



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DOCTORADO EN HUMANIDADES

LÍNEA: TEORÍA LITERARIA

La ironía verbal: un acercamiento a la poética de Abigael Bohórquez.

Tesis que para optar por el grado de Doctor en Humanidades presenta

RAMÓN ILDEFONSO MARTÍNEZ CÓRDOVA

Asesor: DRA. MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

CIUDAD DE MÉXICO, CDMX, 10 DE ENERO DE 2019

Para mi esposa amada,
Eve Gil,
porque sin ella esto no sería posible.

0. INTRODUCCIÓN

0.1 ANTECEDENTES. A decir de Carlos Pellicer durante una entrevista concedida hace ya cincuenta años, “Abigael Bohórquez es el primer poeta importante que da el Norte... México tiene en este joven a un poeta extraordinario”. Al triunfar Abigael en los *Juegos Florales de Campeche* (1962), Pellicer es miembro del jurado, e impresionado por el talento del joven poeta le dedicó el siguiente soneto (1996, t. 3: 469):

Al poeta Abigael Bohórquez

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

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

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

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

San Francisco de Campeche, febrero de 1962

Bohórquez (promotor cultural, dramaturgo, periodista, profesor) pertenece una generación de poetas nacidos alrededor de 1940 (Dionicio Morales, Raúl Garduño, Carlos Eduardo Turón, entre otros), la mayoría de ellos provenientes de la provincia mexicana, que se aglutinaron tanto alrededor de Efraín Huerta como de Pellicer, tomándolos como maestros y guías. Los miembros de esa generación que prefiero llamar innombrada —de algún modo, concordantes con lo que José Joaquín Blanco llama “Poesía bárbara” (1987: 213-215) en cuanto rebeldes al *establishment* cultural— se ubican en un contexto descrito por Blanco en los siguientes términos:

(...) varios cientos (...) de jóvenes poetas (...) que en lugar de identificarse con las figuras literarias ejemplares (Borges, Paz, Lezama) se arraigan en la aterrada, semianalfabeta, sentimentalísima, irracional y anti-intelectual vida urbana de una clase media en bancarrota, y se asumen como los “menesterosos de la cultura”, los “condenados de la tierra cultural”. (...) La decadencia de la tradición cultista y la apoteosis de una expresión desesperada y cruda, constituyen los nervios estructurales de la poesía mexicana reciente. (Blanco 1987: 215)

Entre esos varios cientos de poetas, sin embargo, algunos pocos han logrado trascender por su calidad estética y no perderse en el abismo de la poesía de protesta, la cual podría ser considerada con mucha frecuencia como una poesía de meras circunstancias, repetida *ad nauseam* sin otro posible “mérito” estético que la mera buena voluntad, según es ridiculizada por Gabriel Zaid. Entre esos algunos pocos cuya calidad literaria no sucumbió en aras de la protesta, están los ya señalados como “generación innombrada”, debido a una inserción (paradójicamente) en la tradición culta, pese (o quizá debido) a su antiintelectualismo, tomando “intelectual” en el sentido peyorativo de snob apasionado por la pose y la novedad.

0.2 JUSTIFICACIÓN. Abigael Bohórquez (1936-1995) no aparece en la gran mayoría de las antologías importantes de la poesía nacional surgidas en los años sesenta —excepto la de *Pájaro Cascabel*—, y ha sido publicado en ediciones casi marginales, de escaso tiraje, que a lo mucho alcanzan los mil ejemplares.

Es labor importante divulgar a poetas “regionales” que han trascendido el espacio geofísico y realizan aportes a la literatura mexicana: de lo local a lo nacional.

La condición “provinciana” (con todas las implicaciones despectivas de tal término) obedece a lo periférico como condición subordinada: ello redundante en el escaso conocimiento de la poesía de Abigael Bohórquez, fomentado por un relativo silencio de parte de la crítica en torno a su valiosa obra, plena de variados y ricos matices, de ninguna manera encasillable en una u otra temática, pues esta alcanza amplios registros.

Quisiera llamar la atención sobre la obra poética de Abigael Bohórquez, pues esta presenta amplio registro temático, poco frecuente en la poesía mexicana, en una variedad de expresiones líricas que van del erotismo a la ternura, del primer encuentro al desamor, de la exaltación al escarnio, de la sátira a la elegía. Ello debido a las múltiples influencias de Bohórquez, entre las cuales se encuentran: Salvador Novo, Federico García Lorca, Luis Cernuda. Desde estas influencias, AB nos aporta una poesía de originales expresiones de amor gay, así como una poesía de protesta que ha sobrevivido a las circunstancias por su “cruda” (o incluso grotesca) expresión (vgr. su poema “Cónclave” incluido en el poemario *Acta de Confirmación*).

0.3 OBJETIVO GENERAL. Desde esta perspectiva, el presente estudio pretende acercarse a la poética de Abigael Bohórquez, mostrando que este, a lo largo de su obra poética, utiliza

constantemente el recurso de la ironía. Por ello, es necesario reconocer las características específicamente irónicas de sus poemas para poder interpretar los diversos mensajes del poeta.

0.4 METODOLOGÍA. Al parecer la voluntad irónica que propone Bohórquez aspira a la creación de un horizonte intelectual no absoluto, sino momentáneo y mudable; busca apartarse de la indiferencia valorativa; exige que evitemos convertirnos en espectador —y por lo mismo cómplices— de la violencia, la crueldad y la destrucción de la vida. La voluntad —que excluye la apatía— es una actitud vital y de autodisciplina creativa, indispensable para generar una respuesta vivificante ante la desazón del mundo contemporáneo, porque todavía es posible construir un sentido que nace de verdades sutiles. Por eso no es un relativista¹: lo relativo no es la naturaleza, sino los modelos que buscan explicarla.

Su pesimismo se asemeja al definido por Fernando Savater, quien con claridad sostiene que “el pesimismo deriva de la renuncia a cualquier modelo definitivo de salvación (...). Pero quien es capaz de asumir esta pérdida (ilusoria, por otra parte, pues nada podemos perder ya que en verdad nada tuvimos salvo un espejismo) sin resentimiento contra los otros ni amargura contra sí mismo, descubrirá con nuevo apego el *sentido de la tierra* y se gozará en él y trabajará en él.” (1992: 207)

Para Bohórquez, la renuncia a una pauta definitiva de existencia va acompañada por un compromiso ético de responsabilidad hacia la existencia, porque la ausencia de certezas

1 O para ser más precisos, nos referimos al relativismo cognitivo, aquel tipo de sistema de pensamiento que afirma que no existen verdades universalmente válidas, ya que toda afirmación depende de condiciones o contextos de la persona o grupo que la afirma.

absolutas no exime al individuo de su obligación por cada uno de sus actos, no es una disculpa proferida para diluir el compromiso de la elección en la tranquilidad de lo indiferenciado. Desencantarse del mundo no significa asimilar en forma pasiva lo existente. Quien padece la herida de una realidad insatisfactoria no puede conformarse con la anulación festiva de las preguntas existencialistas (¿por qué estoy vivo?, ¿para qué la libertad, por qué las injusticias y las estupideces humanas?): debe incluso denunciar, cuestionar.

0.5 OBJETIVOS PARTICULARES. A riesgo de esquematizar una obra tan compleja, me parece que en ella se pueden diferenciar tres etapas centrales en lo que respecta al tipo de voluntad irónica dominante en los poemas bohorquianos.

En la primera de ellas (1955-1969) aparecen, como problema dominante, las relaciones del individuo con su entorno, a partir de la idea del hombre como sujeto de la historia. En los años que van de mediados de los cincuenta hasta finales de los sesenta, la poesía del autor es un medio idóneo para representar la conciencia ética del mundo y la necesidad por transformarlo. A este primer momento corresponden cinco poemarios: *Ensayos poéticos*, *Fe de bautismo* (primera parte del libro *Poesía i teatro*), *Acta de confirmación*, *Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles*, *Las amarras terrestres*.

En una segunda etapa (que abarcaría desde 1970 hasta 1980), se toman en cuenta tres poemarios: *Memoria en la Alta Milpa*, *Digo lo que amo*, *Desierto mayor*. Aquí la frustración y la impotencia en los intentos por querer transformar el mundo y superar las contradicciones e injusticias se ven reflejadas en un constante cuestionamiento (no

necesariamente solemne) acerca de la pertinencia de la poesía (e incluso del amor) en dichos intentos. De cualquier manera, este momento se ve marcado por la conciencia del poeta de que el mundo es un laberinto cuya única salida será la muerte.

En la tercera y última etapa (que comprende desde 1981 hasta su muerte en 1995) se ubican cuatro poemarios: *Poesía en limpio*, *Abigaeles*, *Navegación en Yoremito*, *Poesida*. En esta etapa, la voluntad irónica se manifiesta no sólo en la amargura que maldice a quien ha hecho de este mundo un lugar infame, sino también en la solidaridad de quien se sabe copartícipe de la misma miseria de la naturaleza humana. Algo así como (parafraseando algunos versos de *Poesida*) venir a estarse de luto, porque de lo contrario se le vendría abajo el alma, de vergüenza, por haberse callado.

Estos tres momentos tienen en común una poesía abierta a la plurivalencia de esa conciencia de la paradoja (Paz 1990) que es la ironía: buscar siempre la conciliación de opuestos. Y resolverla en el poema. Lo que varía es el resultado de dicha reconciliación. En general, la ironía de Bohórquez es la de un hombre que busca ser sincero consigo mismo, arrojar sus máscaras al fuego para quedarse con sólo lo esencial de sí mismo, como él mismo se definió en su texto declaración de principios, “Corazón de naranja”:

Así mi transgresión a las normas del comportamiento convencional, fueron dando en mí, acicates a una nueva expresión poética: la del OTRO amor. Por ESE amor entonces, todo obstáculo fue vencido con alegría; por ese amor me reconocí entero, amé y fue como si me hubiera desprendido de mí mismo y arrojado mis máscaras al fuego. (...) lo más importante era amar la vida con sus días luminosos y sus días oscuros y, si era posible, buscar el peligro público para salvar lo que se cree, viviendo la vida peligrosamente. (...) pero a ese amor debía mi razón de existencia y de poesía y me obligaba a vivirme repitiéndome: lo que vivimos en plena floración no tenemos por qué producir en invernaderos, sino afuera, bajo el riesgo de la luz, desnudadora. Debajo de mi poesía hay varios hombres enterrados; por eso, arriba, para este hombre, siguen dando su fruto las pitahayas.

Esta actitud descrita (que de alguna manera se anuncia en su primera etapa y se fortalece en las dos últimas) concuerda con la función que Bohórquez concede a la poesía en el párrafo inicial de *Poesía en limpio*:

El día en que nos reencontremos, encontraremos la poesía o, quizá, el día en que encontremos la poesía, nos reencontraremos. Este libro existe para cualquiera de los dos casos. Entonces, léase o devuélvase. (1990: 5)

Es decir, la poesía es vía de conocimiento propio, de encuentro consigo mismo, reconciliación, así como la ironía es una manera de deshacerse de lo accesorio para así llegar a lo esencial de sí mismo y ver todo con mayor claridad.

En el primer capítulo del presente estudio, se precisarán las categorías de análisis pertinentes para ubicar las características específicamente irónicas de la poesía de AB. Luego se dedican sendos capítulos a las citadas tres etapas del poeta. En la conclusión, además de recapitular y sintetizar los resultados de este análisis, se comentarán (si las hubiera) las expectativas que pudiera abrir el mismo.

0.6 ESTADO DE LA CUESTIÓN. Son pocos los estudios sobre la obra de Abigael Bohórquez. Cabe destacar tres:

0.5.1 *Poesía Sonorense Contemporánea, 1930-1985*. A decir del autor, el poeta y periodista Alonso Vidal, se trata más bien de un reportaje acerca de los poetas en cuestión que de un ensayo. Y así es. Las páginas dedicadas a AB es un compendio de crítica impresionista

mezclada con datos biográficos. (121-135) De cualquier modo, es un loable esfuerzo de difusión, pues se imprimieron tres mil ejemplares.

0.5.2 *Ya no estoy para rosas. La poesía en Sonora (1960-1975)* Este ensayo de Martha Elena Munguía Zatarain toma título de un verso de AB del poema “Manifiesto poético” del segundo poemario de Bohórquez *Acta de confirmación* (1966). Hace un repaso de los movimientos sociales en Sonora y la vida cultural y literaria en Sonora, 1960-1975. Hace un análisis de la temática poética de los seis primeros poemarios de AB (104-135), relacionándola con su contexto.

0.5.3 *Abigael Bohórquez: Pasión, cicatriz y relámpago*. Este libro de Miguel Manríquez constituye un ensayo donde se toman como punto de partida cinco reflexiones que a manera de ejes ordenadores. La primera de ellas es que AB es heredero legítimo de Los Contemporáneos. La segunda es que la obra del poeta se estructura en el amor-pasión stendhaliano. La tercera es que AB está ligado a firmes convicciones poéticas. Como cuarta idea busca explicarse cómo hubiera sido el desarrollo de la poesía sonorenses de no haberse ido el poeta al centro de la república. Por último, se divide en dos etapas biobibliográficas la obra del poeta (1955-1970 y 1970-1995).

CAPÍTULO 1. LA IRONÍA

1.1 INTRODUCCIÓN. Pocos términos, a lo largo de la historia, han sido tan utilizados y difuminados (o, por decirlo de otro modo, se han vuelto tan “opacos” en el sentido en utiliza este adjetivo Ullmann 1967: *passim*, especialmente 290-292) como el término “ironía”; el término fue aplicándose a circunstancias y situaciones que no siempre guardaban relación precisa con su espíritu original. De esta manera, el concepto ha ido acumulando una gran variedad de aplicaciones y significados; variedad que por una parte indica la riqueza, pero que por otra lleva a la confusión. Se le suele confundir con la mentira, el cinismo, la hipocresía o el engaño. Pero el ironista no pretende nada de eso, sino ser descifrado. Quien pretenda descifrar una ironía,

(...) se encontrará con el inconveniente de no saber si tendrá que habérselas con algo que reside fundamentalmente en la intención del emisor, en el trabajo interpretativo del receptor, con algo que existe de hecho como señal inscrita en el texto, o bien como una proteica entidad que recubre todos esos ámbitos y en todos puede ser descubierta. (Ballart 1994, 22)

Para cimentar con éxito una teoría de la ironía dotada de ciertas garantías de eficacia operativa, es necesario basarse en un reconocimiento global del fenómeno. Explicar su naturaleza, construir un paradigma aplicable al mayor número de casos, que defina las condiciones en que puede aparecer así como los rasgos que permiten distinguirlo, son tareas

insoslayables si lo que se pretende es definir la ironía y no hablar simplemente de ella como si su existencia estuviese al margen de toda cuestión.

No obstante, las características especiales de este tipo de casos hacen inviable cualquier intento de definición directa, y eludir una fórmula general que, por muy equilibrada que sea, excluirá por fuerza de su campo a un gran número de ironías, significa que la táctica a seguir debe ser por lo menos tan sinuosa como el mismo fenómeno, y ponerle un cerco paulatino, a distintos niveles y con objetivos diversos.

Sería muy cómodo, desde el encastillamiento en una determinada postura teórica, definir la ironía y todos sus componentes con arreglo a la particular visión que esa postura tuviera de los problemas con que se debate la teoría literaria. Pero ello, si bien aseguraría en el mejor de los casos la coherencia interna del modelo, no podría de todas formas sustraer a este de la unidireccionalidad del enfoque, motivo seguro de rechazo para quienes no compartiesen las tesis sobre las que el estudio descansa. Por eso, poner en juego una explicación que no se quede en la pura vaguedad y que a la vez consiga hacer causa común de investigaciones de distinto signo, supone ante todo apoyarse en criterios que persigan, a ultranza si es preciso, la objetividad.

Con la voluntad, por tanto, de evitar tales faltas, mi aproximación al modo irónico ha querido partir de cuatro frentes distintos, es decir, para efectuar el estudio de este básicamente he utilizado cuatro ensayos acerca del tema: Roster (1978), Ballart (1994), Sánchez Garay (2000), Booth (1986). El primero elabora una definición propia del término para utilizarlo como “método de análisis literario” aplicado a la poesía de Salvador Novo. El segundo hace una recensión histórica del término, analizando diversas perspectivas de interpretación (retórica, ética, estética). El tercero hace algunas distinciones entre ironía y

sátira a la hora de aplicar el primer término al estudio de la narrativa de Ítalo Calvino. El cuarto propone un método de interpretación de las ironías al clasificarlas en estables e inestables. Al final de este capítulo, utilizaré algunos ejemplos de modalidades irónicas propias de la poesía de AB.

1.2 BREVE REPASO DE LA HISTORIA DEL CONCEPTO. Retomo en este apartado especialmente el análisis histórico realizado por Ballart (1994) tanto del concepto como de su puesta en práctica, donde el autor distinguirá básicamente entre dos tipos de ironía: una, concebida como recurso para confundir al contrario; otra, que da cuenta de una actitud frente a la razón y a la realidad. Dicho de otra manera: una, la del hombre sabio haciéndose pasar por ignorante, retratado en *Las nubes* de Aristófanes; otra, la de Edipo de Sófocles que cumple de manera inconsciente con el oráculo. Respecto de la primera, tenemos la dupla *alazon/eiron*:

El efecto cómico seguro de esa pareja arquetípica, que nace en la comedia griega antigua, iba a recorrer, con las debidas sofisticaciones, todas las tramas dramáticas de este género desenfadado en sus diferentes formas, durante mucho tiempo. Tanto es así, que, siquiera pensar en sus modelos ínfimos –las farsas circenses de los payasos, por ejemplo--, se hallará de nuevo en el juego dialéctico entre un falso “sabio” y un falso “tonto” que, favorito de la audiencia, acaba ganando la partida. Es en este choque tan primario entre presunción y astucia, entre ingenuidad y disimulo, donde cabe ver el origen de toda ironía. Los griegos tenían para designar a esos dos personajes que he descrito los nombres de *alazon* (αλαζων) y *eiron* (ειρων), los cuales dieron rápidamente, por derivación natural, los términos de *alazoneia* y *eironeia*. Así, el primero pasó a significar toda actitud vanidosa, y en el fondo estúpida, de quien finge tener unas aptitudes que está muy lejos de poseer, mientras que el segundo (en aquel entonces era todavía predecir cuán larga sería su fortuna en el acervo de la cultura occidental) indicó a partir de aquel momento el talante de alguien que, en apariencia desvalido, esconde su juego y, por medio de sinuosas estratagemas, se sale con la suya. (Ballart 1994: 40)

Muchos son los críticos y escritores que conciben a la ironía como uno de los principales recursos de la literatura moderna, en una época de especial desencanto, donde la humanidad pierde la fe.

(...) la ironía es una modalidad del pensamiento y del arte que emerge ante todo en épocas de desazón espiritual, en las que dar una explicación a la realidad es un propósito abocado al fracaso (...). Desde una perspectiva intelectual, si algo caracteriza a nuestro tiempo es la pérdida del sentido unívoco de lo real: la complejidad de nuestro mundo, las contradicciones, a menudo cruentas, entre las palabras y los hechos, abonan el que la literatura, por su excepcional capacidad mimética con respecto a las demás artes, se haya hecho eco como ninguna otra de la alienación, la distorsión, el absurdo que asechan a diario al conjunto de los hombres. (Ballart 1994:23-24)

Aristóteles hace mención de la ironía en su *Retórica*. Es hasta el año 93 de nuestra era cuando aparece una obra que analiza detenidamente el concepto y sus modalidades: *Institutio oratoria* de Marco Fabio Quintiliano, quien intenta abarcar los dos tipos de ironía señalados arriba. En un primer momento, sitúa al concepto entre una de las formas de la alegoría:

En este género de la alegoría, aquella en que se entiende lo contrario de lo que sugieren las palabras se denomina *ironía* (en latín *illusio*): lo que la hace comprensible es: o bien el tono de la enunciación, o la persona que se sirve de ella, o la naturaleza del asunto; puesto que, si hay desacuerdo entre uno de esos elementos y las palabras, está claro que el orador quiere dar a entender otra cosa de la que dice. (1994:54)

Sitúa Quintiliano en un segundo momento al concepto entre las figuras de pensamiento: “es la forma figurada de la ironía, toda intención está encubierta, siendo el disfraz más aparente que expreso. En el tropo la oposición es sólo verbal; en la figura, el pensamiento (...) está en oposición con el lenguaje y el tono de voz adoptados.” (1994: 57)

Por lo tanto, la ironía no sólo atañe a la frase sino a toda una obra o a una porción de la misma.

Durante los siguientes siglos, se menospreció el estudio de la ironía por considerar a esta mendaz. Por ejemplo, el aquinate la identifica con una vanidad tan reprochable como la fatuidad: debe ser siempre criticada en cuanto que “huye de las responsabilidades morales”. Ideas absolutas e imperiosas como estas son presa fácil de ironistas que las ridiculizan.

Es a partir del romanticismo cuando la ironía llega a ser concebida como Friedrich Schlegel quien mejor desarrolla su sentido moderno; considera que el acto irónico máspreciado no es aquel dirigido contra la torpe vanidad, sino el que se orienta hacia el propio pensamiento, de manera que el “yo trascendental” consiga “burlarse de sí mismo, en una autoparodia que no consienta la fatuidad ni la suficiencia y que socave las propias convicciones y producciones.” (1994: 71). Define, además, a la ironía como la forma de la paradoja (aunque no son lo mismo), puesto que es paradójico todo lo que a la vez es bueno y grande. De ahí que el artista debe tener como objetivo captar esa naturaleza contradictoria de la realidad sin llegar a soluciones finales; solamente al representar las limitaciones con ironía podrá el artista liberarse de sus ataduras: trascenderlas, mirarlas desde arriba. El poeta irónico (como Bohórquez) es capaz de convertir el mundo y su yo en un *theatrum mundi* para el “propio disfrute”. De este modo, “la ironía schegeliana no reduce ya un elemento a su opuesto, sino que se complace en la tensión de todos los posibles sin llegar a resolución alguna, en la suprema libertad de quien está por encima de la contradicción. La única regla indispensable del juego es la distancia.” (Ballart 1994:71)

Como es de suponer, estas ideas generaron actitudes de oposición en los teóricos dialécticos, para quienes la contradicción entre tesis y antítesis *siempre* se resuelve en una síntesis. Tal ocurre con Hegel, quien al pensar la ironía como absoluta negatividad infinita la llega a calificar de destructora (Sánchez Garay 2000: 64). Me parece que tal juicio estaría justificado si todos los ironistas fuesen nihilistas consumados, pero no es el caso. Calvino también asume la ironía como conciencia de la paradoja, pero sus relatos demuestran que es posible la construcción de un sentido existencial efímero y la existencia de saberes mundanos.

Hace Kundera (Ballart 1994: 5-16) una precisión fundamental en lo referente a la autonomía de la obra respecto de las propias convicciones del escritor, porque el novelista, una vez separado de su relato, “ya ni pincha ni corta”. Es esta actitud irónica la que se inicia con el romanticismo. El proceso comienza con el distanciamiento de lo que se hace o se crea y desemboca en el distanciamiento de sí mismo, por lo que no es extraño que la ironía cumpla un papel importante en las obras contemporáneas de una sociedad escindida. Sin embargo, a diferencia de lo que sostiene Ballart, la crítica española María Teresa Méndez (citada por Sánchez Garay 2000: 65) considera que el segundo paso (distanciamiento de sí) no se da todavía en el romanticismo debido al énfasis que otorga este movimiento al sujeto creador. La obra romántica es definida como una distensión del autor, es decir, de su biografía, sus experiencias, sus agitaciones. La autora respalda la tesis de José María Valverde, quien encuentra en Keats al primer poeta que en un esfuerzo antirromántico restará importancia a la personalidad del poeta. A partir de entonces, la crisis del yo literario será asumida por muchos autores, como Mallarmé (para quien el lenguaje es el que habla), Valéry (quien recela del escritor), Wilde (quien dice que la literatura tiene vida

propia), Kandinsky (para quien la obra, separada de su autor, se convierte en una personalidad propia) o Proust (quien niega todo valor al yo personal en la literatura) (Sánchez Garay 2000: 66).

Lo importante de esta exposición es dejar en claro que no todos los ironistas asumen la infinita negatividad absoluta. Por el contrario, la ironía que puede denominarse de corte “ilustrado” debe entenderse como un principio de optimismo vital y artístico.

El propósito de Pere Ballart es el de no apartarse mucho del pensamiento estrictamente literario. Hace, sin embargo, un repaso de de una triada de filósofos representativos del siglo XIX: Schopenhauer y *El mundo como voluntad y representación* (1818), Kierkegaard y *El concepto de la ironía* (1841) y ya en linde con el siglo XX Bergson y su *Le rire* (1900). A este trío de pensadores, agrega Baudelaire su breve ensayo de 1852 “De l'essence du rire” (Ballart 1994:87)

El mundo como voluntad y representación, contiene un capítulo, “perfectamente delimitado dentro del plan de la obra y de una contundencia de exposición sorprendente, titulado 'Teoría de la risa'. En él, Schopenhauer se propone dar explicación a los móviles de la hilaridad humana en el marco de su distinción entre representaciones intuitivas y abstractas, en el orden de las cuales la risa viene a presentarse como manifestación de un desequilibrio, de una alteración.” (1994:89) Es la incongruencia entre la abstracción y la intuición, la antinomia entre lo aparente y lo real, es también la pluralidad afectiva de la ironía, que ha puesto de cabeza a muchos teóricos.

La ironía puede estar coloreada de un amable sentimiento de jovialidad, destinado a tender puentes entre emisor y receptor, pero puede de igual modo ser el instrumento que persiga la hiriente carcajada que debe demoler a un adversario, y aún el fagonazo lúcido que ha de sumirnos en la inquietud existencial más desazonadora (93)

Encontramos una actitud radicalmente diferente en Kierkegaard respecto a la ironía de corte ilustrado, quien siente atracción y repulsión hacia el horizonte irónico. El ascetismo y la actitud contemplativa que propone como resultado del pensar irónico, es la respuesta obligada de un filósofo de la necesidad, para quien la acción y la creación amenazan con perturbar la armonía del todo. Además, este no-hacer constituye la senda para alcanzar una conciencia eterna que evite al hombre perderse en su estéril existencia. No obstante las ideas del danés son paradójicas. Por un lado, considera que la ironía socava todo fundamento porque es negatividad infinita. Por otro, su fe cristiana le impide concebir el mundo como un vacío sin fondo. Así, ante estas dos posiciones encontradas, elabora un tercer camino en el que ambas líneas se reconcilian:

La ironía llevada hasta sus últimas consecuencias es libre, libre de todas las preocupaciones de la actualidad, pero libre también de sus gozos, libre de sus bendiciones. Si no tiene nada superior a sí misma, quizá no reciba ninguna bendición de nadie, pues es siempre el de la condición superior el que bendice al de la condición inferior. Esta es la libertad a la que aspira la ironía (citado por Ballart 1994: 105)

Debido a que la ironía conduce a una duda metafísica, carente de compromiso, Kierkegaard concluye que es necesario domarla con el fin de conciliar los dos opuestos: el carácter negativo del mundo y la fe en la trascendencia cristiana. El estribillo religioso es bastante claro: “aceptemos (por medio de la ironía) nuestras flaquezas y nuestra ignorancia y acojámonos a la sapiencia de Dios” (Ballart 1994:105).

Una noción singular de ironía es la que plantea Bergson, quien cita el automatismo y la rigidez como aquellos aspectos que mueven a la risa. Bergson incluye en sus

argumentos una cabeza de puente para la ironía al decir que el carácter ridículo por antonomasia es el del engreído y que “la risa es el remedio específico de la vanidad” (1994:133), lo cual es una clara reminiscencia de la pareja *alazon/eiron* que referimos al principio de este capítulo. De algún modo, la risa irónica se dirige hacia quienes han perdido la capacidad de ver cada cosa en su singularidad y actúan de manera mecánica en el mundo confundiendo los términos con la variedad de elementos que estos mismos términos encierran.

Baudelaire en su ensayo citado distingue entre lo “cómico significativo” y lo “cómico absoluto”, donde este último comparte muchas características de lo irónico, entre ellas, conducir al lector a un estado donde todas sus certezas son puestas en cuestión, lo cual promueve una vorágine irónica, un proceso sin fin en el que el único paradero conocido es la “absoluta negatividad infinita” (Ballart 1994:115)

En el siglo veinte se da la dispersión de la teoría en innumerables corrientes, como contraparte de la dispersión de la realidad, en otro tiempo unívoca, que también se dispersa. Para citar la frase conocida de Marx: “Todo lo sólido se desvanece en el aire”, como titula uno de sus más famosos libros Marshall Berman. La ironía es vista como el único antídoto para no caer en la locura y la desesperación. “En el marco de la literatura, en ninguna otra época nos sería tan difícil hallar una gran obra o un gran autor que, de uno u otro modo, no se hayan servido de la ironía para conjurar la sinrazón” (1994:139) En su repaso diacrónico, Pere Ballart incluye tres grandes bloques teóricos: el *New Criticism* y la crítica anglosajona, el marxismo (en el que el fenómeno, sin embargo, es una preocupación bastante tangencial), y, por último, el que reúne a los sucesores del estructuralismo: la teoría postestructuralista y desconstruccionista y la estética de la recepción. Es una visión

panorámica que pretende dar una idea global de cómo se recuperan y modifican muchas de las teorías clásicas y románticas, y cubrir la práctica totalidad de vertientes.

Cleanth Brooks es el más representativo de los *Southern critics* y que ha mostrado mayor dedicación a la ironía. Se trata de un claro exponente de la preocupación del *New Criticism* por explicar el sello especial del lenguaje literario. Para él, la importancia del contexto es reputada como crucial. Brooks manifiesta su propósito de llamar *ironía* a las relaciones intratextuales, donde se da la presión del contexto sobre una determinada instancia de sentido. “Lo más parecido a una definición que podemos encontrar es el anuncio de que en poesía cabe entender como irónico, dice Brooks, “the obvious warping of a statement by the context”... lo que Brooks pretende es extender el concepto de ironía hasta hacerle abarcar todos aquellos juegos de connotaciones que pueden concitarse en el seno del poema” (Ballart 1994: 151)

Es forzoso reconocer que las críticas a Brooks, no se limitan a Crane (quien lo acusa de simplificar en exceso las opiniones de Coleridge), sino que incluso teóricos de la ironía como W.C. Booth o D.C. Muecke han sido igualmente categóricos en sus juicios. “A modo de conclusión, y en un cierto descargo de Brooks y de los *New Critics* que compartían sus tesis, cabría volver a subrayar ... que sus miras estaban puestas en dar explicación a la encrucijada de significados por la que se veían discurrir los poemas que tanto admiraban” (1994:161)

Northrop Frye es quien sucede en el tiempo al *New Criticism*. En su *Anatomía de la crítica* abunda sobre la ironía: “Así pues, el escritor de ficción irónico se menoscaba a sí mismo y, como Sócrates, pretende que no sabe nada, ni siquiera que es irónico. La total

objetividad y la supresión de cualesquiera juicios morales explícitos son esenciales de su método. De manera que el arte irónico no despierta piedad ni temor: éstos se reflejan ante el lector a partir del arte mismo, cuando tratamos de aislar lo irónico en cuanto tal, descubrimos que parece consistir simplemente en la actitud del poeta en cuanto tal: la construcción desapasionada de una forma literaria cuyos elementos aseverativos, implícitos o expresos, han sido todos eliminados.” (Frye 1977: 63 citado por Ballart 1994: 165) De esta manera se deslinda la ironía respecto de la sátira, la cual sí asume valores morales determinados. De todas maneras, la imagen que ofrece Frye de la ironía está continuamente orientada hacia su interacción con la tragedia. (Ballart 1994:169)

D.C. Muecke recuerda que la ironía tal como la entendían los clásicos se opone a otra de sus modalidades, la ironía moderna, cuyas fuentes hay que buscar en el Romanticismo, y que es de una naturaleza menos satírica y más subjetiva, menos retórica y más “atmosférica”, menos mordaz y más defensiva que la de aquella. En cualquier caso, si se tiene presente que la definición habitual de ironía es la que restringe el concepto a decir lo contrario de lo que se piensa, se apreciará que Muecke aventura un primer esbozo de definición bastante más original y que, por ende, ensancha los límites de la categoría: “The art of irony is the art of saying something without really saying it”. (D.C. Muecke, *The Compass of Irony*, p. 11, citado por Ballart 1994:191)

El marxismo no se ha ocupado sino de modo tangencial de la ironía. En particular, los teóricos marxistas no han abordado la cuestión de la incidencia literaria de la ironía más que en relación con otro concepto, a cuyo estudio siempre han sido mucho más proclives: el problema del realismo, del grado mayor o menor de fidelidad con que el escritor reproduce

unos tipos y un ambiente en mutua tensión. (Ballart 1994:210) De cualquier manera, Lukács sostiene tres aserciones respecto de la ironía: (1) la ironía representa la mentalidad normativa de la novela, encargada de corregir cualquier exceso en la estructuración de la experiencia; (2) la ironía es un requisito que avala la objetividad de toda novela, y (3) la ironía implica el grado más alto de libertad creadora en un mundo sin Dios. (1994:220)

A partir del agotamiento de los presupuestos estructuralistas a principios de los setenta, se propició una notable relativización de la investigación teórica de la literatura. En ese contexto surgen nuevas tendencias en las cuales se enfatiza al lector, en vez del texto. Ballart pasa revista a tres teóricos: Paul de Man, Jonathan Culler y Jans Robert Jauss.

Según Paul de Man se puede establecer una estrecha conexión entre el concepto de ironía y el de alegoría. “A semejanza de la alegoría, la ironía supone una discontinuidad entre el signo y el significado y, también en ambas figuras, el signo, que refiere a un sentido diverso del literal, tiene por función tematizar esa diferencia.” (1994:235) Su aproximación al concepto de ironía buscará, principalmente, en las consideraciones que Baudelaire expresó en “De l’essence de la rire”. La distinción fundamental que hace el poeta francés entre lo cómico significativo y lo cómico absoluto sirve para reforzar el último valor – intercambiable por el de ironía— y argüir que, frente a lo que puede ser un tipo de comicidad limitada e intersubjetiva, que actúa solamente entre un hombre y otro, existe otra actitud, la irónica, que fruto de un desdoblamiento del propio yo, tiende a ver a este no en relación con el resto de sus semejantes sino con la naturaleza toda. (1994: 236)

Jonathan Culler destaca como rasgo fundamental de la ironía su estructura dual: el contraste de dos órdenes en conflicto, casi siempre los de apariencia y realidad. Esta

dualidad se proyecta también sobre el discurso y sobre el devenir de los hechos, generando así las dos clases de ironías conocidas habitualmente como verbal y situacional. Culler subraya la preferencia de Flaubert por el primero de los dos tipos y, sentadas esas generalidades, procede a entrar en el meollo de la cuestión: lo que convierte a la ironía en fascinante reclamo ante el lector es que no existe enunciado alguno que resulte irónico per se. Pues para que así lo sea es preciso imaginar una audiencia que pueda interpretarlo literalmente, ingenuamente. (1994:253)

H. R. Jauss reformula la tipología de Frye acerca del héroe, poniendo el acento ya no en los grados de capacidad de acción del héroe, sino en su contrapartida estética, las modalidades de recepción, y también admite el concurso de distintos niveles en una misma época y el tránsito entre identificaciones de una y otra clase, entendiendo la disposición de las mismas como un conjunto circular y no jerárquico. Cinco son los niveles comprendidos en el diseño de Jauss: El primero de ellos corresponde a un tipo de identificación *asociativa*, en el cual el receptor asume un papel activo como miembro de una comunidad lúdica y la obra, en su más pura concepción de juego, adquiere una dimensión social. Los otros cuatro niveles ponen igualmente énfasis en el lector. (1994: 262)

La síntesis que podemos hacer en este brevísimo repaso histórico es que la ironía ha sido definida y utilizada de diversos modos y con diferentes fines. Por su mismo carácter elusivo, no se puede hablar de ella en términos absolutos.

