, que la vaca y que la luz postrera.
- 7 Aquí no suceden cosas
de mayor trascendencia que las rosas
- 8 Como amenaza lluvia,
se ha vuelto morena la tarde que era rubia.
- 9 Parece que la brisa
estrena un perfume y un nuevo giro
- 10 Un cantar me despliega una sonrisa
y me hunde un suspiro.²²

En este poema el espacio también es una calle, pero a diferencia del primero, ésta se encuentra llena de gente, de vida, de flores, de ruido y de colores; aunque aparentemente hay movimiento, en realidad es como si se estuviera describiendo –de arriba hacia abajo– una postal.

La diferencia con el primer fragmento no sólo radica en el contraste vacío-saturado, sino en la percepción sensorial; en el poema de Paz no hay sonidos ni

²² Carlos Pellicer, “Recuerdos de Iza”, *Colores en el mar y otros poemas, Material Poético: 1918-1961*, p. 53.

luz porque los sentidos no pueden percibirlos; en el poema de Pellicer los sentidos están abiertos, se puede oler el perfume de las flores, se siente la brisa, se distinguen los colores de la tarde; a pesar de eso, los sentidos no se saturan, perciben los cambios: se oscurece la tarde porque amenaza la lluvia.

Normalmente se diferencia entre tristeza y felicidad mediante el contraste de la carencia y la abundancia, tal como sucede en los poemas anteriores. En los siguientes fragmentos, Bonifaz Nuño también lo distingue de esa forma:

Abandonado, solo:
enemistado con mi cuerpo,
odiado por mi alma,
me fui, sin ti, quedando
cada vez más abierto y sin defensa.²³

Sin embargo, en los siguientes poemas de *Los demonios y los días* existe la abundancia, pero eso no garantiza la felicidad:

Afuera, el granizo desfigura
árboles, desviste ramas, troncos
azota escondidos por los cuerpos
de la pobre gente que se amontona
para proteger su desamparo.²⁴

Bonifaz Nuño nos da a entender que además de la abundancia se necesita la armonía entre los objetos que conviven; si no, lo único que se logra es una combinación de elementos que solamente propician el caos, tal como sucede en el fragmento anterior: “granizo”, “árboles”, “ramas”, “troncos”, “cuerpos”. En el siguiente poema reaparece este tipo de caótica acumulación en asíndeton:

Pesaban tus ojos, abiertos
como si volvieras de un viaje largo;
tal como si hubieras visto la noche
sobre un mar pudriéndose; despojos
de naufragios; mástiles; arena
lamida de amargas olas tranquilas.²⁵

²³ “30”, *El manto y la corona*, p. 205.

²⁴ “26”, p. 142.

²⁵ “7”, p. 120.

En este último fragmento puede distinguirse nuevamente la saturación de objetos: “despojos de naufragios”, “mástiles”, “arena”, “olas”; el espacio descrito es el mar, pero no uno armonioso, puesto que todos los elementos que lo conforman son percibidos por separado y no en su totalidad, incluso, ese mismo mar aparece “pudriéndose”. Como se mencionó anteriormente, al carecer de algún elemento que les dé cohesión, las cosas sólo vagan en distintos sentidos.

En la plástica, el elemento inherente es el contraste, por ejemplo es interesante notar lo vacío frente a lo lleno, lo ordenado frente a lo caótico, lo iluminado frente a lo oscuro.

En su estudio “Rubén Bonifaz Nuño, poeta urbano”, María Andueza habla acerca de la forma en que el veracruzano se asume como un hombre de ciudad y puesto que la conoce, la poetiza resaltando tanto su lado agradable como su lado oscuro:

La visión poética del Distrito Federal es más completa y realista. De paso, cabe aclarar que los valores del claroscuro siempre están presentes en la obra de Rubén Bonifaz Nuño, factor plástico que aumenta el valor artístico de la poesía bonifaciana.²⁶

En este artículo la autora expone el contraste del claroscuro como un factor plástico para la caracterización de la ciudad en la poesía del autor.

c) Perspectiva

En este caso no se tomará el concepto de perspectiva aplicado a la narrativa, desarrollado por Genette y entendido como “la relación existente entre el narrador y los hechos narrados [...] compuesta por tres aspectos: distancia, focalización y voz”,²⁷ sino la relación entre el sujeto lírico y el objeto poetizado, entendiendo también que dicho sujeto es el centro de la espacialidad y a partir de él se determina el objeto.

²⁶ en *Universidad de México*, p. 19.

²⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 356.

En la perspectiva poética se debe notar la relación espacial entre sujeto lírico y objeto poetizado, por ejemplo cuando el primero se muestra cerca o lejos, por encima o abajo, dentro o fuera del segundo.

Aunque en la poesía no siempre es fácil identificar al sujeto lírico y menos su posición ante el objeto, en el siguiente fragmento resulta de gran ayuda tener al sujeto en primera persona:

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

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

Echado fui, corrido,
expulsado, cesado, descubierto.
Detrás de mí, en la puerta
que no se cierra todavía,
el relámpago siento de una espada,
incontrastable; pero injusta.²⁸

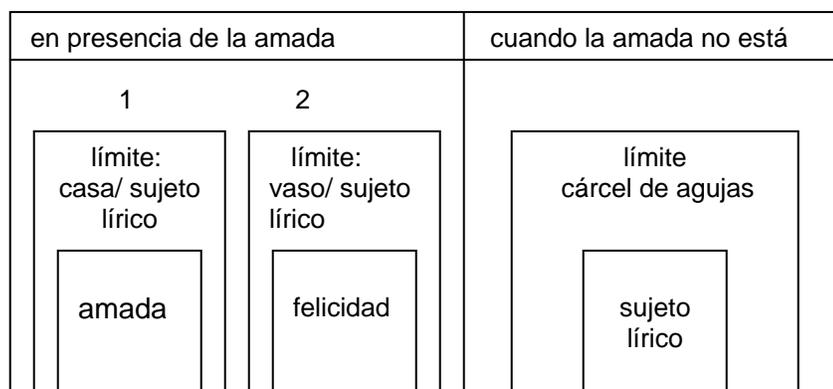
En este poema el sujeto lírico se asume fuera del espacio poetizado, no por voluntad sino por obligación. Un elemento que se debe tomar en cuenta en la perspectiva del sujeto lírico es la posibilidad y la voluntad de acceder al lugar contrario del que se encuentra. Este fragmento muestra, además, subespacios clarísimos: yo estoy en la arena, tú eres el mar; la puerta sigue abierta pero yo estoy fuera, de espaldas, con una espada amenazante e invencible. El sujeto poético no quería salir y ahora quisiera regresar. Gráficamente, se pueden notar esos dos subespacios representados de la siguiente manera:

Subespacio 1	límite	Subespacio 2
Arena	Costa	Mar
sujeto lírico como pez	relámpago espada puerta	amada

²⁸ "22", *El manto y la corona*, p. 195.

En este otro ejemplo de *El manto y la corona* hay dos posibles escenarios, uno en el que la amada se encuentra presente y en el otro, ausente. Nótese también la reincidencia en el límite como algo peligroso, en el caso anterior era el relámpago y la espada además de el hecho de que una fuerza ajena y mayor a él lo sacó de ahí: “me sacaron// Echado fui, corrido,/ expulsado, cesado, descubierto”. Compárese con el siguiente fragmento y su respectivo cuadro:

Y cuando llegas otra vez, y rompes
 mis cárceles de agujas incendiadas,
 mi soledad de agujas frías,
 y me ocupas de nuevo
 como a tu misma casa cuando vuelves
 de hacer tus compras, tu trabajo,
 entonces vuelvo a ser, y te contemplo,
 y soy el vaso que se colma
 de esa felicidad paciente y simple,
 verdadera y creciente
 y tan honda, que puedes confundirla
 siempre con la tristeza.²⁹



Este poema, al igual que los anteriores, se metaforiza mediante el espacio un estado de ánimo: la soledad o la tristeza, se compara con el hecho de estar encerrado y confuso en una cárcel de agujas que queman y congelan al mismo tiempo lo que produce una sensación de vacío. De forma opuesta, la compañía y el placer implica plenitud, es decir, el sujeto no sólo ya no se siente encerrado,

²⁹ “10”, p. 177.

sino que se describe como lleno. Ahora el sujeto lírico es el continente, él es el envase que se llena con la presencia de la mujer.

La poesía, por lo tanto, puede ser una forma de sensibilizar objetos que no tienen propiedades físicas y al hacerlo los vuelve inteligibles, una de las formas más certeras de hacerlo es dando a estos objetos no sensibles un espacio, puesto que el espacio implica, de entrada, percepciones visuales.

Es posible hallar espacialidad poética más concreta o más abstracta, a la vez que hay matices que en momentos se combinan. Los poetas hablan de estar en la Quinta Avenida o en Cuba o en París, de la misma forma que pueden hablar de estar en Ítaca, en el patio de la infancia, en el interior de una serpiente o en el espacio intangible de lo deseado.

Cuando en un poema lírico se inserta una imagen espacial, ésta tiene la función de ambientar, de crear atmósferas en el poema y representaciones sensoriales en el lector.

La espacialidad poética está, entonces, configurada por una imagen visual que reproduce un espacio. Tómese en cuenta toda la reflexión que se llevó a cabo en los inicios de este capítulo, es decir, la imagen se definió como la representación, por evocación o por intuición, de una experiencia sensorial, en este caso nos referimos exclusivamente a la vista. También se añadió como inherente a ella la dualidad, entendida como el contraste o la lucha de contrarios que son opuestos y complementarios a la vez.

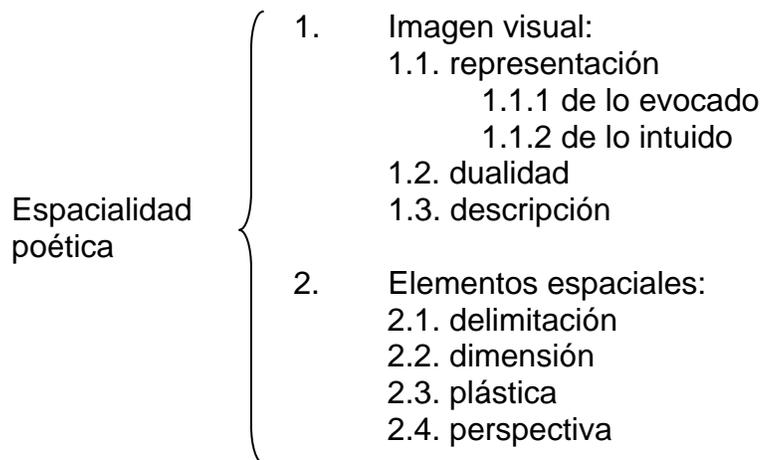
Respecto a lo evocado se mencionó que una imagen puede representar algo vivido anteriormente y respecto a lo intuido se dijo que puede representar, también, algo que no se ha experimentado. Dentro de la misma caracterización de la imagen visual se explicó que se encuentra muy cercana a la descripción, ya que hace uso de colores y formas. La descripción, a su vez, es el elemento plástico de la espacialidad.

Ahondando en los elementos espaciales, se identificaron como predominantes otros tres: en primer lugar la presencia de un límite, que tiene como propiedad la inaccesibilidad y que divide un espacio total en subespacios.

En segundo lugar, la dimensión, la cual tiene que ver con la comparación espacial entre el objeto contenido y su continente, si el continente es menor que lo contenido, éste último se desborda y aparece lo grotesco.

En tercer lugar, la perspectiva, en la que se toma en cuenta la relación espacial entre sujeto lírico y objeto poetizado, es decir, si el primero se muestra cerca o lejos, por encima o abajo, dentro o fuera del segundo. Todo este método de análisis tiene como función conducir a una interpretación del poema lírico; en este caso, particularmente, en los tres libros de Bonifaz Nuño.

Esquemáticamente, se puede entender la espacialidad poética de la siguiente manera:



Tanto los elementos del espacio como las características de la imagen se deben tomar en cuenta para analizar el siguiente poema de *El manto y la corona*:

Nuevamente el silencio
—nube exacta cubriéndote,
no traspasable atmósfera invisible—
te ciñe y te separa.

¿Caminas qué caminos,
qué atardecida fuente bebes,
qué interiores, pacíficos espejos
abre tu propia luz, en que te miras;
en qué oro relumbras engarzada?³⁰

³⁰ "18", p. 188.

Imagen visual:	<i>representación</i>	<i>dualidad</i>	<i>descripción</i>	
	evocación	ciñe-separa	atmósfera invisible	
	intuición	nube-luz, oro, espejo	atardecida fuente	
			pacíficos espejos	
			relumbras engarzada	
Elementos espaciales:	<i>delimitación</i>	<i>dimensión</i>	<i>plástica</i>	<i>perspectiva</i>
	nube atmósfera espejos	El plano del sujeto lírico	Invisible	El sujeto lírico observa desde afuera de la nube en la que se encuentra envuelta la amante
		El límite	atardecida fuente	
		El plano en el que se encuentra la amada	pacíficos espejos	
			relumbras engarzada	

Si retomamos el elemento de dimensión, podemos notar que hay tres planos: en primer lugar, el plano en el que se localiza el sujeto lírico; en segundo lugar, el límite y, en tercer lugar, el plano inaccesible, pero medianamente contemplable, en el que se sitúa la amada.