1.3 DIVERSAS ACEPCIONES ACTUALES. La cuestión inicial de definición y límites es básica: ¿cuáles son las formas más aceptadas de ironía? ¿Qué relación tienen entre sí? ¿Qué es lo

que comparten con el uso original del término arriba enunciado? ¿En qué consiste precisamente la ironía?

Las cinco formas de la ironía que hoy día parecen ser de aceptación más general entre los familiarizados con la crítica literaria son la ironía verbal, la ironía dramática (que también se conoce como ironía trágica e ironía sofocleana), ironía del sino, la ironía de manera o de carácter y la ironía metafísica o general.

Las definiciones básicas que a continuación se presentan, aunque reflejan acepciones generales, deben mucho a las clasificaciones hechas por el crítico Alan R. Thompson (1948), al cual recurre constantemente Roster (1978). Según Thompson (citado por Roster), la ironía, a pesar de que la mayoría de los críticos que la han investigado, por razones obvias de facilidad, la han enfocado sólo desde sus formas exteriores, puede y debe verse desde dos puntos de vista: el de las manifestaciones exteriores y el de las reacciones provocadas por esas formas; es decir, como causa objetiva y como efecto subjetivo.

Esta reacción subjetiva, insiste Thompson, es un efecto complejo que consiste en la unión de lo cómico y lo doloroso. Así, para él, los casos puros de la ironía sólo se dan en la presencia del “emotional discord that we feel when something is both funny and painful”, y cuya señal visible consiste en una risa torcida, o mueca. Sin esa reacción lo que puede ser irónico en forma, no lo es en cuanto al efecto o reacción producidos. (Thompson 1948: 10-14, citado por Roster 1978: 13)

Teniendo en cuenta estas observaciones preliminares, veamos las siguientes definiciones.

1) *La ironía verbal* existe cuando el significado recto o aparente de las palabras desmiente su significado verdadero, produciendo así un efecto o una implicación de “placer doloroso” en los perceptores.

2) *La ironía dramática (trágica o sofocleana)* se entiende como una situación en que los espectadores y posiblemente algunos de los actores también son conscientes de algo que ignora otro personaje y para quien esos conocimientos tendrán hondo significado. Se produce así un efecto del mismo tipo que se produce en la ironía verbal.

3) *La ironía del sino* ocurre, según Thompson (1948, citado por Roster 1978: 14), cuando el resultado de una acción resulta ser lo contrario de lo esperado, anticipado o anhelado, y cuando además, ese resultado logra provocar una reacción dolorosamente cómica. Corresponde, en su esencia, a la “peripeteia” de la tragedia griega.

4) *La ironía de manera o de carácter* se da, otra vez según Thompson (cit. Roster 1978: 14), cuando la verdadera naturaleza o manera de ser de una persona resulta estar en contraste dolorosamente cómico con lo que aparenta ser.

5) *La ironía metafísica o general* se preocupa por las irresolubles contradicciones de la existencia humana. Surge de la visión nihilista que C. I. Glicksberg (cit. Roster 1978:15) define como el contraste entre lo que espera el hombre de la vida, y lo que de hecho recibe —el contraste entre su búsqueda por un significado de la vida y la realidad de no haberlo descubierto. El único significado, entonces, resulta ser la falta de todo significado. A pesar de ello, la búsqueda sigue, como si, junto con la muerte, formaran las únicas constantes de la existencia. La conciencia de esta contradicción es lo que modela el cauce de la ironía metafísica.

Los dos últimos tipos de ironía coinciden en el sentimiento de impotencia. La diferencia fundamental entre la ironía metafísica y la ironía del sino estribará en que en esta el hombre todavía cree, aunque la explicación le sea desconocida, en el sino como una especie de principio organizador y justiciero; mientras que en la ironía metafísica el hombre ya no cree en la existencia de tal principio, sino solamente en el mundo informe de la naturaleza.

Cómo se ha podido constatar aquí, la ironía puede tener diversas definiciones según su contexto y sus finalidades. A pesar de las distintas definiciones ya señaladas y sus mutuas discrepancias, hay un substrato común a todas ellas. Con base en este y ateniéndonos primordialmente a la definición propuesta por Roster, buscaré una definición que pueda basar una metodología que permita una mejor lectura de la poesía de Abigael Bohórquez.

1.4 HACIA UNA DEFINICIÓN DE IRONÍA. La ironía consiste en palabras, situaciones, conceptos, acciones o sentimientos todos arreglados de tal manera que mediante un procedimiento básico llamado por Roster “ruptura de sistema” llevan al lector primero a una percepción y una reacción que, mientras conserva un sabor particular, admite infinitas gradaciones (Roster 1978: 17-21). Esta definición contiene tres conceptos que requieren especificarse: 1) procedimiento “ruptura del sistema”; 2) la percepción y la reacción de sabor particular; 3) las gradaciones o matices, que Roster identifica con “tono”.

1) *Procedimiento “ruptura del sistema”*. Para el ironista, la vida presenta al hombre múltiples discrepancias, que pueden resumirse a través de una serie de elementos frecuentemente antagónicos (real/ideal, aspiración/resultado, deber/ser,...). De la percepción

del abismo que media entre ambas orillas de los elementos antagónicos e incongruencias nace la desilusión del autor irónico. Y este, si quiere llevar al lector a la misma percepción a que él ha llegado debe arreglar su obra de modo que le muestren las citadas incongruencias. Esta es la función de la parte objetiva de la ironía. En esencia esta comunica algo distinto, muchas veces contrario, de lo que aparentemente dice. Por ello el autor corre el riesgo de ser malinterpretado. Para evitarlo entonces presenta indicios en su texto que hacen que el lector pueda reconstruir de forma más o menos acertada el significado. Dichos indicios podrían entenderse como determinados “recursos literarios” o “técnicas”.

Estos “recursos” o técnicas”, Roster los reduce a lo que Bousoño (1976, I: 493ss) llama “ruptura de sistema”:

“Sistema” significa (...) norma de relación entre dos términos, establecida [de manera que] esa relación de que hablamos se nos imponga por sí misma, al hallarse profundamente arraigada en la conciencia humana. Dicho de [otro] modo (...): el análisis descubre en tal sistema un par de elementos, A y *a*, tan íntimamente vinculados, que cuando se produce el término A o radical, aparece en el sistema, normalmente, el término asociado *a*. Ahora bien: ocurre que el poeta puede destrozar súbitamente esa *esperada* relación A-*a*, si cambia *a* por *b*, de suerte que en vez del usual emparejamiento A-*a* surja un emparejamiento diverso A-*b*. Cuando tal cosa ocurre decimos que el sistema A-*a* se ha *roto*, que hay una *ruptura* en ese sistema.

Comenta Bousoño (1976, I: 580) que el desgarrón producido por esta ruptura de sistema, “si no conduce al chiste o al absurdo conducirá, indefectiblemente, a la poesía”. No relaciona ruptura de sistema e ironía. Pero en el único ejemplo que da (según definición suya: “dar a entender otra cosa distinta a lo que se dice”) de ironía, es fácil percibir la “ruptura de sistema”. La frase irónica en cuestión es “Pedro, un criminal de todos conocido,

(...) es un ángel”. En esta frase existe ironía a la vez que (o causa de) ruptura de sistema. Lo esquematizo:

Situación no irónica (no ruptura)

A: Pedro, un criminal de todos conocido

a: ha provocado otro escándalo en la penitenciaría.

Frase irónica citada (ruptura)

A: Pedro, un criminal de todos conocido

b: es un ángel.

Es posible entonces apropiarse del concepto de ruptura con la añadidura ya expuesta, subrayando el hecho de que toda ironía implica una ruptura de sistema, pero no viceversa.

Establecido ya que la ironía cabe dentro del concepto de ruptura de sistema, y antes de proseguir con los demás elementos de la definición, es oportuno detenerse a demostrar que las técnicas normalmente empleadas por los autores para prevenirle al lector de la posible presencia de la ironía pueden reducirse a esta técnica. El procedimiento (siguiendo a Roster) será el de seleccionar cinco casos que ejemplifiquen las cinco acepciones arriba dadas. Luego, en cada ejemplo se ubicará la ruptura de sistema. Si en todos los casos, las técnicas pueden reducirse a una manifestación de la ruptura del sistema, puede darse por comprobada la hipótesis. Las cinco definiciones básicas son, como arriba quedó señalado,

la ironía verbal, la ironía dramática, la ironía del sino, la ironía de carácter y la ironía metafísica.

La *ironía verbal* de uso más frecuente es la de satirizar a alguien o a alguien fingiendo elogiarle. Por ejemplo, don Catrín de la Fachenda, hablando de su linaje, afirma: “Mi madre llevó en dote al lado de mi padre dos muchachos y tres mil pesos”. El sistema impuesto por la palabra “dote” (A) haría esperar una enumeración de bienes materiales, pero en vez de ello tenemos que el sistema se rompe en seguida (b) con la mención de dos muchachos que figuran entre los bienes esperados. El efecto conseguido depende de una convención social o cultural, ya que la mención de los dos muchachos tiñe el honor de su padre. Como señala Roster, “usando un elemento inesperado y de signo negativo en un lugar donde el sistema establecido exigiría uno de connotación positiva, consigue Lizardi la ruptura del sistema y la posibilidad del efecto irónico.” (1978: 23)

Un ejemplo de *ironía dramática* se tiene en *Edipo Rey*. Hay dos sistemas que funcionan más o menos al mismo tiempo en un estado de ironía latente pero en aumento: el de Edipo visto dentro de su perspectiva limitada (A) y dentro del cual el sistema (a) pudiera ser la feliz e ininterrumpida prolongación de su vida y de su reino; y segundo el que se erige a sabiendas de que Edipo es hijo de Yocasta y de Layo (B). De la visión del primero a la luz del segundo brota la ironía. Recuérdese que la ironía dramática estriba no sólo en el hecho de que uno sabe algo que ignora el otro, sino en el hecho de que esos conocimientos dan lugar al establecimiento de un nuevo sistema dentro del cual se espera una acción o unas acciones distintas, pero que no se dan porque el personaje sigue en su misma línea. Es decir, o se establecen dos líneas de cuya discrepancia brota la ironía, o se juntan en un

momento culminante en donde la ironía surge de la imposición de un sistema en otro o del choque entre dos sistemas.

La *ironía del sino*. También está presente en *Edipo Rey*. Pero no hay que confundirla con la ironía dramática.

Lo que distingue las dos es el elemento que produce la ruptura [ya que el sistema A es el mismo en ambas]: ya hemos visto el caso de la ironía dramática, y en el del sino, ese elemento lo constituye el momento de la percepción (b). Visto así, el esquema B sería el establecido por la conciencia de las circunstancias del nacimiento de Edipo” (1978: 35-36)

La *ironía de manera*. Como ejemplo de esta, Roster cita a la figura del joven periodista Luis Cervantes de *Los de abajo*. El sistema A consistiría en la serie de impresiones positivas (revolucionarias) que provoca en quienes lo escuchan. “La disposición *a* que se establece, pues, y que el lector espera ver realizada en lo que haga Luis, jamás se produce”. En su lugar aparece *b*: la traición, el latrocinio, la hipocresía.

La *ironía metafísica* “Ejemplo cabal de este tipo de ironía es la cuentística de Borges en la que el hombre se observa desde la lejanía del narrador objetivo como si estuviera dentro de un caótico laberinto cuya salida inevitable fuera la muerte con todo su aspecto metafísico absurdo.” Desde la perspectiva de ruptura de sistema, A sería la búsqueda de un orden universal, y *a* sería el encuentro de ese principio ordenador. Pero en su lugar llega *b*: “la muerte como una definitiva burla a las más profundas y lógicas esperanzas del ser humano.” (Roster 1978: 27)

2) *La percepción y la reacción de sabor particular*. En vista de lo anterior, las rupturas de sistema (verificadas arriba en cada una de las acepciones) son un indicio de la *posible*

presencia de la ironía. Cuando la ruptura lleva a la ironía, esta produce una determinada percepción y una reacción singular.

Dicho proceso de percepción, Roster (1978: 30) lo divide en tres partes: “1) la aprobación (...) mediante el establecimiento de un sistema; 2) el rechazo de lo leído (...) a la luz de nuevos acontecimientos que rompen el sistema [previo]; 3) la percepción del nuevo significado.” Es importante esta tercera parte, pues sin ella corre el autor el riesgo de ser malinterpretado. Por otro lado, esta tercera parte es imposible sin las dos primeras. Un ejemplo de cómo una percepción donde faltan la segunda parte (donde esta podría ser identificada tanto con el “cotexto” como con el “contexto”) y en consecuencia el autor es malinterpretado, se tiene en el siguiente ejemplo citado por Sánchez Garay (2000: 76-77):

Cuenta [Kundera] que en la cuarta parte de *El libro de la risa y el olvido* uno de los personajes, profesor de filosofía, dice a una joven grafómana: “Desde los tiempos de James Joyce sabemos que la mayor aventura de nuestra vida es la falta de aventuras [...]. La odisea de Homero se trasladó al interior. Se ha interiorizado.” Tiempo después — prosigue— encontró estas palabras en el epígrafe de una novela francesa, lo cual, si bien lo halagó mucho, también lo azoró, porque su objetivo fue poner en la boca del filósofo una sarta de cretineces sofisticadas.

Es decir, el lector que tomó como epígrafe el fragmento de lo dicho por el filósofo, no tomó en cuenta que Kundera hace lo posible para disimular su ironía, imitando, en este caso, la elegancia vacía de los discursos intelectuales de la época, la cual sería el “contexto” de la obra (segunda parte del proceso de percepción).

En cuanto a la reacción irónica, Roster la caracteriza como una “sensación agridulce” que no es total desahogo. Explica como principales factores dos circunstancias: identificación del lector con la víctima; sensación de haber sido “engañado” por el ironista.

Esto debido al proceso de ruptura de sistema, identificable con un proceso de ilusión/desilusión.

3) *Las gradaciones o matices*. A decir de Roster (1978: 39), la inmensa mayoría de las múltiples formas de la ironía comparten una serie de elementos fundamentales, que a continuación enumeraré en un par de incisos:

a) una parte objetiva, formada por “las varias técnicas que pueden reducirse a la ruptura de sistema”, que ya queda arriba explicada. “Pero la existencia de esta parte objetiva sólo nos indica la posible presencia de la ironía”, presencia que queda ratificada por una serie de factores subjetivos, que formarían el segundo inciso, es decir, la parte subjetiva.

b) una parte subjetiva. Aunque mucho más difícil de definir, este elemento se caracteriza por su formación mestiza: “es una formación impura que no permite un sentimiento unánime; más bien se tiñe de impulsos antagónicos en una tentativa de fundir lo trágico y lo cómico, lo subjetivo con lo objetivo. Por eso el sabor agridulce que nos deja” (:40). Una reacción subjetiva de naturaleza ambivalente que propicia una gran variedad de matices afectivos que agotan las gradaciones que median entre los dos polos: “lo cómico y lo trágico”. Entre esta variedad de matices podría encontrarse lo melancólico, lo festivo, lo trágico. Roster sostiene que la ironía es una de las técnicas de la sátira mientras que Sánchez Garay (2000: 71-75) propone que la sátira sitúa al enunciatario en una posición de supuesta superioridad moral mientras que la ironía supone una solidaridad con el género humano al quedar incluido el ironista dentro de las paradojas planteadas por su propia ironía. A este respecto podría argumentarse que la distinción establecida por Sánchez Garay funciona en su estudio al hacer notar las sutilezas de las ironías de Italo Calvino; pero no

toda ironía tendría por qué ser sutil (como de hecho no lo es si hemos de atenernos a lo apuntado tanto por Beristáin (1992: 277-283) como por Roster), a la vez que la sátira no siempre excluye de sus críticas al propio enunciatario, como es posible verlo en la ironía metafísica (que puede ser también satírica, en cuanto crítica a la condición humana), arriba definida. Es decir, existen dos posibles direcciones de la ironía: intravertida (a la cual se constriñe Sánchez Garay), y extravertida; pero una no excluye a la otra, de hecho es frecuente que coexistan.

Los ejemplos acerca de estos diversos matices los entresaco de la poesía de AB, como sencilla muestra de los variados matices que puede tener la ironía:

a) En general, si bien el matiz satírico se trata en un tono amargo, se puede ir de lo sutil y lo suave hasta lo directo y lo amargo, con miras a mostrar lo paradójico de una situación injusta, como en el siguiente fragmento (directo y amargo) de “Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo” donde el poeta asume la voz del campesino reclamando al patrón hacendado, campesino que a la vez termina asumiendo la voz de la colectividad oprimida:

Tuyas, patrón, la gula y el banquete,
el granero y la vaca;
mías la anemia, mías, pero mías también
la rabia y la saliva.
Estábamos hartos de puntapiés.
Hartos de comer mierda.
(vv. 33-38 “Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo”, (1967))

b) Un posible matiz de la ironía puede ser también mostrar el contraste entre ilusión y realidad, donde el hombre sólo es un sujeto a merced de las leyes de la naturaleza, como

en el siguiente ejemplo donde el mundo es adverso para aquellos que sólo están intentando vivir:

Afuera, al sol,
juguetean los niños,
agrio viento,
con un barco menudo
en mar revuelto.
(vv. 66-70, “Desazón” (1996:13))

c) En el siguiente caso, la ironía consiste en el contraste entre dos actitudes hacia la relación amorosa, donde la voz poética se desdobra al referir la actitud del amante. Además, se está parodiando un famoso verso de Neruda y se cita en cursivas el primer verso de Manuel Acuña de su celebrado “Nocturno a Rosario”, sólo que despojando ambos versos (el de Neruda y el de Acuña) de su sentido original que no es cómico como sí lo es en este caso:

Esta jugada debía empezar así:
pues bien, yo necesito...
Ya para qué, animal,
de otro será de otro como antes de mis pesos,
(vv. 1-4, poema 33, “B. A. y G. frecuentan los hoteles” (1990:152))

De los tres ejemplos anteriores puede deducirse la naturaleza diversa de gradaciones y matices, que se irán haciendo notorias al establecer el análisis de la poesía de AB.

1.5 TÉCNICAS IRÓNICAS BÁSICAS. Tomando en cuenta lo que dice Roster (1978) respecto a Novo al aplicar el concepto de ironía al análisis de la poesía, se pudiera afirmar que las técnicas básicas que Bohórquez maneja para comunicar su visión irónica pertenecen a tres aspectos básicos de la poesía: 1) la estructura del poema entero; 2) la voz narrativa; 3) el lenguaje. A las formas específicas que toma la ironía en estos elementos, les ha puesto los nombres de *aplazamiento*, *desdoblamiento* y *despotenciación*. A continuación ejemplificaré el uso que Bohórquez da a estas formas en su poesía.

1.5.1. *La despotenciación*. Esta forma afecta la estructura entera del poema, y en Bohórquez, al igual que en Novo, se traduce en las varias manifestaciones del sentimiento de la impotencia.

Tiene elementos en común con varias figuras literarias tradicionales (por resaltar sólo tres importantes: la ironía, el oxímoron y la paradoja). De hecho, en la mayoría de los casos puede caracterizarse como “un vehículo o recurso de la ironía, coincidiendo en muchos casos con el oxímoron” (Roster 1978: 54). Pero la despotenciación es, a la vez, más amplia y más restringida que la ironía. “Es más reducida porque incluye sólo esos casos que por su contenido específico lo relacionan al tema de la impotencia en sus diversas formas; y es más amplia porque incluye ejemplos que no caben dentro de los límites de ninguna de las figuras mencionadas.”(1978: 54-55) Es una forma de la ironía que abunda desde los primeros poemas de Bohórquez, y su uso se vuelve más frecuente hacia sus últimos poemarios.

Gramaticalmente, el procedimiento de la despotenciación tiene muchas manifestaciones posibles y a continuación retomo el esquema propuesto por Roster:

Categorías de la despotenciación

- I. Sustantivo más calificativo adjetival:
 - A) adjetivo pospuesto.
 - B) adjetivo antepuesto.
 - C) seguido de sin
 - D) seguido de una cláusula adjetival
 - E) seguido de toda una oración.

- II. Verbo:
 - A) que despotencia el complemento directo
 - B) despotenciado por:
 - 1) complemento adverbial
 - 2) complemento directo
 - 3) una cláusula entera u otro verbo

- III. Comparaciones:
 - A) metáfora pura
 - B) metáfora impura
 - C) símil

- IV. Cambios en la forma de la palabra.

- V. Miscélanea (otras formas).

A continuación, retomo el esquema de categorías de despotenciación propuesto por

Roster (1978: 55) y agrego ejemplos extraídos de la poesía de Abigael Bohórquez:

- IA: colibrí atado (vv.21 “Del oficio de poeta”, 1969a)
- IB: excrementísimo señor (vv. 3 “Del oficio de poeta”, 1969a)
- IC: o la cama sin cuerpos que viaja (v. 235 “Las canciones por Alexis”, 1969b)
- ID: la suave muerte que no muere (v. 93, “Del oficio de poeta”, 1969a)
- IE: a Norteamérica: *the most shiny land under the sun* (vv. 87-88, “Carta abierta a Langhston Hugues”, 1969a)
- IIA: mis sollozos ausculto (vv. 64, “Canción de Laura que viene cuando la sueño y de la noche como niña negra”, 1969b)
- IIB1: cuando regreso a casa como trofeo de la prostitución (v. 28 “Milpa Alta’s Blue”, 1975: 25)
- IIB2: funda las residencias del desquite (“Acta de confirmación”, 1969a)
- IIB3: sintiéndome lo que ni el viento hizo como que no me vio (v3, “Penúltima memoria”, 1990: 17)
- IIIA: ángel en bancarrota (v. 22, “Del oficio de poeta”, 1969a)
- IIIB: seré escombros de amor (v. 28 “Saudade”, 1976: 39)
- IIIC: y entonces llegaré/como raído imperio (vv: 49-50 “Crónica de Emmanuel”, 1975: 45)
- IV: The happy birthday of dear DEATH TRACY (v. 11, “Slogan”, 1996: 21)
- V: desgraciados amorosos amigos (v. 4 “Podrido fuego”, 1990: 73)

Las anteriores combinaciones comparten un “principio motriz” formado por dos elementos: “uno de signo positivo --una cualidad, una acción, una meta, un proceder-- y otro, alguna frase modificadora que viene a despotenciar el primero. El elemento de signo positivo puede llamarse el ‘objeto’ y la frase modificadora el ‘elemento despotenciador’. (...) (que) siempre desvitaliza.” (Roster 1978: 39)

Como se puede ver en el esquema, las categorías léxicas de los dos elementos pueden cambiar, pero la relación entre los dos elementos es invariable. El “objeto” puede ser un sustantivo, un pronombre, o un verbo. Si es un sustantivo o un pronombre, representará los elementos, las circunstancias, los fenómenos, las personas, etc., sobre los que actúa algún “elemento despotenciador”. Como se advierte en el esquema, este puede ser alguna forma adjetival (sencillo adjetivo pos o antepuesto; una frase preposicional, o una cláusula), un adverbio o un verbo en el caso de ser el sustantivo o el pronombre el complemento directo de ese mismo verbo. “Colibrí atado” es un ejemplo claro y sencillo. En este, la expresión “atado” le quita a “colibrí” su esencia y lo reduce a la nada negándole mucho de la existencia que tenía. Siguiendo adelante, si el “objeto” es un verbo, representa las acciones, estados y pasiones sobre los que actuará también algún elemento despotenciador. En estos casos la acción despotenciadora se llevará a cabo bien por un adverbio, bien por un complemento circunstancial: “aullaba de dolor... sin exhalar un grito”; el ejemplo anterior es una coincidencia con una figura tradicional, esta vez con la paradoja ya que por aullar se entiende normalmente emitir un sonido de cierto tipo. La acción despotenciadora también puede llevarse a cabo por un complemento directo: “tendrá el silencio de todos los siglos”. En este ejemplo, tener el silencio equivale a no tener nada

en absoluto; así el poema ha traducido de manera eficaz su sentimiento de pérdida e impotencia totales.

Como hemos dicho, la despotenciación comparte elementos con la ironía. Específicamente, esta técnica coincide con la ironía en que las dos comparten un proceso formal de dos fases. En la primera fase de la ironía, (A), como hemos apuntado, se acepta lo que se ha dicho como auténtico intento del autor y se establece así un sistema. En la despotenciación, esta primera fase tiene su correspondencia en el sustantivo (u otras categorías ya aludidas), la idea o la fuerza positiva que se presenta al lector mientras que la segunda fase, equivalente al término destructor (b) que rompe el sistema en el proceso irónico, despotencia la frase que califica.

Más adelante, la inclusión de varias metáforas podrá suscitar dudas respecto a sus derechos de entrada. En efecto, en algunos casos la línea divisoria entre lo que constituye un verdadero caso de la despotenciación y lo que es sólo ironía o sólo algo que se asemeja a la despotenciación llega a ser algo nebulosa. En esos casos, puede decirse que como norma general, siempre que el cambio sufrido entre uno y otro término de la comparación refleja una desvalorización, un rebajamiento de una cualidad esencial del objeto, existe un verdadero caso de despotenciación.

Pero también es posible que en un caso de la despotenciación no constituya un caso de ironía. Por ejemplo, expresiones como “hojas secas” y “animal muerto” sí constituyen ejemplos de la despotenciación, pero no son ejemplos de la ironía. La razón parece radicar en las asociaciones que un lector tenga respecto a las palabras usadas; o sea en el grado de familiaridad o en el contexto en el que comúnmente aparecen. Por ejemplo, en la expresión “hojas secas”, si la palabra *hojas* suele aparecer igualmente con un adjetivo que indica

muerte como con uno que indica vitalidad, entonces ninguno de los dos casos producirá una reacción fuerte porque no habrá ninguna ruptura de sistema. Es semejante al caso de un clisé.

Ahora bien, el procedimiento debe distinguirse de una sencilla negación o palabra negativa. (Por *palabra negativa* se entiende aquí cualquier palabra que tenga un valor anímico desagradable desde el punto de vista de la voz narrativa.) Es más específico. Aunque por lo común todos los ejemplos de la despotenciación cabrán dentro del léxico negativo, no es cierto que todas las expresiones negativas sean ejemplos de la despotenciación. Algo semejante ocurre en el caso de un verso como “están secas las flores que embriagan”. Para nosotros esto no constituye ni un caso de ironía ni oxímoron ni paradoja. Sin embargo, sí debe admitirse como ejemplo de la despotenciación. El “objeto” serían “las flores” y el “elemento despotenciador”, “están secas”. La vitalidad de que en una época gozaban las flores, ahora queda obviamente destruida.

Tampoco puede ser ejemplo de la paradoja ya que no hay ninguna “verdad aceptada” que se contradiga. Tampoco es oxímoron, ya que es demasiado largo. Pero desde el punto de vista objetivo, formal, pudiera considerarse como un caso de ironía. En este caso el sistema (A) sería “las flores que embriagaban” y el elemento (b) “están secas”. Sin embargo, falta el elemento subjetivo, el sabor agrídulce característico de la ironía.

Pasemos ahora a una tercera figura relacionada con la despotenciación (además de la ironía y la paradoja), el oxímoron: tropo que implica la relación sintáctica de dos antónimos, por lo cual es frecuentemente confundida con la paradoja (Beristáin 1992). Sin lugar a dudas, muchos ejemplos de la despotenciación pueden acomodarse dentro de esta definición, constituyendo así un subtipo especial debido a su contenido. Para Roster el

oxímoron difiere de la despotenciación como para no restringirla a esa clasificación. Las razones pueden restringirse a tres: 1) la función desrealizadora la distingue, por ser más específica, de la más amplia evocación inusitada de ideas normalmente opuestas que exige el oxímoron; 2) a veces es parte de una comparación, sea metáfora pura o impura, o sea un símil; 3) a veces rebasa los límites de extensión del oxímoron normal, llegando a extender en todo un verso o más.

En resumen, vemos el procedimiento de la despotenciación como un indicio más de la manera en que el sentimiento de la impotencia ha penetrado todos los niveles de la poesía de Bohórquez.

1.5.2. *El desdoblamiento.* Otra de las maneras más usadas por Bohórquez para conseguir la presentación de las dos fases necesarias a la ironía es mediante la técnica que Roster llama desdoblamiento --una fragmentación o separación de la realidad. Así, lo que parecen ser elementos aislados son realmente diversas facetas de una nueva unidad coherente, sea esta una situación o una personalidad creada dentro de la visión irónica.

La separación misma puede efectuarse de muchas maneras. Puede ser una división dentro del mismo narrador (o mejor, “voz poética”), entre su ser exterior y su ser interior, vale decir entre la máscara que pone para el mundo y lo que de veras siente. Puede ser entre su yo consciente y su yo subconsciente. O la división puede ser temporal, en cuyo caso se nos presentan imágenes de la misma persona en distintas épocas de su vida. Aquí puede caber también el uso de un narrador ingenuo, en cuyo caso, puesto que hay nada más un elemento dentro del poema, el segundo será suplido por el lector. El efecto, sin embargo, sigue siendo igual.

Otro tipo es el que se sirve de otra voz además de la voz poética, como es el caso en “Las canciones por Laura” (1969b). Dentro de este tipo se dan varias combinaciones. La otra voz poética puede representar una visión más ingenua que la de la voz poética que contrasta con la que tiene de sí misma. O viceversa. Conviene aquí recordar lo escrito por T. S. Eliot (1988: 156) acerca de las tres voces de la poesía:

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

De este modo, pudiera decirse que este segundo tipo de desdoblamiento (y también el tercero que se reseña a continuación) que explica Roster de algún modo traen a colación este parentesco entre verso lírico y verso dramático, pues el desdoblamiento así entendido coincide en sus tres tipos en relación unívoca con las tres voces que refiere Eliot.

Un tercer tipo de desdoblamiento lo constituye la presentación de dos personas, o una persona y un animal, con una de las cuales él se asocia. En algunos poemas se aprovecha no ya de personas ni de animales, sino de objetos, los cuales llegan a asociarse con él mediante la prosopopeya. El poema 1 de “Penúltimas memorias” (1990:17) es un ejemplo.

Aunque ocurre con el desdoblamiento lo mismo que con la despotenciación y el aplazamiento --que puede existir sin producir un efecto irónico-- en la mayoría de los casos

en Bohórquez, no es así. En general, nos está presentando las manifestaciones específicas de su propia visión irónica, manifestaciones que caben dentro de las discrepancias básicas de la Ironía General. Estas se irán señalando según comentemos los diversos poemarios.

Además de la presentación de varias facetas de un mismo asunto, la técnica del desdoblamiento permite que haya cierta objetividad en la comunicación del sentimiento, ya que establece cierto alejamiento del poeta y consigue evitar o disminuir la sentimentalidad. Esta función es una de las características y ventajas de la ironía.

Por su naturaleza, esta técnica con frecuencia presta un carácter íntimo, confesional casi, a la poesía. Este tono íntimo ha sido señalado por Xavier Villaurrutia (1966: 765) como una de las características de la lírica mexicana en general.

1.5.3. *El aplazamiento*. Existe a través de toda la poesía de Bohórquez una técnica que Roster (1978) llama de “aplazamiento” porque “aplaza la presentación del elemento destructor del sistema inicial hasta la última parte de la unidad --sea verso, estrofa o poema entero.” Es un elemento que resulta especialmente eficaz en cuanto une a un contenido irónico un humorístico elemento sorpresivo, que de paso desautomatiza la percepción. Consiste dicha técnica esencialmente en una estructura doble y funciona algo así como una frase condicional en donde hay una especie de prótasis que establece un patrón o un sistema. Esta parte puede ser sencilla, pero en la gran mayoría de los casos es compleja y consiste en una serie de oraciones o frases más o menos paralelas. La parte (A) tiene la función de establecer y mantener una tensión, de llevar adelante al lector y de crear en él la expectativa de una conclusión que se dará en la apódosis de la oración condicional y que tendrá el efecto de aflojar la tensión creada en el lector y satisfacer su expectativa. En los

casos en que esta técnica coincide con el procedimiento irónico, la parte inicial, o prótasis, corresponde a la fase inicial, positiva del procedimiento; la cláusula resultante o apódosis corresponde al elemento (b), el que viene a romper el sistema establecido por (A) y por la cláusula *si*, como ya se explicó al principio de este capítulo el proceso de ruptura.

Podría presentarse el siguiente poema de Bohórquez (1990:198) como ejemplo del proceso de aplazamiento:

VEINTISIETE

En plena fiebre del Mundial
de luz me vi negado;
náufrago en la repleta oscuridad
diome entrevelas
5 entrometidamente genesíaco
invocar al Altísimo Réferi;
fue cuando llegaste tú:
empleado lucifuer,
que en luz y a fuerza
10 de entromentándotela, entrometísmela,
metiche,
que mi luz recobrásteme
y fuísteme
luzbelmente incrustado;
15 luego la tele se hizo.
Entonces,
viendo Jehová
que el futbol era bueno,
fructificó y multiplicó los equipos terrestres,
20 siendo la mañana y la tarde del día veintinueve
del mes sexto y el Señor dijo:
GOOOOOOOOOOL
y fui alumbrado, descostillado y cojo
24 Dios mediante.

En este poema, la parte (A) que corresponde a la parte *si* de la oración condicional es compleja consistiendo en cuatro partes:1-2, 3-6, 7-14, 15-23, donde cada una representa

pequeñas escenas de una historia donde el juego de aliteraciones y paronomasias que desemboca en el verso 24 que define el “final feliz” de la historia que este poema nos canta.

Aplazamiento

Ironía

A 1-2, 3-6, 7-14, 15-23

A

B 24

B

El verso 24 establece una ironía que se aplaza hasta el verso final, pues el “cojo” (“coger”/“cojear”) está atribuido hasta el verso 14 a “lucifuer” y sus nombres derivados, y mediante este albur explicitado en el verso final queda adjudicado a la benevolencia divina.

En casos como este, servirá el ritmo del aplazamiento combinado con la ironía para estructurar el poema, dándole unidad formal y otorgándole un ritmo esencial. A decir de Roster (1978) son limitadas las preguntas que necesitan contestarse en cualquier tentativa de definir el uso que de ello hace un escritor específico: “¿Cuál es su meta o su función en particular? Es decir, ¿hacia qué fin se dirige? ¿Se dirige para dentro o para fuera? ¿Cuál es su lugar en una gama de reacciones afectivas que va desde lo cómico hasta lo trágico pasando primero por la sátira? ¿Cuáles son las técnicas específicas que se emplean para conseguir el efecto irónico? ¿Cuáles son sus manifestaciones temáticas más comunes? Y por fin, ¿cuál es la característica que más la define?” De estas preguntas deriva cinco elementos básicos que deben considerarse en cada grupo de poemas que analizaremos: 1) la técnica; 2) la función; 3) el tono; 4) la manifestación temática; 5) la dirección.

1.6 IRONÍAS: ESTABLES E INESTABLES.

Resulta complicada la interpretación de ironías. Además de tomar en cuenta las ya citadas categorías sintagmáticas de despotenciación, aplazamiento y desdoblamiento utilizadas por Roster (1978), se utilizarán en el análisis de la poética de Bohórquez el método de ubicar las ironías como estables e inestables, tal como son definidas por Wayne C. Booth (1986). El propósito de estas es brindar pistas para interpretar las diversas ironías utilizando un esquema sencillo, donde se considera que la ironía no siempre quiere dar a entender lo contrario de lo que se enuncia, pues no en todos los casos hay una oposición total entre lo sugerido y lo enunciado.

Entre los rasgos distintivos de las ironías estables, pudieran marcarse cuatro: 1. son *intencionadas*, creadas deliberadamente para interpretadas con una cierta precisión, no fortuitas ni irreflexivas, 2. son *encubiertas*, no evidentes sino pensadas “para su reconstrucción con significados diferentes a los que se aprecian a primera vista” (31), 3. poseen sentido *estable* o *fijo*, pues una vez reconstruido el significado, no ha lugar a nuevas deconstrucciones y construcciones, 4. se caracterizan por una finitud de interpretaciones, es decir, son *finitas* en su aplicación.

1.6.1. *Los cuatro pasos de la reconstrucción.* En contraste con las modificaciones generales de significado que todas las palabras en un determinado contexto literario dan a todas las demás palabras en un determinado contexto, deben considerarse las transformaciones de significado que se experimentan al leer un pasaje cualquiera de una ironía estable. (36)

Primer paso. Al lector se le exige que rechace el significado literal. No basta con que rechace dicho significado porque no esté de acuerdo, ni basta tampoco con que se ponga a añadir significados. Si lee debidamente, no puede dejar de advertir ya esa cierta incongruencia en las palabras o entre las palabras y algo más que él sabe. En todos los casos, incluso en los más simples en apariencia, la ruta que lleva a nuevos significados pasa por una convicción tácita que no puede reconciliarse con el significado literal. Muecke cita un espléndido fragmento de *Cándide* que ilustra bien esta exigencia: “Cuando todo hubo concluido y los reyes rivales se hallaban celebrando su victoria con Te Deums en sus respectivos campamentos...” Incluso sin más del contexto satírico en que se inserta *Candide* o tener conocimiento alguno de Voltaire, la afirmación no puede aceptarse a pie juntillas porque implica una proposición que nadie puede aceptar: “Ambos bandos pueden ganar la guerra”, o quizá “Dios puede otorgar la victoria a ambos bandos en la misma guerra”.

Por el momento debemos fijarnos en dos cosas respecto a este primer paso, rechazando una proposición porque debemos rechazar una proposición tácita de la que depende. No es algo peculiar de la ironía, sino esencial a ella. Y el requisito puede o no ser claramente “visible”, como parece en este caso, bajo la forma de una manifiesta incoherencia en lo que se dice. A menudo una afirmación irónica es totalmente coherente consigo misma, pero se espera del lector que capte lo que algunos considerarían pistas externas. De hecho, la distinción entre pistas internas o externas se vuelve extrañamente irrelevante cuando se decide si un pasaje es irónico.

Segundo paso. Se ensayan interpretaciones o explicaciones alternativas, o, mejor aún, en el caso normal de un rápido reconocimiento, estas llegan a raudales. Todas las alternativas serán hasta cierto punto incongruentes con lo que la afirmación literal parece

decir... quizá incluso hasta contrarios, pero indudablemente en cierto sentido una retracción, una disminución o socavamiento: es un desliz, o bien este tipo está loco, o no entendí algo antes o esa palabra debe significar algo que desconozco.

Una posible alternativa, por lo general sin formular salvo cuando una controversia acerca de un pasaje nos hace dudar al respecto, es, pues, que el autor sea lo suficientemente necio como para no ver que su afirmación no puede aceptarse tal como se formula. "Voltaire podría haber sido lo suficientemente imprudente, estúpido o loco cuando escribió el pasaje como para no darse cuenta de lo que significa". Aceptamos esta alternativa sólo en los casos en que no surgen otras más plausibles y nos satisfacen.

Tercer paso. Debe tomarse, pues, una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor. Mi creencia de que Voltaire era irónico --y es tan grande como para ser una certeza virtual-- depende de que mi convicción, al igual que yo, entiende y rechaza lo que la afirmación implica: "Ambos bandos pueden ganar la guerra" Es esta decisión sobre las creencias propias del autor lo que entrelaza tan inextricablemente las ironías estables con las intenciones. Obsérvese que los dos primeros pasos no pueden decirnos por sí mismos que una determinada afirmación es irónica. No importa cuán firmemente esté convencido de que una afirmación es absurda, ilógica o sencillamente falsa, debo decir de algún modo si lo que rechazo es también rechazado por el autor, y si este tiene motivos para esperar que yo esté de acuerdo con él. Es cierto que el autor que me interesa es sólo la persona creadora responsable de las elecciones que dieron lugar a la obra. Hablar de "falacia intencional" es acertado en la medida que nos recuerda que en último término, no podemos resolver nuestros problemas críticos telefoneando a Voltaire y preguntándole que trataba de decir con su frase sobre los reyes rivales. Nuestra mejor evidencia de las intenciones que

subyacen tras cualquier frase de *Candide* es el conjunto de *Candide*, y para ciertos fines críticos ello hace que tenga sentido hablar sólo de las intenciones de la obra, y no del autor. Pero tratándose de la ironía nos pone en evidencia el sentido de que nuestro tribunal de última instancia es aún una concepción del autor: cuando se nos trata de imponer una “interpretación evidente” queremos poder decir finalmente “Es inconcebible que el autor haya podido poner juntas estas palabras en este orden sin haber intentado este preciso estilo irónico.”

Cuarto y último paso. Una vez tomada una decisión sobre los conocimientos o creencias del hablante, podemos finalmente elegir un significado o conjunto de significados de los que podemos estar seguros. Al contrario que la proposición original, los significados reconstruidos se hallarán necesariamente de acuerdo con las creencias sobreentendidas que el lector ha decidido atribuir a Voltaire. El acto de reconstrucción finaliza, pues, con una creencia que puede hacerse explícita: “En contraste con la afirmación que Voltaire simula hacer, que implica creencias que no pudo haber sostenido, está diciendo en realidad esto y lo otro, algo que está de acuerdo con lo que sé o puedo deducir acerca de sus creencias e intenciones”. (1986: 38)

1.6.2 *Ironía estable y sátira.* Se han dicho muchas cosas sobre la presencia inevitable de víctimas, reales o imaginarias, en toda ironía estable. Pero por varias razones, esto resulta ligeramente desorientador (1986: 57). Es cierto que la ironía presenta muchas veces víctimas manifiestas. También es cierto que hasta en la más amable de las ironías siempre es posible imaginarse una víctima haciendo aparecer un lector u oyente tan ingenuo que no capte la broma; no hay duda de que en algunos casos de ironía, la alegría de sentirse superior a estas víctimas imaginarias es sumamente importante. Pero no necesitamos

examinar a fondo los ejemplos de ironía para descubrir --a no ser que elijamos ejemplos que sirvan para demostrar la existencia de víctimas-- que muchas veces es mucho más importante la instauración de comunidades amistosas que la exclusión de víctimas ingenuas. La emoción dominante al leer ironías estables suele ser la de un encuentro, un hallazgo y una comunión con espíritus afines. El autor que intuyo detrás de las falsas palabras es mi tipo de hombre, porque le gusta jugar con la ironía, porque presupone mi capacidad de saborearla y --sobre todo-- porque me transmite una especie de sabiduría; presupone que no tiene la necesidad de deletrear las verdades compartidas y secretas en que se basa mi reconstrucción.

Incluso la ironía que presupone víctimas, por ejemplo toda sátira irónica, suele estar dirigida claramente hacia asuntos más afirmativos. Y toda ironía construye inevitablemente una comunidad de creyentes, aun cuando haga exclusiones. El grito “¡Salud, rey de los judíos”, ejemplo citado por Thomas Hobbes (1986: 58), tenía inicialmente la intención de satirizar a los seguidores de Cristo que lo habían aclamado como rey; es de suponer que la mayor satisfacción de la multitud que lo coreaba era el pensar en las víctimas, incluyendo al propio Cristo. Pero ¿qué ocurre con Marcos, cuando en forma manifiesta incluye irónicamente esta ironía en su relato de la crucifixión?

Es cierto que Marcos puede buscar en parte una ironía contra los ironistas originarios, pero es indudable que su intención principal es crear, a través del “pathos” irónico, un sentido de unión fraternal entre aquéllos para quienes la verdad esencial está en su relato del Dios-hombre que, aun siendo realmente el rey de los judíos, se vio sometido a esta burla miserable. La malvada y absurda insolencia de los que se burlaban del Señor con

el “Salud” original forma parte del cuadro de Marcos, pero todo ello se pone al servicio de la comunión de los santos. (1986: 58)

Hay otro aspecto curioso en esta comunidad de los que captan una ironía: muchas veces es una comunidad más amplia, con menos marginados, que la que se hubiera conseguido con una formulación no irónica. Por ejemplo, parece claro que la ironía de Marcos edifica una comunidad de lectores más amplia que cualquier posible formulación literal de sus creencias. Si hubiera dicho sin más: “Los que se reunieron para mofarse de Jesús no sabían que de verdad era rey, rey no sólo de los judíos sino de toda la humanidad, y hasta hijo de Dios”, una legión de personas no creyentes darían un paso atrás. Pero la forma irónica puede ser compartida por todos los que tengan alguna simpatía hacia Jesús, como hombre o como Dios, incluso el lector que lo considere como un fanático descaminado es probable que coincida con Marcos en su lectura de la ironía, y por lo tanto ver en cierta manera incrementada hacia el hombre crucificado. En resumen, la ironía se utiliza en algunas sátiras, no en todas; cierta ironía es satírica, gran parte de ella no lo es. Y las mismas distinciones pudieran hacerse respecto al sarcasmo. (1986: 59)

No debe extrañarnos que los moralistas hayan echado mano de un instrumento tan eficiente y engañoso, en potencia, como la ironía estable. Pero sería un grave error verla únicamente al servicio del espíritu de la eterna negación. Aunque el diablo es un gran ironista, también lo es el Señor; los grandes profetas han recurrido a la ironía con la misma libertad que los grandes pecadores. Puede verse prácticamente en todas las páginas de muchos grandes escritores, pero también la vemos salpicando la conversación de los ferroviarios de Utah y de los barrenderos de Bombay. (1986: 60)

1.6.3 *Ironía estable y parodia*. Entre las ironías estables se encuentra la parodia de situaciones reales o de otros textos literarios, cuya crítica sólo puede ser percibida por los conocedores de la obra cuestionada: “el disfrute total depende de que hayamos leído las dos víctimas en el original; sólo si nos damos cuenta de cuánto se aproxima (...) a una imitación exacta podremos comprender qué golpes tan precisos está propinando con su hacha de guerra y gozar así al máximo de la carnicería.” (Booth 1986:112). Kundera relata que en cierta ocasión un profesor francés de medicina deseaba conocerlo porque admiraba ese relato por su calidad profética, debido a que narra la historia de un médico que inyecta su propio esperma a mujeres aparentemente estériles. Así, pues, el mencionado profesor lo invita a un coloquio acerca de inseminación artificial, “saca del bolsillo un hoja de papel y me lee el borrador de su intervención. La donación del esperma debe ser anónima, gratuita y (en ese momento me mira a los ojos) motivada por un amor múltiple: amor por un óvulo desconocido que desea cumplir su misión; amor del donante por su propia individualidad que se prolongará por su propia donación y, tercero, amor por una pareja que sufre, insatisfecha. Luego me mira otra vez a los ojos: pese a su estima que siente por mí se permite criticarme: yo no había conseguido, dice, expresar de manera suficientemente poderosa la belleza moral de la donación de una simiente. Me defiende: ¡la novela es cómica!” (Sánchez Garay 1994:189)

1.6.4 *Ironías inestables*. Las ironías inestables suelen ser más difíciles de captar que las estables, debido a su índole filosófica. En estas últimas los autores invitan inequívocamente a la reconstrucción; en aquéllas, la verdad implícita es la imposibilidad de efectuar una reconstrucción estable a partir de las ruinas reveladas.

La única afirmación segura es la negación en que comienza una obra irónica: “esta afirmación es insostenible”, dejando la posibilidad, y en infinitas ironías la clara implicación de que, dado que el universo (o al menos el universo del discurso) es intrínsecamente absurdo, todas las afirmaciones pueden quedar minadas por la ironía. No hay afirmación que “quiera decir realmente lo que dice”. (Booth 1986: 304)

A pesar de ello, en el análisis de las ironías inestables se puede partir de un supuesto básico: por muy oscuras o poco convencionales que sean las intenciones de un autor, siempre hay una invitación a interpretar buscando los motivos por los cuales es imposible encontrar un sentido. Y es que la propia obra implica que el autor al tomar la voz pretende decir “algo” que exprese sus intenciones.

Las consecuencias de las diferencias entre estos géneros (estables e inestables) son inmensas. Lo que hagamos con una obra, o lo que ella hará con nosotros, dependerá de nuestra decisión, consciente o inconsciente, sobre si se nos pide que superemos sus confusiones para llegar finalmente a algo claro o que vislumbremos gracias a ella una serie infinita de nuevas confusiones. En el proceso siempre inacabado de dominar el arte de la interpretación, el paso más importante es descubrir cómo y cuándo cruzar y volver a cruzar esta frontera con agilidad y confianza. No facilita la tarea (aunque la haga más apasionante) el hecho de que haya quienes lleguen a negar hasta la misma existencia de esta frontera; se trata de los ironistas extremos que prefieren instalarse “al otro lado” y luego afirman que todos están en la misma posición, lo sepan o no. La decisión sobre cuál es el lado de la frontera en que nos encontramos es también una decisión sobre la intención total del autor de la obra. “¿Hasta dónde llega –nos preguntamos-- el entusiasmo de este autor por la ironía?” (Booth 1986: 305)

Hay una historia muy antigua sobre un profeta oriental que enseñaba que el mundo está apoyado en los lomos de un elefante, que a su vez se apoya sobre otro elefante: Cuando uno de sus discípulos se atrevió a preguntarle dónde se apoyaba el segundo elefante, le confesó: “Siempre hay un elefante debajo”. Algunos autores, especialmente del siglo XX, podrían responder de forma muy parecida a nuestra pregunta: “Mis ironías se apoyan en otras ironías que a su vez se apoyan en otras y así sucesivamente” (1986: 306), rechazando lo que Booth distingue entre ironías estables e inestables.

Booth menciona cuatro tipos de ironías inestables.

a) En la primera de ellas, denominada ironía manifiesta-local. La literatura moderna está repleta de afirmaciones sobre situaciones concretas que se nos presentan como “irónicas”, pero que no invitan a reconstruir de alguna manera una afirmación partiendo de las posiciones destruidas (como en toda ironía estable) ni siquiera nos dice que “hay ironías en todas partes”. Estas ironías, a la vez que inestables, pueden ser muy restringidas, como en el aforismo sobre la vida económica: “si la situación puede empeorar, empeorará”. (¿Se refiere sólo a los asuntos de cada día? ¿Se trata simplemente de una formulación vulgarizada de la ley de la entropía? ¿O se trata de un autor maniqueo? Podría serlo perfectamente.) Aunque estas ironías tienen un comportamiento de estabilidad –*sabemos* que se está socavando algo-- no sabemos realmente donde detenernos. Puede que estemos ante ironías que continúen hasta el infinito si seguimos insistiendo. Cuando eliminamos los andamiajes particulares no aparecen contrapropuestas claras ni otros andamiajes seguros.

(310)

b) El segundo tipo de ironía es la denominada manifiesta-infinita, en la que es absurdo tratar de captar el universo; ninguna verdad, pasión, compromiso político o juicio

moral resiste el examen irónico. El mundo es, por decirlo de alguna manera, mudo. Las obras modernas ofrecen muchos ejemplos de este tipo, donde el hombre siente estar al borde del abismo y donde la inestabilidad es infinita. Existe cierta similitud con las ironías estables, en las que el autor y el lector se sitúan por encima del personaje y captan los errores que este comete. La diferencia es que aquí no hay certeza segura ni para quien escribe ni para quien lee. La verdad es que la verdad es inaccesible. Por ello Booth sugiere que, a pesar del tono del adivino, el autor no cuenta con ningún pedestal seguro y su ventaja de principio carece de importancia cuando se llega al final, pues si la verdad es inaccesible, ¿qué es lo que de antemano sabía el escritor? (315)

La diferencia entre este tipo de ironías y las estables, en las que el lector se divierte con la ignorancia del personaje, es amplia.

Como dice Booth, en este caso “la verdad irónica, oscuramente percibida por el autor y el lector, sigue en su promontorio, divirtiéndose probablemente al ver allí abajo a los niños que caen en la trampa sempiterna” (320), trampa de la que nadie puede fugarse.

c) De regreso a la clasificación de Booth, en tercer lugar está la ironía inestable encubierta-infinita, en la cual se llega al extremo de aceptar la ausencia de todo significado. Las obras de Becket son ejemplares al respecto. Basta un párrafo de “El innombrable” para comprobar la imposibilidad de efectuar un seguimiento de lo dicho por el narrador:

¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto adelante. Puede que un día, venga el primer paso, simplemente haya permanecido, donde, en vez de salir, según una vieja costumbre, pasar días y noches lo más lejos posible de casa, lo que no era lejos. Esto pudo empezar así. No haré más preguntas. Se cree sólo descansar, para actuar mejor después, o sin un prejuicio, y he aquí que en muy poco tiempo se encuentra uno en la imposibilidad de volver a hacer nada (...) (citado por Booth 1986: 321)

Tratar de interpretar el pasaje podría significar hacer el ridículo. No se puede buscar un significado cuando se afirma la ausencia de él; no se puede interpretar cuando la idea del autor es precisamente que es imposible interpretar. Parece ser que Becket no afirma nada, a no ser quizá que todo es inútil. “O tal vez que exista una leve esperanza, o posiblemente que resulta absurdo hablar de cosas de las que no se puede hablar, o quizás no, o más bien mandar a volar todas las cosas sin excepción, no sólo a los síes o noes sino a todos los que los mantienen.” Los críticos, sin proponérselo, ironizan cuando admiten que Becket el profeta del sin sentido, es un excelente escritor porque sabe cuáles son los valores y las virtudes reales. Incluso podría decirse que el propio escritor cometería el mismo error si intentara confirmar que la visión abismal del mundo es una constatación de cómo son verdaderamente las cosas. La negación total caería en sus propias contradicciones. Si fuese una concepción plena sólo valdría el silencio. No obstante, confiesa Booth:

Yo me atrevo a insinuar --consciente del espíritu irónico que rodea mi obra-- que nos encontramos ante una curiosa y complicada versión del proceso que vimos en las ironías más sencillas. En el fondo, la lectura de la lectura que hacemos de estas ironías “indescifrables” depende, una vez más, de un silencioso acto de reconstrucción de la estructura mental del autor y de nuestra ascensión para vivir con él en silenciosa comunión mientras, allá abajo, en la superficie de las cosas, se desarrolla el drama “sin sentido”. (Booth 1986:327)

Pese a la sensación de vacío que describe, Becket es capaz de escribir un excelente libro que pueden compartir aquellas personas que son capaces de apreciar el complicado juego de las filosofías contemporáneas. En cierta forma, el autor posibilita el diálogo con el lector, a pesar de considerar que todo significado es imposible. Si bien la obra se muestra

como infinitamente inestable, autor y lector establecen una comunicación que podría definirse como paradójica: el enigma permanece como enigma y, sin embargo, se comprende que en esa circunstancia --aceptada plenamente-- la obra real se puede realizar.

d) Finalmente menciona Booth a la ironía estable-encubierta-infinita, la cual, a diferencia de la anterior, niega la capacidad cognoscitiva humana para comprender el mundo, pero supone que hay regularidades, un orden de verdad que está por encima del saber humano. Esta ironía es infinita, pero de cierta forma estable. La idea que la guía es que a pesar de todo hay un Ironista Supremo (o la Verdad misma) que está por encima de los individuos observando la forma patética, cósmica o trágica, a través de la cual los hombres se esfuerzan por llegar a él. La vida no es absurda, sólo el orgullo del hombre que se cree capaz de saber algo de ella. Desde la perspectiva de Booth, el escritor por excelencia de este tipo de ironías es Platón.

1.7 IRONÍA, SÁTIRA, PARODIA. En este apartado retomamos las ideas de Linda Hutcheon al respecto de la ironía como tropo y sus relaciones con los géneros de la sátira y la parodia. Mientras los estudios semánticos se ocupan de la ironía verbal y no situacional, se perciben con nitidez sus limitaciones analíticas cuando se trata de un texto entero: El análisis puramente semántico sólo revela muy escasas instancias de estructuras antifrásticas. Las mismas dificultades se presentan con respecto a las relaciones que ligan la ironía a los dos géneros literarios que conceden a este tropo una posición privilegiada: la parodia y la sátira. La ironía es esencial para el funcionamiento de la parodia y de la sátira, aunque de manera distinta. (Hutcheon, 1992: 173-174) Habría que escudriñar las relaciones del tropo con los

géneros desde un punto de vista pragmático (y no sólo antifrástico) a fin de establecer una diferenciación genérica más precisa.

Si hay algo sobre lo cual los teóricos de la ironía están de acuerdo, es que, en un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto irónica, del autor. (175)

La cuestión de las relaciones entre la ironía y los discursos paródico y satírico, rebasa necesariamente los límites de la problemática contemporánea de la intertextualidad.

Sólo recientemente se ha comenzado a insistir sobre el hecho de que la ironía verbal trae consigo más de una especificidad semántica; de que en efecto, su valor pragmático es igualmente importante; y por ende, de que debería ser incorporado como ingrediente autónomo en la definición de la ironía, e incluso en los análisis textuales del tropo. (176)

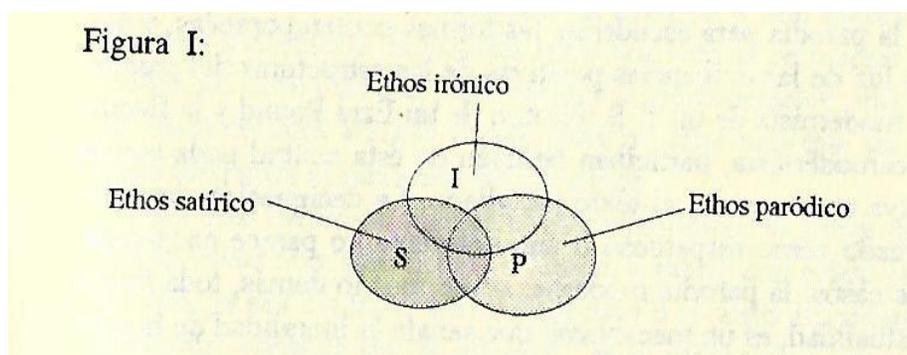
La parodia no es un tropo como la ironía: se define normalmente no como fenómeno *intratextual*, sino como modalidad del canon de la intertextualidad. Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. No está de más insistir sobre la especificidad literaria y textual de la parodia, a causa de la confusión crítica que la rodea. Por ejemplo: en su *Introduction to Satire*, Leonard Fineberg atribuye a la parodia textual la posición de la sátira *extratextual*, cuando constata que ningún “aspecto de la *sociedad* se encuentra protegido contra las atenciones burlonas de *parodista*”. Aunque

los satiristas siempre pueden decidir la utilización de la parodia como dispositivo estructural, la parodia no puede tener como “blanco” más que un texto o convenciones literarias. (177-178) La distinción entre la parodia y la sátira reside en el “blanco” al que se apunta. La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias. Aunque haya una parodia satírica y una sátira paródica, el género puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque.

Si la ironía es siempre a expensas de alguien o de algo, es de este funcionamiento pragmático (y no semántico) que deriva la adecuación del uso satírico de la ironía burlona, despreciativa. (179)

Puesto que la pragmática se ocupa de los efectos de la codificación y la descodificación, se requiere de una noción de *ethos*, tal como lo define, por ejemplo, el Grupo *Mu*, pero concediendo mayor importancia al proceso de codificación. El *ethos* será, pues, una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario. En cuanto tal, no es en absoluto comparable al *ethos* aristotélico, al contrario, se emparenta más al *pathos*, al sentimiento que el codificador busca comunicar al descodificador. Desde el punto de vista de la pragmática, nos sería posible plantear como postulado, *ethos* no solo para el tropo, sino para cada uno de los géneros.

La figura I representa la ironía verbal (no situacional) por un círculo punteado para recordarnos su *status* como tropo. En el estado hipotéticamente aislado, la ironía posee un *ethos* burlón marcado en el sentido (lingüístico), donde es codificado peyorativamente. Como la ironía, la sátira posee un *ethos* marcado, pero está codificado más negativamente aún. Es un *ethos* más bien despreciativo, desdeñoso, que se manifiesta en la presunta cólera del autor, comunicada al lector a fuerza de invectivas. No obstante, la sátira se distingue de la invectiva pura por el hecho de que la intención de la primera es corregir los vicios que se



supone han suscitado este arrebató.

Cuando se trate de examinar el enlace del círculo de la sátira con el de la ironía, veremos que estos dos *ethos* se unen con la mayor eficacia precisamente en la extremidad de la gama irónica donde se produce la risa amarga del desprecio. (180-181)

En general se observa que la parodia también está provista de un *ethos* marcado peyorativamente. Solo en este sentido se puede considerar el burlesco literario y el disfraz (travesti) como formas de una parodia “grotesca”. En apoyo a dicha concepción de la parodia marcada como negativa, podemos citar como ejemplos las parodias cortas pero mordaces que ha hecho Max Beerbohm a expensas de sus contemporáneos en *A Christmas Garland*. Pero notemos también que esta distancia crítica entre el texto que parodia y el texto incorporado como fondo no funciona necesariamente de una manera perjudicial para

el texto parodiado. De hecho la metaficción que se escribe en nuestros días, recurre a menudo a la parodia para escudriñar las formas contemporáneas, y juzgarlas a la luz de las exigencias positivas de las estructuras del pasado. En los dos casos, la parodia moderna, como, por lo demás, toda forma de intertextualidad es un mecanismo que señala la literalidad de la obra y de ahí sus nexos con lo que se llama la ironía romántica en la literatura alemana del siglo XIX. (181-182)

Es de la mayor importancia recordar que este tipo de parodia reverencial, así como el tipo peyorativo, apunta siempre a indicar una diferencia entre dos textos, aun ahí donde el “blanco” está desplazado. Aunque el *ethos* paródico marcado como respetuoso, se parece más a un homenaje que a un ataque; hay siempre esa distancia crítica y esa marca de diferenciación que existe también en el *ethos* marcado como peyorativo. Es por eso que el *ethos* paródico se debería distinguir como *no marcado* (como en la lingüística) porque es valorable de diversas maneras, tanto contestatario como respetuoso. (182)

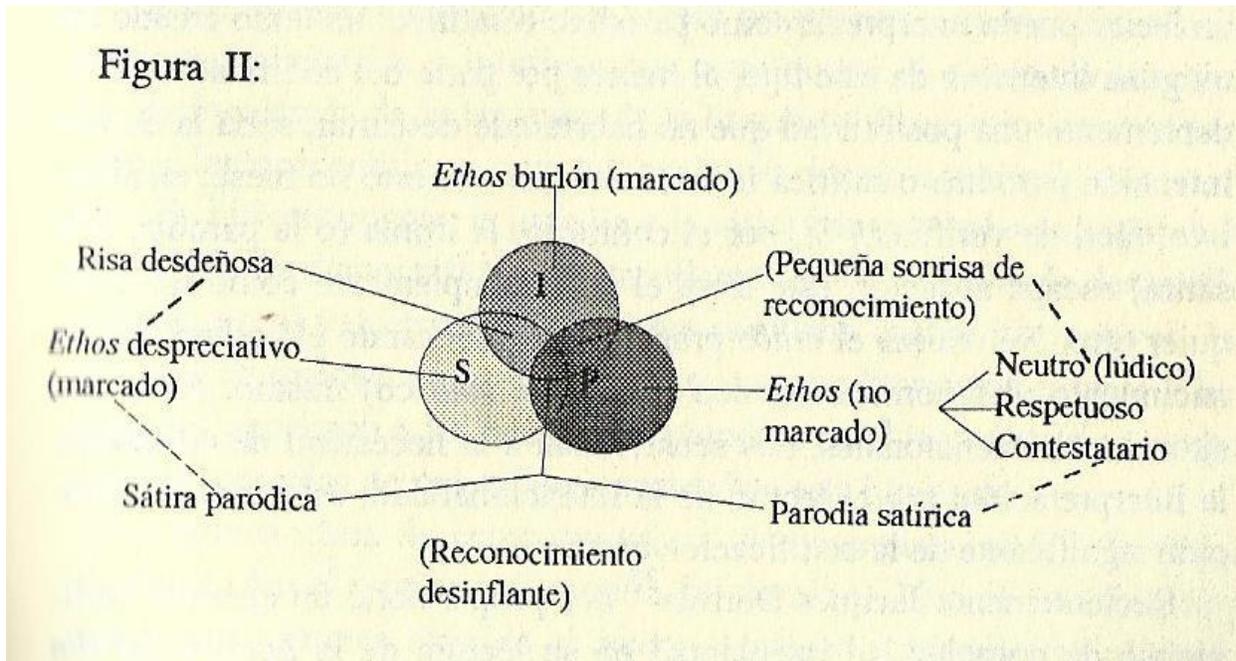
Hay casi siempre interferencia de un círculo con los otros dos; debido a lo cual, encontramos los entrelazamientos de los círculos. Sin embargo, habría enseguida que efectuar una primera modificación del modelo para dejar más sitio a la ironía. Esto, sin olvidar la existencia, al interior del *ethos* burlón irónico, de una gama que va desde la risa desdeñosa a la pequeña sonrisa escondida. Ahí donde la ironía coincide con la sátira, el extremo de la gama irónica (donde se produce la sonrisa desdeñosa), se enlaza con el *ethos* despreciativo de la sátira (que conserva siempre su finalidad correctiva). (184)

Al otro extremo de la gama irónica, se encuentra la pequeña sonrisa de reconocimiento del lector que se da cuenta del juego paródico.

Ahí donde se enlazan la parodia y la sátira y donde habitualmente se hace valer también la ironía, se desemboca en un reconocimiento de la intención “desinflante” del autor, en relación con los planos literario y social. (184)

Nos queda por comentar el momento en que los tres círculos se entrelazan enteramente y llegan a superponerse perfectamente uno sobre otro. Es el momento en que los dos géneros literarios se alían y hacen uso plenamente del tropo irónico. Potencialmente se trata del punto máximo de subversión y por lo tanto de un momento de sobredeterminación pragmática. Es en este punto donde se hace notar la sobrecodificación excesiva del *Don Quijote*, de *Tristram Shandy* o de *A Modest Proposal*; así como de las obras de Lautréamont. De esta investigación de los estados aislados y de los entrelazamientos complejos de los tres *ethos*, se observa que el esquema simple de la figura I, se transforma en una configuración más complicada, como la representada en la figura II. (185)

Figura II:



Catherine Kerbrat-Orecchioni ya ha demostrado que, si se admite el concepto de ironía como tropo, esto presupone correlativamente, que se reconoce la pertinencia de las nociones de norma y de intencionalidad, a saber, nociones que la crítica literaria preferiría omitir, y que ignora de hecho cuando se limita a ejemplos breves de ironía antifrástica. En realidad, las implicaciones teóricas son numerosas, sobre todo en lo concerniente a estos tres aspectos: 1) Las complejidades inevitables del concepto general de la intencionalidad; 2) La cuestión de las competencias del lector; 3) La polaridad manipuladora del autor. (185-186)

Como ya lo han hecho notar Philippe Hamon y Catherine Kerbrat-Orecchioni a propósito de la ironía, debe postularse una triple competencia de parte del lector: lingüística, genérica e ideológica. La primera de las tres juega un papel muy importante en

el caso de la ironía, donde el lector tiene que descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho. La competencia *genérica* del lector presupone su conocimiento de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y de la literatura. Este conocimiento permite al lector identificar como tal, cualquier desvío a partir de estas normas. La tercera clase de competencia, la más compleja, podría llamarse ideológica (en el sentido más amplio del término). Uno de los reproches más frecuentemente dirigido al discurso irónico y paródico es el elitismo. Esta misma acusación se dirige contra la metaficción moderna, que también a veces da la impresión de querer excluir al lector que no está al corriente del juego paródico o irónico codificado en el texto por el autor. (187)

1.8 TEORÍA QUEER. Desde hace más de tres décadas se han extendido en numerosos países de occidente las teorías y políticas queer. La incorporación de la cultura gay dominante al mercado capitalista, la crisis del Sida y las luchas iniciadas por lesbianas y transexuales, chicanas y negras a finales de los ochenta dieron lugar a una serie de movimientos políticos sociales y radicales que serán después elaborados por la academia en lo que se denomina “teoría queer” (Córdoba 2005). Lo queer incorpora nuevas lecturas de la literatura, la arquitectura y el cine, y hace proliferar cuerpos y prácticas inclasificables para el dispositivo de la sexualidad: sadomasoquistas, transgéneros, cibersexos, drag queens, osos, etc.

Lo queer no es por sí mismo ninguna teoría, sino multitudes marginadas, excluidas, personas que han sido expulsadas de sus casas o de sus lugares de origen y que viven situaciones sociales y económicas difíciles. El análisis de esos procesos de exclusión dio

lugar a la llamada teoría queer, que no es una teoría cerrada o un corpus de saber, es un conjunto de herramientas críticas para la intervención política: críticas de la heteronormatividad, de las prácticas biopolíticas de la medicina y el estado sobre los cuerpos enfermos y sanos, de las mutilaciones que sufren las y los intersexuales, de la apropiación académica de las luchas populares, de la rigidez de las marcas de género con que se excluye a las personas transexuales.