En cuanto a la plasticidad, se debe resaltar la diferencia entre la oscuridad y la luz, el límite: la nube que “cubre”, “ciñe” y “separa” a la amada es difusa, es posible ver a través de ella, pero no es posible atravesarla.

En cambio, el plano en el que se encuentra la amada se muestra iluminado, esto se puede notar gracias a las palabras “atardecida”, “luz”, “espejo”, “oro”, “relumbras”. Por otra parte, aparece aquí un elemento recurrente en los poemas de Bonifaz Nuño que es la relación sinestésica entre oscuridad y silencio.

Respecto a la perspectiva, partiendo de la postura del sujeto lírico, observamos que él se encuentra fuera del espacio de la amada, como se mencionó anteriormente, él puede observarla, mas no acceder a ella; además ella parece ensimismada.

Todos estos elementos culminan en la antítesis entre la expansión y la limitación; las palabras que los representan son “ciñe” y “separa”, ubicadas en el cuarto verso. Bonifaz Nuño nos presenta este contraste combinado con una sinestesia: el silencio es un manto que inhibe a la luz.

Por una parte se expande la belleza, los espejos aparecen como una barrera que la limitan, pero al mismo tiempo la multiplican con la misma luz que emana de su interior, y aquel brillo que ella sola hace destellar se refleja en una cadena interminable de eslabones de oro.³¹

De esta manera, la imagen espacial puede darse como una escenificación o como la representación de una multiplicidad de dimensiones.

Después de haber definido qué es la espacialidad poética y cuáles son sus componentes, me daré a la tarea, en el siguiente capítulo, de ahondar en las características y connotaciones de los distintos planos o dimensiones en que se localiza el sujeto lírico, así como en la perspectiva que posee del espacio que le es ajeno, por lo que el tema de dicho capítulo es la forma en que el sujeto lírico percibe su espacio y el espacio del otro, así como la posibilidad y el deseo que tiene de acceder al lado opuesto.

³¹ La imagen de la belleza multiplicada es un recurso común en *El manto y la corona*, nótese este mismo en el siguiente ejemplo:

[Soy] El sitio en que te miras,
cantas, ríes, estás a todas horas;
una y muchas a un tiempo;
tú misma multiplicada como en una alcoba
con paredes de espejos.
("9", p. 176)

CAPÍTULO II

LA ENUNCIACIÓN LÍRICA EN LA ESPACIALIDAD

*Si era cosa de abrir una ventana;
si el mundo gira en torno.*
Rubén Bonifaz Nuño, *Fuego de Pobres*

En el primer capítulo se reflexionó acerca del concepto de espacialidad poética y se definió como la imagen visual que reproduce un espacio; por lo tanto, la imagen se perfiló como el recurso que representa formas o figuras y el espacio como aquello que tiene por elemento inherente el límite y como complementarios la dimensión, la plástica y la perspectiva.

A lo largo de este capítulo se retomará el concepto de espacialidad y se partirá de la perspectiva del sujeto lírico para diferenciar dos grandes categorías: el “sujeto lírico adentro” y el “sujeto lírico afuera”.

Con el sujeto lírico adentro se explicarán dos clasificaciones: la primera, con el apartado que lleva por título “El aislamiento”, la cual consiste en la separación física a través de muros o puertas o en general de límites sensibles a la vista.

La segunda, con el apartado titulado “El naufragio sensorial”, que se refiere al entorpecimiento de los sentidos; principalmente se hablará acerca de ojos y oídos insensibles.

En estos dos apartados se utilizará primordialmente el poemario *Los demonios y los días*, puesto que tiene como temas la desolación, la miseria y la injusticia; todo esto, en dicho libro, parece llevar siempre al ocultamiento, a la inexpressión y a la confusión.

Asimismo, es a partir de este capítulo en el que se dará la relación entre las tres obras elegidas: *Los demonios y los días* habla, a lo largo de todos sus poemas, de la carencia de un sujeto lírico que necesita a alguien que lo escuche, alguien que le proporcione compañía y que le ilumine la existencia. Aquellos que llenarán estos dos vacíos serán, en *Fuego de pobres*, los amigos mediante el canto y, en *El manto y la corona*, la mujer a través del amor.

La poesía lírica es por excelencia intimista, sin embargo la poesía bonifaciana muestra algo más, una primera persona que no excluye al resto, sino que lo incorpora al hablar de un “nosotros”; aunque sigue siendo primera persona, ésta se vuelve plural.

A este tipo de enunciación, Ángel Luján lo nombra “Primera persona generalizada” y se refiere a ella como “un ‘nosotros’ que es genéricamente el hombre, la humanidad, o un grupo determinado e identificable de personas en el que el ‘yo’ se incluye como portavoz”.³⁴ Es decir, hay un sujeto enunciador lírico que pronuncia un discurso dirigido a un destinatario en el que él se incluye, por ejemplo cuando el poeta escribe “[amigos,] Apremiados andamos; como ausentes”,³⁵ “Incompletos somos, mutilados horribles/ que nos deshacemos buscando a tientas”,³⁶ hasta llegar al exceso de “Tú, compañero, cómplice que llevo/ dentro de todos, junto a mí, lo sabes”³⁷ o, incluso, a un poema en donde no hay duda de la presencia del “nosotros”:

Gramaticalmente, me lo enseñaron
hace mucho tiempo, “tú” y “yo”, y no sólo,
sino “él” y “tú” y “yo”, rectamente
podemos llamarnos así: primera
persona, plural: “nosotros”. Es fácil.³⁸

En todos estos ejemplos es claro ver a una tercera persona que se pone al mismo nivel de sus destinatarios y que se solidariza con ellos. Asimismo, hay poemas en los que no existe un “nosotros”, como tal, sino un “para ustedes” o un “por el que”, estas fórmulas, a fin de cuentas, siguen conservando el mismo objetivo: ser, al mismo tiempo, el enunciador y el destinatario, como si se tratara de un espejo:

³⁴ Ángel Luján Atienza, *Cómo se comenta un poema*, p.233.

³⁵ “16”, *Fuego de pobres*, p. 254.

³⁶ “30”, *Los demonios y los días*, p. 174.

³⁷ “15”, *Fuego de pobres*, p. 254.

³⁸ “9” *Los demonios y los días*, p. 123. El mismo Bonifaz Nuño, habla acerca de esto en una de las entrevistas ya citadas: “Traté de encontrar el sentido social de la poesía por otra vertiente. Hablé de la miseria y la injusticia. [...] Ya se habla aquí de un nosotros y la desvergüenza se disimula. Mi desolación no es sólo mía sino de los otros.” (Marco Antonio Campos, “Resumen y balance”, *Vuelta*, p. 32.)

Para los que pisan sus fracasos y siguen
para los que sufren a conciencia
porque no serán consolados,
los que no tendrán, los que pueden escucharme;
para los que están armados, escribo.³⁹

Y estoy vivo y hablando.
Por el que fuera, alguna vez, saciado;
por el hartado siempre, y el hambriento;
por el que fue admitido en el misterio
de las familias, en la casa de luces cantadoras.⁴⁰

Dicho de otro modo, es frecuente descubrir un sujeto lírico que muestra empatía por su destinatario; en los poemas de *Los demonios y los días* esa problemática que consiste en franquear cada jornada dentro de una ciudad que oprime y asfixia se vuelve compartida, desde el comienzo del día, durante el trabajo en la oficina, hasta el regreso en el transporte público. Al mismo tiempo, se debe luchar contra la soledad y la miseria o contra el deseo hacia aquella mujer que se hace menos asible entre más se le posee. Respecto a esto, el poeta afirma:

En *Los demonios y los días* quise expresar el sentido de la vida cotidiana y encontrar, en cierta forma, el sentido heroico de la vida común. La expresión es en apariencia más directa, pero en realidad se procuró dibujar en dos planos: uno, el de lo que es directamente un individuo; y el otro, donde lo directo se convierte en general; en suma se trata de una realidad particular que designa simultáneamente una situación general compartida.⁴¹

De esta forma, el sujeto lírico se levantará como portavoz de aquellos que padecen el dolor, la pobreza y el rencor, puesto que él mismo forma parte del grupo. Por lo tanto esta voz denuncia, al mismo tiempo, lo que sucede en dos planos: en el propio y en el de los demás.

Recordemos que la espacialidad poética es un conjunto de imágenes que representa dimensiones a partir de la posición del sujeto lírico; es decir, el sujeto lírico hablará de acuerdo con su perspectiva, entendida como la relación entre el

³⁹ "23", *Los demonios y los días*, p. 139.

⁴⁰ "11", *Fuego de pobres*, p. 247.

⁴¹ Marco Antonio Campos, "Resumen y balance", *Vuelta*, p. 32.

sujeto enunciador y el objeto poetizado, dicho sujeto es quien marca la perspectiva y a partir de él se determina el objeto y la posición de este último.

Es así que para clasificar los distintos tipos de espacialidad que aparecen en la poesía de Bonifaz Nuño se tomará como referencia la perspectiva del sujeto lírico frente a lo que se enuncia, ya que el hecho de que éste logre romper los límites impuestos y tenga la posibilidad de acceder al lugar añorado traerá consigo el movimiento, tema que se retomará en el tercer capítulo.

1. EL SUJETO ENUNCIADOR LÍRICO ENCERRADO

En los poemas que agrupa esta categoría hallamos distintas imágenes visuales que nos permiten suponer que nuestro sujeto lírico se encuentra aprisionado; por lo tanto, la enunciación parte de adentro hacia lo que se ubica afuera.

Además, localizamos distintos tipos de aislamiento, uno en el que el yo lírico es cercado por muros, puertas, o algún tipo de límite físico; y otro en el que la imposibilidad de tener contacto con el exterior radica en el hecho de no poder ver o en no ser escuchado.

Cuando nuestro sujeto lírico está adentro, tendremos dos subcategorías:

- a) El aislamiento, el cual representa una barrera identificable, y
- b) El naufragio sensorial, en el que más que un ocultamiento hay un ensimismamiento, puesto que el sujeto lírico no percibe lo que hay a su alrededor.

a) El aislamiento

Los poemas que coinciden con esta subcategoría se dividen por etapas que comienzan con la declaración cabal de un sujeto lírico que se encuentra alejado por medio de muros o, en general, de límites infranqueables, que lo alejan de todo aquello que posee equilibrio y armonía, destinándolo a vivir en un sitio en el que gobiernan el caos y la desproporción; en momentos no hay un aislamiento real, sino simbólico, a través de máscaras, antifaces y disfraces. Esta constante del sujeto lírico aislado aparece principalmente en *Los demonios y los días*.

A lo largo de este apartado se mostrarán algunos poemas que representan el ostracismo del sujeto lírico y se analizarán con base en los elementos espaciales vistos en el capítulo anterior, con el fin de mostrar la importancia que tiene el espacio en dichos poemas.

A partir de la perspectiva del sujeto lírico es importante que se mantenga la atención en la constancia del “nosotros”. Siguiendo con el tema de la enunciación, también es importante notar cómo el sujeto lírico, al ponerse en el mismo nivel de los demás, hará que aparezca un tercer plano, es decir, el de aquello que sí tiene orden, que sí es armónico y sobre todo, compartido.

Como tercer punto, con base en el concepto de dimensión, se abordará brevemente otro de los tópicos de la poesía bonifaciana, lo grotesco, entendido como la desproporción entre el continente y el objeto contenido.

Por último se hablará un poco de las posibilidades de escape momentáneo: el sueño y el viaje.

Tanto en *Los demonios y los días* como en *Fuego de pobres* aparece el enunciador lírico generalizado,⁴² el cual puede pasar en momentos a una forma impersonal como un “se vive” “se piensa” o a través del pronombre “nadie” o diciendo en general “hay gente”, “hay algunos”, “quienes”:

Caminos, esquinas, encrucijadas.
Silencio de gente que se ha dormido;
que se ha protegido con paredes
y puertas y carne; que se oculta
de su corazón que sabe [...]

Vivimos confusos; pero en torno
un par apacible y en orden
cerca nuestras islas desordenadas.⁴³

A partir de este segundo poema de *Los demonios y los días* aparece la constante del encierro en un mundo que se muestra ajeno a quienes tienen que habitarlo. En el fragmento anterior es posible notar, además, que los elementos espaciales vuelven a aparecer; en el primer verso surgen en forma de asíndeton los elementos exteriores, que además comparten como característica la

⁴² Ver nota 34.

⁴³ “2”, p. 115.

horizontalidad: “caminos, esquinas, encrucijadas”; a partir del tercer verso aparecen los límites, los cuales comparten verticalidad y se encuentran en forma de polisíndeton: “paredes y puertas y carne”.

Nótese además otra triada de elementos semejantes, aunque esta vez son acciones que remiten a lo cerrado: “se ha dormido”, “se ha protegido”, “se oculta”. Aunque la primera estrofa aún es un tanto impersonal, en la segunda aparece implícito el sujeto enunciador lírico en tercera persona del plural.