Esta marginación se ve reflejada de manera sobresaliente en *Poesida*, de tal modo que no ha faltado algún periodista cultural que afirme que Abigael “murió de Sida”, siendo del dominio público que murió de un infarto masivo al corazón entre el 26 y 27 de noviembre de 1995.

La elección de la palabra inglesa queer y la opción de no traducirla tiene ventajas e inconvenientes que deben ser aclarados para evitar, dentro de lo posible malos entendidos. El término queer ha sido elegido frente a su posible traducción por varios motivos. (Córdoba 2005: 21ss) El primero, por ser ya un término común en los ámbitos del activismo y de la poca teoría gay y lesbiana mexicana y por lo tanto por haber sido importado e injertado en nuestra subcultura, perteneciendo ya a ella aunque aunque sea como un extranjero. Esta cuestión de extranjería nos lleva al segundo motivo: utilizar el término queer en inglés nos sitúa en una posición de reconocimiento con una comunidad que, pese a carecer de un lugar dentro de las fronteras geopolíticas actuales, ha tenido y tiene una fuerza específica en el ambiente anglosajón; y a la vez nos sitúa en una posición de extrañamiento, de una cierta exterioridad respecto de nuestra cultura nacional, en la cual lo queer está marginado. Priorizar las conexiones con las comunidades gays y lesbianas, allí donde se han desarrollado con más fuerza, por encima de las especificidades nacionales, ha

sido y es una práctica para gays y lesbianas. El tercer motivo tiene que ver con la cuestión del género de la palabra. Queer es una palabra que en el uso de la lengua inglesa puede referirse a sujetos tanto masculinos como femeninos. En este sentido, queer es más que la suma de gays y de lesbianas, incluye a estos y a muchas otras figuras identitarias construidas en el espacio marginal (transexuales, transgénero, bisexuales, etc.) a la vez que se abre a la inclusión de todas aquellas que puedan proliferar en su seno. Finalmente, el cuarto motivo para mantener el término en inglés es conservar su significado de “raro”, “extraño”, “excéntrico”, ya que queer pretende hacer referencia a todo aquello que se aparta de la norma sexual, esté o no articulado en figuras identitarias.

Los inconvenientes del uso del término en inglés nos remiten directamente a la fuerza performativa que el término contiene (no el término en sí, sino los contextos de autoridad que cita y transporta en su enunciación). Queer es un insulto. Sus equivalentes en español más comunes son marica, lencha, joto, tortillera. La pronunciación del término traslada en su enunciación la carga de la violencia y la discriminación ejercida por la sociedad heteronormada.

Hablar de teoría queer en el ámbito de la sociología de nuestro país, es cuando menos extraño, poco habitual. Mis objetivos aquí, por supuesto, son muy poco ambiciosos, puesto que no trata tanto de producir conocimiento, como de establecer el marco de partida para la investigación presente. Básicamente se trata de dibujar los puntos principales desarrollados por la teoría queer en relación con la sexualidad y la identidad. En un primer momento, haré un breve recorrido por los dos procesos teóricos que sientan las bases de la teoría queer: los procesos de desnaturalización y politización de la sexualidad por un lado, y del sexo y el género por el otro. Seguiré con la evolución de las políticas del movimiento

gay y lésbico que condujeron a principios de los 90 a la aparición de un nuevo modelo político de resistencia: las políticas queer, para terminar desarrollando propiamente los aspectos fundamentales de la teoría queer: la crítica del régimen normativo de la heterosexualidad y la crítica de la identidad.

La sexualidad no es un hecho natural, sino que está construida socialmente (: 23). Esta afirmación, que aquí se toma como punto de partida, es sin embargo la conclusión de un trabajo de ruptura teórica/epistemológica respecto a lo que todavía hoy es la opinión dominante o el sentido común a este respecto, opinión dominante que se ha ido constituyendo durante más de dos siglos de discursos médicos, psiquiátricos, morales y jurídicos. Y es desde este punto de partida desde el que será posible a su vez reconstruir el objeto de conocimiento del que aquí se trata de manera que pueda darse luz a ese proceso de formación del sentido común tomando sus postulados no como aprioris que marcan los límites y la forma de lo que se dice, sino como parte del mismo objeto sobre el que se pretende producir conocimiento, y que se construye como objeto en ese mismo proceso de producción.

En primera instancia exploraré los tiempos y movimientos fundamentales que han efectuado la ruptura a que me refiero, y que han llevado a la tesis que sirve de arranque a las nuevas conceptualizaciones de la sexualidad, de las identidades sexuales, de las políticas sexuales, etc.: la sexualidad es un hecho construido socialmente.

La sexualidad ha sido ubicada desde los discursos modernos dentro del ámbito de la naturaleza. Más aún, la sexualidad se ha visto generalmente como el último reducto de la naturaleza en el ser humano, como lo más indiscutiblemente presocial que hay en él. Concebido como energía, impulso, verdad íntima, sentimiento, etc., lo sexual es a la vez

límite o frontera y substrato o fundamento último de la identidad social de los seres humanos.

Por un lado, la naturaleza se constituye como lo otro de la sociedad, como su exterior absoluto sobre y contra el cual esta se edifica. El orden social implica para la modernidad una ruptura fundamental y fundacional con la naturaleza.

Por otro lado, la naturaleza también desempeña un papel de base legitimadora del orden social en tanto que, siguiendo un paradigma más o menos explícitamente evolucionista, la sociedad se define como actualización de la naturaleza humana. La naturalización de las diferencias/desigualdades sociales, y por tanto su legitimación sobre la base de su origen natural e innato, ha sido uno de los dispositivos más ampliamente utilizados en los discursos modernos. (:25)

Hay una ambigüedad discursiva en relación a la sexualidad: de un lado, es lo más animal y cercano al orden natural que hay en el ser humano; pero, por otro lado, la naturaleza se introducirá como elemento en la argumentación con la función de ligar la sexualidad a la reproducción como su única forma legítima.

Una vez constituido este marco epistemológico para lo social y lo sexual, básicamente dos estrategias políticas han entrado en conflicto en su seno. En un extremo se sitúa la posición conservadora, según la cual, el orden social exige de control y disciplinamiento de la sexualidad y que, consecuentemente, ha desarrollado todo un discurso y una tecnología de contención por medio de su localización, control y observación. En el otro polo encontramos los discursos de la liberación sexual que se fundan en la suposición de que la sexualidad está reprimida por el orden social y por sus instituciones. Dicha represión supone un impedimento para el desarrollo de los seres

humanos y para la realización de su auténtica naturaleza. Esta postura tampoco ha supuesto una negación de la necesidad de control de lo sexual, sino una crítica de las formas históricas alienantes de la sexualidad que deben ser superadas en un horizonte de liberación y realización de la esencia humana, en el que el control de la sexualidad se efectúe de otra forma.

La ruptura o cambio de problemática respecto a este marco discursivo efectuado a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y todo el siglo XX, y que va a tener su radicalización máxima en el postestructuralismo, será el ámbito que va a contextualizar la historización de la sexualidad y de los sujetos con relación a sus deseos y placeres. El sujeto humano será ahora considerado en su historicidad, en sus formas de emergencia e inscripción en procesos más amplios de poder, saber, producción, deseo, etc. (:26)

El primer gesto de ruptura respecto a este marco naturalista lo efectuó el psicoanálisis. Sobre todo en la obra de Freud, dicha ruptura tuvo un carácter ambivalente. No siempre se exploraron todas las consecuencias de algunas de las tesis que el psicoanálisis fue aventurando en este terreno, y en muchas ocasiones, frente a la apertura de vías a una conceptualización de la sexualización decididamente distinta a la dominante en su época (y hoy), Freud se retrajo de nuevo a posiciones que contradecían sus propias tesis. “Después de Freud, el psicoanálisis ha tomado diferentes caminos por los cuales, en algunos casos se han reforzado los aspectos naturalizadores y biologicistas de la teoría freudiana, reintegrando el psicoanálisis en el esquema discursivo de los dispositivos de la normalización de la sexualidad. En otros casos la ambivalencia se ha mantenido; en otros, se ha tensado a Freud hacia sus aportaciones más rupturistas.” (:27)

Tal vez el más citado Freud en relación con la sexualidad, y el que nos da la pauta de la tensión entre la aproximación biologicista y una nueva concepción de la misma, sea el autor de *Tres ensayos de teoría sexual* (1905). La posición naturalizadora se refuerza a partir de este texto y en otros de la misma época con el giro que en ellos se efectúa en relación con la sexualidad infantil. (:27)

La distinción hecha por Freud entre instinto y pulsión es el parámetro que marca el distanciamiento radical respecto a las posiciones naturalistas y biologicistas de la sexualidad, a pesar de que, ocasionalmente, regresa a estas posiciones. La pulsión sexual del ser humano está signada por esa indeterminación en el fin y en el objeto, a diferencia de los instintos, propios de los animales. La pulsión sexual es el producto de ese distanciamiento de la sexualidad humana respecto a toda función biológica, es la marca de un hecho: la sexualidad es un desplazamiento respecto de esas funciones. La pulsión es la perversión del instinto. Esta conclusión es radicalizada por Lacan, para quien el que la sexualidad esté necesariamente desvinculada de su origen natural conduce a considerarla en relación al orden al que finalmente pertenece: el orden simbólico o el orden del significante. (:28)

La tesis central de la argumentación de Foucault es que la sexualidad es una construcción social. Y si el psicoanálisis se había ya aproximado a esta afirmación al reconocer que la sexualidad se constituye en tanto las pulsiones sexuales deben realizar rodeos, deben atravesar el campo de lo simbólico, deben inscribirse y sublimarse en las instituciones para tener existencia y por tanto, al reconocer que no hay sexualidad natural previa a este proceso de represión y desplazamiento que está necesariamente inscrito en las formas históricamente concretas de cada sociedad, la tesis foucaultiana radicaliza el

principio construccionista al unirlo a una nueva concepción del poder. No se va a tratar del poder en términos negativos de prohibición-represión, sino en términos positivos de productividad. (:29)

El marco marxista y del psicoanálisis define la intervención de Foucault y en diálogo con él cabe entender su reconceptualización del poder.

[L]o que quiero decir cuando hablo de relaciones de poder es que estamos, unos en relación con otros, en una situación estratégica. (...) Eso quiere decir que siempre tenemos la posibilidad de cambiar la situación, que tal posibilidad existe siempre. No podemos colocarnos al margen de la situación, y en ninguna parte estamos libres de toda relación de poder. Pero siempre podemos transformar la situación.

La resistencia se da en primer lugar, y continúa siendo superior a todas las fuerzas del proceso; bajo su efecto obliga a cambiar las relaciones de poder. Considero, por tanto, que el término “resistencia” es la palabra más importante, la *palabra-clave* de esta dinámica.

(Foucault, 1982: 422)

El abandono de la noción de liberación, la imposibilidad de situarse fuera y/o antes de las relaciones de poder, no conduce de ningún modo a una parálisis, a un círculo vicioso de retroalimentación del poder como norma, sino a una situación en que esta siempre es un efecto precario de una red de relaciones que la exceden y que, por medio de redistribuciones y reconfiguraciones, pueden transformarlo. En este sentido se desarrollará, en continuidad con Foucault, la teoría queer, por ejemplo, en la obra de Butler.(: 32)

Foucault cuestiona la “hipótesis represiva” que estaba en la base de todos los análisis

críticos de la sexualidad. El argumento central de esta hipótesis se desarrolla de la forma siguiente: la sociedad burguesa habría establecido una creciente represión de la sexualidad, entendida como expresión natural del ser humano, para desviar sus energías hacia el trabajo y la familia, las dos instituciones fundamentales para mantener y reproducir el modelo de acumulación capitalista. Contra esta explicación, la historia de la sexualidad de Foucault explora las formas y los mecanismos que producen los sujetos sexuales, que definen el campo de la sexualidad, que lo delimitan frente a otras instancias de la realidad. Unos mecanismos de producción de la realidad allí donde la hipótesis represiva veía unos mecanismos de control y de represión de una realidad exterior y anterior a ellos. (2005: 33)

Se acaban de señalar algunos de los pasos que han llevado a analizar la sexualidad como un espacio de construcción social. Dicha tesis y sus derivaciones han sido uno de los espacios de debate más importantes en los estudios lésbicos y gays a través de los años ochenta. Señalaré a continuación algunas de las afirmaciones de dicho debate, que se ha articulado alrededor de si la “homosexualidad y la heterosexualidad son categorías propias de la sexualidad humana entendida esta como una realidad transhistórica (...) o bien si tales categorías tienen una historicidad específica y sólo pueden aplicarse a las sociedades que las han producido (concretamente las sociedades modernas occidentales).” (: 33)

La tesis básica de la mayoría de los trabajos que se han inscrito en el construccionismo social es que la homosexualidad como categoría es “un invento del siglo XIX, un producto del establecimiento del régimen de la sexualidad en la modernidad occidental” (Halperlin, 1990).

La posición esencialista asume un marco epistemológico de corte realista según el cual es un dato, un hecho exterior a su delimitación discursiva y por lo tanto exterior al contexto histórico en el cual emerge y es definida. (2005: 33)

Como ruptura epistemológica, la desnaturalización del sexo y el género tiene un lugar fundamental en la genealogía de la teoría queer. El binomio sexo/género introducido por Rubin (1975) ha sido una de las herramientas conceptuales más importantes en el proceso de desnaturalización utilizadas por el feminismo. El argumento desarrollado a partir de este concepto se basa en una dicotomía entre naturaleza y cultura, considerando el sexo como un elemento que forma parte de la primera pero que solo adquiere su relevancia social mediante su significación cultural, a la cual se le denomina género. El sistema de sexo/género como tecnología asegura la producción de sujetos adaptados a las posiciones de dominación (hombres) y subordinación (mujeres).

Los límites de estas formulaciones están en su mantenimiento de la dicotomía naturaleza-cultura. Si no existe relación entre sexo biológico y el género social, no puede explicarse el hecho de que a ambos lados de la dicotomía nos encontremos ante un sistema binario estricto en que cada individuo debe pertenecer a uno de los dos géneros o sexos, pero a la vez puede pertenecer exclusivamente a uno y sólo a uno de ellos. Por lo tanto permite entender la existencia de un tercer género en algunas sociedades, así como los casos de individuos en que sexo y género no se corresponden. (2005: 37)

A partir de ahí, el paso de una crítica de la dicotomía sexual y hacia un análisis del proceso de su construcción discursiva resulta una consecuencia contenida en ese mismo marco teórico, y fue ese paso el que retomó y desarrolló posteriormente Butler.

Monique Wittig llega al mismo punto que será desarrollado por Butler, puesto que niega cualquier carácter natural a la diferencia de sexo más allá de los efectos ideológicos de un régimen político heterosexual. Pero el marco estructuralista y totalizador que le sirve de soporte en teórica será desplazado por Butler y la teoría queer: ni las identidades gay y lesbiana son exteriores completamente al régimen heterosexual, ni toda repetición en el marco de este régimen conlleva necesariamente su reproducción y refuerzo. (: 39) Su carácter contingente, su estabilidad precaria, producto de una posición hegemónica en un marco de relaciones de poder, convierten la heterosexualidad en un sistema amenazado por la posibilidad de ser subvertido.

Los años noventa fueron el escenario de la aparición, primero en los países anglosajones, de las políticas queer, protagonizadas por grupos que, desde el movimiento gay y lésbico pretendían dar un giro y articular una crítica a las tendencias que éste había desarrollado en la década anterior. El ámbito de estas políticas de nuevo corte es el espacio donde debemos plantear la teoría queer y su desarrollo, pero es necesario previamente hacer un breve recorrido por las diversas tendencias políticas y discursos teóricos que determinaron el movimiento gay y lésbico en su segunda “generación” desde su renacimiento en los años sesenta, cuando se produce el punto de inflexión entre un movimiento político defensivo y marcado por los discursos normativos de la medicina, la psiquiatría, etc., y un movimiento de afirmación y la producción de un discurso en primera persona, que ya no toma como referencia la definición de la identidad homosexual impuesta desde las instancias legítimas del poder, sino que articula un discurso propio que se legitima al margen de dichas instancias.

Las políticas queer aparecieron en los años noventa como culminación de los procesos de autocritica producidos al interior de las comunidades gays y lesbianas. La política queer es básicamente antiasimilacionista, renuncia a la lógica de la integración en la sociedad heterosexual y se emplaza en un lugar decididamente marginal. El activismo queer utiliza a menudo una estrategia de confrontación directa y de provocación respecto de las estructuras normativas del régimen heterosexual. Se pretende acorralar al integracionismo liberal adoptando una actitud de descarada incorrección política, de voluntaria inadecuación a los marcos del “consenso” político. (2005: 39)

Otra de las características fundamentales de lo queer es la imitación y resignificación *camp* de los discursos dominantes de los *mass media*, de las figuras de identidad nacional, de las prácticas de consumo y los discursos publicitarios, etc. (Berlant y Freeman, 1994).

Dos cuestiones del análisis de Foucault serán, si no radicalmente cuestionadas, sí al menos matizadas considerablemente por la teoría queer, a pesar de asumir el marco teórico del poder como productor de identidades, como regulador más que como prohibitivo, como incitador a los discursos más que como imposición de silencio. En primer lugar, la especificación del homosexual como tipo de persona y como una entre otras perversiones. La teoría queer, contrariamente, afirma la relevancia de la dicotomía homo-heterosexualidad en casi todos los aspectos de la vida social desde al menos finales del siglo XIX. En segundo lugar, en tanto que sobre la homosexualidad ha operado como una de las principales formas de opresión la imposición del silencio, la tesis foucaultiniana de la incitación al discurso sobre el sexo va a explorarse por el lado de determinados silencios en el interior de esta economía discursiva general (2005: 48-49).

1.9 CONCLUSIONES. Después de este repaso histórico del término “ironía” y de sus diversas acepciones, y habiendo delimitado en qué sentido se utilizará el término aquí, procederemos a analizar en sendos capítulos las tres etapas en que hemos dividido la trayectoria poética de Abigael Bohórquez: primera etapa 1955-1969, segunda etapa 1970-1980 y finalmente tercera etapa 1981-1995.

CAPÍTULO 2. PRIMERA ETAPA (1955-1969)

2.1 INTRODUCCIÓN. De tendencias vanguardistas y modernistas en sus imágenes, los primeros poemas de Bohórquez reflejan (cuando menos) dos búsquedas que se mantendrían durante su madurez: por una parte, las metáforas como ejercicio de la imaginación en la síntesis de su expresión emocional (ejercicio transido de vitalismo²), el intento de una poesía comprometida con las causas sociales (denuncia de la injusticia, poesía de protesta).

Respecto al vitalismo, afirma el poeta:

(...)Ser poeta comporta una actitud ante las cosas, una responsabilidad en todos los órdenes del vivir y del saber. Ser poeta es tomar antes de escribir una actitud vital. (“Corazón de naranja cada día”)

A propósito de la llamada “poesía social”, comenta el propio AB:

Considero (...) que cuando uno ya toma caminos, indudablemente que éstos reflejan no solamente la conducta personal de su creador, sino que hay determinados compromisos; de ahí que en mi obra se notan de inmediato dos géneros poéticos, o sea el social y el erótico, el amoroso. Prefiero, desde luego, el social (...), porque estamos en la época donde las preocupaciones por el hombre, por nuestros semejantes, por el comportamiento humano en

² El término “vitalismo” lo retomo de Rodríguez (2000: 281) quien al analizar la poesía de Rafael Alberti lo utiliza referido a cierta actitud ideológica-estética que oscila entre tres alternativas posibles: a) separación arte/vida con dominancia de esta última, b) “rellenar” (o al menos intentar tal cosa) la vida de arte, c) la necesidad sin más de convertir la vida en arte. Al parecer, la poesía de AB estaría más próxima a esta tercera opción, en tanto al arte ha de buscársele “utilidad social” (con toda la ambigüedad de esta expresión que resulta extremadamente cercana a la idea de “militancia ideológica” sin que ello implique sacrificar la calidad artística).

general, es lo que debe importarnos más, puesto que si la poesía nos ha sido dada como una gracia, hay que buscarle utilidad social, como obra de Dios que es. (Búrquez 1991: 39-40)

Abigael Bohórquez escribió poca teoría acerca de la poesía a través de su prosa periodística, la cual más bien se enfocó a reseñas, entrevistas, crítica literaria; de ahí la importancia del texto “Corazón de naranja cada día”, al que haremos referencia constante en este y los subsecuentes capítulos, pues aunque pertenece a un período de madurez (1980-1995), de algún modo es un resumen (o autoexamen) de las búsquedas que impulsaron la trayectoria artística de AB, las cuales podemos dar por supuestas desde las primeras publicaciones.

Como ya se apuntó en la p. 6 de la introducción, en esta primera etapa (1955-1969) se caracteriza por tener como problema dominante las relaciones del individuo con su entorno: el poeta se enfoca en la idea del hombre como sujeto de la historia para representar la conciencia ética del mundo y la necesidad de transformarlo. Para analizar esta etapa, el estudio se centrará en cada uno de los cinco poemarios que se ubican en ella.

2.2 *ENSAYOS POÉTICOS* (1955). Esta publicación inaugura la trayectoria de Bohórquez. Pudiera decirse que la primera colección de poemas de AB reviste un “título profético” en el sentido en que Gerard Genette utiliza ese término (2001: 73): títulos literales que designan sin rodeos el tema o el objeto central de la obra al punto quizá de indicar por adelantado el desenlace.

En este caso, esta primera colección de poemas muestran las diversas búsquedas que *ensaya* AB a sus escasos dieciocho años con miras a construir una *poética* que se irá manifestando de una manera más nítida a partir del siguiente poemario (1960). Tres búsquedas destacadas tales como: primera, una constante reflexión en torno a la muerte en recurso a la ya mencionada ironía metafísica (1955: 37); segunda, una poesía del ya apuntado “género social” (11-12) en una especie de ironía satírica; tercera, una poesía amorosa donde se suele contrapuntear el gozo por el ser amado con el dolor de la ausencia y la distancia (43). Esto lo señalo por destacar las tres búsquedas que se prolongarán de manera destacada durante el resto de su trayectoria literaria.

Como ejemplo de la mencionada primera búsqueda, en *EP* tenemos el poema “Cuando yo me muera...” (:37)

No quiero que lloren cuando yo me muera,
ni que prendan cirios, ni que pongan flores.

Les extraña acaso que siendo tan joven
les hable de la muerte...? La siento muy cerca;
5 rondándome ansiosa. Decidle a mi madre
que ponga en mi cama listones de luto
y una copa vieja con agua bendita...

No quiero que rezen cuando yo muera,
10 No es larga la espera, y el ronco cordaje
del violín sonoro que tocan mis musas
está ya sonando muy quedo... muy quedo.

No quiero que lloren. Decidle a mi madre
que cierre mis ojos cuando yo me muera,
5 y que el crucifijo aquel que se encuentra
en la capillita de mi cuarto amigo
lo ponga en mis manos para apretujarlo
en la ansiada hora, contra mi garganta...
Y mi dicha es tanta... (Al fin el descanso
a tantas injurias y difamaciones...)

20 Cuando yo me muera, como un epitafio

poned en mi tumba, una cruz de ramas
y una placa humilde que diga: TE QUIERO!!
o mejor, con ramas del olivo lacio
de mi triste huerto escriban: TE ESPERO!!
.....

5 No quiero que lloren cuando yo me muera
26 ni que prendan cirios, ni que pongan flores...

El joven Abigael, de 19 años a lo mucho, muestra conciencia de la ironía metafísica resultante de la ineludible realidad de la muerte. Lo hace en versos polimétricos, con ocasionales rimas. Llama la atención el tono coloquial y lo directo del lenguaje, pese al uso del vosotros en algunas de las conjugaciones verbales (v. 5: decidle, v. 21: poned). Este poema no destaca por el uso de metáforas, sino por el uso de imágenes religiosas tanto en el estribillo que abre y cierra el poema (vv. 1-2, 25-26) como en el cuerpo del poema: cirios, flores, agua bendita, crucifijo, tumba, cruz. La paradoja de que no quiere la voz poética que le lloren cuando muera se ve detallada a lo largo del poema y, en especial, tenemos la clave del porqué en los vv. 18-19: “Y mi dicha es tanta... (Al fin el descanso /a tantas injurias y difamaciones...)”; ¿qué injurias, difamaciones? Precisamente, aquéllas que sufriría el poeta adolescente a causa de su condición homosexual y sus afeminamientos, que lo llevaron a mudarse de su natal Caborca a San Luis Río Colorado. A estas injurias y difamaciones aludirá Abigael en su madurez, incluso en su poemario póstumo *Poesida* (1996). Estas injurias y difamaciones forman el sinsentido cuya única salida es la muerte. He ahí la ironía metafísica, la muerte como solución final al sinsentido.

Como ejemplo de la segunda búsqueda en *EP*, una poesía del ya apuntado “género social” (:11-12) en una especie de ironía satírica, tenemos el poema “Retablo indígena”. Cito los últimos versos:

30 Se levanta la cruz del misionero
 en contraste angustioso...
 Fé-esperanza.
 Colina abajo
 cual un pedazo de bronce acomplejado

5 trota la indita...
 Y cual signos algebraicos
 aparecen las estrellas en sus raras ecuaciones
 de indolencia...
 Mientras mírase abstraído, platicar con la distancia

40 el ojear del chilpayate...
 Y en contraste con el negro firmamento
 que se aburre de esmeralda
 y quiere llegar a Dios,
 se desliza la nativa

5 por las secas sementeras
 que rumiando desprecios vanse quedando muertas
 por la amnesia de un olvido de ayer...
 Ya no se ve la india!
 y en las zarzas

50 se han quedado prendidos los colores
 llenos de pesadumbre
 de su enagua

53 trágicamente roja de rencores...

Este poema tiene una estructura circular, pues los dos primeros versos son casi idénticos a los dos últimos (vv. 1-2: Con su enagua roja,/ trágicamente roja de rencores... vv. 52-53: de su enagua/ trágicamente roja de rencores...). Esta estructura sugiere un tiempo mítico donde nada cambiará, donde la miseria es omnipresente y omnisciente. El poema describe el paseo de una indígena con su hijo a cuestras, primero subiendo la cuesta y luego bajándola. El paisaje es desolador, acentuado en esas “secas sementeras” (v. 45) donde “sementeras” se ve despotenciado por “secas”. Esterilidad de la tierra. Y en los vv. 44-53 parece describirse la caída de la india que ha dejado el rojo de su sangre en las zarzas, rojo como su enagua, “trágicamente roja de rencores”. Es la técnica del aplazamiento que nos deja con el final sorpresivo y sugerido de la desaparición de la india.

Como ejemplo de la tercera búsqueda señalada, en *EP* tenemos el poema “La sirena” (39):

Bañábase en el mar paradisíaco,
gozando de un sopor tibio y erótico...
Danzaba su mirar afrodisíaco
bajo las palmas de ramaje exótico...

5 Besábala el céfiro matutino
 haciéndola vibrar enloquecida
 y al agitar sus crenchas de platino
 hacíanla temblar enfebrecida...

10 Pero al salir el sol, huyendo aprisa,
 hundióse en el turquesa del oleaje...
 Sus labios al rozar con el ramaje
 se quedaron besando con la brisa...

15 Al mirar que partía, hecho pedazos,
 mi pobre corazón siguió a la bella...
 y al mirarla partir, tendí los brazos
 y presto los seguí, me hundí con ella!!

20 Pero al verme tan solo en el algaje
 comprendí con pesar que la sirena
 era un rayo de luna que jugaba
 con el inquieto encaje de la arena....

(1955:39)

Este poema da una clave de la semilla de la ironía a través del procedimiento del aplazamiento, uno de los predilectos por Bohórquez. En el capítulo 1 ya se dio un ejemplo del uso que el poeta, ya maduro, hace de dicho procedimiento en el poema “Veintisiete” de la colección “Country boy”, incluida en *Poesía en limpio* (1990: 198). En “La sirena” se observa el uso de veinte versos endecasílabos distribuidos en cinco cuartetas, alguno de rima abrazada (9-12) otros ABAB (1-4, 5-8, 13-16), y el final xBxB (17:20), mientras

“Veintisiete” consta de versos polimétricos sin rima formando una sola estrofa. Esto debido a que en *EP* el joven Bohórquez prefirió versos medios y rimados, mientras que ya maduro mostró una decidida preferencia por el verso libre cuyo ritmo estaba basado más en la distribución de imágenes, metáfora y juegos de palabras que en la métrica tradicional. Lo cual no obstó para que no abandonara el uso del soneto en varias de sus colecciones (1975, 1976, 1990, 1991) e incluso utilizara el terceto dantesco (1991) cuando lo consideró pertinente.

Como ya he apuntado, la técnica irónica del aplazamiento se vale del concepto de “ruptura de sistema”. Como puede verse, los primeros dieciséis versos de “La sirena” mediante una descripción sensual (vv-1-8) y una breve narración de metáforas comunes (vv 9-16), establecen un ser objeto del deseo y la búsqueda de saciar este. Esto constituiría la parte (A) del aplazamiento, mientras que parte de la palabra “Pero” (v. 17), esta búsqueda queda frustrada por un desengaño que hunde a la voz poética no sólo en el mar sino en la paradoja de que “un rayo de luna que jugaban y con el inquieto encaje de la arena”. Es decir, la paradoja de que a través de esta imagen preciosista se provoque una ironía dramática, latente pero en aumento que encuentra su culminación en los versos finales del poema. De manera que la parte (b) del proceso de ruptura la componen los últimos cuatro versos.

Comparando “Veintisiete” con “La sirena”, a pesar de que entre uno y otro existe una distancia de casi cuarenta años, se observa que en los dos poemas, el sistema (A) corresponde a la primera parte de la técnica del aplazamiento, y el elemento (B) de la segunda. Fuera de esta semejanza, es posible encontrar una importante diferencia: la de su dirección; mientras en “La sirena” la ironía está dirigida contra sí mismo y por la naturaleza

del elemento destructor, contra todo hombre, en “Veintisiete” la ironía va dirigida contra las divisiones “divinas” del cielo/infierno y lanza una invectiva contra la aprobación o no de su goce sexual. Es entonces una ironía de tono satírico, que de algún modo está ausente en el primer poemario aunque de los subsecuentes. De cualquier modo, la técnica del aplazamiento produce un efecto semejante en ambos; el de una búsqueda de satisfacción del deseo: insatisfecho en el primero y (con un tono de importancia) gozoso en el segundo.

Algunos críticos importantes de la poesía de Bohórquez han optado por eludir este poemario (Morales 2000, Munguía 1989). Incluso Morales comenta en la “Nota” (2000b: 10) que antecede a la antología que hace de la poesía de Bohórquez: “En total incluye material de doce libros publicados y, a pedido de su autor, dejo fuera sus poemas iniciales reunidos en la plaqueta *Ensayos poéticos* (1955)”. En cambio Manríquez (1999: 44) opina: “desde los inicios de su producción poética —contaba entonces dieciocho años— (*Ensayos poéticos*, 1955) aplica, sin saberlo, el principio estético elemental: la percepción de la belleza —la vida— es conocimiento, por lo que su contemplación del mundo de la vida no se circunscribe sólo a lo placentero y bondadoso, sino a la existencia de lo oculto y ordinario en la naturaleza humana. “Su naturaleza tanto de pensamiento estético como de percepción radica en la complejidad como forma de vivir el mundo: siempre en búsqueda de sentido existencial para buscar transformar el entorno.”

En resumen, *Ensayos poéticos* presente a un poeta muy joven que se encuentra en una realidad que no es del todo inocente ni ideal, pero que encuentra la técnica irónica del aplazamiento para mostrar su desencanto, para desarrollarla con una mayor variedad de tonos a partir de su siguiente poemario, en el cual ya se verán presentes además las técnicas irónicas del desdoblamiento y de la despotenciación.

2.3 *FE DE BAUTISMO* (1960). Si el plaquette *Ensayos poéticos* representa un primer acercamiento, el inicio de una búsqueda poética, la colección *Fe de bautismo* (primera mitad del libro *Poesía i teatro*, ganador del Concurso *El Libro Sonorense*, en su edición de 1957) mientras, desde él la perspectiva estilística, el intento del joven poeta por alcanzar un mayor dominio del ejercicio poético. Dicho intento es notorio desde dos aspectos. Primero, mientras *EP* consta de 48 páginas, *FB* está formado por veintisiete poemas de largo aliento que en conjunto dan un total de 201 páginas; la ejercitación constante de la escritura dieron un gran volumen en un periodo de redacción de dos años (1955-57). Segundo, una insistencia en la lectura se muestra a través del uso del epígrafe³ en varias ocasiones, amén de a través de una mayor conciencia en el uso de expresiones originales manifiesto en un mucho menor uso de lugares comunes.

Aunque, a decir de Genette, los jóvenes escritores de los sesenta recurrían al epígrafe para otorgarle “la consagración de una filiación prestigiosa” (2001:136), en Bohórquez el uso del epígrafe está plenamente validado tanto para esclarecer y justificar sólo el título sino el texto de varios poemas, como para ostentar (con orgullo) aquellos poetas por los que se siente influido en ese momento. En especial, por Federico García Lorca.

³ “Cita ubicada en *exergo* generalmente frente de la obra o de parte de la obra” (Genette, 2001: 123) En el caso de *FB*, los epígrafes están ubicados al principio de casi todos los poemas, estableciendo “claves” para la interpretación.

Existe una gran relación entre la vida del poeta y su poesía. Al respecto afirma Dionicio Morales (2000: 16) que “a partir de *FB*, Bohórquez inicia su biografía hablando de lo que tiene más a la mano: él y su entorno”. Pero no es el poeta en su torre de marfil, sino el que se trasciende a sí mismo buscando a través de su vocación poética aquello que Viktor Frankl ha dado en llamar “el sentido de la vida”. Es decir, para Bohórquez el ser humano no es un ser-para-sí, sino un “ser-para-el-mundo”. Sólo en el mundo es posible construir “el sentido de la vida”. De ahí ese “vitalismo” en su poesía que ya apuntamos al principio de este capítulo.

Este “vitalismo” y esta búsqueda del “sentido de la vida” entronca en este poemario con un ánimo de denuncia social para intentar cambiar el entorno. Este ánimo se manifiesta especialmente en varios de los poemas de *FB*: “El pregón necesario”, “Algo sobre la sombra de un caballo blanco”, “Busca de lo inmediato”, “Llanto por la muerte de un perro”. Este último poema es representativo del género social en Bohórquez y lo retrabajaría en su poemario *Acta de confirmación* y en su antología personal *Heredad*. A continuación lo transcribo dada la importancia que reviste en la trayectoria de AB:

LLANTO POR LA MUERTE DE UN PERRO

Hoy me llegó una carta de mi madre
y me dice, entre otras cosas: —besos y palabras—
que alguien mató a mi perro.

5 “Ladrándole a la muerte,
como antes a la luna y el silencio,
el perro abandonó la casa de su cuerpo,
—me cuenta—,
y se fue tras de su alma
con su paso extraviado y generoso
10 el miércoles pasado.
No supimos la causa de su sangre,

llegó chorreando angustia,
tambaleándose,
arrastrándose casi con su aullido,
15 como si desde su paisaje desgarrado
hubiera
querido despedirse de nosotros;
tristemente tendido quedó,
—blanco y quebrado—,
20 a los pies de la que antes fue tu cama de fierro.
Lo hemos llorado mucho...”