Desde este poema surge el antecedente de una suerte de enajenación, de enrarecimiento y miedo; simplemente, el sujeto lírico se observa ante una vida sin sentido en la que debe enfrentarse a la soledad, a pesar de ver todos los días a miles de seres iguales a él. Regresando a los esquemas del primer capítulo tendríamos lo siguiente:

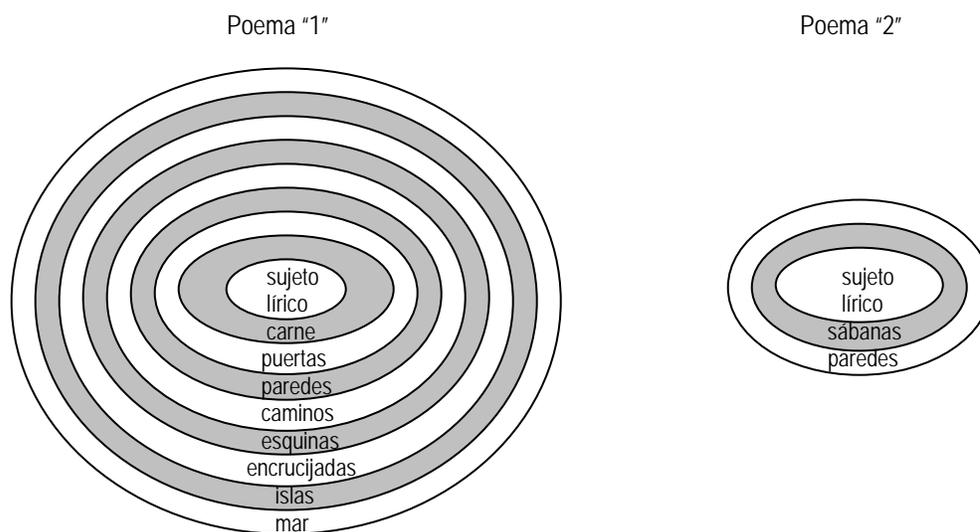
Imagen visual:	<i>representación</i>	<i>dualidad</i>	<i>descripción</i>	
	evocación	vertical- horizontal vigilia-sueño saber- ignorar adentro-afuera peligro- tranquilidad	el mar: apacible las islas: desordenadas	
Elementos espaciales:	<i>delimitación</i>	<i>dimensión</i>	<i>plástica</i>	<i>perspectiva</i>
	paredes puertas carne sueño	Afuera 1: Caminos, esquinas, encrucijadas, lo peligroso, lo ajeno.	Verticalidad	El sujeto enunciador lírico habla acerca de los demás, el objeto poetizado es la forma en la que viven y también se identifica con ellos.
		Adentro 1: El plano de aquellos que se ocultan, que es a su vez el del enunciador lírico.	Horizontalidad	
		Adentro 1: Las islas desordenadas de todos aquellos que se esconden		
		Afuera 2: El mar apacible del lugar deseado.		

Características semejantes aparecen en otro fragmento del mismo poemario:

Desconozco.
No sé de quién son estas sábanas
ni a qué calle miran estas paredes.
Mitad de la noche. Terror. Distancia.⁴⁴

En estos últimos versos el sujeto lírico lanza una afirmación que representa todas las interrogantes: “Desconozco”. Lo normal sería desconocer lo ajeno⁴⁵, lo que no es cercano, sin embargo, en este poema lo desconocido es lo cotidiano: las sábanas, las paredes y las calles que circundan la casa.

Incluso se puede ver cómo esos elementos desconocidos son al mismo tiempo los límites que envuelven al sujeto lírico en capas, tal como se puede apreciar en los siguientes esquemas, que comparan y representan la espacialidad de los poemas “1” y “2” de *Los demonios y los días*:



⁴⁴ "1", p. 115.

⁴⁵ Acerca de la relación entre lo abierto y lo cerrado, lo lejano y lo cercano, lo propio y lo ajeno, Yuri Lotman menciona: "Un espacio cerrado, al interpretarse en los textos a través de diversas imágenes espaciales cotidianas como casas, ciudades, patrias, y al dotarse de determinados atributos, como 'natal', 'cálido', 'seguro', se opone al espacio exterior abierto y a sus rasgos: 'ajeno', 'hostil', 'frío'. Son asimismo posibles las interpretaciones contrarias." (Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, p. 281)

Asimismo, ambos poemas comparten la connotación de la oscuridad relacionada con el temor y lo desconocido. El tono de desolación y desesperanza continúa con notables elementos de ironía y sinsentido, en apariencia remiten a lo propio y a lo cotidiano como el hogar, la calle, los hábitos, sin embargo, parece como si el sujeto lírico y todos a los que incluye en su “nosotros” no reconocieran ni sus propias acciones:

El día
se nos va gastando en actos absurdos
que sólo por fuera nos pertenecen.⁴⁶

En el siguiente ejemplo del mismo libro se repiten esas características: una primera persona generalizada, un sujeto lírico temeroso y aprisionado entre múltiples capas, un ambiente oscuro, avejentado y hostil:

En nosotros nace y caduca todo
sin cumplirse; todo está quebrado;
desde el nacimiento se nos pudre.

Y somos cercados por embriones
de cosas formadas de prisa
que se abandonaron en su comienzos,
pero que allí quedan, abortadas,
cerrando la luz, enloqueciendo
con su pesadumbre pegajosa.

Como los enfermos en la fiebre
estamos metidos en este mundo;
deliramos, secos hasta la muerte,
en medio de bocas hostiles,
de hormigas con malos sentimientos.
Y del hormiguero somos también nosotros.⁴⁷

En este poema se puede notar que otra característica importante que une estas formas de aislamiento: la permanencia, existe un aparente sentido de encierro que sólo puede llevar a la putrefacción.

Además hay un inherente contexto trágico, ya que constantemente el poeta hace alusión a la idea de que algo salió mal y, a consecuencia de esto, será inevitable caer en el mismo círculo vicioso de insatisfacción, inmovilidad,

⁴⁶ “12”, *Los demonios y los días*, p. 126.

⁴⁷ “16”, p. 130.

putrefacción, desasosiego y, sin embargo, fingimiento. Características semejantes se verán en varios fragmentos, todos pertenecientes a *Los demonios y los días*.

El sujeto lírico ha tomado conciencia de la situación y es el primero que reacciona. Al mismo tiempo siente como que debe hacer reaccionar a los demás, aunque en momentos él también se sabe parte de este fingimiento:

Y va siendo cada vez más difícil
ocultar el miedo; se habla, se piensan
palabras, se quiere reír, reímos
como si la cosa no importara. [...]
Y aquellos que tiemblan y disimulan
dentro de sus casas endebles,
y hacen como que se sienten bien, de pronto
comprenden que el techo se viene abajo,
y son sepultados mientras quieren
meter la cabeza bajo la cama.⁴⁸

Sin embargo, este sujeto considera necesario romper con ese elemento extraño que le añade el sentido trágico a todo, que no permite el movimiento ni el diálogo, que se posa en todo y en todos como una marca de sino funesto, que no le da a las cosas el tiempo suficiente de maduración y desde tiernas las corrompe.

El sujeto lírico se identifica como un poeta que debe tomar la bandera de hombre consciente puesto que ha logrado liberarse del autoengaño y, por lo tanto, ha decidido aceptar su derrota y su infelicidad como un primer paso hacia la solución:

Siempre ha sido mérito del poeta
comprender las cosas; sacar las cosas,
como por milagro, de la impura
corriente en que pasan confundidas,
y hacerlas insignes, irrefutables
frente a la ceguera de los que miran.⁴⁹

El poder de la palabra, que será tema medular de *Fuego de pobres*, comienza aquí a tomar importancia. El poeta se erige en una especie de dios que tiene como labor nombrar las cosas para darles sentido, para diferenciarlas, para librarlas del caos.

⁴⁸ "26", p. 142.

⁴⁹ "27", p. 144.

Constantemente se hace referencia a la forma en la que el sujeto lírico se siente encerrado en un lugar caótico y pareciera que, afuera de él, en otro mundo que no le pertenece, todo tiene un orden al cual él no puede acceder:

Nosotros estamos hundidos;
piezas de relojes descompuestos
somos; sólo ruedas ineficaces;
marchamos fuera de tiempo⁵⁰

Y es para sentarse a llorar de envidia
ver que en torno nuestro las piedras,
la tierra, las plantas, los animales,
armoniosamente se consuman,
se juntan tranquilamente, relucen
de tan firmes, cantan de tan seguros,
mientras nos quebramos nosotros.⁵¹

En estos tres fragmentos aparecen dos protagonistas: el hombre y la naturaleza (el mar, el tiempo, las piedras, las plantas, los animales). El primero se encuentra fuera de lugar, no sabe hacia dónde va, no acierta su camino y actúa y vive como puede; en cambio, la naturaleza mantiene un equilibrio en sí misma, es armónica, íntegra y magnánima.

Lo caótico y lo aterrador está dentro del hombre mismo y en lo cotidiano a él. El orden, en cambio, se aprecia en la lejanía, en la naturaleza, en lo ajeno, en lo inhumano. Rompe con el tópico de sentir como algo seguro lo propio y lo cercano.

Al parecer, lo único que el hombre ha logrado es transgredirse y hacer que las cosas salgan de su rumbo natural:

En muy pocos años ha crecido
mi ciudad. Se estira con violencia
rumbo a todos lados; derriba, ocupa,
se acomoda en todos los vacíos,
levanta metálicos esqueletos
que, cada vez más ocultan el aire,
y despierta calles y aparadores,
se llena de largos automóviles sonoros
y de limosneros de todas clases.⁵²

⁵⁰ "12", p. 126.

⁵¹ "30", p. 146.

⁵² "13", p. 127.

Tanto en el fragmento anterior como en el siguiente aparece lo humano y su creación como aquello que se extiende sin límite e inevitablemente se deforma, recordemos que en el primer capítulo se empezó a identificar en la poesía de Bonifaz Nuño la reincidencia de lo grotesco, entendido como una serie de imágenes visuales que transgreden el equilibrio dimensional y hace surgir la desproporción, es decir, dos planos que no son equivalentes, tal como sucede en el siguiente poema:

No hay nada en su sitio ya; cada cosa
ocupa un lugar que no es el suyo;
nadie se conoce, se aborrecen
entre sí los torpes objetos; vagan
al acaso, huyéndose, destrozándose:
lo vemos; seguimos en la miseria,
y necesitamos que nos ayuden.⁵³

A diferencia de este ambiente de destrucción humana, en el poema “23” aparece la respuesta: la empatía y la comunión entre los hombres, principalmente, se enaltece al hombre constructor, ya sea éste un poeta o un albañil:⁵⁴

Sólo es verdadero lo que hacemos
para compartirnos con los otros,
para construir un sitio habitable
por hombres.
Entonces, ilustre
es el albañil que pone una piedra
si en lo más profundo siente, al hacerlo,
que es bueno empezar otra cosa.⁵⁵

En esta constante del caos se presentan los puentes como única posibilidad de orden, como la única oportunidad de coincidir; sobre todo, si bajo el puente corre un río capaz de unir:

Sobre incontenibles aguas que arrastran
cadáveres, techos, ramas, espuma,
es posible, es fácil que se encuentren

⁵³ “33”, p. 149.

⁵⁴ Asimismo, en el inciso que lleva por título “La querencia”, se encontrará a la mujer embarazada a la que se le atribuyen los adjetivos “constructora” y “edificadora”. Ver nota 85.

⁵⁵ “23”, p. 139.

manos que por siempre se creyeron
separadas, ojos que no miraban
y que ya se miran con otros,
pasos que se cruzan con otros pasos,
y voces y lágrimas y canciones.⁵⁶

Al parecer, en la vida hay un caos brutal que no permite la armonía. Durante ella todos insisten en poner etiquetas, en jerarquizar, sin embargo no es un orden adecuado porque no se logra que las cosas funcionen. Al momento de la muerte de nuevo los objetos se juntan, todo se funde en el mismo cauce y es aquí donde se logra al fin la purificación, el orden y la comunión.

A pesar del caos y de la desesperanza, aparece una posible solución: el sueño, el cual sirve como forma de aislamiento seguro, pero no pone fin al problema:

Hay días tan áridos, que yo mismo
quisiera callarme, ponerme,
sin pensar en nadie, a dormir. Quisiera
quedarme dormido mucho tiempo.⁵⁷

¿Qué claros pilares sueñas de oro,
qué mareas cálidas, en costas
que nunca verás estando despierta?

Duermes, y estás libre, y te sonríes;
olvidas tus pisos lavados, tu cocina,
y los calcetines que aborreces.⁵⁸

En estos fragmentos, el sujeto lírico está consciente de que la evasión es un medio para escapar temporalmente de la realidad y, también, para inventarse una más soportable, para construir el mundo deseado, el poeta los llama “claros pilares de oro”. Es decir, el lugar luminoso, no el que está lleno de tinieblas; y también las “costas”: el lugar fijo, no el naufragio.

Además del sueño, aparece otra solución: el viaje, el cual implica movimiento constante. A lo largo de estos poemarios, al parecer, aquello que está estático se pudre, se deteriora y se descompone; aquello que se mueve, se

⁵⁶ “22”, p. 137.

⁵⁷ “16”, p. 130.