Y, ¿por qué no?
yo también lo he llorado;
la muerte de mi perro sin palabras
25 me duele más que la del perro que habla,
y engaña, y ríe, y asesina.
Mi perro siendo perro no mordía.
Mi perro no envidiaba ni mordía.
No engañaba ni mordía.
30 Como los que no siendo perros descuartizan,
destazan,
muerden
en las magistraturas,
en las fábricas,
35 en los ingenios,
en las fundiciones,
al obrero,
al empleado,
al mecánografo,
40 a la costurera,
hombre, mujer,
adolescente o vieja.

Mi perro era corriente,
humilde ciudadano del ladrido-carrera,
45 mi perro no tenía argolla en el pescuezo,
ni listón ni sonaja,
pero era bullanguero, enamorado y fiero.
A los siete años tuve escarlatina;
y por aquello del llanto y el capricho
50 de estar pidiendo dinero a cada rato,
me trajeron al perro de muy lejos
en una caja de zapatos. Era
minúsculo y sencillo como el trigo;
luego fue creciendo admirado y displicente
55 al par que mis tobillos y mi sexo;
supo de mi primera lágrima:
la novia que partía,
la novia de trenzas de racimo y de la voz de lirio;

supo de mi primer poema balbuceante
 60 cuando murió la abuela;
 mi perro fue en su tiempo de ladridos
 mi amigo más amigo.

“Ladrándole a la muerte,
 como antes a la luna y el silencio,
 65 el perro abandonó la casa de su cuerpo,
 —dice mi madre—,
 y se fue tras de su alma —los perros tienen alma:
 un alma mojadita como un trino—
 con su paso extraviado y generoso
 70 el miércoles pasado...”
 Ay, en esta triste tristeza en que me hundo,
 la muerte de mi perro sin palabras,
 me duele más que la del perro
 que habla,
 75 y extorsiona,
 y discrimina,
 y burla;
 mi perro era corriente,
 pero dejaba un corazón por huella;
 80 no tenía argolla ni sonaja,
 pero sus ojos eran dos panderos;
 no tenía listón en el pescuezo,
 pero tenía un girasol por cola
 y era la paz de sus orejas largas
 85 dos lenguas
 de diamantes.

El título del poema de Bohórquez remite de inmediato al título del poema de Federico García Lorca (elegíaco también), “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.” En este, la sangre es una imagen importante, sobre todo en el segundo apartado “La sangre derramada”; en Bohórquez y su “Llanto por la muerte de un perro” se tiene esa misma imagen en los vv. 11-12. Puede señalarse el uso de la metonimia en el v.12, entendida esta como sustitución del término por otro cuya referencia con el primero se funda en una referencia. En este caso, el afecto (reacción o sentimiento: angustia) sustituye a la causa

(fenómeno: la sangre) que lo produce; de tal forma que esta metonimia también la podríamos clasificar bajo el rubro de “lo abstracto por lo concreto.”

Igualmente podría considerarse como metonimia el v. 15, pues quien estaba desgarrado era el perro, y por contigüidad existencial pasa a desgarrarse el paisaje. O también podría considerarse como una metáfora del cuerpo del perro: su paisaje. Un paisaje que nos remite a la inmensidad. “La inmensidad esté en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia retiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo.” Bachelard (1975: 221)

La quinta (última) estrofa del poema (vv. 64-87) funciona como una recapitulación de las estrofas, segunda a cuarta. Dicha función recapitulativa podría ser explicada a través del siguiente cuadro o esquema:

	Quinta estrofa (vv. 64-87)
Segunda estrofa (vv. 4-21)	(vv. 64-71)
Tercera estrofa (vv. 22-42)	(vv. 72-78)
Cuarta estrofa (vv. 43-62)	(vv. 79-87)

La recapitulación que supone la quinta estrofa no se basa en repetir tal cual versos anteriores, sino en diversas paráfrasis y amplificaciones. Podría resaltarse como ejemplo de esto los versos finales (79-87); los versos iniciados con “pero” (80, 82,84-87) representan detalles agregados a lo ya dicho anteriormente (v. 79, igual a 43: v. 81, paráfrasis de v. 45-46; v. 83, paráfrasis de vv. 45-46).

Es curioso el detalle preciosista de los vv. 86-87 (y eran la paz de sus orejas largas/ dos lenguas/ de diamantes), pues denota un lujo que contraste con el desposeído perro; es un lujo que más bien es un signo de la riqueza afectiva del amigo, lo cual le da un giro novedosos a esta imagen.

Podría afirmarse que el poema no solo es por sus referencias un canto de dolor por la pérdida de un ser querido (elegía, a su modo), sino también, un poema que vuelve a los orígenes personales, sino un poema de protesta social (en la medida en que el perro es el espejo del yo lírico), un poema sobre la figura del poeta. Y es aquí donde cabría hablar de la técnica irónica del desdoblamiento.

En el tono íntimo de este poema, con el recurso de intercalar fragmentos de una epístola materna, se da el desdoblamiento, pues el perro (“amigo más amigo”) es el *alter ego* del poeta. En él se proyecta su sentimiento de impotencia y de frustración ante la injusticia, y a través del mismo lanza una fuerte ironía de tipo satírico al comprobar que el perro es más humano que los opresores. (vv. 24-42). Es una ironía de tipo metafísico donde se plantea el viejo problema de cómo el justo sufre mientras el injusto goza.

Uno de los tópicos más recurrentes en Bohórquez es la madre. Desde el primer hasta el último poemario. En su segundo poemario tenemos como muestra de ello “Madre, ya he crecido” (:159-165). Vamos a analizarlo desde la dedicatoria:

A ELLA

Donde vemos que para el poeta su madre es la mujer por antonomasia, pues no necesita forzosamente nombrarla para significarla. La madre es una referencia constante en la poesía de AB. Aquí se establece una identificación entre la madre del poeta y la madre a

quien se refiere el poema. Este poema en particular fue retrabajado en la antología personal

Heredad. Nos atenemos aquí a la versión de *Fe de bautismo*.

Madre,
cuando después del beso más profundo
y luego que la entrega
fue una estrecha palabra de reposo
5 y fuiste henchida,
cuando subí hasta el fondo de tu vida
y fui una dolorosa advertencia
en tu interior,
tu paso se volvió cauteloso
10 porque iba en ti, el misterio
ay, tú voz se hizo lenta como el agua
convaleciente
y luego fuiste como un susurro entre las cosas
porque temías despertarme.

Tenemos desde el v. 1-8 el proceso de la entrega amorosa de Sofía Bojórquez García y el consecuente estado de gravidez. Hay una despotenciación hacia el silencio de los pasos (v. 9), de la voz (vv. 11-12) y de todo el ser (v. 13) que desemboca en un verso que se repetirá a lo largo de este extenso poema “porque temías despertarme” (v. 14). Al mismo tiempo, se tiene la anáfora “cuando” que irá introduciendo versos en cláusulas adverbiales de tiempo, preferentemente pretérito perfecto de indicativo (vv. 2, 6 y ss). De hecho, el poema es una gran construcción sintáctica llena de cohesión, basada en elementos como las anáforas, como la estructurante de cláusulas adverbiales de tiempo (“cuando”), y como el citado v. 14 (con sus respectivas variantes, sobre todo al final del poema). Este verso prepara el aplazamiento que se resuelve en ironía metafísica hacia el final del poema

160 para que temas despertarme
cuando tu paso huya por los puentes
y todos se den cuenta que me he muerto
y no olviden mi nombre casi angustia.
ABIGAEL... ABIGAEL...
5 Para que temas despertarme cuando creas

que me he dormido para siempre.
Madre,
ya he crecido
y aunque llevo en el rabo del ojo tu tristeza
170 sé que agito las alas de la muerte
con un largo abanico de pestañas.

Ironía metafísica que es la muerte como salida a toda cuestión existencial. El camino para este aplazamiento se va preparando en la descripción poética y puntual de la relación entre el yo poético (yo lírico) y el tú poético (la madre). Centrémonos como muestra en los siguientes versos:

90 y presentiste mi semblante breve,
mi destino poeta,
mi dura suerte de morir temprano.
Ay, cuando me mecías
cómo cantaba Dios en tu garganta.
Ahora, ya he crecido, madre,
5 y en las manos llevo tu signo niño heliotropo,
en la mirada la norma de piedad que me legaste
y en los labios tu voz que quitó rosas de las rosas.
Ay madre, ya he crecido.
No me digas que he de buscar los huecos de la infancia
100 para llenarlos de recuerdos,
no me digas que me borren la sien de mi locura
con un pañuelo tuyo.
Ya he crecido
y aunque llevo en el rabo del ojo la tristeza
5 sé que agito las alas de la muerte
con un largo abanico de pestañas.
Sé que no tengo noches venideras ni esperanza posible,
sé que el poema es grito subterráneo
en espera de un vuelo que lo salve.

La segunda persona que, en este poema, es la madre presiente la dura suerte de “morir temprano”. Este presentimiento (“mi destino poeta”) es preparación del final que ya hemos mencionado. Ese evento sobrenatural se ve reflejado en la presencia divina del v. 93. En todo esto se va apuntalando la atmósfera de despotenciación que desemboca en la ironía metafísica que no sólo se da al final del poema (la inminente muerte del poeta) sino

también a lo largo del poema, por ejemplo vv. 99-109, donde todo es esperanza fallida, incluso del poema como grito subterráneo que espera quien lo salve.

2.4 *ACTA DE CONFIRMACIÓN* (1966, 1969a). De este poemario existen dos ediciones. La primera corresponde a 1966 y la segunda a 1969. La primera contiene siete poemas de largo aliento que dan un total de 30 páginas de formato media carta. La segunda manifiesta una revisión de los anteriores siete poemas y agrega otros tres más (dando mayor extensión al texto), a la vez que les da un orden distinto al de la primera edición y un formato de A4 en 22 páginas no numeradas. Pudiera entonces decirse que la segunda es producto del trabajo de perfeccionamiento no sólo editorial (en cuanto diseño más llamativo) sino formal que el autor buscó darle al poemario, y podría ser considerada como más próxima a la intención estilística del poeta. Por ello es a la que referiré al comentar el poemario en cuestión.

Es significativa la relación que existe entre el título de este poemario (*Acta de confirmación*) y el inmediato anterior (*Fe de bautismo*): se trata de una relación de continuidad, establecida en una analogía referida a la Religión Católica, pues si el bautismo es el sacramento que hace miembro de la iglesia, la confirmación da los dones del Espíritu Santo para fortalecerse en la fe. Y ambos sacramentos (junto con el tercero que es la Comunión del Pan y el Vino) constituyen la iniciación cristiana. De manera que al elegir ambos títulos, Bohórquez asume la iniciación en la poesía como la práctica de la poesía

como nueva religión que da sentido a la vida, un nuevo misticismo semejante al practicado por Efraín Bartolomé, quien relaciona la poesía y el contacto místico con la naturaleza.

AC es un poemario inserto en el género de la poesía social, incluso de manera más contundente que FB, pues mientras en este sólo cuatro poemas pueden considerarse de este género, AC posee sólo poemas de este género con diversas variantes temáticas dentro del mismo, como se puede ver en el esquema que presento siguiendo el índice:

Poema	Temáticas
Manifiesto poético	La poesía y su finalidad
Del oficio de madre	Feminismo, amor filial
Llanto por la muerte de un perro	La amistad
Carta abierta a Langston Hughes	Racismo/ fraternidad entre los oprimidos
Patria, es decir...	La demagogia
Del oficio de poeta	La marginación de los artistas
Acta de confirmación	La protesta estudiantil
Boletín de pronóstico reservado	Luchas por el poder en la iglesia
Pequeños cantos de ira	Guerra de Vietnam/ hambre de los pueblos
Menú para el generalísimo	Los genocidios de los regímenes militares

Este poemario, entonces, está caracterizado por el uso de la poesía de género social. En el marco de ello, se le da un uso preponderante a la ironía con finalidad satírica, sobre todo con el uso de la técnica de la despotenciación. Como ejemplo claro de ello se tiene el poema “Patria, es decir...”, donde la ironía se manifiesta extrovertida, poniendo en evidencia lo paradójico de ciertas situaciones. A continuación transcribo el poema:

Vengo a decir que aquí no pasa nada.
Que en casa nada pasa.
Todos en paz,
en santísima paz,
5 oremus.

Todo gusano bienvenido
a los contactos estratégicos,
a las listas serviles,
prometeos domésticos,
10 poetas amigos íntimos del Capitán,
trepadores de turno,
a la mesa, a la mesa,
a engordar,
huéspedes inevitables,
15 caballeritos dispuestos.

Pero es que aquí no pasa nada,
lo aseguro:

Granaderos hechos la poca cosa
de un caballo de escoba
20 para el tierno viajero
de llevar un pedazo de grito a lo que puede,
cardenales de organizados bragueros,
de oscuros intercambios;
pantallas panorámicas
25 para los grandes labios irremediables
hablando de todo lo demás que nadie sabe para qué.
policías de fraternales dentaduras;
soldados amantísimos de su
innombrable oficio desesperado.
30 Todo esto se llama dignidad:
Pueden ustedes leer el diario de hoy.
Por ejemplo:
El ministerio de Educación informa:
LOS MAESTROS Y SU REY MAGO DE OZ.
35 El ministerio de Gobernación:
SE DEPORTO UN MILLON DE PAJARITOS DE CUELLO DURO.
El ministerio de Agricultura:
DESAPARECE EL ÚLTIMO LATIFUNDIO DE QUE SE
TIENE MEMORIA

40 Pueden estar seguros:
(Que los maestros sigan cada cual a su hambre,
los campesinos coman sus propios excrementos),
aquí no pasa nada, señores,
todos en paz,
45 en santísima paz, de veras;

los boxeadores descomunales siguen siendo los nuestros,
 los futbolistas y las nalgas de las vedettes;
 aquí nada sucede.
 Excepto...
 50 que...
 51 es decir...

La afirmación del v. 1, de tanto reiterarse, viene a caer en el descrédito; eso sin contar que a partir del “oremus”, adquiere el poema un tono francamente burlón. Y como parte de esta burla, se utiliza la ironía a través de la técnica de la despotenciación. En el siguiente esquema se intenta representar algunos de los casos de este poema donde se presenta dicha técnica, siguiendo el modelo ya usado en el capítulo 1.

IA: prometeos domésticos (v. 9)
 IB: de oscuros intercambios (v. 23)
 ID: DESAPARECE EL ÚLTIMO LATIFUNDIO DE QUE SE /TIENE MEMORIA (vv. 38-39)
 IE: Granaderos hechos la poca cosa /de un caballo de escoba (vv18-19)
 IIB2: los campesinos coman sus propios excrementos (v.42)
 IIIA: SE DEPORTO UN MILLÓN DE PAJARITOS DE CUELLO DURO (v. 36)
 V: Todo esto se llama dignidad (v. 20)

El v. 20 resulta recapitulativo, dado que se han enumerado casos de indignidad, lo cual, además, lo reviste de un carácter sumamente corrosivo. Los “prometeos” del v. 9 son una ironía de los políticos que proclaman constantemente la maravilla del “progreso”, el cual se ve reflejado en lo que publican el “diario de hoy” (v. 31).

Además del tono burlesco, es posible observar un tono desesperanzado en “Patria, es decir...”, que de algún modo contrasta con el tono de euforia y esperanza en el movimiento estudiantil que se observa en el poema “Acta de confirmación”. En tanto que el primero es una protesta contra las palabras vacías del gobernante, el segundo muestran triunfantes a los estudiantes cuando “muestran sus testículos” en señal de protesta.

Relacionando ambos aspectos, es fácil ubicar que debido a que ambos poemas se ubican en el sexenio del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), probablemente el verso 25 haga referencia al propio mandatario de quien se solía hacer burla de su boca desmesuradamente grande. Después de reproducir en forma de caricatura las grandilocuentes expresiones de progreso, cuando ya se había ridiculizado a los oportunistas de siempre (vv. 6-15), y de mostrar lo que dice un estereotipado diario oficialista, la voz poética termina balbuceante en señal de que no hay esperanza. Tal vez sólo la ridiculización en tono fársico. O de humor, negro, donde se pretende burlar de aquellos que quisieran ocultar el sol con un dedo.

Pudiera decirse que el poema arriba transcrito es tanto como la manifestación de una ironía estable donde la voluntad de transformar el mundo que prevalece en este primer periodo creativo del poeta, se ve momentáneamente suspendida ante el fenómeno de la demagogia y del pueblo enajenado ante el “mundo de los espectáculos” (vv. 46-47). Y probablemente en vista de dicha enajenación fue que Bohórquez mantuvo proyectos varios de promoción cultural, como sus célebres grupos de poesía coral y otras actividades propias de su labor en la sala OPIC (Organismo de Promoción Internacional de la Cultura), dependiente de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

“Del oficio de madre” es un poema de protesta incluido en *Acta de confirmación* que recurre a un tópico predominante en la poesía de Bohórquez: la madre. En este poema se observa declaraciones de vanguardia para la época de 1966: la libre elección de la maternidad, el hecho de que la mujer puede realizarse sin necesidad de ser madre. Se aleja del estereotipo de la madre abnegada, mueve a rechazarlo, siendo como ha sido inculcado desde el cine, la radio, la sociedad patriarcal en general.

Del oficio de madre
 puede decir la cárcel por el hijo que se orinó en sus aguas
 que le puso una túnica de palos,
 que le abrió la palabra machacando saliva con los puños.
 5 que le dio cinturones,
 que le tatuó la muerte a navajazos;
 del oficio de madre
 pueden decir los bares por el hijo
 que le inventó un insomnio sin ventanas,
 10 que le dejó caer de madrugada un tufo de metales desgastados,
 que manoseó su oído en la disculpa
 con un turbio cantar de aguas podridas,
 que se le fue de paso por el llanto
 rompiendo fecha a fecha el calendario
 5 donde en desuso se cayó, de viejo, un ángel de la guarda;

El oficio de madre no habla por sí mismo, sino que lo testimonian la cárcel (vv. 1-6) y los bares (vv. 7-15), en ambos casos, por el hijo. Lugares que en su inmundicia y en su desventura traen la desgracia de este oficio ingrato. Hay metáforas que expresan la despotenciación. Por ejemplo, en la cárcel está presente la tortura (“túnica de palos”, es la paliza, los puñetazos para obligar a hablar (v. 4)) y el maltrato de las autoridades contra el hijo. Por otro lado, los bares no son sólo el desvelo del hijo, sino también de la madre (v. 9), insomnio y llanto, con las disculpas y fetideces del hijo briago ante cuya situación de nada sirven los ruegos ante un desusado ángel de la guarda.

del oficio de madre
 puede decir el hambre por el hijo
 que por un cielo en cruz, almidonado,
 la retacó de un hueco de pan duro,
 20 de legumbres pretéritas, de repetida sopa,
 que por ir que te irás la ropa limpia
 le marchitó el pulmón sobre la plancha,
 le cegó la retina en los remiendos,
 le dio una silla de montar y un freno
 5 de larga servidumbre.

Del oficio de madre, habla también el hambre (vv. 16-25), de todos los sacrificios pasados para alimentar al hijo, dejando en prenda la propia salud: el pulmón, la retina. Vemos la despotenciación sobre todo en el v. 20, donde el sarcasmo irónico es duro y se irá endureciendo conforme avance el poema. Los vv. 24-25 dan una idea de lo bestial que puede ser el trabajo cuando es esclavizante, al igualar a la madre con una bestia de montar. A partir del v. 26 se introduce una variante en la estructura del poema, pues se abandona momentáneamente la anáfora “del oficio de madre”, para retomarla una vez más en el v. 39.

madre,
si para ti no fue el sol,
si no fue hecho a tu alcance el mar abierto,
30 si sólo para ti fueron las sobras,
el mar cerrado al mar y el desaliento,
si para ti no fue libado polen
ni para ti fue el pétalo nocturno,
alza los puños,
junta a todas las madres de la tierra
5 y también haz el paro,
organiza motines,
cierra el útero amargo con tus manos
y levántate en armas.

El encierro marca la miseria del oficio de madre, no hay luz del sol ni mar abierto, ni comida --sólo sobras-- mucho menos libado polen, ni la insinuante expresión del pétalo nocturno. La voz poética mantiene la segunda persona desde el v. 26 hasta el 38. Es una incitación a la rebeldía (vv. 33-38) donde se rebela contra la figura materna que ha instituido el proyecto de nación posrevolucionario. Pero Abigael va más allá de lo nacional, es una invitación a todas las madres del mundo, no sólo a las mexicanas.

del oficio de madre
40 pueden decir cosechas malogradas:
oficio mal pagado,
con réditos monstruosos cobrados cada aurora,

sin ganancias,
con egresos de partos y de ojeras,
5 con ingresos de cal y desencantos,
oficio siempre en quiebra,
sin lugar a la luz, silla sin prórroga,
con altos intereses de mordidas y pólvora,
oficio alfiletero de paredón y ahorcado,
50 de pateada tiniebla.

Tenemos más ejemplos de despotenciación dentro de la ironía satírica que maneja este poema. Por ejemplo: “cosechas malogradas” (v. 40), “oficio malpagado” (v. 41), “egresos de partos y de ojeras” (v. 44), “ingresos de cal y desencantos” (v. 45), “sin lugar a la luz” (v. 47), “silla sin prórroga” (v. 47), “oficio alfiletero de paredón y ahorcado” (v.49). Todo encaminado a denunciar lo ingrato del oficio de madre, que frecuentemente ni oficio es considerado.

51 madre del sátiro,
madre del hambreador y el usurero
madre del asesino, del extorsionador,
y del armamentista
5 callada madre aún después del golpe,
resignada a pesar del latigazo
madre del agiotista, del gángster,
del morfinómano, del lunático,

Además de ser un oficio malpagado, se trata de un oficio que trae malos resultados, trayendo al mundo hijos que son una verdadera desgracia para la humanidad, criminales y algún que otro lunático. Estos versos expresan una despotenciación, pues lo que sería de esperarse es que ser madre fuera una bendición. En lugar de esto, tenemos la dura realidad que se impone. Se trata de una ironía satírica basada en la despotenciación.

60 tu puedes renunciar,
clausura el vientre,
repudia la fusión del espermato,
escribe a grandes letras tu gemido,
sal a las calles a gritar tu reto,

5 y aunque ya la conoces
 mejor muérete de hambre que te mueran
 las bocas matricidas,
 muere mejor de sed que en cada vaso
 te siga dando el hijo agua de escombros,
 mejor muérete estéril,
 70 con el sexo tapiado,
 que tu oficio es azahar y es terciopelo
 y te lo apuñaleamos.
 Pon enseguida a las puertas del alma
 la rojinegra tela
 5 arriba, sin piedad, madre,
 76 A LA HUELGA!

Invitación a renunciar, salir a la calle a protestar, denuncia --sátira-- que se ha venido sosteniendo a lo largo del poema. El hambre y la sed hacen acto de presencia. Protesta a muerte, “mejor muérete” (vv. 65, 67, 69) es una anáfora categórica que estructura esta declaración de cuán fuerte y hasta donde debe llegar la protesta: Hasta la muerte. Es destacable la despotenciación del v.68. El escombros en el imaginario colectivo es ruina, polvo, sólido. El “agua de escombros” del verso es una despotenciación de las cualidades del agua, de limpieza, de frescura, de curar la sed. El grito final es contundente y está plenamente justificado por todo el recorrido del poema (especialmente vv 69-72) y es una ironía satírica basada en todo el poema que es una despotenciación del oficio de madre.

2.5 *CANCIÓN DE AMOR Y MUERTE POR RUBÉN JARAMILLO Y OTROS POEMAS CIVILES (1967)*. Los poemas civiles en Bohórquez son prolongación natural de su deseo de mostrar al ser humano como sujeto de la historia, donde los verdaderos héroes no son los triunfadores sino los que ofrendaron su vida en una lucha que probablemente de antemano estaba

perdida. Destaca en este aspecto el poema “Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo, el cual da título a este poemario. Rubén Jaramillo pertenecía a la facción zapatista, a la cual se unió cuando tenía 14 años, en 1914; no pertenece, como es notorio, a la facción triunfante de la Revolución Mexicana, aunque haya participado en la contienda armada. Encabezó, posteriormente al sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940), varios levantamientos contra el abuso de autoridades agrarias en el estado de Morelos. Cabe aquí recordar que RJ fue asesinado alevosamente junto con su esposa y sus tres hijos adoptivos el 23 de mayo de 1962, y el poema de Bohórquez se publica en 1967: median únicamente cinco años de distancia. RJ no es, entonces, un héroe celebrado por el gobierno mexicano, por lo cual el homenaje que le rinde el poeta es en sí mismo un acto de rebeldía. El poema consta de 159 versos; aquí analizaremos la parte inicial del poema.

Antes
pero mucho más antes de este racimo agrio
de uvas desencantadas,
pero mucho más antes de este fraude
5 estrictamente mío
en que me duele decir con nueva voz, México, patria:
pero mucho más antes de este alacrán subiendo por mi tráquea,
de este ogro sin semilla que me azuza
la desesperación,
10 pero mucho más antes de este desfalco amargo
del sustantivo libertad,
ya estabas tú de pie Rubén,
levantado en la lucha por la tierra
—gran perra muerta de hambre—,
15 anticipadamente muerto,
con el tiro de gracia madrugando tu fracaso inaudito,
madurando tu centella ilusoria,
alimentando
tu pobre fe en confiadas instantáneas
20 del señor presidente.

(...todo empezó en la voz amordazada;
 todo empezó en los túneles del viento
 cuando estaba penado ser espiga.
 25 Ay, alacrán a cuestras,
 quiénes somos nosotros,
 ¿no habrá quién nos liberte?

Todo caía en pozos sin remedio,
 en la muela el amor no respondía
 porque no era palabra todavía felicidad.

30 Házme una cruz de cólera.
 Toma el escupitajo.

¿Qué no habrá quién nos salve?
 Tuyas patrón, la tierra, la mujer y la hija,
 el perro y la cosecha;
 35 más la lágrima, la bofetada,
 sólo más la cicatriz, la esclavitud,
 la tisis;
 37 tuyo patrón, el vaso del aroma.

La técnica irónica que salta a la vista es la del desdoblamiento. Se tiene primero (vv. 1-20) la voz que sitúa temporalmente (o más bien, intemporalmente) antes de toda la opresión (también anterior a la memoria) a RJ ya muerto de antemano. En un segundo momento (vv. 21-37) se observa un contrapunto que ejecuta una segunda voz: la del oprimido, que regularmente no tiene voz. El otorgar la intemporalidad tanto a la opresión y como a RJ, es el equivalente a convertirlos en míticos, cíclicos, incluso RJ se nos representa como una especie de Quetzalcóatl que regresará a implantar el dominio de la justicia, lo cual queda aún más explícito en los versos finales del poema (vv. 148-159)

Te acabaste Rubén sobre la tierra,
 pero no te acabaste,
 puede ser que te mueras cuando en México

vuelva a ser naranja dios gratuito,
mientras tanto, jamás,
nunca Rubén
siempre estarás alerta en las arterias
de los que te lloramos;
yo también casi para gritar,
mientras me sube el fraude, agrio racimo
de uvas desencantadas
si digo con voz nueva: Patria, México, Constitución.

Al desdoblarse en la voz del campesino oprimido y en la voz del hombre que rememora a RJ, el poeta favorece el mencionado contrapunto dejando de antemano expuesta una ironía metafísica donde la única salida para el laberinto de la opresión es la muerte.

Pero, de cualquier modo, la voz poética no abandona su voluntad poética por implantar al hombre como sujeto histórico que busca cambiar al mundo.

Este poemario tiene al inicio un epígrafe muy significativo que sigue al índice y reza de la siguiente manera (p. 11):

este libro abre así:

“también es bueno amar, porque el amor es difícil. Tener amor un ser humano por otro esto es quizá lo más difícil que se nos ha encomendado, es lo supremo, la última prueba y examen, el trabajo ante el cual todos los otros trabajos no son más que preparación...”

RILKE

Mi poesía es sólo eso: amor. Y entiéndase con ello todo de lo que es capaz el amor. Este ser hombre para el amor nada más.

Es el amor entonces lo que mueve a Bohórquez a rendir homenaje a estos héroes civiles en sendos poemas de largo aliento, titulados: “Carta abierta a Saturnino Herrán desde lo que nos queda”, “Canción exaltada a Claudio Aquiles Debussy”, “Palabras por la muerte de Silvestre Revueltas”, “Sueño y responso por José Guadalupe Posada”, “Canto

elegíaco de todo lo que quiero decir” (dedicado al maestro Justo Sierra), “Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo”, “Patria. Es decir...” Aunque en momentos la ira se hace presente, no es el odio lo que lo mueve, sino el amor al hombre, sobre todo al hombre más desvalido. La solidaridad con los más desprotegidos lo hace denunciar la injusticia, y esta denuncia va acompañada muchas veces de ira.

El libro está dedicado (p. 13) a quien pocos años después ilustrará el poemario

Memoria en la Alta Milpa:

a Leopoldo Estrada

Quisiera llamar la atención sobre el manejo de la ironía en “Palabras por la muerte de Silvestre Revueltas”. Bohórquez le dedica al compositor duranguense Revueltas (1899-1940) una poderosa elegía, donde hace gala del manejo del ritmo y de la despotenciación. Revueltas al igual que Abigael comparte el interés por lo más desvalidos e incluso fue solidario con el bando republicano durante la Guerra Civil Española, componiendo incluso un *Homenaje a Federico García Lorca*, que ejecutó en varias ciudades españolas durante la guerra. Transcribo a continuación los primeros versos de este poema de largo aliento.

I

Y me encuentro de pronto en medio de morirme.
--Tira a llorar y llora!!--
Despierto de improviso,
cercenada de un tajo mi voz.
5 --Silvestre ha muerto!!--
En el más alto sueño no lo es bastante nada;
sólo correr a tientas
desde los negros escondrijos de la repleta oscuridad,
hasta el grito más próximo
10 --Llora a matar y olvida!!--
Busco la luz
y me hallo ciego a la mitad del cuarto.
--Llora a olvidar y tira!!--
Y la cama cayendo al fondo del espejo,

- 5 y la noche subiendo su hervor.
 --Silvestre ha muerto!--
 (Llora a matar y olvida,
 tira a llorar y llora,
 llora a olvidar y tira.)
- 20 Mis manos tratando de alcanzar los aldabones
 de la puerta más puerta de sí misma.
 Llamo. Llamo. Y nadie responde.
 --Muerto!--
 Pero la calle existe.
- 5 Hasta que el alba muge
 26 en la estruendosa necesidad.

El v. 4 es paradójico, pues es la voz lo que alza el poeta, aunque esta haya sido “cercenada de un tajo” (lo cual expresa además una despotenciación de la propia voz). Tenemos despotenciación también en el v. 12, donde el yo poético ha sido privado del don de la vista, lo cual no explica como se cerciora de que la cama cae “al fondo del espejo” (v. 14). Despotenciación tenemos también en el v. 20, donde las manos no cumplen con su misión de alcanzar los aldabones, lo cual se ve reforzado en el v. 22, pues “nadie responde”. Es de llamar la atención los versos entre guiones (vv. 2, 5, 10, 13, 16, 23) pues están en contrapunto expresando el desconsuelo por la muerte de Revueltas, llanto que se ve recapitulado en los vv. 17-19. y se ve amplificado en los vv. 25-26 donde el alba “muge” en la misma necesidad que tiene el yo lírico por encontrar a Silvestre, que ha muerto (según se ha dicho, primeramente, en contrapunto).

- 27 A dónde?
 Emparedado can, el corazón me muerde.
 A dónde ir?
- 30 Pero la calle existe.
 Ahora son los párpados sin fondo
 bebiéndose el camino.
 Los pasos van ahondando ahondando ahondando.
 En el fondo, el silencio
- 5 duele dentro del pulso lento de la neblina.
 Un pedazo de cielo se tumba sobre la ciudad.
 Pero siempre habrá alguien como yo

plantado bajo la tormenta.
 De qué puede servirme este sollozo al viento?
 40 Ahora que iba a encerrar con llave
 y que dijera NO la lengua.
 Pero con todo
 cierta era la noticia:
 MUERTO:
 45 Muertos sus ojos mansos detrás de la ginebra.

Aquí termina el primer tercio del poema. Básicamente, se trata del yo lírico en búsqueda de Silvestre Revueltas, hasta darse por vencido y terminar de convencerse de su muerte, tras recorrer la calle bajo la tormenta, que es una prosopopeya de la tormenta interior del poeta en busca de Silvestre. En este segundo fragmento también encontramos despotenciación irónica: “Emparedado can” (v. 28), “los párpados sin fondo” (v. 31), “De qué puede servirme este sollozo al viento?” (v. 39) y el v. 45. En este se hace referencia al alcoholismo que padeció el compositor al final de su relativamente corta existencia. Referencia semejante tenemos en el v. 32. Hay otras referencias a ello en el poema (vv. 65-79, vv. 135-136). Estas despotenciaciones que citamos en este párrafo producen una ironía metafísica, pues el único resultado de esta búsqueda en el poema es la muerte, que finalmente aparece fuera del contrapunto en el v. 44.

El segundo tercio del poema está estructurado sobre la anáfora “Digamos que”, lo cual da resonancia colectiva de coro a los versos que van describiendo vida y obra del compositor. Hay un fragmento dedicado a quienes lo relegaron y menospreciaron:

80 Digamos que
 aquí quedaron
 los que exprimieron su médula y su insomnio,
 los que sorbieron su aliento,
 los avaros que le azotaron,
 5 que lo desvencijaron;

los pérfidos lenguajes,
las palabras usadas,
las nóminas del menosprecio,
el salario del asco

Aquí se ve la despotenciación en v. 82 con el verbo “exprimieron”, así como en los vv. 88- 89, pues “nóminas” se ve despotenciada por “del menosprecio” (redundada en “el salario del asco”, otra despotenciación). Todo encaminado a una sátira irónica de donde no escapan ni los amigos, v. 141:

--cómo te supo a tierra la hiel de los amigos--;

Hay una exaltación del legado de Revueltas, a despecho de quienes lo malquerieron, que parece no fueron pocos, “los hijos de la bilis / que copulan a pesar de su cáncer” (vv. 110-111). Y no pierde la oportunidad el yo lírico de hacer referencia a la dinastía familiar artística de los Revueltas (vv. 148-154):

“En aquella esquina vivía mi novia.
Y allá quedaba nuestra casa,
José,
Rosaura,
Fermín,
mamá...”

Aquí termina el tiempo de morirse.

El tercer tercio de este poema finaliza el homenaje con versos que evocan que se quiso decir más pero no hubo espacio, situándolo en la ciudad. Como en el siguiente fragmento (vv. 155-167)

III

155 Desde los turbios crepúsculos de asfalto,
desde las cuevas burocráticas
donde aullaba tu cólera,
desde las rosas de concreto
de olores venenosos,
160 desde la fetidez conciudadana,
podría decirlo todo:
avenida ancha,
primavera, río creciente,
5 relámpago arropado
a la mitad del viaje, carcajada sideral,
167 garañón perdurable.