⁵⁸ “18”, p. 133.

renueva. Sin embargo, el viaje de escapatoria no es un viaje suficiente para solucionar el encierro y la soledad, el viaje necesario es el de búsqueda, el iniciático⁵⁹. En el siguiente fragmento se poetiza precisamente ese viaje de escapatoria como solución fugaz:

Las gentes que viajan adquieren una
forma fragilísima de belleza.
Por algunas horas se transforman en algo
singular, y viven agudamente;
descubren extraños sentimientos
que no sospechaban que pudieran
tenerse, y caminan como dichosos.⁶⁰

Este viaje es, entonces, sólo un aparente momento de satisfacción, dice el poeta “caminan como dichosos”, es decir, tal vez creen ser dichosos, pero no lo son; nuevamente aparece el autoengaño. Por lo tanto encontramos dos paliativos: el sueño como libertad aparente y el viaje como libertad temporal.

Posteriormente se hallará la solución real para ese aislamiento, que consiste en una llamada de auxilio, el sujeto lírico se presenta consciente de su encierro y de su insatisfacción y piensa en la posibilidad de salir de ese aislamiento caótico o de esa soledad para descubrir algo mejor:

Y también nosotros abriremos
esta soledad, porque nos duele,
y perseguiremos nuestra ventura
a golpes de ciegos enfurecidos.⁶¹

El llamado es apenas el inicio, al principio –como veremos en la siguiente categoría– nadie responde; pero por ahora ya se dio el primer paso, el sujeto lírico asumido como poeta se hizo consciente antes que nadie de su abatimiento y del de los demás, ya alzó la voz y ahora es necesario esperar la respuesta.

Conforme el sujeto lírico levanta la voz y rompe con el silencio, con la ceguera y con la sordera, encontrará la forma de terminar con la soledad. *Los demonios y los días* concluye con un poema en primera persona en el que el enunciador lírico pide ser escuchado:

⁵⁹ Acerca de este tipo de viaje se ahondará más en el tercer capítulo.

⁶⁰ “20”, p. 135.

⁶¹ “30”, p. 146.

Estoy escribiendo para que todos
puedan conocer mi domicilio,
por si alguno quiere contestarme.

Escribo mi carta para decirles
que esto es lo que pasa: estamos enfermos
del tiempo, del aire mismo,
de la pesadumbre que respiramos,
de la soledad que se nos impone.

Yo sólo pretendo hablar con alguien,
decir y escuchar. No es gran cosa [...]
entiendo que no debe ser, que acaso
hay quien, sin saberlo, me necesita.

Yo lo necesito también. Ahora
lo digo en voz alta, simplemente.

Escribí al principio: tiendo la mano.
Espero que alguno lo comprenda.⁶²

Este poema con tono epistolar seguirá tomándose como referencia en el siguiente apartado, ya que constantemente en *Fuego de pobres* se hará a alusión a una carta que ya fue recibida.

b) El naufragio sensorial

Este inciso, que forma parte de la categoría “El sujeto lírico adentro”, posee, a diferencia del primero, la constante de un enunciador lírico ansioso por encontrar una respuesta a su llamado.

Es necesario recordar la manera en que el sujeto lírico, identificado como un poeta, levanta la voz y convoca a los otros para romper con el silencio, con el encierro, con la oscuridad y con la confusión; incluso se observó el tono epistolar del último poema de *Los demonios y los días* y en particular el carácter fático⁶³ del mismo: “Yo sólo pretendo hablar con alguien,/ decir y escuchar [...] Escribí al principio: tiendo la mano/ espero que alguno lo comprenda.”

⁶² “42”, p. 152.

⁶³ Entendido como lo “concerniente a la relación entre el emisor y el destinatario en la comunicación a través del canal [...] formas que sirven para abrir o cerrar el contacto.” Ver Ángelo Marchese, *Op. Cit.* p.163.

De esta manera se relacionará la invitación al diálogo que aparece en *Los demonios y los días* con la respuesta por medio del canto que aparece en *Fuego de pobres*. Es por eso que la gestación de la palabra será otro de los temas predominantes de este apartado, así como el proceso de sensibilización de ojos y oídos.

En *Los demonios y los días* se observó un sujeto lírico angustiado por la falta de comunicación; nadie escuchaba, nadie quería hablar ni ver a los demás:

Y va siendo cada vez más difícil
ocultar el miedo; se habla, se piensan
palabras, se quiere reír, reímos
como si la cosa no importara.
Pero nadie escucha, no entiende nadie,
y cada quien sigue como puede
su triste monólogo de idiota.⁶⁴

El enunciante evocaba al otro sin obtener respuesta alguna a causa de una especie de mudez o de sordera de su receptor.

Aún en *Fuego de Pobres* persiste en la primera parte del poemario un campo semántico referente a la vista, no obstante ésta siempre está atrofiada: “ojivendado”, “ojivació”, “ojos nublados”, “párpados cosidos”, o de alguna manera el enunciante se encuentra en un letargo o somnolencia que no le permite ver.

Sin embargo, a diferencia de *Los demonios y los días*, este poemario es más diurno y por lo tanto más iluminado. El sujeto lírico de *Fuego de Pobres*, cuyos poemas se utilizarán para el resto de este inciso, ya no necesita del sueño para ocultarse, ahora prefiere estar despierto por completo y ese despertar comienza, por una parte, al develar la mirada:

Y sé que estoy amaneciendo
y deshilacho ya la cobertura
de los ojos nublados.⁶⁵

Por otra parte, la ruptura también consiste en el quebrantamiento del silencio a través del canto y de la poesía. Lo que antes era un monólogo sin

⁶⁴ “26”, p. 142.

⁶⁵ “19” p. 259.

sentido se convierte ahora en un diálogo que regresa el orden a las cosas. Las palabras que forman este diálogo deben luchar por salir y por hacerse escuchar. El encargado de hablar, o mejor dicho de cantar, es el poeta. La armonía que se logrará a través del canto no sólo radica en las cosas que ordena, sino en las palabras mismas que toman forma y se alinean correctamente para que surja la poesía:

De muro a muro, sed nocturna;
 tierra de nadie, y el silencio solo
 para sembrar, a medias,
 la simiente del diálogo a lo lejos.⁶⁶

La soledad, la oscuridad, el silencio, la noche, incluso el miedo y los deseos insaciados fueron elementos necesarios para la gestación del canto, quizá porque era la única manera de enfrentarse solo al mundo entre los temores de la medianoche. En el fragmento anterior se encuentran una serie de conceptos que remiten a la ausencia de algo y a la necesidad de obtenerlo.

De muro a muro,	/	sed nocturna;	→	necesidad de agua y de luz
tierra de nadie,		y el silencio solo	→	necesidad de sonido
para sembrar,		a medias,	→	necesidad de completar algo
la simiente del diálogo a lo lejos.				

Asimismo, este fragmento da la impresión de tener la representación de un mito, “de muro a muro” abarca la totalidad espacial, “tierra de nadie” remite a los días en que nadie poblaba la tierra; además del silencio y la noche. La siembra y la simiente representan el inicio de algo, en este caso de la palabra. La alusión al huevo, a la semilla, al parto y en general a la creación será constante en *Fuego de pobres*:

Y algo gira y se posa, algo abusivo
 y múltiple que aova en mi garganta,
 como estación de moscas en la inmóvil
 piel indefensa del inválido.⁶⁷

Algo aparece, algo lo despierta del sueño. Como una reacción, el canto comienza a gestarse en la garganta. Al mismo tiempo, algo crece en el oído, una

⁶⁶ “19”, p. 258.

⁶⁷ “4”, p. 237.

simiente que ya anuncia el nacimiento del canto para romper definitivamente con el silencio. Es en estos fragmentos donde se da la lucha entre el ruido y el silencio:

Crece por dentro de la oreja,
contra la mordedura de un silencio
que mata en tres segundos.⁶⁸

Mediante una batalla violenta aparece la palabra en forma de serpiente que se muestra ponzoñosa y violenta:

Y el canto yérguese, anhelando
como rabia de víbora; se yergue
con las fauces rabiosas muy arriba;
desjaulado, oscilante, estremeciendo
su marea de víboras; hinchando
una sonora nube emponzoñada;
rajando la panza de la nube,
y se deja rodar inquebrantable
como un sol giratorio, como lluvia
circular de relámpagos,
y sacude por dentro, hasta que gimen,
trajes, rincones últimos, vidrieras.⁶⁹

El canto con forma de serpiente⁷⁰ asciende verticalmente y en forma de espiral perforando todas esas capas entre las que permanecía atrapado el sujeto lírico de *Los demonios y los días*, en este poema se menciona que sacude “trajes” “rincones” y “vidrieras”.

Sin embargo, puesto que la palabra surge de forma combativa, el sujeto lírico, quien es una especie de vehículo, también es desgarrado desde su interior para permitir el paso de la misma, esto provocará una muerte necesaria y simbólica que permitirá el despertar de los hombres⁷¹, el ascenso del sonido y el regreso del equilibrio:

Tocado estoy de muerte, traspasado

⁶⁸ “5”, p. 238.

⁶⁹ “20”, p. 260.

⁷⁰ Otro poema en el que esta presenta esta misma metáfora es el “9” del mismo libro: “la serpiente/ de música enjorada quiebra/ el cascarón, y adelgazándose/ —sensual, bicéfala y exacta—/ cruza la puerta doble del oído.”

⁷¹ El poeta se muestra también como una especie de Cristo sacrificado. En *Fuego de pobres* hay una constante alusión al Viernes Santo, y a la resurrección pero no del espíritu, sino de la carne.

con mi propio veneno, con el filo
de mi ponzoña en sesgo, atravesándome
del espinazo al corazón. Mi fuerza,
de amarte y darme muerte.⁷²

O bien, en el fragmento siguiente:

Algo insiste en morder menudamente;
algo, serpiente o pájaro,
con alhajada dulcedumbre insiste
sobre mi corazón. Y me relumbra,
entre claras mayúsculas,
la inicial embriaguez de estar despierto,
sin recordar el modo, en otra parte.
Yo, que estaba dormido.⁷³

De esta manera el enunciante logra ser escuchado por el otro; en poemas como éste abundan referencias al nacimiento o renacimiento, al grito, al desahogo y a la catarsis:

Y dijo la partera: “Es hombrecito
y está vivo, pues grita.”
Era evidente. Y he gritado
hasta que el grito desvistió las lágrimas,
y el llanto las palabras,
y las palabras desterraron
el llanto, y se juntaron las palabras
para cantar, y establecido el canto
se fundó la ciudad, como al principio.⁷⁴

Incluso en este poema vuelve a aparecer la ruptura de capas que ahora son el llanto y las lágrimas. Asimismo, surge la ciudad restaurada a través de la palabra; dentro de las violentas transgresiones para que el canto sea logrado es necesario que tanto el enunciador lírico como el destinatario abran no sólo

⁷² “17”, p. 256.

⁷³ “18” p. 257. De forma similar, Bonifaz Nuño define la forma en que se crea un poema: “De tal manera, frente a la máquina de escribir, funciona en mí aquel ritmo que va a llamar a una palabra. [...] Las palabras saben hacer extraños juegos; ellas solas ‘dicen’. Nosotros somos la guitarra que alguien toca.”

⁷⁴ “30”, p. 274. La ciudad que se describe en *Los demonios y los días* es completamente caótica, ver nota 52.

garganta, sino también oídos: “Y desato mi lengua, y mis orejas/ abro, y aclaro el quicial de mis ojos”.⁷⁵

Después de muchos intentos, en *Fuego de pobres* nace la voz de la poesía, única voz que puede ser escuchada; ése es el oficio del poeta, romper el silencio, absorber las voces de los otros y cantar:

Amigos, ha pasado la nocturna
concepción de los cantos, y la víspera
de cristal doloroso, y la semilla,
y está el deleite con nosotros
como vino de suyo madurado.⁷⁶

Aparece entonces una suerte de resignación no pasiva que lleva al sujeto lírico a una nueva posición: como hay cosas que no se pueden cambiar, prefiere sobrellevarlas junto a sus amigos y reírse de ellas.

Entre estas cosas inevitables están el desamor, el conocimiento de la verdad y, sobre todo, la conciencia de la muerte: “Y aunque nada es seguro,/ me deleito en el lugar de la amistad, ahora”.⁷⁷

Es decir, la verdadera solución no es sólo llorar sin remedio y ocultarse o fingir, sino cantar las desdichas junto a un amigo, de ahí el significado del epígrafe en latín de *Fuego de pobres*:

Los dolores empero,
en el alma yacer dejemos, aún estando afligidos.
Pues no hay ningún provecho del frígido llanto⁷⁸

La carta de invitación al diálogo definitivamente obtuvo respuesta, incluso hay un par de poemas en *Fuego de pobres* en el que se hace alusión a ella:

Y pues una botella y su mensaje
náufrago entre las olas justifican
la existencia del mar, ¿de qué afligirte,
si hay tanto barco y tanto tren viajando
y tantas cartas en el pico
de tanta golondrina, y en el aire
—rayas y puntos— tanto telegrama?

⁷⁵ “12”, p. 248.

⁷⁶ “35”, p. 280.

⁷⁷ “24”, p. 266.