Las enumeraciones de frases adjetivales para Silvestre (vv. 162-167) se vuelven una exaltación de la vida en medio del dolor por la muerte. “Siempre tuvo Silvestre donde caerse muerto / pero jamás Revueltas donde caerse vivo.” (vv. 175-176) Juega el yo lírico con el significado del apellido del homenajeado, pues fue muy célebre su filiación comunista en un tiempo en que esto no era bien visto, e incluso fue secretario de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). Al final del poema vuelve la voz poética a la anáfora del segundo terceto del poema:

Digamos que
mejor en su equipaje malherido
mi pena
caminando lo persigue
como un terco animal tras de su dueño.
(vv. 187-191)

Los versos citados son una paráfrasis de los vv. 54-57, con el agregado final de “como terco animal tras de su dueño.” (v. 191) Hay entonces un tiempo circular, cerrado, que nos hace pensar en Silvestre Revueltas como una figura mítica de omnipresente lucha revolucionaria. Los poemas que forman esta colección tienen en común ser declaratorias de

amor humano (como lo anuncia el epígrafe inicial) por los héroes relegados de la historia o, al menos, héroes civiles que hacen valer la cuestión del arte y la educación como motores de cambio en la historia. Citemos a Gerardo Bustamante Bermúdez (2015: 54) a propósito de este poemario: “(...) es la contribución de Abigael Bohórquez al cuestionamiento de la función del artista y el luchador social que crean y protestan muy a pesar de las adversidades políticas y artísticas.” Queda, pues, la esperanza en el cambio justiciero y la reivindicación de los derechos de las mayorías oprimidas.

2.6 LAS AMARRAS TERRESTRES (1969b). Este poemario es considerado por Bohórquez como el más importante de los suyos, pues así lo testimonia Dionicio Morales al afirmar que el propio poeta pidió que así titulara la antología que fue publicada cinco años después de la muerte del poeta. Una importante antología que incluye casi todos los poemarios de Abigael, excepto *Ensayos poéticos* (a petición expresa del poeta) y *Abigaeles. Poenñimos*.

En Bohórquez es frecuente encontrar poemas donde predomina el humor (ironía y sarcasmo), donde el ritmo del verso libre tiende a ser relativamente sencillo. De momento, nos detendremos en los primeros versos de un largo poema amoroso (cuyo título alude a Petrarca) que abre *Las amarras terrestres* (1969): “Las canciones por Laura”, dedicado “A Juan José Arreola / con devoción profunda”. Pero no se trata sólo de un poema amoroso, sino de toda una declaración poética, entre otras cosas, como ya se anuncia en uno de los dos epígrafes que abren este largo poema, que bien pudiera ser considerado un poemario dentro del poemario, dada su extensión:

En el corazón de todos los hombres hay siempre una
Laura dormida; llámese amor, muerte, ilusión, des-

esperanza, ensueño, sexo o poesía... Laura siempre
perseguida, siempre tumbada sobre los encuentros y
fugitiva siempre.

I

CANCIÓN DE LA CIUDAD DE MÉXICO BAJO LA TORMENTA
Y DE LA LLUVIA SIN LAURA

*“Tal vez me encontrarás en todas partes.
Adiós”.*

Y
llueve.
5 Junto al bramido esbelto de los trenes
—tránsito diluvial—
viene y va la ciudad lavando su arpa.
Llueve:
oratoria rasgada,
10 pasmo abierto.

Diluida,
mana tu ausencia elementales ríos.

Marineros terráqueos, abren
cartas de navegar los automóviles.
15 Nada en junio el verano
y es un buzo patriarcal la estatua
de Cristóbal Colón.
Por culebras de asfalto
—haraganas sin rostro y sin hartazgo—
20 trajinan almirantes apagados.
Fieles a los espermas de la lluvia
las gladiolas esperan su cornada.
Llueve.
Ojo de la pintura.

25 “Tal vez...”
Todo fue dicho, Laura.
Y también lluevo.
Hacia desembocados lagrimales me derramo
por la ciudad sin ti,
30 yo que al vértigo anudo
voy.

Por Reforma próceres olvidados mejor encaramados

enarbolan su incurable porfía
de estar ahí centinelas del tráfago mirando
35 cómo se pasa la vida tan mojando.
Pasajero sin balsa
Cuauhtémoc arponea gachupines.
Picotea la luz la última abeja que mielea las dalias
y en el bosque marnóstero relinchan
40 los pluviales centauros
41 arremetiendo el sexo de La Diana.

(vv. 1-41)

Es notorio el uso del contrapunto. Alineadas hacia la derecha están las estrofas que refieren a Laura; hacia la izquierda, las que describen a la ciudad. Se trata de un poema a dos voces, desde dos perspectivas. Excepto en la última estrofa de esta canción I, donde se funden finalmente dichas dos perspectivas: la ciudad y Laura:

Sigue lloviendo sobre mi corazón
algo sin Laura.
(vv. 159-160)

El contrapunto funciona aquí, entonces, como un recurso de ritmo conceptual que estructura una búsqueda infructuosa en la ciudad de México convertida en un inmenso océano escenario de múltiples naufragios, lo cual alude al concepto de “situación límite” de Jaspers: aquella donde la existencia naufraga.

El verso libre de Bohórquez es primordialmente verso de imágenes (si utilizamos la terminología usada por Paraíso 1985: 282ss). Al igual que las vanguardias utilizan un verso facilitador de las metáforas, Bohórquez opta por un ritmo basado en las imágenes, con la particularidad de rehusarse a una poesía por la poesía, es decir, una poesía pura.

Antes bien, opta por una poesía comprometida con las causas sociales, al igual que opta por una poesía del paisaje, donde este tiene vida propia.

“Se sabe que la ciudad es un mar ruidoso, se ha dicho muchas veces que París deja oír, en el centro de la noche, el murmullo incesante de la ola y las mareas” (Bachelard 1975: 59). Otro tanto nos hace sentir Bohórquez acerca de la ciudad de México, convertida en un mar bajo la lluvia. La lluvia no sólo es el elemento que transforma a la ciudad convirtiéndola en un mar y que es una materialización de la melancolía por la huida de la amada, sino que podría decirse que establece una especie de estética de metalluvia. Es decir, no sólo habla de una lluvia copiosa, sino que el poema mismo es un diluvio de imágenes (símbolos y metáforas, sobre todo) que se yuxtaponen en la catastrófica metamorfosis de la ciudad en mar donde la búsqueda del poeta en pos de Laura naufraga. Como reza el epígrafe que abre esta serie de poemas titulada “Las canciones por Laura” y ya reproducimos arriba.

El sentido de la fuga se mantiene en la idea del contrapunto en los cuatro poemas que forman “Las canciones...”, pues una estrofa se corresponde con la opuesta, donde la izquierda parece aludir a la derecha, y la derecha parece escapar en su sentido hacia la mencionada “Laura fugitiva siempre”. Reza el último fragmento de “Las canciones...”:

IV CANCIÓN PARA LAURA, MIENTRAS TANTO SEA LA HORA

Buscando polvo de nosotros,
el polvo del camino me investiga;
rueda la caminata y la chamarra
me huele a su tristeza y a sus huellas.
Busco por cada tronco que se fuga
Aquello que ella dijo y no entendí.
Otra vez casi rumbo y casi nada

y otra vez
otra vez
hasta Laura y en Laura de nuestra muerte,
amén.

Está parodiándose la parte final del Ave María, dotando así de un halo de sacralidad a la propia Laura: “Ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén”, aprovechando la semejanza fónica entre “en Laura” y “en la hora”. Esta idea de la fuga perpetua —tomando Laura como símbolo de la poesía que no siempre se deja amar (atrapar) por el poeta— recuerda a los versos de T. S. Eliot de “East Coker”:

(...)
tratando de aprender a emplear las palabras, y cada tentativa
es un comienzo totalmente nuevo y un tipo diferente de fracaso,
porque uno sólo aprende a dominarlas
para decir lo que ya no quiere decir, o de algún modo en que
ya no quiere decirlo. (...)

Esta misma idea la profesa Abigael en “Las canciones...” con su naufragio en medio de las imágenes, y también en el epígrafe que abre uno de sus libros fundamentales, *Poesía en limpio*:

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

Las amarras terrestres parece un título inspirado en un verso de “Palabras por la muerte de Silvestre Revueltas”: “cuando amarras terrestres / te atracaban por dentro” (vv. 146-147). Además de “Las canciones por Laura”, lo conforman “Canción del ángel de cuya cabeza nació la Tierra”, “Canción de mar por un poeta llamado Carlos”, “Canciones

deliberadamente elementales”, “Canciones de soledad para no estar tan solo”, “Las canciones por Alexis --sobre la égloga segunda de Virgilio”, “Canción de palabras sencillas para que tú las ames”, “Carta desencantada preguntando por el viaje”, “Poemita”. Es notorio que la mayor parte de los poemas se llaman “Canción/Canciones”, tal vez --de nueva cuenta-- en un homenaje a Petrarca y sus Canciones.

Voy a detenerme en “Canción de mar por un poeta llamado Carlos”. Está dedicado “A Carlos Pellicer en el recuerdo de Campeche”. Cito los primeros versos:

Puedo decir:
hubo una oscura sílaba en tu lengua.
Sobrevivieron ángeles impuros.
Tu pensamiento cayó al agua
5 y se fue. Sin regreso.
Puedo decir:
nos habíamos quedado solos
el paisaje y nosotros.
Hasta la luz, tan fiel a ti,
10 podía perderte.
Puedo seguir diciendo:
la única verdad
era tu concordancia con el trópico;
lo bien que te quedaba el mar de fondo;
5 aquello de que el cielo parecía
que estaba hecho para ti.
Por tus ojos llegaba
una sola palabra solitaria,
perfectamente acorde con tu voz:
20 Sol!!
Hubiera dicho:
qué gusto ir de tu brazo,
a solas con el verde que entra y sale
24 desde tu camiseta.

Nuevamente, el yo lírico recurre a la anáfora para construir su discurso poético. Se está imprecando a un tú lírico, Carlos Pellicer, según reza la dedicatoria y el título. Es el paisaje un personaje principal dentro del poema, pero porque le sirve de fondo a Carlos: el

mar, la luz, el trópico, el verde, el cielo, el sol. Tenemos despotenciación en los cinco primeros versos: “oscura sílaba”, “ángeles impuros”, el pensamiento que cayó al agua y se fue sin regreso. Todo parece estar aludiendo a un momento de contemplación y silencio, pues el yo lírico no se limita a enunciar, sino que habla del decir como una posibilidad, es decir, “puedo decir... puedo seguir diciendo”. Es el regusto por la amistad de un hombre que va del brazo de otro hombre. Al final del poema hay una ironía de aplazamiento con el último verso: “Digo”, como desdiciendo lo dicho anteriormente:

de esos mares de allá,
fuera un barquito,
para llevarte a ti y a cuanto nombres.
Pero soy buen muchacho.
Digo.

2.7 CONCLUSIONES. Esta primera etapa de Bohórquez muestra varios elementos de coherencia, además de la insistencia en la poesía que él llama de “género social”. En función de esta se recurre frecuentemente a la despotenciación y al desdoblamiento, y en una tercera instancia al aplazamiento, como técnicas irónicas preferidas, en la construcción de esa sensación disorde de “dolor y placer”.

El contrapunto se ha observado también como recurso frecuente para el desdoblamiento, que a su vez es un recurso para la ironía.

Es notorio que esta actitud de denuncia no cesará en las siguientes etapas del poeta, sólo cambiará la voluntad irónica. Del optimismo al desencanto que puede observarse como dialéctica entre poemas como “Patria. Es decir...” y “Acta de confirmación”, la tendencia hacia el desencanto se verá reforzada en las etapas subsecuentes.

CAPÍTULO 3 SEGUNDA ETAPA (1970-1980)

3.1 INTRODUCCIÓN. En una segunda etapa (que abarcaría desde 1970 hasta 1980), se toman en cuenta tres poemarios: *Memoria en la Alta Milpa*, *Digo lo que amo*, *Desierto mayor*. Aquí la frustración y la impotencia en los intentos por querer transformar el mundo y superar las contradicciones e injusticias se ven reflejadas en un constante cuestionamiento (no necesariamente solemne) acerca de la pertinencia de la poesía (e incluso del amor) en dichos intentos. De cualquier manera, este momento se ve marcado por la conciencia del poeta de que el mundo es un laberinto cuya única salida será la muerte.

Esta segunda etapa se ve marcada por notables cambios vitales. Primero, por cambios sexenales, el poeta se ve orillado a abandonar la ciudad de México (al desaparecer el Organismo de Promoción Internacional de la Cultura, donde laboraba) para irse a radicar a Milpa Alta, donde ejercería otras labores de promoción cultural. Y en un segundo lugar (pero no menos importante), el fallecimiento de su señora madre Sofía Bojórquez García en 1980. El sentimiento de abandono y soledad se ven remarcados en los tres poemarios que se ubican en esta etapa, sobre todo en *Desierto mayor*, donde la nostalgia por las raíces, por la familia de origen, por el desierto natal, aparece como si se tratara de un paraíso perdido el cual se quiere recuperar.

Digo lo que amo destaca por su uso de una parodia irónica, como se explicará en su momento. La parodia emparentada con la ironía estable: “La forma más obvia de usar las pistas estilísticas en la ironía estable es la que se da en la parodia, en que un autor imita en tono de burla el estilo de otro autor. Ninguna otra clase de ironía demuestra más dolorosamente la diferencia entre lectores experimentados e inexpertos. Los contrastes

entre el original y una parodia bien hecha pueden ser tan pequeños que los esfuerzos por explicarlos quizá parezcan menos adecuados a las verdaderas sutilezas que las explicaciones de las demás ironías. Aunque la parodia no se considere generalmente como "ironía", es irónica en el sentido de nuestra definición: hay que rechazar el significado superficial y encontrar, mediante la reconstrucción, otro significado, incongruente y "superior". Los cimientos en que se basa la reconstrucción no tienen que ser necesariamente estilísticos; las buenas parodias suelen parodiar las creencias tanto como el estilo (...)" (Booth, 110-111)

En cuanto a *Memoria en la Alta Milpa* podríamos destacar la intertextualidad desarrollada en el poema "Día franco", donde se ve el amargo desencanto de la poesía como un medio para erradicar la injusticia del mundo. En este poema, puede verse la evolución desde la combatividad optimista de *Acta de Confirmación* hasta la desilusión de la efectividad de la poesía de protesta como motor de cambio social.

3.2 *MEMORIA EN LA ALTA MILPA* (1975). Este poemario, donde destaca una temática bucólica y amorosa, también tiene algunos filamentos de ironía. Destaca al respecto "Día franco", donde la voz poética simula la vigilia que empieza a las dos de la madrugada y finaliza a las cinco de la mañana. Hay un tú poético que aparece hacia el final del poema, en forma intermitente y al cual se alude de manera más directa en los versos finales. Pero ese tú poético (o poesía en segunda persona) puede referirse ante todo a un desdoblamiento de la voz poética, recurso muy propio de la ironía en la poesía de Bohórquez.

La noche se convierte en una perra que ladra en cuatro patas, gracias a la onomatopeya propia que se le aplica en este poema. O quizá sería también adecuado decir que se trata de una metonimia (en este caso, el contenido por el continente) donde la noche

se vuelve perra de tantos perros que ladran en ella. Al mismo tiempo, se escuchan las campanas que marcarán un compás a lo largo de todo el poema:

Din dan don,
din don dan,
din dan dan,
dos,
5 las dos veces dos
dan,
la noche en cuatro patas ladra más
de dos veces,
don,
10 dónde da
rán,
dón
destarán
dan
5 do la misma soledad,
las mismas dos veces,
din,
din,
en cuál ciudad
20 alguien escucha cómo suenan las dos
de la perra mayor
y desea las dos;
en cuatro patas
24 la noche ladra;

(vv. 1-24)

Las onomatopeyas de las campanadas funcionan como palabras en ambivalencia del sonido de la campana y el verbo “dar”, como en el verso 6: “dan”. El mismo recurso onomatopéyico se fusiona con palabras que se dan por calambur, por ejemplo vv 10-11 (“da-rán”), vv.12-13 (“dónde estarán”), vv. 14-15 (“dan-do”). Este doble uso del recurso se mantendrá a lo largo del poema, en un ludismo que no es gratuito, pues el mismo se manifestará de diversos modos, sobresaliendo la intertextualidad variada y la parodia de valores institucionales del stablishment, como los partidos políticos.

25 don,
desearía no estar solo,
llegar
don
desearía estar cerca de alguien como yo,
30 solo,
a las dos horas de nadie en la noche de México,
dan,
siquitibum a la bim bom bam,
siquitibum a la bim bom bam,
5 a la bio, a la bao, a la bim bom bam,
a la pri, pan, parm,
dan las
dos,
don.

La sensación de soledad contrasta con el libre fluir de la conciencia, pues este le lleva a imaginar una porra (que implica muchedumbre). Con las campanadas de fondo, el yo lírico imagina la porra donde vitorean a los partidos políticos, en un sentido irónico, pues este es un poema donde se abomina del sistema político mexicano, como se verá versos más adelante.

40 Biafra...
qué poca cosa el corazón,
para qué ha de servir,
de qué sirvió el pendejo poema,
protestamos, protestamos, protes
5 dan
ganas de cagarse en uno mismo,
don
poeta,
carajadita irresistible,
50 inservible
charlatán,
dón
destará el gran rey don nóbel,
dó los infantes del verso correlón,

5 qué se fizieron?

Biafra (v.40) hace referencia a la república separatista del sudoriente de Nigeria, cuyo intento de independencia (1967-1970) finalizará con una guerra de exterminio y una hambruna que cobraría la vida de un millón y medio de personas, aproximadamente. Una desgracia que lleva a lamentarse de la impotencia y la inutilidad de la poesía (en especial, la de corte social, a la que tan afecto es Bohórquez). Hay una alusión clara (v.52-55) a versos de *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, subrayando la inutilidad de la poesía social, en una ironía metafísica donde no hay sentido vital posible, donde la única salida posible a las problemáticas es la muerte.

 din,
 Berlín,
 dan,
 Vietnam,
60 cantan los merolicos veinte boleros de amor
 y otra guaracha desesperbria,
 dan las dos también en algún sitio de América
 donde Perú y Bolivia,
 dánlas,

Sigue la lamentación ante las problemáticas sociales recientes, como el muro de Berlín y el oprobio del socialismo real, así como la guerra de Vietnam, ambas circunstancias envueltas en el contexto de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la URSS. Quizá por ello ambas son mencionadas en la misma tonada de la onomatopeya de la campanada de las dos (din, /.../ dan). Hay una parodia irónica del título de Neruda *Veinte canciones de amor y una canción desesperada* (vv. 60-61). Se da un juego de ambivalencia con la frase “dan las dos”, pues así como puede significar las campanadas o la hora del

reloj, también puede ser un albur o alusión de tipo sexual (apócope de “dan las nalgas”, es decir, se entrega o, incluso, es violada), v. 64.

5 Dan,
don,
forever izado gorilón,
y tú, amigo, compañero, cuate, manito,
en cuál rincón pensarás esto que yo,
70 dán
dole todo a chillar como un tití,
don
de no puedes hacer más que escribir estas cosas que no
puedes hacer más que escribir estas cosas que no
5 sirven para maldita madre que las parió
o padre pues,
dán
dolas dos
de la mañana
80 en tu ciudad don
desdecuando quieres hacer algo
y piensas o quieres que nosotros
y nosotros que ustedes
mientras seguimos dándolas
5 dos de la mañana que uno no
quisiera que amaneciera
porque
dón
de han puesto el amor?

Hay un tú lírico que comparte la impotencia y el llanto ante las desgracias del mundo con el poeta (vv. 68-71) llorando como un tití. A pesar de la inutilidad de la poesía social, es lo menos que se puede hacer ante la injusticia (vv. 72-76) y se expresa en un par de versos reduplicados que denotan desesperación y obsesión (vv. 73-74). En contraste con el indefenso tití tenemos a un gorilón (v. 67) símbolo de los cuerpos represores del Estado. Se repite el juego de las onomatopeyas de las campanas confundándose con el sonido de las palabras “dando” (vv. 70-71) (vv.77-78) y “donde” (vv.72-73) (vv. 88-89). Y en el

verso 84 está de nuevo la ambivalencia de “dar las dos”: “mientras seguimos dándolas”, en signo de impotente claudicación frente al sistema represor y explotador.

90 Pienso en todos los que murieron
 para pobre la cosa.
 En Tlatelolco, un día Cuauhtémoc
 fue a llevarle ajolotes a su
 abuelita qué gran hocico tenéis
5 gustavito qué enormes dientes tenéis,
 dan
 las dos de la mañana
 y serenoooooooooooooo.

¿Quiénes son “los que murieron/ para pobre la cosa”? El verso siguiente nos da la clave: “En Tlatelolco”. La matanza del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas. Nuevamente, la impotencia propia de la ironía metafísica. No hay que perder de vista que este poema está construido sobre el libre fluir de la conciencia, por eso las imágenes diversas confluyen y se confunden, como en los vv. 92-98: Cuauhtémoc como si fuera la Caperucita Roja, sólo que en lugar de la abuela no está el lobo, o sí está pero en la persona de Gustavito (Gustavo Díaz Ordaz), villano de esta tragedia de Tlatelolco. Y vuelta al insomnio y el grito del señor sereno que pregoná la hora.

 El Che
100 se cayó de la cama y allí en sudamérica le dieron de palos
 hasta que
 para qué,
 para qué,
 para qué,
5 y entonces nos volvimos a preguntar
 para qué,
 para qué,
 y escribimos a destajo camarada Guevara,
 Che, Cristo, Jesús Americano y para qué.

Aparece la figura mítica del guerrillero argentino Ernesto “El Che” Guevara de la Serna, asesinado en Bolivia en octubre de 1967, durante su última incursión armada en la que era acompañado por un puñado de hombres. Se “cayó de la cama” implica que estaba dormido soñando, y se vuelve al “para qué” de escribir poesía social, de hecho la pregunta indirecta se hace seis veces (vv. 102-104, 106-107, 109), estableciendo una reiterativa y melódica impugnación.

110 Dan las dos.
Dos manos cada quien y un fusil y a no dejar morir al Che,
pero fue, claro, más cómodo
cantarle al Che
qué ché vere,
5 qué ché vere,
qué ché vere,
checheché, chachachá, qué rico chachachá,

Baile de moda en los cincuenta y parte de los sesenta, el chachachá es utilizado aquí en un juego de palabras rítmico, haciendo alusión al apodo de El Che y al también rítmico “qué chévere”. Todo esto en una parodia satírica por la forma en que se dejó morir solo al guerrillero.

y lástima el Che,
lástima Biafra,
120 lástima Vietnam,
Bangladesh que te vaya bonito,
hermanos dominicanos,
hermanos checoslovacos,
estamos con ustedes,
5 ahora o nunca únete pueblo,
compañeros encarcelados, estamos con ustedes,
estudiantes,
vueltas y Revueltas,
dos dan las dos,
130 Cuba sí, yanquis no, Cuba sí, yanquis no,
cri cri cri,

cro, cro, cro,
oh, Luther King, oh, mártir, oh, padre, oh, chiclet's Adams,
tatita Kennedy, Oh, primo, casi hermano,
5 dieron las dos
de la mañana.

Al lamento por las causas que se consideran perdidas (vv. 118-121), sigue un recordatorio de consignas (vv. 122-128, 130), seguida de una ironía paródica que pone en entredicho la efectividad de la protesta en las calles y de la solidaridad con las figuras de John F. Kennedy y Martin Luther King, inmolados precisamente en la vía pública, de donde vienen la protesta.

Cuánto me cuesta hablar ahora,
no poder dar un hombre de este hombre,
un asesino al menos de este hombre,
140 siquiera un gran puñal de este poema.
Dos,
las dos veces dos
dan.
Y América amerindia sigue dando las
5 dos veces dos,
dan
dodesí las dos gigantes ubres,
esplendorosas, esplendentes, espléndidas,
inagotables ubres a los hijos de su
150 Sears Roebuck Woolworth Kress United Fruit Standard Oil
human comercial centers Coca Cola
dos de la mañana

El verso 137 es sumamente irónico, pues aunque declara “Cuánto me cuesta hablar ahora,” el yo lírico está desarrollando un poema de más de 200 versos. El v. 140 es una reminiscencia del poema “Acta de confirmación” (incluido en *Acta de confirmación*) que en sus tres últimos versos dice: “el corazón del hombre no es el viento. / Es un largo puñal. / Y lo levanto.” Solamente que en “Día franco” la situación del hablante poético no es tan optimista, sino de impotencia. La imagen del puñal se impone como la protesta como un

arma, que ya no es posible aquí, en una despotenciación que resulta en una ironía metafísica. Esa misma ironía metafísica se traspasa a los versos siguientes donde lamenta la explotación que las trasnacionales norteamericanas hacen de la América amerindia (aunque la mencionada explotación no se limita a los pueblos originarios).

madre
tuvo por mucho tiempo en casa
5 un gran retrato de Fidel, que entonces era
--mil novecientos sesenta-- un pobrecito corazón
en el enorme hocico del mundo;
y tú seguramente, mano, estudiante, burócrata, obrero,
muchachito,
160 un machito en salsa borracha
que todas las mañanas, a la misma hora
y con las mismas ganas que casi no tenías,
o mejor no tenías,
te levantabas a tomar el camión para ir a tu trabajo
5 o a la escuela,
alentando, alimentando el aire que, a duras penas, aspirabas
en la puta ciudad,

La ironía aquí se ve manifiesta entre los deseos de una buena vida y la cruel realidad de la explotación bajo la que se vive. Ni siquiera Fidel (Castro), idealizado aquí como un “corazón”, se salva de la conmiseración. El tú lírico que aquí se construye está señalado con un carientismo (ironía “por disimulación, ingeniosa y delicada, de manera que no parece en burla sino en serio”, Beristáin 1992: 273) (v. 162) que pasa a un desengaño total (v. 163)

que habías tenido esa última noche, tú sabrás cuántos sueños
irrealizables,
170 o te habrías hecho el amor, tú sabrás cuántas veces
para dejar de pensar más o menos en aquel, en aquella,
o te habrías acostado, tú sabrás cuántas veces
con aquel, con aquella,
pero ibas ensimismado, pensando en las buenas partes
5 de cada quien,

o en los acreedores que no dejaban tranquila tu puerta,
o en la muerte meid in jáliwud de cháron teit,
o en volver a acostarte con quien hablara primero
por teléfono,
180 fuera así lo que fuese,

Sigue el libre discurrir de la conciencia. Las enumeraciones siguen las fantasías del tú lírico (vv. 168-175), o el desorden aparente de “los acreedores”, el horrendo asesinato de “cháron teit” (Sharon Tate) –con el cual se hizo gran amarillismo en Hollywood--, la propia promiscuidad de acostarse con quien se apareciera primero “fuera así lo que fuese” (v. 180). Se ve la ironía al parodiar el amarillismo (v. 177).

o en:
"...joven, ingrese en la escuela de policía; allí formará su carácter
y aprenderá a servir a la patria en el desempeño de una profesión
digna --y te dan ganas de echar las tripas--...
5 ciudadano, respete las normas de tránsito, colabore con el agente
uniformado que merece no sólo respeto sino también...
la población debe saber que su seguridad está detrás del agente
uniformado que le brinda..." (Y vas
mentando madres a quien le corresponda),
190 o en pretender ser bueno
más que bueno ese nuevo año,
a pesar de que no valdría la pena o la lucha se haría,
pero ibas en el camión, o a pie, si no tuviste para el boleto,
pensando:
5 debo tanto,
necesito ir al médico,
me urge nueva ropa,
qué buena nalga,
039 039 039 se la llevó,
200 qué día es hoy,
no se vengan besando, qué caray,

Estaban recientes los sucesos de represión de 1968, donde no sólo el ejército sino también la policía, habían jugado un nefasto papel. Por eso el desprecio hacia la publicidad que enaltece a la autoridad policíaca (vv. 181-189). Se trata de publicidad rediofónica, a

juzgar que el tú poético va por la calle. Los vv. 190-201 expresan el libre discurrir de la conciencia de este mismo y se encuentra en el camión o en la calle, donde los pensamientos de necesidad y falta de dinero se entrecruzan incluso con una cumbia: “039”, con Mike Laure, que también expresa desamparo y falta de dinero.

5 y, de pronto,
te das perfecta de qué pequeños somos,
qué poca cosa somos, qué impotentes,
dos dan,
las dos,
las dos veces dos dan;
León Felipe protestó,
Pablo de Rokha protestó,
210 César Vallejo protestó,
din dan don,
din don dan,
puedo escribir los versos más tristes esta noche
y tan tan.

Los versos anteriores, que expresan necesidad y falta de dinero, refuerzan el sentimiento de impotencia propio de la ironía metafísica. Esta ironía se ve reforzada en los vv. 202-214, al insistirse en la inutilidad de la poesía frente a las situaciones de injusticia ante las que puede protestarse. Los vv. 213-214 son expresivos al respecto: Se puede escribir, pero “y tan tan”, de ahí no se pasa.

5 Un día,
el pequeño reloj se detiene,
la cajita de música
se calla,
entonces:

220 ay, cuánto amor para tan breve instante,
y te quedas bajo la tierra
protesta que protesta, protestando,

engusanádo
te, sintiendo
5 cómo calienta el sol
aquella sangre,
los escombros terrestres,
la poesía,
la muerte a todo tren,
230 recomenzando.

Amigo,
son ahora las cinco.
Sueña.
Todos estamos muertos
235 de antemano.

La inminencia de la muerte se ve en las imágenes de los vv. 215-219. ¿Y de qué sirvió la protesta? Llega el *memento mori*: vv. 220-230, se tiene el recurso del desdoblamiento, el breve instante de la vida y protesta que protesta, que no sirve para nada, igual estarás muerto, la muerte a todo tren, recomenzando: la ironía metafísica de nueva cuenta, pues no hay solución al sinsentido de la vida sino la muerte, cerrando con versos lapidarios el poema (vv. 231-235), en un precioso desdoblamiento: todos estamos muertos de antemano, que recuerda a Vallejo.

Al igual que en todo el poemario, la ironía que predomina es la ironía metafísica, pues pierde sentido la protesta ante la injusticia y la única salida al sinsentido es la muerte.

3.3 *DIGO LO QUE AMO* (1976). Los homenajes no siempre están caracterizados por la solemnidad. Ejemplo claro de ello es el homenaje que Cervantes rinde a las novelas de caballería a través del ludismo desplegado en *El Quijote*: se homenajea parodiando. En este inciso se intentará explicar cómo el poemario *Digo lo que amo* de Abigael Bohórquez constituye un homenaje a Oscar Wilde. Un homenaje no exento de cierta parodia o

imitación burlesca, pues esta se dirige no contra Wilde, sino contra el proceso judicial que lo condenó.

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

A LA MEMORIA
de
OSCAR WILDE
en el 75 aniversario
de su muerte.
(Bohórquez, 1976: 9)

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

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

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

Segunda, se le homenajea a través de una parodia que transforma el funesto fin de Wilde en el satírico destino del personaje lírico que se instaura a lo largo del poemario. La parodia se entiende aquí como imitación burlesca. Si durante su proceso Oscar Wilde se muestra inerme ante sus detractores, el yo lírico del poemario *Digo lo que amo* se burla y satiriza a esos detractores, se parodian las diversas etapas del proceso judicial a través de los títulos de los varios poemas, así como en el cuerpo de los mismos. A la vez, el yo lírico hace gozoso alarde de su amor a través de una expresión lírica llena de vehemencia. Se trata de un amor que es semejante al de Wilde, es decir, al “amor que no se atreve a decir su nombre.”

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

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

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

LUIS CERNUDA
(Bohórquez 1976:7)

En general, puede decirse que *Los placeres prohibidos* es un libro donde el poeta expone y defiende su inclinación amorosa: una defensa del amor. En esa defensa, Cernuda recurre a imágenes audaces que hieren a las mentalidades conservadoras y tradicionalistas,

imágenes que no eluden invocar a los hombres amados. En particular, el poema “Si el hombre pudiera decir” expresa el advenimiento de una utopía —por lo mismo, de advenimiento irrealizable— que no deja de dar sentido a la propia existencia.

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

Si en Cernuda tenemos una poesía de un amor cargado de fuerte erotismo, “más platónico y contemplativo que dionisiaco o sexual”(Cernuda, 1990:31ss), Bohórquez transforma la herencia cernudiana escribiendo una poesía de amor transida de un erotismo más sexual y dionisiaco que platónico, pero sin dejar de ser contemplativo. Esta actitud contemplativa es manifestada en una ternura vehemente que hace acto de presencia en muchos de los poemas de Bohórquez.

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

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

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

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

MAURICE ROSTAND
EL PROCESO DE OSCAR WILDE
(Bohórquez, 1976:8)

Según consta en este epígrafe, Oscar (Wilde) reconoce dos situaciones muy importantes.

Primero, se le está castigando por desafiar “la tradición burguesa”, es decir, por trasgredir el orden establecido por la clase dominante, la burguesía, la cual —según sus costumbres o “tradiciones o pautas de conducta”— no acepta el amor entre iguales: el amor homosexual.

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

Ambas situaciones pudieran ser resumidas en una sola, de la siguiente manera: Wilde con su amor trasgrede y por ello Inglaterra lo condena: la homofobia. Pudiera encontrarse una gran incongruencia en la mentalidad de la época que propició en Inglaterra el proceso contra Oscar Wilde: si una sociedad moderna ha de juzgar responsables a los individuos solamente por aquello que han elegido libremente, es inconsecuente juzgar a alguien por ser homosexual, puesto que es una condición no elegida, es una condición natural de muchas personas, y abrirles proceso judicial —por esa sola causa— a ellas sería equivalente a juzgar a alguien porque come o porque respira, porque pertenece a cierta raza o porque tiene dos manos. Todas estas “culpas” escapan a la responsabilidad del “presunto” implicado.

En ocasiones, la respuesta ante la homofobia es violenta, burlesca, paródica, e incluso satírica, pues se muestra a los que ejercen el poder moral como personas “viciosas”.

Muestra de ello lo tenemos en el poema “Aprehensión”(Bohórquez 1976:13)

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

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

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

Está aquí presente la noción de amor como salvación, pues las mejillas del amante son “redentoras” (v.11). Esta adjetivación es una clara alusión a Cristo, el Redentor. Esta alusión se verá reforzada a partir de la situación que se irá construyendo hasta llegar al final

del poema. Este poema está dotado de un sentido dramático, debido a que lo más importante no es la introspección del yo lírico, sino la representación de situaciones que se logra a través de una especie de monólogo dramático donde la voz lírica se dirige a un auditorio, grande o pequeño.