⁷⁸ Homero, *Ilíada*, XXIV, vv. 522-524.

Estoy hablando solo cuando escribo.
A como soy, ajusto y mido y borro.

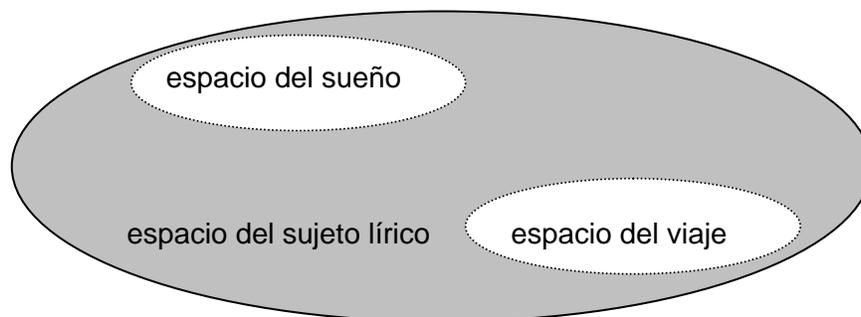
Pero a la hora en que me leas
sabrás que cuando hablaba era contigo.
Y que no era yo solo.⁷⁹

En este poema es clara la referencia no sólo a la carta, sino a otros medios de comunicación a los que el sujeto lírico no había podido acceder. Pero más importante es la insistencia en el destinatario lírico, y en la reiteración de cuando decía “yo” ya me refería a “nosotros”. Y por supuesto hay júbilo por la palabra leída, con los ojos ya descubiertos, y escuchada, por el surgimiento del sonido y la apertura de los oídos. El mensaje ha sido decodificado y respondido.

Y de pronto es domingo,
y hay gente, y es de fiesta
y fraterna la gente y es ahora,
y hay el viaje y la carta recibida
y el intercambio de la contraseña,
y la risa espiral regocijada.⁸⁰

Este último poema muestra la solución real: la verdad y no el fingimiento, el diálogo y no el silencio, la poesía y no el llanto.

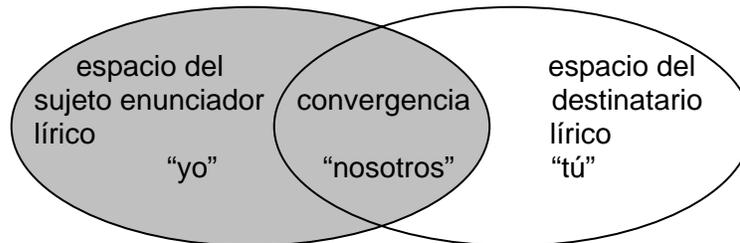
De esta manera, se observaron los espacios cerrados y los intentos del sujeto lírico por liberarse de ellos. Como soluciones fallidas se encontraron dos opciones, el sueño y el viaje de escape. La representación de ese espacio cerrado, frente al espacio de aparente liberación es la siguiente:



⁷⁹ "36", p. 282.

⁸⁰ "35", p. 281.

Ni el sueño ni el viaje fueron la solución adecuada, porque a fin de cuentas el sujeto lírico siempre despertaba y se encontraba con la realidad o regresaba de su viaje y sucedía lo mismo, en otras palabras, no había una libertad completa. A diferencia de estos, se muestra la otra posibilidad, dos espacios que logran la concordia y de esta manera hay una mutua liberación:



En este último esquema se representa la solución ante el encierro, ya no hay una evasión, puesto que eso no permite la libertad. En cambio, se presenta la concordia entre el sujeto lírico y el destinatario mediante la empatía y la reiteración del "nosotros" como una manera de incorporar dos sujetos "tú" y "yo".

2. EL SUJETO ENUNCIADOR LÍRICO EXPULSADO

En esta segunda categoría, el sujeto lírico ya no se encuentra encerrado, sino arrojado, es decir, se sigue conservando el elemento negativo de su situación, puesto que aún existe la necesidad de acceder al sitio opuesto, de esta forma la enunciación se presenta de afuera hacia adentro.

Es verdad que nuevamente surge la misma imposibilidad de acceder a algo o a alguien; sin embargo, en este caso al sujeto lírico se le permite la contemplación, aunque no la experimentación plena.

Para su estudio, en esta categoría se han identificado dos aspectos:

- a) La querencia y
- b) Los límites de la otredad

Mediante el estudio del primer inciso analizaremos la evocación de la querencia, la cual representa la ensoñación y el recuerdo del lugar de origen, propiamente de la casa y de la infancia.

Para esta primera categoría se tomarán poemas de *El manto y la corona*, puesto que el tema principal de dicho libro es la evocación a la amante, cuyo amor, como se verá posteriormente, se convertirá en uno muy cercano al materno.

En el segundo inciso se analizará la forma en que surge la otredad en esos mismos poemas amorosos, es por eso que nuevamente se tomará como poemario principal *El manto y la corona*.

Ambas categorías mantienen percepción espacial de un sujeto enunciador lírico fuera de algo y con la firme intención de entrar. Estos espacios son la casa y el cuerpo de la mujer, en la primera categoría, y el pensamiento femenino, en la segunda.

a) La querencia

La querencia es el camino a casa, representa el recuerdo de lo conocido, es el amor de la familia y de la esposa: es el amor seguro.

Tanto en *Los demonios y los días* como en *El manto y la corona* algunos poemas hablan acerca de un deseo por entrar a una casa iluminada donde padres e hijos comparten el pan y el hogar, mientras que el sujeto lírico permanece fuera de la casa únicamente contemplando; dicho sujeto desearía tener algo semejante: compañía y seguridad, como ejemplo el siguiente fragmento:

Es de noche. La luz de las ventanas
habla de gentes cálidas, reunidas;
hombres y niños y mujeres
a salvo de este viento, de este duro
hielo que me sofoca.⁸¹

Retomando el análisis espacial de esta estrofa tenemos el siguiente cuadro:

⁸¹ "10", p. 176. Este poema está, además directamente relacionado con el poema "24" de *Los demonios y los días*: "Para los que miran desde afuera,/ de noche, las casas iluminadas,/ y a veces quisieran estar adentro:/ compartir con alguien mesa y cobijas/ o vivir con hijos dichosos".

Imagen visual:	<i>representación</i>	<i>dualidad</i>	<i>descripción</i>	
	intuición	luz-oscuridad calor- frío adentro-afuera reunión-soledad	gentes cálidas duro hielo	
Elementos espaciales:	<i>delimitación</i>	<i>dimensión</i>	<i>plástica</i>	<i>perspectiva</i>
	La ventana: no se puede atravesar, pero si se puede observar a través de ella.	El plano del sujeto lírico: oscuro, frío, externo	oscuro	El sujeto lírico observa desde la ventana, se posiciona en lo externo.
		El límite: la ventana.	transparente	
		El plano en el que se encuentra la gente, la familia: iluminado, cálido, interno.	iluminado	

En *El manto y la corona* el amor femenino toma la forma de una casa protectora, con cimientos firmes y luces acogedoras. Recordemos que en *Los demonios y los días* el sujeto lírico se hallaba en un ambiente hostil, confuso, lleno de oscuridad y de miseria; pero a través del amor esto será momentáneamente resuelto mediante la mujer protectora. Respecto a dicho tema, Gastón Bachelard afirma:

Parece que la casa luminosa de cuidados se reconstruye desde el interior, se renueva por el interior. En el equilibrio íntimo de los muros y de los muebles, puede decirse que se toma conciencia de una casa construida por una mujer. Los hombres sólo saben construir las casas desde el exterior, no conocen en absoluto la civilización de la cera.⁸²

En la poesía de Bonifaz Nuño la protección interna, es decir los cuidados y el amparo se metaforizan mediante conceptos de la protección externa, es decir mediante los cimientos, las paredes y las puertas, tal como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

Encontré los cimientos
en ti del corazón; halle el camino
para hallar el camino que buscaba,
y toda tú de puertas claras fuiste,
de luces entrevistas,
de agitadas antorchas en la ciega
sombra, en las amenazas de la noche.⁸³

⁸² Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p.100.

⁸³ "14", p. 182.

Esta mujer es, sobre todo, aquella que se parece a la madre, aquella que brinda la misma seguridad, el mismo cuidado y el mismo afecto; encontrarla es hallar la querencia, encontrarla representa el regreso al hogar materno: “Supe de ti también por la segura/ presencia de mi madre.”⁸⁴

La mujer que aparece en estos poemas es una mujer humana, es una reina, como se adelanta desde el título *El manto y la corona*, pero no idealizada ni tampoco inalcanzable, es la mujer de casa, la que va a al mercado y discute por los precios altos, la que remienda calcetines y la embarazada.

Basta con citar a continuación el penúltimo poema de *El manto y la corona* para apreciar claramente la cúspide de esta mujer esposa y mujer madre; cabe mencionar que en ninguno de los poemas de dicho libro se hace alusión a un hijo nacido, cuando se habla de la mujer madre ella siempre está embarazada. Aparentemente, es esta situación de maternidad lo que la sublima, lo que la salva, lo que la hace extraña y distinta a las demás mujeres. Es esta calidad de gravidez perenne lo que la separa del mundo y ella misma a su vez es un límite entre el mundo y el niño que se gesta.

A diferencia de los poemas de *Los demonios y los días* en donde todo es desordenado, caótico e imperfecto, en este otro poema abunda la luz, el equilibrio y lo benigno:

Mejor que nunca, hermosa
serías. Increíble, de tan bella.
Tierna y sin pensamientos; habitada
por alguien que construyes,
que edificas por dentro con tu misma
quietud; que te respira dulcemente
la sangre, que contigo
comparte el pan, el alma, la ternura.

Entonces al oírte, el que no sepa
pensará que hablas sola.
Habrás en tus ojos defendidos,
inexpresivos de mirar hacia adentro,
un olvido en silencio
y una tristeza esperanzada.

Sentada muchas horas, protegida

⁸⁴ “29”, p. 203.

por una lumbre transparente,
mientras tu vientre enorme se acomoda
sin pedirte permiso,
pesada y dulce sentirás, que nada
fuera de ti tiene importancia,
y coserás y tejerás cantando.

Quién te besará entonces, necesaria,
inocente, bellísima, distante;
fundadora del mundo,
aliada de la vida, constructora.

Quién te mirará entonces
con tus vestidos flojos, aumentada;
poblada y quieta, inalcanzable,
mientras enamorada del que esperas,
tocada del misterio,
te das y te recibes, y te salvas.⁸⁵

Nuevamente aparece el recurso de los niveles envolventes:



En este poema es importante notar varios elementos, en primer lugar, la relación inmediata entre la mujer embarazada y su capacidad de creación; es decir, esta mujer construye, edifica, comparte, funda y salva.

En segundo lugar, la forma en que el poema recurre al intercambio entre lo interior y lo exterior: los ojos de esta mujer miran hacia adentro, por lo que se muestran indiferentes ante lo que sucede afuera.

Y el mayor logro está ubicado en la última estrofa en el verso “Mientras enamorada del que esperas”, ya que da pie a dos interpretaciones, una en la que efectivamente la mujer está embarazada y a quien se refiere con ese verso es al esposo, u otra en la que al que espera es el hijo y al mismo tiempo el esposo.

⁸⁵ “33”, p. 208.

Recordemos que el sujeto lírico intuye la presencia de la amante por medio de la de su madre.⁸⁶

Asimismo, este poema comparte uno más de los temas de este poemario, es decir, la reiteración de la mujer blanca e iluminadora, aquella que se convierte en reina por su manto de luz y su áurea corona y que todo lo redime mediante su amor:

Como una lumbre quieta
tu corazón se enciende y te acompaña,
y hace que el mundo necesite
de las cosas que haces.
Mi voluntad, mi sangre, mis deseos
comienzan hoy a darse cuenta:
en todo lo que haces, se descubre
un secreto, se aclara una respuesta,
una sombra se explica.⁸⁷

De esta manera se ha analizado la forma en que se poetiza a la amante como una casa protectora, cálida, luminosa y sobre todo maternal. En el siguiente apartado veremos la forma en que el poeta toma la posición del continente y busca envolver a la amada por temor o por celos.

b) Los límites de la otredad

Para continuar con el tema de la posesión, tratado en la categoría anterior, se abundará precisamente en ésta y en la imposibilidad de acceder completamente al otro. Asimismo, se encontrarán nuevas referencias a la casa, pero esta vez es el sujeto lírico quien toma dicha forma, ya que se convierte en jaula para proteger a

⁸⁶ Ver nota 84. En un poema posterior y ajeno a los tres poemarios principales de este estudio, se encuentra "Edipo" (*As de oros, Versos (1978-1944)*, p. 108.) Si se toma en cuenta el mito, Edipo hace un viaje, llega a una encrucijada y en su elección regresa a su verdadera casa después de dar muerte a su padre. El viaje de Edipo representa el retorno a los inicios inmóviles de la casa materna. Los últimos versos de dicho poema hacen alusión a este retorno y al incesto inevitable: "Y tú me miras, cuna mía,/ matriz del silencio alborozado// Otra vez comienzo/ el regreso aquél, por las delgadas/ largas piernas blancas de Yocasta."