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

Se tiene aquí una situación paródica, pues se está imitando la conocida escena de la Pasión de Cristo donde este es aprehendido por sus enemigos —los fariseos— para entregarlo a los tribunales. Cabe aquí subrayar la denostación que aquí se hace de los enemigos del yo lírico con una serie de adjetivos despectivos intercalados con apelativos cristianos, haciendo que por contigüidad tanto unos como otros sean objeto de la denostación (vv. 13-21). Por otro lado, es también digno de ser subrayado el papel que asume el yo lírico al convertirse en una especie de Cristo, es decir, un hombre injustamente agredido por sus enemigos, quienes lo aprehenden para llevarlo al tribunal que lo condene.

En este caso, la parodia es efectiva en cuanto aquel que está a punto de ser condenado por su preferencia erótica, acaba por condenar a sus perseguidores. Esta

temática se mantiene a lo largo del poemario, y se analizará más adelante al revisar los títulos de los poemas.

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

“—¿Amores? —interrogué.

Él asintió sonriendo pero no quiso explayarse.

—Afectos todos ideales y románticos. Cada oleada sucesiva de los colegios nos traía unos cuantos espíritus escogidos, gente deliciosa, discípulos los más gráciles y fascinadores que pudiera desear un poeta, a los cuales yo predicaba el evangelio eternamente nuevo de la rebeldía individual y la individual perfección. Yo les enseñaba que el pecado con sus curiosidades ensanchaba los horizontes de la vida. Los prejuicios y los vetos son murallas simplemente, para aprisionar el alma. Abandonarse a sus inclinaciones puede llegar a echar a perder el cuerpo, pero el espíritu sólo lo daña el sufrimiento; la apostasía de sí propio y la abstinencia es lo que mutila y deforma el alma.” (Harris 1989: 55)

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

En la tradición de crítica y de rebeldía de la modernidad, la poesía ocupa un lugar a un tiempo central y excéntrica. Central porque, desde el principio, fue parte esencial de la gran corriente de crítica y subversión que atravesó los siglos xix y xx (...) Pero la singularidad de la poesía moderna consiste en que ha sido la expresión de realidades y aspiraciones más profundas y antiguas que las geometrías intelectuales de los revolucionarios y las cárceles de conceptos de los utopistas. (Paz, 1990:130)

Bohórquez, en su texto “Corazón de naranja cada día”, hace eco de la actitud trasgresora de Wilde, con tal de ser auténtico y no llegar a la aberración que es “la apostasía de sí propio”, la cual es, en los términos de Wilde, enemiga del alma. Dice Bohórquez en el

citado texto, el cual es una declaración de convicciones poéticas: “Todo deseo de transgresión es un deseo de ir más allá o de desafiar lo prohibido, si ello es posible. Rebelde pues, a todo límite, decidí convertirme en transgresor consuetudinario hace ya más de treinta años. Así mi transgresión a las normas del comportamiento convencional, fueron dando en mí, acicates a una nueva expresión poética: la del OTRO amor.” (Bohórquez citado por Manríquez, 1999:28)

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

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

De cómo Wilde no iba al pleito convencido del todo, da testimonio el siguiente comentario de Harris: “En un relámpago, vi una parte de la verdad cuando menos. No era Oscar quien arrastraba a Douglas, sino Lord Alfred Douglas quien hacía de Wilde lo que

quería.”(Harris :167). De hecho, sería muy difícil decir que Douglas (“Bosie”, como lo llamaba cariñosamente Wilde) amara realmente al célebre dublinés. Parecía empeñado sólo en explotarlo económicamente y aprovecharlo para nutrir su propio ego de jovencito revoltoso:

Lord Alfred Douglas ha declarado recientemente:

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

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

— Era una dulce humillación para mí el dejar a Oscar pagar todos mis gastos y el pedirle dinero. (Harris :134)

Esto permite comentar lo siguiente: la experiencia de Wilde respecto del amor fue profundamente devastadora. Era un hombre casado y con hijos que no encontró correspondencia en sus relaciones con hombres y en su familia no encontró ni siquiera comprensión mínima. Acabó solo, enfermo, sin amor. Resumiendo: su pasión por Bosie — y su ilusión por pretenderse amado— fue su ruina, pues acabó no como un rebelde, sino dominado por un rapazuelo (Harris). Esto es distinto a la convicción de Bohórquez por el otro amor, donde se asume desde un principio que el verdadero destino de todo poeta auténtico, de congruencia poética de vida y de obra, acabará siendo —en última instancia— relegado. Como el propio Bohórquez le confesó al poeta Ricardo Solís: “Esto es lo que te espera si de veras quieres ser poeta, esto que ves en mi departamento: miseria y soledad, o si lo prefieres: soledad y miseria”. A decir de Paz: la sociedad burguesa condena a la marginación a los hijos rebeldes de la modernidad, que son los poetas. Como parte de esta rebeldía, sostiene Paz, está la misma defensa que los poetas hacen del amor (Paz 1990). Con esta opinión, según se comenta líneas arriba de este inciso, concuerda Bohórquez.

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

Sentencia

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

LOPE DE VEGA

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

qué pene!!!

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

la orden del v. 6 (que cumpla la pena) convirtiéndola en exclamación en v. 7, que expresa admiración o asombro ante el pene de alguien. Igualmente, el juego en estos versos logra un humorismo sexual, o si se prefiere, erótico, pues relacionar “pene” (sexo) y “pene” (verbo), puede tener alusiones sadomasoquistas, dado lo doloroso (penar) que suele ser el coito por vía rectal.

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

Un hombre de genio en la Gran Bretaña es temido y odiado en proporción exacta a su originalidad y si, por azar, es un escritor o un músico, se le despreciará de añadidura. El prejuicio contra Oscar Wilde se manifestó virulentamente en todos lados.(...)ninguno de los policías de servicio afuera intentó apaciguar los aullidos de la muchedumbre, que persiguió a Oscar Wilde con gritos y denuestos obscenos cuando abandonó la sala del tribunal. Estaba ya juzgado y condenado antes de comparecer.”(Harris 1989:192)

Dice Francesco Alberoni en su ensayo *Los envidiosos*, que los trabajos de la envidia consisten en lo siguiente: quien experimenta tal sentimiento negativo intenta, de múltiples formas, destruir la comparación en la cual el envidioso resulta en desventaja. En el caso de Wilde, se intentó negar su envidiable talento y éxito, calumniándolo, negando su valor, e incluso —vale decir— intentando matarlo de agotamiento con los trabajos forzados, intento de homicidio “legal” que a la postre —con efecto retardado— se logró.

Harris relata cómo la cárcel logró destruir a Wilde. Destrucción tanto más espiritual que física, ya que el espíritu pagano-hedonista de Wilde no se recuperó del todo, sino que,

mejor dicho, cayó en una depresión terrible que acabó con su creatividad artística y su ilusión por el amor. Según palabras de Wilde citadas por Harris (1989:331):

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

En el fondo, Wilde no pudo nunca superar del todo un terrible sentimiento de culpa que la moral imperante le impuso a causa de sus preferencias eróticas. Él mismo se autoflageló con remordimientos terribles.

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

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

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

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

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

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

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

El título del texto de donde se extrae el segundo epígrafe —“El proceso de Oscar Wilde”, de Maurice Rostand— establece un paralelo con la mayoría de los títulos de los

poemas: éstos son los nombres de elementos de un proceso judicial, ocasionalmente parodiados, como se explica en el siguiente cuadro:

ELEMENTO DEL PROCESO	TÍTULO DEL POEMA
Cargo	Cargo
Aprehensión	Aprehensión
Declaración previa	Descaración previa
Reconstrucción del hecho	Reconstrucción del lecho
Cuerpo del delito	Cuerpo del deleite
Lamentación	La Mentación
Careo	Careo
Sentencia	Sentencia
Policía	Trilogía policiaca
No regeneración del preso	Reincidencia
Confesión por medio de tortura	Cante
Indulto	Indulto
Mandamiento	Des mandamiento
Balada de la cárcel de Reading	Balada

El cuadro anterior propone un esquema general para entender cómo la parodia recorre el texto, y para tener una idea de la coherencia que entre sí guardan los diversos títulos de los poemas de *Digo lo que amo*; dicha coherencia está basada en un paralelismo sinonímico entre el proceso de Wilde y el del yo poético.

Dicho paralelismo se facilita porque el cuadro incluye la mayoría de los títulos de los poemas del libro, es decir, a catorce de los veinte títulos. Este dato se puede corroborar cotejando la segunda columna del cuadro con el índice completo de *Digo lo que amo* (incluyo número de página de cada poema):

Primera Ceremonia	10
Cargo	12
Aprehensión	13
Descaración Previa	14
Reconstrucción Del Lecho	16
Cuerpo Del Deleite	18
Enchufe	20
La Mentación	21
Careo	22
Sentencia	23
Diluvio	24
Tlamatini	26
Levítico 2.13	28
Trilogía Policiaca	30
Reincidencia	34
Cante	36
Saudade	38
Desmandamiento	41
Indulto	42
Balada	44

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

Los citados catorce títulos de los poemas forman un todo paródico, pues se está parodiando un proceso judicial, o dicho más específicamente: se está parodiando el proceso

judicial contra un homosexual. El proceso parodiado no coincide del todo con el que se llevó contra Wilde, pero sí coincide en un detalle importantísimo: la actitud homofóbica de los detractores morales.

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

Cargo

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

.....

y vos,
¿qué habedes?
¿qué me queréis?

.....

vosotros lo seredes!!!!

Es notoria la parodia que se hace del lenguaje castellano del siglo XVI. Esta logra un efecto humorístico a través del arcaísmo. Se trata de un efecto que refuerza la antiolemnidad del poema.

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

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

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

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

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

Como parte del proceso, se tiene una investigación acerca de los hechos, es decir, del presunto delito. Como parte de la parodia, en lugar de una “reconstrucción del hecho (delictivo)” se tiene una “Reconstrucción del Lecho”. En este poema se increpa a los detractores por su intromisión.

Reconstrucción del Lecho

en esta cama fueron
las tentaciones.

yo tenté.
tú tentaste.

ustedes, qué!!?

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

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

Si no existe delito por parte del yo lírico —es inocente— no tiene de qué lamentarse. Más bien, denuesta a quienes arbitrariamente lo condenan moralmente. De ahí que en vez de “lamentación” por parte de la voz poética se tenga “La Mentación”, es decir, la mentada de madre contra los detractores:

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

madre.
(vv. 19-27)

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

Careo

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

déjate hacer palabras.

a distancia

Durante un proceso judicial es necesaria la presencia de las fuerzas policíacas. Estas son parodiadas en el poema “Trilogía policiaca”, donde los representantes de las fuerzas del orden son caricaturizados y objeto de mofa.

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

(vv. 4-16)

Estos versos son una muestra de la actitud que mantiene el yo lírico a lo largo de este poema. Se trata de una actitud donde se alternan la ironía y el sarcasmo. Los vv. 4-10 son irónicos, pues se está “alabando” a la policía, en un sentido hiperbólico tal que el lector puede captar que el significado real de los versos es el contrario al literal: no se está elogiando sino vituperando, al adjudicar lúdicamente virtudes que es del dominio público que la policía no tiene. Después esta ironía se ve remarcada por el claro sarcasmo de vv. 11-16, donde se emparenta a la policía directamente con el verbo “chingar” (es decir, la policía es nociva) y ya no indirectamente como se había hecho en la ironía de los vv. 4-10. Esta mezcla de sarcasmo e ironía es constante a lo largo de la secuencia paródica que forman los poemas de *Digo lo que amo*.

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

exclamación— son mezclados con un sentido lúdico en el poema “Desmandamiento”, el cual abjura de la mencionada doctrina, humorísticamente.

Desmandamiento

De fornicación,
des
nálgame, Dios

El sexto mandamiento de la ley de Dios —según la doctrina cristiana— ordena a los fieles: “No fornicarás”. Este “desmandamiento” es lo contrario de dicho sexto mandamiento, pues se implora de Dios la fornicación —fornicación frecuente— de tal modo que el yo lírico pierde las nalgas —“des / nálgame”. Una forma de eludir la condena moral es burlarse de los valores hegemónicos, para obedecer a los propios valores personales.

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

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

Balada

Bbbbeee

Se escribe en el cuerpo del poema un “balido” en lugar de una “balada”, aprovechando la cercanía fónica de ambos términos. Se trata de una parodia festiva, pues cierra la sátira paródica que ha sido *Digo lo que amo*. Esta “Balada”, pues, no es trágica como “La Balada de la Cárcel de Reading”, pues mientras esta última habla del fracaso del amor, aquella cierra festivamente un poemario que celebra el triunfo del amor. Podría señalarse el concepto de “camping”. “Jotear” es el sinónimo en el español de México de lo que Susan Sontag ha denominado *camping* (cit., por Núñez 1999: 296), quien lo conceptualiza como una 'una forma de esteticismo y de goce' [...] 'de ver el mundo', 'una consistente experiencia estética del mundo' [...] y sobre la moralidad' [...] 'de apreciación, no de juicio' [...] 'especie de código privado[...], 'victoria del estilo sobre el contenido' [...] 'de la ironía sobre la tragedia' (Sontag, 1961). Este joteo es “un gusto cuya vanguardia y audiencia más consistente lo constituyen los homosexuales”. (Sontag, 1961 cit. por Núñez 1999:296). Núñez Noriega (1999: 296) señala que, al igual que Sontag, para Esther Newton existe una relación entre el *camp* y la homosexualidad, por lo cual la autora define al *camp* como “una palabra utilizada al interior de los grupos para designar un humor específicamente homosexual” (Newton 1972, xx). Esto se da mucho en la poesía de Abigail, sobre todo a partir de los años setenta.

Como ha sido posible corroborar, en *Digo lo que amo*, la parodia reviste muchos efectos humorísticos. Estos se relacionan estrechamente con la finalidad satírica que reviste la parodia que se plantea desde los títulos de los poemas. Dicha finalidad refiere necesariamente a denostar a los detractores morales del amor del yo lírico, pues se presenta a éstos como seres viciosos. La sátira, por otra parte, revierte el proceso condenatorio contra el amor del yo lírico, pues este acaba por condenar a quienes lo intentaban condenar.

Al mismo tiempo, el yo lírico busca instaurar la utopía de cada quien viva su amor verdadero, la cual es una utopía que se cumple —valga el contrasentido— así sea en la ficción que se construye a lo largo del poemario.

Las tres voces de la poesía es el título de un ensayo de Thomas Stearns Eliot. En él expresa que: “La primera voz es la del poeta hablando consigo mismo, o con nadie. La segunda es la voz del poeta cuando se dirige a un auditorio, grande o pequeño. La tercera es la voz del poeta cuando intenta crear un personaje dramático que hable en verso; la del poeta cuando no dice lo que diría en persona, sino sólo lo que puede decir dentro de los límites fijados por un personaje imaginario que se dirige a otro personaje imaginario.”(1988:156) Eliot establece que la distinción entre la primera voz y la segunda, lleva al problema de la comunicación poética, y que “la distinción entre el poeta que se dirige a otras gentes, sea con su propia voz supuesta, y el poeta que inventa las palabras con que personajes imaginarios hablan entre sí, lleva al problema de la diferencia existente entre el verso dramático y el no dramático.” (1988: 156)

De esta manera, se entiende que según la voz, es la identidad que se construye, o dicho de otro modo, según el tipo de voz estamos ante un personaje distinto, que habla consigo mismo, que habla ante un auditorio, o que interactúa con otros personajes. En la tercera voz, se intenta construir un personaje dramático. “Ese poquito de sí que el autor pone en un personaje puede ser el germen de la vida de ese personaje. Por otra parte, un personaje que consigue interesar a su creador puede despertar en él posibilidades latentes en su propio ser. Creo que el escritor comunica algo de sí a sus personajes, pero también creo que los personajes que él crea influyen sobre el escritor.”(1988:162) Por ello puede

decirse que si bien un personaje dramático es autónomo respecto al autor, no es totalmente independiente de este. Puede tratarse incluso de una proyección psicológica.

La segunda voz, según Eliot, predomina en el monólogo dramático. Pero no es privativa de este. “La segunda voz es, en realidad, la voz que con mayor frecuencia y mayor claridad se hace oír en la poesía que no es teatro: en toda poesía, desde luego, con un propósito social consciente —poesía destinada a recrear o a instruir, poesía que cuenta algo o moraliza, o satiriza, que es una forma de predicar. Porque ¿qué sentido tiene un cuento sin oyentes, o un sermón sin feligreses? La voz del poeta dirigiéndose a otras gentes es la que domina en la épica, aunque no es la única voz.” (1988:163) De hecho, las tres voces no se excluyen mutuamente, pero Eliot habla así para simplificar su estudio. Lo más frecuente es que en ciertos poemas —y en ciertos poetas— predomina alguno de los tres tipos de voz.

¿Sabéis distinguir estas voces en la poesía que leéis, u oís recitar, o escucháis en el teatro? Si os lamentáis de que un poeta es oscuro y de que aparentemente no os toma en cuenta a vosotros, los lectores, o de que habla sólo a un reducido círculo de iniciados del cual vosotros estáis excluidos —recordad que tal vez haya intentado expresar con palabras algo que no podía decirse de otro modo, y que por lo tanto puede valer la pena aprender ese lenguaje. Si os quejáis de que un poeta es demasiado retórico, y de que se dirige a vosotros como si hablara a una asamblea pública, tratad de escuchar esperando el momento en que no os hable a vosotros sino que tan sólo esté permitiendo que vosotros alcancéis a oírlo: puede que sea un Dryden, o un Pope, o un Byron. (1988:169)

Siguiendo la nomenclatura establecida por Eliot, se puede decir que en *Digo lo que amo* de Abigail Bohórquez predominan la primera voz y la segunda. Si en ocasiones parece hablar consigo mismo y aparenta no tomar en cuenta al lector, en otras ocasiones da la impresión de un monólogo dramático, durante el cual casi siempre se dirige a un tú poético: el amado. Las menos de las veces se dirige a un hipotético auditorio. Pudiera decirse que,

sin dejar de ser un lírico, Bohórquez entremezcla las tres voces —con especial predominio de la segunda—de tal manera que se van construyendo distintas identidades en su poesía. Dicho de otro modo, el poeta Bohórquez no construye un único yo lírico a lo largo del poemario, sino que el yo lírico varía de identidad según las diversas situaciones en el poemario, diversidad que es promovida por la utilización de máscaras diversas.

Esta diversidad de identidades es parte de la teatralidad poética de Abigail Bohórquez. En su poesía no es la voz predominante la del poeta que habla consigo mismo o con nadie, sino que en muchos momentos sale a la búsqueda del otro, a través de distintas circunstancias ficcionales que se dan en el mismo texto poético, las cuales entablan cierta relación con la realidad social contemporánea al autor. Esta, según Huerta Calvo, es “[s]ímbolo de oposición, transgresión momentánea de la cultura oficial, es una especie de liberación transitoria que va más allá de la órbita de la concepción dominante, de la abolición provisional de esas relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.”(citado en Rivera, 1997:353-354)

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

ustedes,
vosotros,
jueces y detectores,
infamiliares de circuito cerrado
y huevecitos de transistores:

“lo inverso y otros poemas selenitas”:

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

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

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

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

La expresión “de circuito cerrado” es ambivalente. En un sentido literal, refiere a las cámaras de “circuito cerrado” que se utilizan para vigilar en establecimientos varios, v. g., comercios, bancos, cárceles de alta seguridad. Este sentido de vigilancia es muy propio de los censores de la conducta; por ello, en un sentido figurado, la expresión evoca al dogmatismo propio de fanáticos morales (no estudiosos de la ética, sino fanáticos); lo que comúnmente se llama “cerrazón ideológica” o en términos más coloquiales: “mente cerrada”. Cerrada a las maneras distintas de entender el mundo, intolerante con quien es distinto, irrespetuoso ante las pautas distintas de conducta y ante las culturas extranjeras. La “mente cerrada” es característica de los perseguidores morales, de los modernos torquemadas que marginan, condenan, infaman, por motivos raciales, ideológicos, morales.

El sentido burlesco de la expresión “huevecitos de transistores” radica en que es una variante de la expresión coloquial “tener pocos huevos”. “Huevos” en el sentido de testículos, centro y símbolo de la virilidad e integridad moral. Los hombres de “huevecitos de transistores” son de poca virilidad y nula valentía e integridad moral. Esta denigración está marcada en el texto de dos formas: del diminutivo de los “huevos” y la pequeñez

propia de los “transistores”. Los transistores son elementos propios de los radio-receptores de los años setenta, época en que fue escrito el poemario que nos ocupa.

Líneas arriba se mencionó que en el v. 6 se realiza un juicio moral. Los dos puntos con que finaliza el v. 5, indican que la frase del v. 6 es adjudicada a los personajes caracterizados en los vv. 1-5. Es decir, los invocados por el “ustedes/vosotros” (vv. 1-2) han pronunciado lo siguiente: *“lo inverso y otros poemas selenitas”* (v. 6)

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

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

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

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

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

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

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

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

*de lo que loqueloqueloqueloqueloqueloque
serán poemas sodomitas*

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

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

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

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

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

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

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

En este punto conviene iniciar con una breve noción del concepto de *máscara*. Según Antonio Carreño (1982:14-15), “persona” y “máscara” son sinónimos en su acepción teatral. “Implican la exhibición de un nuevo rostro, a través de cuya boca (*persona*) resuena, ahuecada la voz.”

Siguiendo esta acepción, tenemos el problema de la identidad en la poesía, planteado de la siguiente forma: “Pues si bien en toda obra lírica (...) la voz del poeta, por muy subjetiva que esta sea, pasa a ser persona (el texto sería imagen de ese orificio resonante), esta difiere de quien escribe el poema. (...) El autor es una entidad histórica: existe fuera del texto y en el texto.”(1982:16) Su personalidad, su identidad, su etopeya, puede caer en el olvido, y lo más común es que la persona (construcción textual) sobreviva al poeta (entidad histórica). “Poeta y persona ocupan niveles distintos; se trata de entidades diferentes”. (1982:16)

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

orificio (“persona”, del griego *prosopon*) de la máscara permitía escuchar mejor la voz de los actores en el antiguo teatro griego, “pues la máscara no conlleva un intento de falsificar la propia voz, sino, por el contrario, de hacerla diferente: personal y distinguible.” (1982:16)

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

Reincidencia

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

Los versos citados (vv. 18) son un ejemplo de amplificación, pues se está realizando un tema, “desarrollándolo mediante la presentación reiterada de los conceptos”. La reiteración se logra aquí mediante dos recursos: la acumulación y la anáfora. El tema que está realzándose en estos versos es la personalidad del “zagal”, caracterización del amado. Al caracterizar al amado, el yo poético se está caracterizando en última instancia a sí mismo, pues la descripción está hecha con la vehemencia de un apasionado: sólo un yo poético que se encuentra enamorado podría regodearse con semejante entusiasmo con el

zagal en cuestión. Zagal es sinónimo de pastor mozo, joven, adolescente. Por eso no es raro que tenga cabras, ganado más asequible a la gente pobre.

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

recordé que se olvida
que no se dijo nada
más.

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

Interjección “qué” + construcción nominal

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

v. 3: su miembro viril (vástago sonoro)

v. 4: sus ojos

v. 5: su estatura (su cuerpo)

v. 6: su erección (enhiesta y turbadora)

v.7: su desnudez

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

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

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

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien (v. 14)

Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina (v. 16)

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

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

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

La cita que Bohórquez hace de Cernuda es muy importante porque se efectúa en un texto (“Corazón de naranja cada día”) que viene a constituirse, como dice Manríquez en su ensayo (1999:27), en una declaración de sus convicciones básicas de poeta. Dentro de estas últimas, ocupa, entonces, un lugar preponderante la libertad propia para amar, la cual no es para nada extraña en un poeta “tan abiertamente vital” (1999:27), en el que se da una gran congruencia, una autenticidad que lo lleva a declarar que el lenguaje no le tiene miedo a nada: “sólo a la mentira, aunque el poeta se ofrezca en holocausto”. La libertad, pues, reviste dos facetas importantísimas para Bohórquez. Una, como se acaba de señalar, la libertad de decir la verdad temiendo a la mentira. La otra, como se deduce en la cita que hace de Cernuda, “la libertad del amor.” Con toda seguridad, a estas dos facetas hace referencia el v. 2 de “Reincidencia” (*ah libertad amada*), pues este poema es muestra de libertad en la palabra erótica y de libertad en la acción amorosa.

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

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

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

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

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

resurrección redentoras de Jesús. Dicho lo mismo en menos palabras: Dios salva porque nosotros lo recordamos a través de un acto sensible, material.

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

El yo lírico se asume en su verso 10 (“este es mi cuerpo”) en una parodia sacrílega, carnavalesca porque altera las jerarquías. Ofrece su cuerpo a su amante para salvarlo, para que coma de su cuerpo —de salvación, como la Hostia Santísima—, para redimirlo. Redención no para la Vida Eterna sino para la vida terrena. En pocas palabras: la parodia consiste en que es un nuevo Cristo, terrenal, que salva, pero no para el Paraíso Celestial, sino para el nuevo Paraíso Terrenal, en lo que Octavio Paz ha dado en llamar “la llama doble” de la sexualidad: el erotismo y el amor.

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

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

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

Los versos 12 y 13 resultan congruentes en su imaginería, con la figura del zagal. La “esquila” puede ser tanto el cencerro de la “baladora oveja”, como el acto de “esquilar” a la misma oveja, acto de sometimiento (erótico). La choza puede ser la vivienda del zagal, pero en un sentido figurado simboliza el cuerpo del yo lírico recibiendo al “vástago sonoro”. La “paja y lumbre” funcionan como símbolo del incendio pasional, sin dejar de pertenecer, como términos, al campo semántico de lo campirano, de lo pastoril, del zagal.

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

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

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

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

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

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

Dicha idea del zagal en las “turbadas hendiduras” se ve reforzada por la enunciación del verbo “baja” al principio y al final del verso 16. La sinécdoque “pupila de avellana” sin duda refiere a los ojos del amado, pues la pupila —durante la excitación sexual— toma proporciones mayores y un brillo extraño surge en los ojos, lo cual parece sugerido por el

“rústico centelleo” (v. 17), donde el adjetivo “rústico” sugiere la rusticidad del zagal, que centellea en su persona. Como centellea el amor, eléctrico como un rayo, luminoso, bello y destructor a la vez. La “ráfaga de rocío” es una imagen de lo refrescante que puede resultar el amor, o de las cálidas humedades propias del requerimiento erótico de estos versos comentados. En este sentido, el “colibrí” del v. 18 es simbólico, pues esta ave en la lírica popular frecuentemente simboliza al amor.

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

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

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

Después del v. 21, una línea punteada nos indica un cambio de escena en el desarrollo de la anécdota de fondo del poema. De la invocación amorosa, del requerimiento erótico, de la súplica sexual, se ha pasado a la descripción (o narración descriptiva) del encuentro erótico, en una estrofa (que es la segunda) que abarca los vv. 22-40. Un relato poético pleno de vehemencia, en una estrofa que deja la segunda persona para retomar la tercera, la cual había abandonado en el verso 10.

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

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

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

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

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

vv. 22-23 circunstancial de lugar

v. 25 'emergió'

vv. 28-29 sujeto del verbo 'emergió'

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

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

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

estallido, mordisco, ávida lengua, montaraz pistilo,

novilúnido semen, dulzona penetración, pródigo arquero.
plenamar de su espasmo,
de su primer licor, abeja de oro,

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

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

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

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

luego estuvimos mucho tiempo mudos,
vencedores vencidos,
acribillados, cómplices sobre las pajas ásperas

él junto a mí, sonando todavía,
y yo, mi cara sobre sus genitales de salvaje pureza.

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

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

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

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

dulce vino

palabras que fonológicamente podrían escucharse así:

dul se vino

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

dul ce vino

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

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

En las páginas anteriores, las calas de los poemas muestran cierto tipo de parodia en *Digo lo que amo*: ese tipo de parodia encaminada hacia la sátira social, siendo esta

desmitificadora “de conductas, instituciones, creencias y valores inauténticos o que gozan de inmerecido prestigio.” (s.v. “Parodia” en Estébanez 1999:809)

La parodia es imitación (siempre burlesca o irónica) de personajes, de conductas sociales y/o de textos literarios. En el inciso 1.2 ya se comentó la utilización de la máscara en la poesía como elemento constructor de identidad. La máscara es —además— un elemento burlesco y —por lo mismo— paródico, que “traduce la alegría de las alternancias y de las reencarnaciones, la alegre relatividad. La alegre negación de la identidad y del sentido único, la negación de la coincidencia estúpida consigo mismo;” (Bajtín 1987:49). En *Digo lo que amo* —como ya se ha comentado en este trabajo— la máscara construye identidades diversas y ridiculiza a los detractores morales. Desmitifica —ridiculiza, degrada— conductas, instituciones, creencias y valores que disfrutaban de injusta hegemonía. Injusta en cuanto impide la realización de una sociedad diversa y tolerante, donde haya diálogo y equidad.

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

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

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

LEVÍTICO 2.13
LA BIBLIA. ANTIGUO TESTAMENTO

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

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

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

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

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

Este poema transcurre en la ciudad de México —como lo indica el segundo epígrafe. Es uno de los muchos poemas bohorquianos donde la ciudad de México aparece ya sea como escenario, ya sea ella misma como un personaje poético. Podría apuntarse a este respecto que Bohórquez propone “un cosmopolitismo cuya referencia es el mundo de los marginados y marginales.” (Manríquez 1999:39) Es decir, el mundo de los que están al margen del poder (económico, político, moral, social). En este sentido, buena parte de la obra poética de Bohórquez está signada por la denuncia, la protesta, la sátira, la parodia, la farsa. La “homosexualidad” está estigmatizada por la moral hegemónica mexicana (cristiana-católica); una manera de protestar contra esta injusticia es la sátira social que — en el poema analizado— opera en la degradación de creencias y valores hegemónicos, los cuales se imponen a través de las relaciones sociales de poder, que suelen expresarse en formas sutiles, poco explícitas y físicas, como el poder de la representación social, donde todo individuo que no es heterosexual es objeto de condena moral y pública por tratarse de un “delincuente”, “pecador” o “enfermo”. (Núñez 1999)

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

yo,

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

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

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

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

traducirse por “camión de transporte colectivo”. Es usual que en la ciudad de México (donde el segundo epígrafe sitúa la anécdota del poema) durante las altas horas de la noche dejen de circular guaguas.

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

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

Se ha parodiado —simultáneamente— un texto literario (y sagrado) a la vez que satirizado la moral hegemónica. Si aquí se menciona a la moral cristiana como hegemónica, es porque además de ser predominante entre la población, avasalla a las demás “morales” y las condena. La sátira contra la moral cristiana (bíblica) da un paso más en los siguientes versos, al sintetizar la imagen de Dios con la imagen corrupta de la policía:

sólo la justa oportunísima patrulla

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Asimismo, el conjunto de los títulos de los poemas semejan (imitan, parodian) un proceso judicial —simbólico— donde los amantes terminan por burlar a sus perseguidores dedicándoles a estos una balada (que en este caso es un balido: parodia de balada de la cárcel de Reading escrita por Wilde). Todo esto logrando —a través del constante uso de la parodia— que el poemario de Bohórquez semeje un gran poema donde se cumple el doble principio del que hablara Paz para el poema largo: unidad y diversidad, a la vez que

sorpresa y recurrencia (Paz 1990:12-13). Al final de la secuencia que forman estos poemas, los amantes quedan libres, indemnes. En la ficción que forma el grupo de poemas de *Digo lo que amo*, la utopía termina triunfando: el amor y el erotismo se cumplen.

3.4. *DESIERTO MAYOR* (1980). Cómo ya hemos apuntado, este poemario es un canto de nostalgia, de dolor por el regreso y eso se anuncia desde la dedicatoria del mismo:

*documento natal
a la memoria de*
OSCAR CORRALES NAVARRO, ADALBERTO SOTELO,
ESTHER SOTO B.,
ELISEO Y ENRIQUE BOJÓRQUEZ GARCÍA

y

para RENAN, mi primohermano. (*sic*)

Están mezclados los nombres de sus parientes ya entonces fallecidos, Oscar, Eliseo, Enrique y Renán, con los de sus maestros de infancia (Esther, maestra de Español de la secundaria) y juventud (Adalberto, fundador de la Universidad de Sonora). Se trata pues de un documento natal, no tanto un acta de nacimiento o de fe de bautismo, donde se da fe de lo vivido hasta entonces (a sus 42 años) a la luz de los orígenes, del desierto de Altar (o Sonora-Arizona, que es lo mismo). Son diez los poemas que conforman *Desierto mayor*: “Exordio”, “Merced”, “Confirmación”, “Reconcilio”, “Memoria”, “Anécdota”, “Canto”, “Vuelo 922 sobre el desierto”, “Nocturno” y “Envío”, este último un soneto dedicado a Renán. El poema “Exordio” que abre el poemario es una invocación a la poesía, pues de esta tratará el poemario y dará luz a los acontecimientos.

EXORDIO.

POESÍA, desembárcame,
échame a tierra y léñame;
como a candil de sangre, enciéndeme,
que se sepa Tu Voz.

POESÍA, horádame,
ancla en mí, balsamízame,
sumérgeme en la luz líquida y lenta
de este trago de vino;
rescátame, tremólame,
tengo hambre de tu lanza en mi costado.

La Transfiguración, POESÍA.
(vv. 1-11)

La poesía es una divinidad a la cual el poeta se inmola, se ofrece en sacrificio como un Cristo traspasado por la lanza (v. 10), a ella se invoca para transfigurar el pasado y el presente. (v. 11). Al identificarse con la figura del Cristo crucificado, el poeta se asume también como redentor e hijo de Dios.

Inúndame,
haz de mis huesos el temblor;
no tardes, tempestad,
golpea,
abre compuertas sin descanso al vértigo,
amor de mi niñez, POESÍA,
debemos dar el canto,
es preciso, POESÍA,
pertúrbame, combáteme,
mira mi corazón, préndele fuego,
deste derrumbe amante amasa el trino,
no hay tiempo que perder,
el sitio es éste, el corazón, oh, sed;
desóllame, POESÍA,
asesta el golpe que debe abrir el surtidor,
quebrántame;
y en esta carne admonitoria,
carne de dar, devuélveme el niño aquel,
que lamía tus manos.
Oh, POESÍA, condúceme,
desgástame, desquíciami,
procede,
de donde estés, ordena,

y ponme a caminar.
(vv. 12-35)

Es hasta el último verso una invocación a la POESÍA como una divinidad que le da sentido a la existencia, le hace recuperar la infancia como un Paraíso perdido, se somete a Ella y lo pone a caminar, es decir, a vivir. Es guía, madre y maestra. Este poema, en su calidad de exordio, nos predispone el ánimo para lo que será el poemario entero. Se trata de una invocación a la musa, a la diosa, a la propia POESÍA. Esta idea se ve reforzada con el poema siguiente donde se “pide merced/ para cantar” (“Merced” vv. 18-19) desde el recuerdo de la propia infancia y juventud, iluminadas por la poesía. En el mismo tenor, el tercer poema, “Confirmación”, es una invocación al recuerdo de la tierra natal a la luz de la POESÍA, así en mayúsculas mayestáticas la enuncia el poeta.