⁸⁷ "2", p. 168.

la amada. Igualmente, en los poemas se representa la ausencia de la amada como una casa deshabitada o en ruinas.

La mujer que tanto se enaltecó en el apartado anterior, a pesar de no ser la diosa inalcanzable, tiene también espacios inabarcables e incomprensibles y el sujeto lírico nuevamente se siente insatisfecho y ajeno a todos los secretos femeninos.

De esta forma, en *El manto y la corona* aparecen frecuentemente cuestionamientos del sujeto lírico acerca de los pensamientos de la amada, como sucede en el siguiente ejemplo:

Cuando coses tu ropa,
cuando en tu casa bordas, inclinándote
muy adentro de ti, mientras la plancha
se calienta en la mesa,
y parece que sólo te preocupas
por el color de un hilo, por el grueso
de una aguja, ¿en qué piensas? ¿qué invisibles
presencias te recorren, que te vuelven,
más que nunca, intocable?⁸⁸

El sujeto lírico no puede acceder a su pensamiento y regresa la angustia, puesto que a pesar de tenerla consigo y de saber qué está haciendo en cada momento, la siente nuevamente lejana e inaccesible. Esto trae consigo una nueva sensación de pérdida, de temor y de oscuridad:

Torpemente, pretendo
saber lo que tú piensas, lo que a solas,
cuando yo no te miro, va formándose
dentro de ti, llenándote de dulce
piedad, de oscuros, tiernos sentimientos.
Y torpemente sufro.⁸⁹

Es necesario notar cómo en *Los demonios y los días* el sujeto lírico se sentía encerrado y solo, después de conocer a la mujer de *El manto y la corona*, nuevamente la soledad está latente, la diferencia que aparece en este segundo libro consiste en que ahora el sujeto se imagina ya no sólo encerrado en la tristeza, sino además expulsado del goce. La posibilidad de perder la felicidad lo

⁸⁸ "1", p. 167.

⁸⁹ "26", p. 200.

lleva a un doble temor: antes, el dolor era producido sólo por los deseos insatisfechos y por la esperanza de que algún día la felicidad fuera encontrada; después de hallarla, su tristeza será a causa de la necesidad de satisfacer nuevamente sus deseos; además de la añoranza por el bienestar ya pasado:

Por vez primera, desde que te amo,
sentí que me dejabas.
Con qué seguridad definitiva
me hiciste ver que más que todos
estabas tú remota.

Y el dolor me caló de una manera
que no podré decirte.
De tu mirada inconvencible
me cayó la amargura como un traje
puesto a raíz, cortado a mi medida,
hecho de espinas hacia adentro.⁹⁰

Claramente regresa la representación del dolor y de la soledad relacionados con el encierro, en este caso en un traje hiriente hecho de espinas hacia adentro.

Anteriormente, la mujer aparecía como una casa de sólidos cimientos y el sujeto lírico estaba feliz por sentir al fin esa seguridad; pero en estos otros poemas aparece de nuevo esa sensación de inseguridad, de sentir que los muros se derrumban y que el lugar por donde se pisa se desmorona:

Cuando te retiraste, las paredes
se me fueron cayendo: cada hora,
cada minuto más, cada momento.⁹¹

En todos estos fragmentos se toma como referencia esa misma casa que antes ella había construido para él; pero ahora ésta se vacía o se destruye:

Tal vez porque me dejas, me atosiga
el amor como nunca; y entra y sale
en mí, de mí, como si fuera
casa, yo, sin paredes, indefenso
lugar expuesto y entregado
al primero que pasa; predio oscuro
sin comprador, en venta.⁹²

⁹⁰ "13", p. 181.

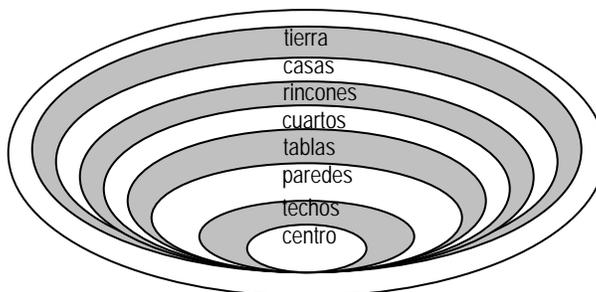
⁹¹ "30", p. 205.

⁹² "22", p. 195.

Nuevamente se percibirá ese mismo ambiente de *Los demonios y los días*, donde no sólo el sujeto lírico sufre, sino que todo lo que lo rodea se llena de ese padecimiento y vuelve al caos por carecer del equilibrio que brindaba la mujer:

Y desde el centro
de tu lugar vacío, desde todo,
crecerá el sufrimiento insoportable
que hoy imagino nada más. Del techo,
de las paredes,
de las tablas del piso de mi cuarto,
desde todos los cuartos,
de todos los rincones de las casas
todas, desde la tierra, desde el cielo,
brotará, como el humo
de un incendio escondido, como el aire
mismo que se pudriera,
todo el dolor. Y no habrá sitio que no duela,
porque el dolor ocupará tu sitio.⁹³

En este poema es donde aparecen otra vez los mecanismos antes revisados, en primer lugar los elementos espaciales y en segundo lugar las capas envolventes, aunque ahora el sujeto lírico las imagina tan llenas de dolor como antes lo estuvieron de júbilo:



Tan grande como fue antes la dicha ahora se presente la tristeza; hay una consecuencia lógica, relacionada con la dimensión, entre el amor y el desamor, si antes ella lo llenó todo con su luz, ahora simplemente con su ausencia lo oscurecerá:

Desde hace mucho tiempo
conozco el sufrimiento que tu causas:
grande como la dicha que me has dado
será el que me regales.⁹⁴

⁹³ "12", p. 180.

A causa de ese temor al dolor, que todo lo llenará o destruirá, aparecen poemas que representan el amor celoso como una jaula o que muestran a un sujeto lírico paternal y sobreprotector.

Pobre de mí que a veces he pensado,
que muchas veces he querido,
fabricarte una jaula
con mi ternura, mi dolor, mis celos,
y tenerte y guardarte allí, segura,
lejos de todos, mía
como una cosa, tierna y desdichada.⁹⁵

Y la ternura nítida me obliga
a querer abrazarte, protegerte;
guardarte, por absurda y débil,
contra mi corazón; cubrirte
con mis manos, convirtiéndome
yo sólo, al mismo tiempo,
en tu padre y tu madre y en tu hijo
mayor, el que te vela cuando duermes.⁹⁶

Tal como se vio en el apartado anterior, vuelve esta relación entre el amor carnal y el paternal, así como en poemas anteriores apareció un sujeto lírico que equiparaba el amor femenino con el maternal, en este poema el sujeto lírico se convierte en el padre protector, en la madre y retoma –al mismo tiempo– la figura del hijo.

De este modo, el hecho de encontrar a la mujer amada es parte fundamental de la búsqueda del sujeto lírico asumido como poeta, pero no es lo único, recordemos que existe también la búsqueda del amigo. Hasta el momento en que estas acciones se cumplen es cuando el sujeto lírico consigue el equilibrio y la dicha.

A lo largo de todo el poemario de *El manto y la corona* parece como si nadie más existiera, como si únicamente fueran los amantes los que interactúan y se focalizan en el espacio; sin embargo, en el último poema de este libro, el sujeto

⁹⁴ “11”, p. 178.

⁹⁵ “11”, p. 178. Ver nota 13 para el análisis espacial.

⁹⁶ “32”, p. 208.

lirico recupera su cometido, vuelve a él ese momento en el que se dio cuenta de sus obligaciones como cantor y se acuerda de los otros:

Como no estamos solos en el mundo,
y miramos afuera, y nuestra isla
de amor está comunicada
por puentes incontables
con las necesidades, las tristezas,
el dolor de las gentes [...]
Me has pedido que piense
en combatir; que tome, por mi orgullo
y por tu amor, mi sitio,
mi lugar de soldado en la amargura
de los ejércitos humanos [...]
Estoy aquí diciéndote
que no he olvidado lo que debo;
y estoy contento porque corro
mis riesgos junto a ti. Porque a mi izquierda
y a mi derecha estás luchando,
y porque sé que cuando vuelva
a descansar mis brazos, a cerrarme
las recientes heridas,
ya no será para estar solo.⁹⁷

En este poema, tanto las connotaciones amorosas como las de la lucha social convergen sin ningún problema. El sujeto lírico alude a su relación con la mujer y con el amigo. Se retoma la metáfora de la isla como individuo, pero aquella que en *Los demonios y los días* era una isla desordenada e incomunicada, ahora es una isla “comunicada por puentes incontables”. De esta manera volvemos también al “nosotros” que incorpora a un “yo” (el sujeto enunciador lírico asumido como poeta), a un “él” (el amigo) y a un “tú” (la mujer).⁹⁸

A lo largo de este capítulo se retomó el concepto de espacialidad y se tomó como criterio de clasificación la perspectiva del sujeto lírico, de esta forma se encontraron dos posibilidades: el sujeto lírico adentro y el sujeto lírico afuera.

Con el sujeto lírico adentro se dieron dos clasificaciones: en primer lugar, “El aislamiento”, el cual consiste en el confinamiento del sujeto lírico. En segundo lugar, “El naufragio sensorial” que se refiere al embotamiento de los sentidos, principalmente a los ojos que no ven y a los oídos que no escuchan.

⁹⁷ “34”, p. 209.

⁹⁸ Ver nota 38.

Con el sujeto lírico afuera se presentaron otras dos formas: por una parte “La querencia”, es decir, el deseo de acceder a una casa, a una mujer y a una familia; y por otra parte, “Los límites de la otredad” en los cuales, aunque ya se logró conseguir a una mujer, siempre estarán presentes las diferencias y lo desconocido de ella, por lo que nunca se logrará un acceso completo.

La característica hostilidad de *Los demonios y los días* desaparece en *Fuego de pobres* cuando el sujeto lírico se da cuenta de que es necesario crear puentes y vasos comunicantes entre los hombres; asimismo, desaparece en *El manto y la corona* mediante el amor femenino.

En otras palabras es en este capítulo donde se presentó una propuesta de lectura de los tres libros partiendo de la espacialidad presente cada una de las obras estudiadas.

A continuación se muestra un cuadro comparativo que representa, en primer lugar, la forma en que *Los demonios y los días* se corresponde con *El manto y la corona* y con *Fuego de Pobres*. En segundo lugar expone los temas principales de cada poemario. En tercer lugar enumera algunas de las particularidades del sujeto enunciador lírico, así como del destinatario. Y finalmente, define las características de los espacios más comunes.

Cuadro comparativo de los tres poemarios elegidos:

correspondencia ↓		
<i>Los demonios y los días</i> (1956)	<i>El manto y la corona</i> (1958)	<i>Fuego de pobres</i> (1961)
Temas: soledad, desamor, miseria hostilidad, injusticia.	Temas: compañía, amor, abundancia / celos, temor.	Temas: compañía, fraternidad, canto, resignación.
Tono del sujeto enunciador lírico: confuso, aletargado, desesperanzado, silencioso, taciturno.	Tono del sujeto enunciador lírico: pleno, feliz, satisfecho, alumbrado/ amenazado.	Tono del sujeto enunciador lírico amistoso, bullicioso, despierto, provocador, heroico, viajero.
Destinatario lírico: evocado, pero inexistente.	Destinatario lírico: la mujer alcanzada/ la mujer perdida.	Destinatario lírico: el amigo, la humanidad.
Características del espacio: cerrado, envejecido, putrefacto, desordenado.	Características del espacio: abierto, renovado, armónico/ confuso, hostil	Características del espacio: abierto, festivo, ruidoso, violento.
Límite: peligroso, infranqueable.	Límite: parcial, contemplable, / inaccesible.	Límite: umbral de la gestación del diálogo-canto-poesía.
Dimensión: rincón, isla, hormiguero, cama, alcoba.	Dimensión: jaula, casa, manto, manos.	Dimensión: vientre, semilla, cascarón, calle, flor, boca, estación.
Plástica: espacios oscuros, abundancia caótica.	Plástica: espacios iluminados, abundancia de tesoros ordenada.	Plástica: abundancia de objetos comunes, presencia de lluvia y ruido.
Perspectiva: El sujeto lírico se encuentra encerrado y por debajo de todo aquello a lo que quisiera acceder.	Perspectiva: El sujeto lírico poetiza a la amada de dos forma: como aquello que lo protege, por lo tanto afuera y, posteriormente, como aquello que quiere proteger, por lo tanto adentro.	Perspectiva: El sujeto lírico poetiza a la humanidad en el mismo plano en el que él se encuentra, a través de un "nosotros". Por otra parte, poetiza la palabra como algo que se encontraba dentro de él y que posteriormente sale con el fin de gritar las injusticias, de consolar y de cantar, a pesar de todo.
↑ correspondencia		

CAPÍTULO III LA TRANSGRESIÓN DEL LÍMITE

*No puedes bañarte dos veces en el mismo río,
pues nuevas aguas corren tras las aguas.*
Heráclito

A lo largo del primer capítulo se esbozaron las características de la espacialidad, entre ellas se observó como fundamental la noción de límite, el cual tiene como propiedad la impenetrabilidad. También se mencionó que la espacialidad tiene como función –en algunos poemas de Bonifaz Nuño– crear atmósferas que representan emociones como el temor, los celos, el júbilo, entre otros. Asimismo, en el segundo capítulo se habló acerca de la enunciación del sujeto lírico y dentro de esta conceptualización se vio como fundamental la determinación en tiempo y espacio mediante los deícticos “aquí” y “ahora”.

En este capítulo se retomarán todos estos conceptos, es decir, la espacialidad, la delimitación y la determinación espaciotemporal, ya que se reflexionará acerca de la manera en que el tiempo se representa mediante el espacio a través de un río, tal y como lo hicieron Heráclito, Horacio, Jorge Manrique⁹⁹ y seguramente muchos otros. Bonifaz Nuño muestra a un sujeto lírico que pretende transgredir los límites del tiempo nadando contra la corriente, a causa de un deseo de retorno o melancolía.

⁹⁹ Respecto a Manrique, recordemos: “Nuestra vidas son los ríos,/ que van a dar en la mar/ que es el morir.” (*Coplas a la muerte de su padre*, p. 236.) Respecto a Horacio, traducido por Rubén Bonifaz Nuño encontramos: “Todos sin duda, amigo, los que usamos/ los dones de la tierra, en tales ondas,/ navegaremos; ora reyes,/ ora pobres fuéremos labriegos.” (Horacio, “Oda XIV”, libro II, vv. 9-12)

1. EL VIAJE

Como definición, el movimiento es un cambio de posición o de sitio: de un punto A hacia un punto B. En este concepto es fácil identificar la importancia del espacio, puesto que un cuerpo ocupa ahora un lugar distinto en el espacio del que ocupaba antes; asimismo, al referirnos a esto aparecen dos adverbios de tiempo: “ahora” y “antes”. Es decir, en el cambio de posición –o movimiento– hay una relación directa con el tiempo.

Retomando la determinación en tiempo y espacio mediante los deícticos tendremos para el concepto de cercanía “aquí”, para el espacio, y el “ahora”, para el tiempo; para la lejanía tenemos el “allá”, para el espacio, y el “antes” o el “después”, para el tiempo. Recordemos que esto se establece mediante la posición y la enunciación del sujeto lírico.

Sin embargo, hay una gran diferencia entre el tiempo y el espacio, al cambiar de lugar casi siempre es posible regresar al lugar anterior; pero regresar al momento anterior es imposible.

En la poesía de Rubén Bonifaz Nuño el sujeto lírico pretende quebrantar los límites no sólo espaciales –como se vio en los capítulos anteriores–, sino además los temporales. En algunos poemas se presenta la constante de la vida equiparada con un viaje:

Pues sé que nos pusieron,
al nacer, otro nombre, y un camino
que recorrer, y un tren para el camino.¹⁰⁰

Anteriormente se habló de la inmovilidad como causa de la putrefacción, principalmente en *Los demonios y los días* y también de dos tipos de viaje, el primero de evasión y el segundo de iniciación.¹⁰¹ Además de esos ejemplos, en otros poemas se menciona un viaje de retorno que trata, inútilmente, de aprisionar los días dichosos. Este viaje siempre es a través de las aguas, tal como se ve en el siguiente poema:

¹⁰⁰ “38”, *Fuego de pobres*, p. 286.

¹⁰¹ Ver nota 59.

Y yo remonto apresurado,
nadador impotente, enfurecido,
la corriente del tiempo,
para buscar los días como joyas
que alguna vez miramos como eternos,
y alumbrarme con ellos, regresarlos,
dártelos nuevamente, y que tú sientas
que todo empieza aquí; que este momento
es el primero; que no me conoces;
que quieres, todavía, conocerme.¹⁰²

Este sujeto lírico es completamente nostálgico y pretende salvarse a él y a su amada del paso del tiempo y volver eternamente a los momentos placenteros. El deseo es la necesidad de saciar algo, se puede desear algo por mucho tiempo, pero la sensación de placer dura sólo unos segundos durante y después de obtenerlo; inmediatamente lo que era deseo se convertirá en melancolía, es decir, en la añoranza por experimentarlo de nuevo. Ante la certidumbre del paso del tiempo, el sujeto lírico se muestra angustiado:

Escribo: "este momento", y el momento
en que escribo, se fue. Ya tan borrado,
ya tan irreparable como siglos
de antes que naciera.¹⁰³

El poema que trata completamente acerca de este tema es el "16" de *El manto y la corona*:

Amiga a la que amo: no envejezcas.
Que se detenga el tiempo sin tocarte;
que no te quite el manto
de la perfecta juventud. Inmóvil
junto a tu cuerpo de muchacha dulce
quede, al hallarte, el tiempo.

Si tu hermosura ha sido
la llave del amor, si tu hermosura
con el amor me ha dado
la certidumbre de la dicha,
la compañía sin dolor, el vuelo,
guárdate hermosa, joven siempre.
no quiero ni pensar lo que tendría
de soledad mi corazón necesitado,

¹⁰² "14", *El manto y la corona*, p. 182.

¹⁰³ "24", *Fuego de pobres*, p. 197.

si la vejez dañina, perjuiciosa
cargara en ti la mano,
y mordiera tu piel, desvencijara
tus dientes, y la música
que mueves, al moverte, deshiciera.

Guárdame siempre en la delicia
de tus dientes parejos, de tus ojos,
de tus olores buenos,
de tus abrazos que me enseñas
cuando a solas conmigo te has quedado
desnuda toda, en sombras,
sin más luz que la tuya,
porque tu cuerpo alumbra cuando amas,
más tierna tú que las pequeñas flores
con que te adorno a veces.

Guárdame en la alegría de mirarte
ir y venir en ritmo, caminando
y, al caminar, meciéndote
como si regresaras de la llave del agua
llevando un cántaro en el hombro.

Y cuando me haga viejo,
y engorde y quede calvo, no te apiades
de mis ojos hinchados, de mis dientes
postizos, de las canas que me salgan
por la nariz. Aléjame,
no te apiades, destiérrame, te pido;
hermosa entonces, joven como ahora,
no me ames; recuérdame
tal como fui al cantarte, cuando era
yo tu voz y tu escudo,
y estabas sola, y te sirvió mi mano.¹⁰⁴

Cito este poema íntegro no sólo porque es representativo del tema que se está tratando, sino porque además engloba todos los elementos vistos en los capítulos anteriores. El sujeto enunciador lírico expresa el deseo de perpetuidad, es decir de mantener, al menos en la amada, la juventud y la belleza. Surge nuevamente la idea del aprisionamiento mediante una envoltura que, en este caso, es el manto de la juventud.

Aparece un sujeto enunciador que tiene como destinatario lírico a la mujer, evocada desde el primer verso y mantenida a lo largo de todo el poema. Se

¹⁰⁴ p. 185.

retoma la idea de la mujer resplandeciente y portadora de armonía. Además se reitera la idea de ésta misma como protectora, en este caso del paso del tiempo, recordemos que anteriormente, se le observó en un estado de embarazo perenne, y se le nombró “aliada de la vida”, “protectora”, “edificadora”.

Asimismo, aparecen tres símbolos¹⁰⁵ interesantes: la llave, la flor y el cántaro. La llave nos remite inmediatamente al lugar cerrado, pero con ésta llega la oportunidad de acceso.

La flor, en particular la rosa, fue uno de los símbolos más empleados durante el Renacimiento y el Barroco, representaba precisamente la fugacidad de la vida, de la belleza y de la juventud. En este poema se compara a la mujer con las flores que la adornan, pero ella las supera en ternura no sólo por su mayor gracia, sino también por su lozanía.

Considero que el cántaro es precisamente la porción de agua que sólo ella logra apartar del río mudable y de esta manera es que puede mantenerse en la juventud; sin embargo, no es agua que permanezca inmóvil o estancada, ya que, como se vio en el segundo capítulo, lo inactivo produce putrefacción. En cambio en este poema ese cántaro de agua se salva gracias al movimiento cadencioso que le proporciona la mujer.

A diferencia de la amada, el sujeto lírico no logra conservarse en la juventud y, por lo tanto, se debate entre pedirle el recuerdo y el olvido, así que le solicita: “guárdame”, “recuérdame”; pero también, “no te apiades”, “aléjame”, “destiérrame”.

A diferencia de este poema, en otro perteneciente a *Los demonios y los días* la vejez sí alcanza a los amantes a causa de la rutina:¹⁰⁶

Es tarde, mi amada se ha puesto fea;
se desvencijaron las hermosas
palabras; lo saben todos:
las necesidades nos ocupan.

¹⁰⁵ Se entiende por símbolo aquella palabra que no mantiene una relación directa con el objeto que designa; únicamente se refiere a éste a través de una convención social arbitraria. Ver Ángelo Marchese, *Op. Cit.* p.381.

¹⁰⁶ Recordemos que todo lo que aparece en ese libro se muestra avejentado incluso en sus inicios. Ver nota 47.

Hace tiempo que no quiero
pensar en las cosas que ya no pueden
volver; las recuerdo[...]

Adiós, Garcilaso de la Vega,
tus claros cristales de sufrimiento.¹⁰⁷

En el fragmento anterior hay una melancolía inherente, de ahí que el poema empieza con la referencia temporal: “Es tarde”, posiblemente se hace referencia al ocaso, al momento en que declina el día y el poeta se sienta a reflexionar; o simplemente se refiere a que es tarde: ya no hay tiempo, se acabaron la juventud y la belleza. Incluso las palabras ya toman nuevos significados, las palabras se desvencijan como muebles viejos; a esto sumamos la referencia a Garcilaso de la Vega y nuevamente al *carpe diem* de aquella época.¹⁰⁸

Este deseo del eterno retorno aparece también como una suerte de juego que puede consistir simplemente en volver a dirigirse a la amada como alguien a quien no se le conoce aún para poder experimentar la dicha de encontrarla una y otra vez:

Y después que delicia
la de ponerme lejos nuevamente
mirarte como antes
y llamarte de “usted”, para que sientas
que no es verdad que te haya conseguido;
que sigues siendo tú la inalcanzada [...]

Qué delicia, incomprensible,
la de verte de lejos,
y soportar los golpes de alegría
que de mi corazón ascienden
al acercarse a ti por vez primera;
siempre por vez primera, a cada instante.

Y al mismo tiempo, así juego a perderte
y a descubrirte, y sé que te descubro
siempre mejor de cómo te he perdido.¹⁰⁹

¹⁰⁷ “11”, *Los demonios y los días*, p. 125.

¹⁰⁸ Haciendo alusión del *carpe diem*, Bonifaz Nuño recurre a *Garcilaso de la Vega*, unos de sus poemas que mejor identifica este tópico es el “Soneto XIII: “Coged de vuestra alegre primavera/ el dulce fruto, antes que'l tiempo airado/ cubra de nieve la hermosa cumbre.// Marchitará la rosa el viento helado,/ todo lo mudará la edad ligera/ por no hacer mudanza en su costumbre.” (*Obra poética y textos en prosa*, p. 34)

¹⁰⁹ “10”, *El manto y la corona*, p. 177.

En este poema el sujeto lírico logra vencer las barreras temporales únicamente mediante las palabras. Recordemos que en el capítulo anterior se mencionó, como parte de la enunciación, la determinación del objeto poetizado o la del destinatario y que para ello se debía poner especial atención en los deícticos “aquí” y “ahora”; pues bien, en este poema el deíctico “usted” adquiere gran importancia ya que aleja al destinatario lírico, mediante su uso en sustitución de un “tú”. De esta forma el sujeto lírico logra retornar perpetuamente la experiencia del primer encuentro amoroso; sin embargo, éste es aún mejor, ya que cada que la reencuentra, ella aparece perfeccionada. Es decir, el reconocimiento del otro no es sólo cíclico, sino que se vuelve espiral y el amor se renueva.

Retomando la representación de la vida como un viaje marítimo y la inclusión del otro mediante el sujeto lírico generalizado, tenemos el siguiente poema:

Por el que fuera, alguna vez saciado;
por el hartado siempre, y el hambriento:
por el que fue admitido en el misterio
de las familias, en la casa
de luces cantadoras;
por el que pasa oyéndolas, atado
a su mástil, por remeros sordos
de sangre conducido, estoy hablando.
Y por quien vuelve, fuera
de tiempo a recobrar sus pasos.

Con este poema se recuerda al sujeto lírico que paseaba frente a las puertas de las casas iluminadas y deseaba estar adentro;¹¹⁰ sin embargo este poema no sólo remite a aquellos que contemplan las ventanas de los hogares dichosos, sino que incluye tanto a los que pudieron entrar a las casa y ser saciados como a aquellos que sólo se quedaron en la contemplación. Para referirse a estos últimos se hace alusión al personaje de Ulises: “el que pasa oyéndolas, atado a su mástil, por remeros sordos”.

Esta reminiscencia de héroe mítico trae consigo distintas connotaciones: en primer lugar, la navegación y el viaje de regreso a casa que, como se vio en el primer apartado del segundo capítulo, es una constante de la poesía bonifaciana.

¹¹⁰ Ver segundo capítulo, inciso a) La querencia.

En segundo lugar, el vínculo hacia el retorno y la regeneración ubicada en los últimos versos. En tercer lugar, la evocación del placer ante la experimentación plena de la belleza, en este caso el canto de las sirenas.

Para finalizar este último capítulo, se muestra a continuación un esquema que contiene los elementos a los que remite la espacialidad poética en *Los demonios y los días*, *El manto y la corona* y *Fuego de pobres*.



Este esquema recupera la característica dicotómica de la imagen poética: caos-orden, monólogo-diálogo, canto-llanto, luz-tinieblas, deseo-placer, antes-después y aquí-ahora. Nótese también la flecha circular que representa el descenso del sujeto lírico, es decir las connotaciones negativas ante la imposibilidad de acceso al sitio en el que no se está; posteriormente el ascenso implica la oportunidad de pasar al lado contrario. Además esa misma flecha se encuentra con dirección a la izquierda, ya que representa al retorno.

Igualmente deben notarse los conceptos que determinan espacio y tiempo, ya que tienen relación con la enunciación y con la perspectiva del sujeto enunciativo lírico: “aquí”, “allá”, “ahora”, “antes” y “después”.

Asimismo, debe tomarse en cuenta el límite representado por la línea vertical que se localiza en medio del esquema, esta línea separa al sujeto lírico rechazado del sujeto lírico admitido.

En este retorno ascendente el sujeto lírico no sólo ha regresado transformado, sino engrandecido por un viaje de iniciación. Evodio Escalante menciona respecto a la poesía bonifaciana:

La sabiduría del texto estriba en llevarnos desde los extremos de un machismo muy mexicano, a lo José Alfredo Jiménez, hasta los bordes de una experiencia que podría llamarse filosófica, pues produce en el sujeto sufriente un conocimiento que antes no estaba ahí. Y el conocimiento, como se sabe, es él mismo una purga. Una conciliación de los contrarios.¹¹¹

De esta manera se reitera la relación posible entre los tres poemario: *Los demonios y los días* contiene los elementos negativos: el monólogo, las tinieblas, el llanto, el deseo y el caos. La mujer de *El manto y la corona* proporciona la luz y el placer; la compañía fraterna de *Fuego de pobres* facilita el diálogo y el canto; tanto la amante como los amigos logran que se recupere la armonía a través de la convergencia de espacios individuales o de la empatía.

¹¹¹ “Rubén Bonifaz Nuño: del machismo a la gnosis platónica”, *Sábado*, p. 6.

CONCLUSIONES

Mediante los tres libros de Rubén Bonifaz Nuño –*Los demonios y los días* (1956), *El manto y la corona* (1958) y *Fuego de pobres* (1961)– se ha mostrado el viaje que representa la transición entre conceptos opuestos: monólogo-diálogo, tinieblas-luz, llanto-canto, deseo-placer, caos-orden, aquí-allá, antes-después.

En el primer capítulo se precisó que la espacialidad poética está configurada por una imagen visual que reproduce un espacio. Por lo que para perfilarla, lo más objetivamente posible, se definió como imagen la representación, por evocación o por intuición, de una experiencia sensorial.

Respecto al concepto de representación se explicó que ésta puede darse acerca de hechos que el sujeto lírico establece en el pasado o en el futuro, por lo que a la representación de lo pasado se le llamó “evocación” y a la representación de lo futuro, “intuición”.

Aunque las experiencias sensoriales remiten a todos los sentidos, aquí se particularizó únicamente la imagen visual, ya que las representaciones espaciales remiten principalmente a propiedades que sólo se perciben mediante la vista, incluso se encontraron algunos fragmentos en los que se evocaba a otros sentidos mediante una sinestesia que siempre retornaba a lo visual, por ejemplo cuando se hacía alusión al ruido, relacionándolo con lo iluminado y al silencio, con lo oscuro.

También se añadió la dualidad como inherente a la imagen, entendida como el contraste entre elementos opuestos y a su vez complementarios.

Dentro de la misma caracterización de la imagen visual se explicó que se encuentra muy cercana a la ékfrasis, puesto que hace uso de colores y formas. Aunque posiblemente la diferencia radique en que la ékfrasis es más enumerativa y la imagen visual, más sintética.

Profundizando en los elementos espaciales se hallaron cuatro, uno inherente: el límite y tres circunstanciales: la dimensión, la plástica y la perspectiva.

La presencia del límite es esencial, ya que divide un espacio total en subespacios distintos y a su vez complementarios. La dimensión se definió como aquello que tiene que ver con la comparación espacial entre el objeto contenido y su continente, es decir entre los subespacios. De aquí se hizo hincapié en lo grotesco, entendido como una desproporción entre el continente y el objeto contenido.

En cuanto a la plástica se remitió, al igual que con la imagen visual, a la referencia de formas y figuras. Asimismo se presentó como habitual en la poesía bonifaciana la presencia del claroscuro para representar contrastes; así como de la distinción entre lo vacío y lo lleno.

Por último se habló acerca de la perspectiva, en la que se tomó en cuenta la relación espacial entre sujeto lírico y objeto poetizado, es decir si el primero se muestra cerca o lejos, por encima o abajo, dentro o fuera del segundo.

De la noción de perspectiva se partió para definir, en el segundo capítulo, el concepto de enunciación lírica. De la enunciación lírica se enumeraron cinco características: el enunciador lírico, el cual se presentó constantemente como una voz generalizada, es decir un “nosotros”; el discurso; el destinatario lírico, el cual puede ser prescindible; el objeto poetizado y la determinación espaciotemporal respecto del destinatario o del objeto.

A partir de esta última característica de la enunciación, se distinguieron dos criterios de clasificación: el sujeto lírico adentro y el sujeto lírico afuera.

Con el sujeto lírico adentro se dieron, a su vez, otras dos clasificaciones: en primer lugar “El aislamiento”, en el cual el sujeto lírico permanece en una suerte de destierro. En segundo lugar “El naufragio sensorial” éste se refiere al entorpecimiento de los sentidos, principalmente se hizo alusión a los ojos y a los oídos, posteriormente estos lograron sensibilizarse mediante el deslumbramiento de la mujer y la persistencia sonora del canto fraternal.

Con el sujeto lírico afuera se presentaron otras dos formas: por una parte “La querencia”, es decir, la insistencia de entrar a una casa familiar, iluminada por el amor femenino, que al mismo tiempo se relaciona con el materno; y por otra parte “Los límites de la otredad” en los cuales aunque se consigue la compañía femenina, siempre estarán presentes las diferencias y lo que se desconoce de ella, por lo que nunca se logrará un acceso completo. Y ante esto, se presentarán en los poemas alusiones a un amor celoso representado por una jaula.

En este mismo capítulo se brindó una propuesta de lectura que engloba a los tres poemarios puesto que poseen una secuencia cronológica y temática: la discordia persistente de *Los demonios y los días* desapareció en *Fuego de pobres* cuando el sujeto lírico se percató de que únicamente era necesaria la comunicación entre los hombres, por lo que de una manera sumamente aguerrida surgió la palabra, representada por una serpiente, para formar el canto. Asimismo, la soledad y la oscuridad abundantes en el primer libro fueron vencidas mediante el amor femenino en *El manto y la corona*.

Además se encontraron referencias claras hacia una carta que el enunciador lírico escribe como una especie de llamado.

En el tercero y último capítulo se retomaron, principalmente las nociones de límite y enunciación, puesto que se halló que existía la tendencia a representar el tiempo mediante elementos espaciales, en este caso el viaje marítimo.

Este último capítulo se destacó por hacer evidente el uso de la espacialidad poética para remitir a emociones, aquí se vio exclusivamente la nostalgia. Y, debido a esa añoranza por el pasado, se observó la manera en que el sujeto lírico logró romper los límites espaciotemporales regresando una y otra vez al pasado dichoso.

La carencia reiterada de *Los demonios y los días* fue colmada por el júbilo del canto fraterno en *Fuego de Pobres* y por el amor femenino en *El manto y la corona*. Concluyo así este estudio y agradezco la paciencia y el esmero que hayan proporcionado a mi texto ante la complejidad de definir conceptos que se encuentran aún tan imprecisos.

Si bien, las dificultades en el esbozo de la espacialidad lírica han sido bastantes, espero haber logrado, al igual que lo ha hecho el poeta, el llamado al diálogo y a la exploración colectiva de la poesía.

Puesto que tengo la ambición –quizá ingenua ante la pluralidad del texto poético– de buscar en otros versos no sólo de Bonifaz Nuño, sino además de otros autores, estas constantes de la espacialidad, invito a mis lectores a cuestionarse la existencia de dichos procesos en otras composiciones líricas.

Por último, tomando en cuanto el gozo obsceno que me produce la obra de este autor espero que mi escritura no se haya tornado en una serie de autoconfesiones, si a pesar de todo no pude ocultarlas, declaro entonces mis desvergonzadas ansias por cruzar los umbrales.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- AGUSTÍN, San, *Confesiones*, Sopena, Barcelona. 1968.
- ANDUEZA, María, "Rubén Bonifaz Nuño, poeta urbano", *Universidad de México* (Revista de la Universidad Nacional de México), núm. 506-507, marzo/abril de 1993, pp. 18-22.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1975. (Colección *Breviarios* 183)
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 1989.
- _____, *Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*, México, UNAM, 1987.
- _____, *Diccionario de Retórica y Poética*, 8ª edición, Editorial Porrúa, México, 2003.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén, *De otro modo lo mismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979. (Colección *Letras mexicanas*)
- _____, *Versos (1978-1944)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996. (Colección *Letras mexicanas*)
- CAMPOS, Marco Antonio, "Resumen y balance", *Vuelta*, núm. 104, julio de 1985, p. 30-34.
- _____, "El dueño de su lenguaje", *La Jornada Semanal*, suplemento cultural no. 288, 10 de septiembre del 2000.
- DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, traducción de Marta Rojzman, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1968.
- ELIOT, Thomas Stearns, *La tierra baldía*, estudio preliminar y versión rítmica de Avantos Swan, Editorial Swan, Madrid, 1982.
- ESCALANTE, Evodio, "El destinatario desconocido: La poesía de Rubén Bonifaz Nuño", en *Signos. Anuario de Humanidades*. Año VI, tomo 1, México, UAM, Iztapalapa, 1992, pp. 207-247.
- _____, "Rubén Bonifaz Nuño: del machismo a la gnosis platónica", *Sábado*, 6 de septiembre de 1987, p. 6.
- ESPINOZA ELÍAS, Diana Alejandra, "El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática", *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Número 33, enero-junio de 2006, p. 65-77.
- GODOY, Iliana, "Espacios de la ausencia: de Chirico, Villaurrutia y Barragán", en Noel Lapoujade, María, coordinadora, *Espacios imaginarios*, UNAM-FFyL, México, 1999.

- HOMERO, *Ilíada*, introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, UNAM-Coordinación de Humanidades, México, 1996. (*Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum mexicana*)
- HORACIO, *Odas*, Introducción traducción y notas de Alejandro Bekes, Editorial Losada, Buenos Aires, 2005. (Colección *Griegos y latinos*)
- LÓPEZ-ABADÍA, Isabel S., "El espacio poético y la construcción de la imagen en la poesía de Theophile Gautier", en Félix Menchacatorre, *Ensayos de literatura Europea e hispanoamericana*, Universidad del País Vasco, San Sebastián, España, 1990, pp. 267-273.
- LOTMAN, YURI M., *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1970.
- LUCRECIO, *De la naturaleza*, texto revisado y traducido por Eduardo Valentí, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 2001.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel, *Cómo se comenta un poema*, Síntesis, Madrid, 1999.
- MARCHESE, Ángelo y Joaquín Forradelas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 7ª ed., Ariel, 2000.
- MILLÁN, María del Carmen, *El paisaje en la poesía mexicana*, Imprenta Universitaria, México, 1952.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, 3ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1972. (*Lengua y estudios literarios*)
- _____, *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, 3ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1995. (*Letras mexicanas*)
- _____, *Los signos en rotación*, Altaya, Barcelona, 1995.
- PELLICER, Carlos, *Material Poético: 1918-1961*, UNAM, México, 1962.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía completa*, Tomo I, edición y prólogo de José Manuel Blecuá, Turner, Madrid, 1995. (*Biblioteca Castro*)
- QUIRARTE, Vicente, "Lecciones de Rubén Bonifaz Nuño", en *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas de México*, UNAM, México, 1993
- ROSAS MARTÍNEZ, Alfredo, *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, México, UNAM, 1999.
- STAIGER, Emil, *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid, 1996.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001. (*Clásicos y modernos 10*)
- VIGUERAS ÁVILA, Alejandra, editora, *Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño: 30 años del Instituto de Investigaciones Filológicas*, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2005.
- VILLAURRUTIA, Xavier, *Poesía y teatro completos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953
- WELLEK, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, versión española de José María Gimeno, Gredos, Madrid, 1966. (*Biblioteca Románica Hispánica*, I. Tratados y monografías, 2)
- WILCOX, John C., "Algunas configuraciones espaciales en la poesía de Juan Ramón Jiménez" en Ricardo Gullón, *Estructura y espacio en la novela y en la poesía*, Hispanic Press, Madrid, 1976.
- WILLIAMS, William Carlos, *Veinte poemas*, traducción y prólogo de Octavio Paz, Era, México, 1973.