Es ahora el recuerdo.
La vida está sonando
dos, tres pasos amados
en la memoria.
Oh, Destino, ¿fue acaso
que despertó una lámpara?
Y estoy empavecido,
llamareando,
--respira, grita, muerde: POESÍA--
y ahora mismo, ahora,
el corazón a todo corazón
enceguecido, encandilando
de luz la misma luz
es ya
La Fiebre;
caigo de la paloma en ciego vuelo
y camino, POESÍA,
y veo. ¡Veo!
(vv. 1-18)

Lámpara, la luz que está sobre toda luz, La Fiebre. Todo eso es la poesía. Y en ella llamarea el poeta, y tiene visiones (v. 18ss).

Vuelvo a mirar el resplandor purísimo,
crispaturas de azufres y de lava,
mi desierto natal, el sitio claro,
el horizonte de arrasadas costas,
el puerto de basálticos adioses
de luz y lucidez pétrea y desnuda;
la combustión de sílices y espumas,
el fulgor azafrán de la sequía,
el hálito de médanos y llama,
el zarpazo de sol que arde y azula,
la térmica inminencia de la sierra
viva de claridad su cima escueta;
los íntimos oficios escorpiones,
los baluartes corales del sahuaro,
las flores del oxígeno y sus iras,
y la desoladora transparencia,
la plenilumbre, yo recién llegado,
y, alucinante:
el infinito a solas.
(vv. 19-37)

La vuelta a los orígenes, el desierto de Altar, y recién llegado a solas. Es la nostalgia: “La nostalgia es una suerte de ilusión que nos permite mirar en retrospectiva nuestra propia vida, teniendo un absoluto control de ella; lo mismo sucede con el soñador, particularmente si, como suele suceder, se trata de una persona joven que mueve las piezas hacia delante, imaginando una vida no como ha de ser sino como desea que sea. Las ensoñaciones de la juventud empujan a la persona hacia las utopías; por otra parte, la nostalgia de los viejos permite fundar mitologías personales e intransferibles.” (Ramírez-Arballo 2018)

Es Bohórquez un soñador que apuesta porque (como dice el lugar común) “todo tiempo pasado fue mejor”, y su nostalgia lo lleva a fundar “mitologías personales e intransferibles.” Esto apoyado en la noción de “territorio”, que no ha de confundirse con la “geografía”. Como define Ramírez-Arballo (2018): “All told, what characterizes the territory is the presence of ritual. Traditional, modern, or postmodern humanity lives by

means of ritual that reveal its hierarchies, express its values and buttress its beliefs, be they religious or not.”

El poeta como visionario, sabe ver en el territorio los valores y las creencias que se ven reforzados. Sabe de la figura de los abuelos, los tíos, “la aquilina tribu”, que a través del lenguaje son reencontrados en el poema “Reconcilio”:

Por eso, visceralmente,
puedo decir estas palabras sacralísimas
con su sabor antiguo, ejidal y purísimo,
--Adela, parece que te escucho--:
chicharra, bichicori, chora, calichi, péchita, mochomo,
cholla, cachora, churea, chilocote,
chapo, sopichi, cochupeta, bichi,
apupuchi, chiriqui, cuitlacocho,
subterráneos imanes, dígitas soledades, sombra casi luz sólida,
oh, desierto, oh, inmensidad, oh, espacio
de las girasoladas quemaduras,
oh, Tú, Poesía, profundísimo hueco, carne viva,
ahora estás conmigo.
(vv. 36-48)

3.5. CONCLUSIONES. El sentimiento de abandono y soledad se ven remarcados en los tres poemarios que se ubican en esta etapa, sobre todo en *Desierto mayor*, donde la nostalgia por las raíces, por la familia de origen, por el desierto natal, aparece como si se tratara de un paraíso perdido el cual se quiere recuperar.

Esta recuperación es una utopía que nos lleva a la ironía metafísica, donde la única salida posible a la problemática existencial es la muerte. Por eso este tercer poemario (*Desierto mayor*) también resulta irónico, aunque por motivos distintos a *Memoria en la Alta Milpa* y *Digo lo que amo*. Mientras en *Memoria...* predomina la ironía metafísica, en *Digo...* la base estructural irónica es de tipo paródico.

CAPÍTULO 4. TERCERA ETAPA (1981-1995)

4.1 INTRODUCCIÓN. En la tercera y última etapa (que comprende desde 1981 hasta su muerte en 1995) se ubican cuatro poemarios de Abigael Bohórquez: *Poesía en limpio*, *Abigaeles*, *Navegación en Yoremito*, *Poesida*. En esta etapa, la voluntad irónica se manifiesta no sólo en la amargura que maldice a quien ha hecho de este mundo un lugar infame, sino también en la solidaridad de quien se sabe copartícipe de la misma miseria de la naturaleza humana. Algo así como (parafraseando algunos versos de *Poesida*) venir a estarse de luto, porque de lo contrario se le vendría abajo el alma, de vergüenza, por haberse callado.

Estos tres momentos (etapas) tienen en común una poesía abierta a la plurivalencia de esa conciencia de la paradoja (Paz 1990) que es la ironía: buscar siempre la conciliación de opuestos. Y resolverla en el poema. Lo que varía es el resultado de dicha reconciliación. En general, la ironía de Bohórquez es la de un hombre que busca ser sincero consigo mismo, arrojar sus máscaras al fuego para quedarse con sólo lo esencial de sí mismo, como él mismo se definió en su texto declaración de principios, “Corazón de naranja”

Así mi transgresión a las normas del comportamiento convencional, fueron dando en mí, acicates a una nueva expresión poética: la del OTRO amor. Por ESE amor entonces, todo obstáculo fue vencido con alegría; por ese amor me reconocí entero, amé y fue como si me hubiera desprendido de mí mismo y arrojado mis máscaras al fuego. (...) lo más importante era amar la vida con sus días luminosos y sus días oscuros y, si era posible, buscar el peligro público para salvar lo que se cree, viviendo la vida peligrosamente. (...) pero a ese amor debía mi razón de existencia y de poesía y me obligaba a vivirme repitiéndome: lo que vivimos en plena floración no tenemos por qué producir en invernaderos, sino afuera, bajo el riesgo de la luz, desnudadora. Debajo de mi poesía hay varios hombres enterrados; por eso, arriba, para este hombre, siguen dando su fruto las pitahayas.

Esta actitud descrita (que de alguna manera se anuncia en su primera etapa y se fortalece en las dos últimas) concuerda con la función que Bohórquez concede a la poesía en el párrafo inicial de *Poesía en limpio*: “El día en que nos reencontremos, encontraremos la poesía o, quizá, el día en que encontremos la poesía, nos reencontraremos. Este libro existe para cualquiera de los dos casos. Entonces, léase o devuélvase.” (1990: 5)

Es decir, la poesía es vía de conocimiento propio, de encuentro consigo mismo, reconciliación, así como la ironía es una manera de deshacerse de lo accesorio para así llegar a lo esencial de sí mismo y ver todo con mayor claridad.

4.2 *POESÍA EN LIMPIO* (1990). Este libro es en realidad una recopilación de tres distintos poemarios, que aparecen como sendos apartados: "Podrido fuego", "B.A. y G. frecuentan los hoteles" y "Country boy", cada uno con sus particularidades estilísticas.

4.2.1 “Podrido fuego”. Esta sección tiene el subtítulo "Elegías, memorias, epitafios". Hay un desencanto constante ante la vida, así como un canto al goce de la amistad tanto como sátiras e invectivas contra los enemigos, desde el primer poema que abre este apartado.

1.
Logré pasarme veintiséis años en las cavernas Estatales
trogloditándome,
haciéndome ni lo que el viento se hizo como que no me vio,
circulando por tres Secretarías en las que fui Goliat,
la Swanson, Euterpe, Cuataneta, Fuensanta,
dejándome llevar después a los rediles descentralizados
donde fui Ruth, Job, Godzila, Cajeme, Fumanchú,
lo hice ya innúmeros sexenios
y el porvenir, horrísono, de nuevo,
lo que nunca pude saber
fue quién de la parnásica compársica

me dejó en la ventánica soñando publicar mi travestiarío
en Ni Siempre, en Pro Sesó, en Kalimana,
y mientras entró en el terror de la mudez,
entiendo...

El recurso de la despotenciación es constante a lo largo de todo el poemario. Aquí lo vemos desde el primer verso: "cavernas" en lugar de "oficinas", con todo lo tenebroso que esto pueda implicar. Esa actitud se mantiene también en despotenciaciones donde la "víctima" es el propio yo lírico. Como en el neologismo del segundo verso: "trogloditándome", donde ya se ve el refuerzo del sentido encerrado en la palabra "cavernas"; troglodita es el que vive en las cavernas, "trogloditarse" significaría hacerse al modo incivilizado y tenebroso de esas primitivas moradas.

La alusión a la famosa película *Gone with the wind* es evidente en el tercer verso, pero en un contexto dispar al del filme: Hasta el viento siente indiferencia por el de la voz poética. Poco que ver con la glamorosa película. Es por tanto, un recurso de la ironía a través de la parodia. Y sobre la parodia está formada la estructura del poema a través de la enumeración de personas (reales, ficticios o históricos): Goliat (el gigante derrotado), la Swanson (antigua gloria del cine mudo recordada como la decadente Norma Desmond de la película *Sunset Boulevard*), Euterpe (musa de la música y de la poesía lírica), Fuensanta (la musa de Ramón López Velarde). Es decir, se convierte en una especie de multiusos y por ello se ridiculiza a sí mismo como la Swanson y como Goliat.

Los "rediles descentralizados" se refiere a la política de descentralización de las dependencias de gobierno en los años setenta y ochenta, de manera que se deja llevar como oveja al redil (dependencia gubernamental). Aquí se inserta otra enumeración: Ruth (personaje bíblico espejo de las virtudes del judaísmo), Job (modelo de paciencia y fe inquebrantables), Godzilla (el legendario monstruo creación de la radiación nuclear de la

bomba atómica), Cajeme (el héroe epónimo que alcanzó a decir: "mi palabra vale tanto como mi firma"), Fumanchú (personaje de ficción que ha sido representado en numerosas ocasiones en cine, radio, televisión, historietas como arquetipo de malvado genio criminal y villano oriental). Se prolongan las alusiones fílmicas y el énfasis en la multifuncionalidad burocrática del yo lírico dado lo dispares de los personajes enumerados. Lo asume como una realidad ineludible. Además, es notorio en las enumeraciones la utilización de figuras femeninas, en una especie de "camping" o joteo juguetón (tan proclive a la ironía).

Es notorio el uso de la despotenciación al referirse a sus propios textos como "travestiario" (neologismo mezcla de otras dos palabras: travesti y bestiarío), y es en un tono completamente lúdico como se observa desde el uso de esdrújulas ("parnásica compársica", "ventánica") y la parodia de nombres de publicaciones "Ni Siempre" (*Siempre!*), "Pro Seso" (*Proceso*), "Kalimana"(femenización de *Kalimán*). Esto refuerza la idea de que los versos 10-15 de este poema son una gran despotenciación donde el yo lírico siente relegados sus textos (travestiario) por algún miembro de la mafia cultural (parnásica compársica) por lo que se queda esperando (en la ventánica) publicar. Los dos últimos versos (14-15) son el desenlace del poema que permiten un enlace temático con el segundo de esta serie llamada "Penúltimas memorias" (primera de tres que conforman "Podrido fuego")

2.
Sé por qué me sepultan,
pero han crecido mis uñas y este lápiz
para garabatear o rasguñar
en las cultas peinetas de ti, de todos,
penúltimas memorias,
seguiré siendo el primo hermano
que no dejaron llegar a su manada,
el dejado de la mano del promotor,

el que ya sé ni Dios quisiera,
ese Dios que si tocara por la puerta de criados
de sus casitas okey,
lo dejaban fuera;
sigo siendo el hazme reír,
quienes dictaminan y tasan,
zurcen, tijeretean y opinan divinidades de sí mismos,
saben que desciendo de otra raza de bestias,
de gruñido distinto,
pero se siente gacho,
como que nadie sabe nadie supo
dónde vino pero muy a menos
el tigre en su perrera.

El primer verso de este poema hace enlace con el último verso del poema anterior.

La temática de la exclusión por parte de la mafia cultural se mantiene. Pero el de la voz poética no se limita a dejarse marginar sino que tiene un ansia de revancha, de garabatear en las "cultas peinetas" (con las uñas o con el lápiz) "penúltimas memorias", es decir, de satirizar e ironizar sobre quienes le han relegado. Y el término "cultas peinetas" nos revela ya una intención lúdica más o menos evidente: jotear⁴ (*camping*) feminizando a los adversarios, que después de todo logran separarlo de sus iguales ("primo hermano que no dejaron llegar a su manada") y en parte porque son distintos animales, de otro carácter ("saben que desciendo de otra raza de bestias"), los autoencumbrados llenos de elogios para sí mismos y denuetos para otros. La eterna historia que viene desde la antigua Grecia: los grupos de la hegemonía cultural que hasta a Dios serían capaces de menospreciar si se les presentara humildemente en su reino de apariencias.

4 "Jotear" es el sinónimo en el español de México de lo que Susan Sontag ha denominado *camping* (cit., por Núñez 1999: 296), quien lo conceptualiza como una 'una forma de esteticismo y de goce' [...] 'de ver el mundo', 'una consistente experiencia estética del mundo' [...] y sobre la moralidad' [...] 'de apreciación, no de juicio' [...] 'especie de código privado[...]', 'victoria del estilo sobre el contenido' [...] 'de la ironía sobre la tragedia' (Sontag, 1961). Este joteo es "un gusto cuya vanguardia y audiencia más consistente lo constituyen los homosexuales". (Sontag, 1961 cit. por Núñez 1999:296) Núñez Noriega (1999: 296) señala que, al igual que Sontag, para Esther Newton existe una relación entre el *camp* y la homosexualidad, por lo cual la autora define al *camp* como "una palabra utilizada al interior de los grupos para designar un humor específicamente homosexual" (Newton 1972, xx).

Aquí se ven dos casos de despotenciación. En primer lugar, la idea del menosprecio hacia Dios reflejado en los versos 10-12. En segundo lugar, la imagen del tigre que viene "pero muy a menos... en su perrera".

Todo el poema en su conjunto expresa una ironía metafísica que se preocupa por las irresolubles contradicciones de la existencia humana, tales como la inacabable búsqueda de sentido vital y la suprema contradicción de la muerte. Es decir, la contradicción entre el deseo de llegar a su manada y el rechazo de quienes le "sepultan", así como la terrible muerte de los amigos expresada en las elegías de esta sección, como se comentará más adelante.

Ya desde esta primera sección empieza el sentido de la ironía metafísica ante la muerte, siempre aparejado con un recurso de la despotenciación. Veamos el poema 7 de "Penúltimas memorias", donde aparece una figura recurrente en toda la poesía de Abigael: La figura materna de Sofía Bojórquez García:

7.
Mi madre amaba las golondrinas;
mis amigas, decía,
pero nunca sobre el alero
de las siete casas donde logró vivir,
se aposentó jamás la golondrina;
y nos daban envidia las otras casas
donde las golondrinas hacían pollos,
nidos, trinos, vuelos, tempranera alegría,
y en esta mañanita en la que cantan las golondrinas,
y yo amanezco pensando en ella ida,
y el gallo heralda y las palomas zurean su costumbre,
me dispongo a escribir sobre mi madre muerta
y aquella golondrina que se quedó esperando
las semillas de alpiste y de bondad,
que madre no consiguió ofrecerle
el lunes aquel horrendo
que no volvió del hospital.
(p. 23)

Existe el contrapunto entre la figura materna y las golondrinas ya desde el primer verso. La acción copretérita "amaba" esperaba una correspondencia de parte de las golondrinas, pero aquí entra la ironía a través de la despotenciación: las golondrinas eran indiferentes ante el amor de la madre del poeta. Para remachar el agravio tenemos el regodeo en la presencia festiva de la golondrina en las casas vecinas (v 6-8). En el colmo de la impotencia (v. 9ss), al recordar a su madre ida "en esta mañanita en que cantan las golondrinas" tenemos aquí un ejercicio de metaescritura (escribe que se dispone a escribir sobre su madre muerta) recuerda que cuando por fin una golondrina se quedó esperando a doña Sofía (oh ironía) fue precisamente "el lunes aquel horrendo/ que no volvió del hospital" (vv 16-17). La lamentación está encuadrada precisamente entre la relación irónica entre la madre y las golondrinas: tanto la ironía metafísica suprema de la muerte como la ironía (basada en la despotenciación) del amor no correspondido entre doña Sofía y las aves a quienes llamaba "mis amigas". Recuerda a la poesía de César Vallejo.

La primera de tres secciones que conforman *Poesía en limpio*: "Podrido fuego" (las otras dos son "B. A, y G. frecuentan los hoteles" y finalmente "Country boy (Crónica de Xalco...)") está constituida por cinco subsecciones:

Penúltima Memoria

La tierra prometida

Los dulces nombres

Oliverio

Podrido fuego seguido de Aposentario

Cada una de estas subsecciones tienen en común la ironía metafísica que ya venimos comentando: la que se preocupa por las irresolubles contradicciones de la existencia

humana, una visión nihilista de la vida que Gicksberg (cit. Roster 1978:15) define como el contraste entre lo que espera el hombre de la vida, y lo que de hecho recibe --el contraste entre su búsqueda por un significado de la vida y la realidad de no haberlo descubierto. El único significado resulta, entonces, ser la falta de todo significado. A pesar de ello, la búsqueda sigue, como si, junto con la muerte, formaran las únicas constantes de la existencia. La conciencia de esta contradicción es lo que modela la ironía metafísica.

Dicha conciencia se ve retratada en el poema que cierra "Penúltima Memoria" y titulado con el número 9 y dedicado a Jorge Díaz Mendoza (p. 25). Se ven varias contradicciones. Para abrir, el primer verso acerca de no conocerse a sí mismo, o mejor dicho, no conocer la propia vida o conocerla mal. Para continuar, el deseo de morir (v. 3), para después arrepentirse del mismo (v. 8)

A Jorge Díaz Mendoza

9.
No sé mi vida o la sé mal,
pero hoy --y así seguidamente--
qué gana de estar bien muerto, amigo,
paraquesí, paraquenó, pornovariar;
entonces,
vuelvo al Tehutli los ojos
--piedra cierta y soñada--
y me arrepiento.
Emerjo del retrato en que me asilo,
sin afeitarse, mortuorio, despeinado,
hecho un viejo antropoide;
me saludo, no con mucho placer,
sino como quien mira a un muerto
y me reanimo...
Antes que la luz se mustie --digo--
y el corazón
deje de regustar íntimas apetencias,
sencillamente,
caigo del alto muro
y me voy a Milpa Alta
para ver si me acuerdo.

El mencionado arrepentimiento surge de la apertura a contemplar la majestuosidad del Tehutli, magnífico volcán que marca los límites entre las delegaciones Milpa Alta, Xochimilco y Tláhuac. En los versos 9-14 se tiene el recurso del autoescarnio, a semejanza de los sonetos de año nuevo que escribía Salvador Novo: Si alguien quiere hacer escarnio de uno, uno se adelanta y gana la partida, y de ahí surge la reanimación referida, ¿qué más se puede perder si ya de antemano uno se contempla a sí mismo como se mira a un muerto? Es una contradicción evolutiva del autoescarnio a la reanimación. Irónico. En los versos 15ss se tiene una paráfrasis de la muerte (una constante en este poema) pero antes de que llegue la propia muerte ("y el corazón/ deje de regustar íntimas apetencias") se busca recordar los bellos recuerdos ya proclamados en el poemario *Memoria en la Alta Milpa* ("y me voy a Milpa Alta / para ver si me acuerdo.") Como es notorio, entra aquí también la contradicción (tensión dialéctica) entre la memoria y el olvido de la muerte, lo cual juega en gran consonancia con el nombre del poemario que cierra: "Penúltima Memoria".

"La Tierra Prometida" es un largo poema que nos remite al paraíso perdido en el marco de un hipotético (aunque no improbable) fin de la vida sobre la tierra. Todo empieza con una invocación al amante dormido que en su inocencia y ternura no se ha percatado de lo ocurrido mientras dormía (p. 29):

I
Amante,
cuando te plazca amanecer,
cuando tu cuerpo recomience poderes
y convalezca del sueño conferido
y abras los ojos al rescate del día
y sobrevengas;
cuando despiertes:
sonando todavía en tu cabeza
la voz cálida, espesa de la vida
que todavía ayer decíamos,
mano en la mano, absortos,
como niños recientes;
cuando despiertes, despacísimo,

amante mío, mi semejante voluptuoso,
preguntarás qué fue lo que pasó
mientras dormías,
(vv 1-16)

Está aquí la despotenciación del viento y de la vida entera, seguida de una significativa enumeración, a través de la inquiriente persona del amante:

cómo es que, de repente,
el viento ya no está ni su memoria,
preguntarás dónde quedó la vida,
sus querencias,
sus gracias vagabundas, su hermosura,
que fue de tanto como un día fuimos,
tú que amabas el sol, el pan, los niños,
las creaturas silvestres, los aromas,
los zumos, las estrías, la retama,
el vino, el fuego, el coito,
la infancia de los ríos;
bajo cuál sitio de la muerte
se olvidaron los nítidos aceites,
el zureo, los peces, la paloma,
el rastro de la hormiga y sus quehaceres,
cuándo fue que arrasamos los últimos tropeles
y cuándo la destreza de los dientes
acabó la cebolla.
(vv. 17-34)

Retoma la voz el yo lírico, haciendo memoria de la lluvia y el campo, que llegado el momento llega con abril a confundirse con el cuerpo del amante, con quien hundía las manos en la vida.

Me acuerdo de la vida;
me acuerdo
que alguna vez llovió,
y en el alba liviana
los árboles en flor eran de pájaros.
Olía el campo a limas,
a albahaca y luz el ámbito perfecto;
suelta iba la alegría
y el esmeralda suelto entre los campanarios;

hundíamos las manos en la vida,
viajábamos al fondo del caracol sonoro;
la alondra
era estrella mojada;
abril era en tu torso sembradura,
labranza de balidos y,
de pronto,
la vida estaba ahí,
quietas las manos,
muerta.
(vv. 35-53)

Y llega aquí, después de la despotenciación irónica, la terrible y definitiva declaración de muerte de la vida (vv. 50-53).

La siguiente estrofa se manifiesta en una serie de preguntas retóricas por lo que se sabe ya de antemano perdido, toda la naturaleza representativamente enumerada junto con los placeres que ella ha tenido a bien dar. Enumeración de elementos dispares en su origen (tierra, cielo, mar) y en un pareo de elementos meramente naturales y otros no tanto pues ya implican la intervención de la mano del ser humano (almíbares, cocción de la harina, el café y el tabaco). Esta vida perdida parece haberlo sido en una especie de explosión nuclear producto de una hipotética Tercera Guerra Mundial, parte del imaginario colectivo propio de los años de la Guerra Fría (vv. 56-57: se sintió un estallido, / una luz de potencia sobrehumana). De manera que no se trata sólo de un ecocidio (como si esto no fuera ya suficiente desgracia), sino también se trata del fin de la civilización tal como hoy la conocemos.

y,
¿a dónde los almíbares, a dónde
las pàrvulas creaturas,
los tiernos recentales y las liebres,
la codorniz, los higos, los escualos,
la cocción de la harina, las abejas,
el arroz, la vainilla, la linaza,

el café y el tabaco, a dónde, a dónde
el azúcar, los élitros, el ciervo,
la menta y el cacao y los cipreses?
(vv. 58-67)

En los versos subsecuentes (vv. 68-82) se sigue insistiendo a través de enumeraciones, en la generosidad de "aquella tierra nuestra", antropomorfizada pues tiene cuerpo, "en la reconditez de su lactancia", que es generosa al haber dado labios a los hombres ("cal de su hermosura"), que ya no es cuerpo sino "cadáver de otra estrella, / trizada para siempre", sin la más mínima oportunidad de revivir.

Es el fin del mundo, de la naturaleza, en la generosidad en que nos fue dada a conocer. Es la ironía metafísica, de nueva cuenta, donde esperamos algo y no lo encontramos, incluso en lugar de la vida encontramos la muerte de la vida.

La segunda sección de "La Tierra Prometida" (vv. 83-150) está construida sobre una serie de preguntas retóricas que se enumeran en torno al mismo eje temático: " ¿Intentaron detener acaso, / por una vez siquiera, / la muerte de la vida..." (vv 83-85) que a su vez implica una enumeración de interpelaciones a seres (¿humanos?) recurriendo frecuentemente a despotenciaciones varias. Pongamos algunos ejemplos:

los alcohólicos públicos y unánimes (v 87)

todos los canasteros de los frutos del odio (v. 96)

las diáfanas criaturas del choubísness, su ancianidad el papa (v. 100)

los lobos del desamor (v. 110)

los acostólicos, los lanzadores de cohetes (v. 111)

los estranguladores de gorriones (v. 114)

el Organismo deliberadamente inhábil (v. 117)

los reseñistas de pantaletas y preservativos (v 132)

los comensales del arte y la miseria (v. 145)

y los hijos de puta y los políticos de la desilusión (v. 149)

En esta larga enumeración, el reclamo se vuelve contra todos, incluso contra "los santificados y los santos". Nadie escapa, acaso tampoco el yo lírico.

La tercera y última sección (vv. 151-192) de "La Tierra Prometida" es al igual que la primera una invocación al Amante (cuyo nombre jamás sabemos). Él no sabrá de tanta desgracia (vv. 151-156) ni andará "esta heredad siniestra". ¿Por qué "heredad siniestra"? Porque es lo que habremos de heredar a las futuras generaciones: Un planeta destruido por pura maldad y actitud siniestra. Y en contrapunto (vv. 157-164), el amante permanece libre, mientras el yo lírico ha de quedarse adentro

mendigando
el alegre pavor
de que he quedado preso,
loco.

¿Pero cómo pervive la libertad del amante? En la imposibilidad de contemplar el desastre (vv. 171-173):

Amante,
ahora sé que has muerto

y todo es menos puro entre mis manos.

Se recurre al mito bíblico: el yo lírico se asume como Caín, el fratricida, que sin embargo extraña a su hermano y sus caricias (vv. 186-192):

Camarada, amor mío,

Abel,
mi semejante voluptuoso,
dios póstumo y oscuro,
no vivirás
la tierra
prometida.

Así, en medio de la desgracia del ecocidio (asesinato de la madre tierra) el acusador y lírico que parecía ser el único libre de culpa, resulta ser la imagen del traidor asesino por antonomasia: Caín, en abierta remembranza erótica del hermano (occiso por el mismo Caín, según el mito bíblico), resulta ser el principal culpable. Una ironía del sino, donde finalmente la víctima del destino se da cuenta de su culpabilidad al final.

"Los Dulces Nombres" es la tercera sección del poemario "Podrido Fuego". Se abre con un epígrafe:

Eternamente no vendrás
Caerán constelaciones.
Se hundirán montes, siglos, tempestades,
y no vendrás. Y yo estaré mirando
lo que nos une todavía: el mar.
JOSÉ ALBI

Y es el mar el transfondo de este desencuentro, de estos poemas de amor no realizado donde se tiene la ironía metafísica o general, preocupada por las irresolubles contradicciones de la existencia humana: el contraste entre su búsqueda por un significado de la vida y la realidad de no haberlo descubierto. El único significado resulta ser, entonces, la ausencia de todo significado. Pero la búsqueda sigue a lo largo de estos poemas como una constante existencial. Tal como lo define Glicksberg (cit. Roster 1978:15).

Empieza con el poema I, una serie de anáforas y sus variantes: "No bastó" pues para que el encuentro erótico fuera pleno se requería del mar; fue hasta que el mar hizo acto de presencia que fue pleno el encuentro en los versos evocadores que en mucho recuerdan a Luis Cernuda⁵:

como barcos tundidos que el mar hunde o levanta,
como leños que anega o transfigura
perseverantemente

(vv.33-35)

Fue en la lejana memoria la plenaria realización del amor. Un mar vivo (prosopopeya) de empujes vitales, "el júbilo hamacal de sus vaivenes... doncel entre la luz, llegó lamiendo aquella flor de carne entre mis manos". Fue el mar el que propició el amor, y es el mar el que ahora canta languante el amor que ya no es, que es olvido.

Todo tiene su precio.
Y he pagado
con vejez o con lágrimas
aquel amor perdido.

El mar juega un papel central en esta sección. Es el complemento y a la vez el contrapunto del amor ausente. Es también el pretexto ideal para hacer este canto

II
Para este canto me bastó el mar. No siente.
Pero está. No lo sabe. Es.
Yo soy, yo siento, estoy, lo sé.
Sin ti.

5 Compárese con los siguientes versos de "Si el hombre pudiera decir lo que ama" de Luis Cernuda:
como leños perdidos que el mar anega o levanta
libremente, con la libertad del amor,

Puede el mar empezar cada segundo su menester.
Pero tú --mientras cuelga el día, óptimo,
senecto cazador--
pasas, esplendes como el mar y no escuchas.
Eres. Pero sí sabes. Y nada más el mar...
No sientes.
Donde tú estás,
simplemente no estás.
Eres aquí en el viento y viento eres.
Digo tu nombre que no sé.
Para salvarme de ti salgo a correr las islas,
y, de pronto, tu aroma, tan lejano,
va conmigo.
Está, sin ti, mi corazón vacío,
y me hundo, me hundo, y a donde voy no sé,
porque no eres.

(p. 43)

Si el día es senecto cazador, también lo es Dios.

VI

Alguien dijo mi nombre.
Pero a mi alrededor no había nadie.
¿Dios? Nadie.
Dios es así, senecto cazador, espía, buitres;
cúmplase pues en mí Su Voluntad.

¿Cuál es el nombre del amante? Es todos y ninguno. Así se anuncia a lo largo de "Los Dulces Nombres", pues nunca menciona el nombre del amante.

En este poema VIII se nota la ironía metafísica y este incidir en múltiples nombres

y, ¿por qué no decirlo, si en la vida
son tan pocos los actos verdaderos?
Yo te amaba, terrángelo,
te amaba.

Y digo:
niño del trueno, almendra del relámapago,
vértebra del rui señor, vértigo, remo,
signo de miel, tlatoani,
de esos mares de allá fuera un barquito

para llevarte a ti y a cuantos nombres.
Pero soy buen muchacho.
Digo.

Este último verso de una sola palabra nos dice mucho de la intención poética que va de la nostalgia a declarar que el amado está en todos los nombres. Esto en un juego de palabras (paronomasia) entre "nombres" y "hombres". Todos los dulces nombres están en el amado. Y a la vez el amado reaparece de su olvido en otro nombre. Y así cierra esta sección con el siguiente poema:

XI
Pero te vas, no vuelves y apareces
en otro nombre ígneo,
 ignidiscente
 ingnífico,
en otro nombre dulce que, de pronto
tampoco tengo.

Desértica,
dulcanácar,
salilunar,
florángela,
pastoreazul,
plenifrutal,
fulgidasol,
acontrañil,
blanca y sola
la playa.

Contradigo que existas
o que me ames,
o que te llames:
Dosvalar,
Riesgo,
Tubermoh,
Nalume,
Osimes,
Hanco,
Urano,
cuando en verdad, quien fueras te diría:
te inventaré la vida,
espígate y camina carne adentro.

Es el Séptimo Día.

Desembarca.

"Oliverio", cuarta sección de Podrido Fuego, la constituye un poema de 57 versos dedicado a la muerte de su perro Oli (v. 53) (Oliverio). Es una elegía que en mucho recuerda su célebre "Llanto por la muerte de un perro" (1960). Hay algunas diferencias entre ambos poemas y era de esperarse que las hubiera ya que entre ambos median aproximadamente 30 años. El tono de protesta social está marcadísimo en "Llanto..." aunque sin por ello abandonar el dolor por la muerte del ser querido. En "Oliverio" no hay ese tono de protesta social, la estructura es muy otra, sin las enumeraciones airadas de "Llanto..." y en lo que coinciden en seguir una estructura basada en dicotomías. Veamos cómo estas se sostienen en "Oliverio". Primeramente, se tiene la dicotomía patio/casa que da pie al yo lírico a compararse con un perro:

sobre todo el amor,
lo tiende a uno como a un perro a la sombra,
olvidado, sin dueño, ajeno al corazón desamorado,
y decimos: te invito, perro, pues,
a lo tibio de la casa
para que compartamos miseria.
(vv. 10-15)

En un profundo patetismo, el yo lírico se ve desdoblado en el abandono de que es víctima el perro, se desdobra en la miseria del perro, quien a su vez se reconoce en el yo lírico, al mirarlo

como seguramente --el mundo está mal hecho--

olfatean los perros la soledad;
(vv. 20-21)

El perro no es solamente objeto de conocimiento, sino que reconoce la propia soledad en el yo lírico. La soledad, el abandono, el desamor, son una muerte propia que se ve reflejada en la muerte de Oliverio. Es así que otra dicotomía estructura el poema: la muerte/el desamor. O la muerte/el olvido. O también el vecindario que le da garrote infame a Oliverio, quien en todo el poema se instituye como un tú poético.

Yo te olvidé porque todo se olvida,
cuando a uno también lo han olvidado
aquellas manos,
aquella voz a la que uno fue como una perra,
y te fuiste a morir
el mismo día
en que mi amor me dio serena muerte cruenta,
como creo que a ti te la aplicaron
la tribu que no entiendo,
como no entiendo por qué
hubo de ser así el amor,
tu muerte.
(vv. 38-49)

Oliverio no es pretexto para hablar del dolor del yo lírico: Es en realidad el dolor reduplicado del yo lírico, la doble pérdida, una prefigurada en la otra, un dolor por partida doble, un juego de espejos. En los versos citados es posible encontrar algunas expresiones irónicas: el camping de feminizarse en una perra (v. 41) que es a la vez autoescarnio, el juego de espejos recurrente que prácticamente identifica al yo lírico con el tú lírico (vv. 43-45), la tribu (vecindario) da la muerte al igual que el amor da la muerte (vv. 46-49).

El olvido de Oli (v. 58) no es tal, pues una vez sepultado bajo el aguacero, "como debe enterrarse lo que se ama / para olvidarlo menos de alguna vez", el yo lírico lo evoca (al menos esta noche no ladrarás) y se refuerza la avasalladora soledad

y la casa, tu casa,
estará tan desvalida
como mi corazón
(vv. 55-57)

La elegía dedicada a Oliverio, perro a quien tan amorosamente canta el poeta, es una muestra de cómo el poeta a fin de cuentas se siente identificado con el perro, al punto de ponerlo como una especie de autorretrato en la portada de la edición de 1995 de *Navegación en Yoremito*. Merece análisis aparte la comparación entre el modo de vida de Bohórquez y los postulados de la escuela cínica de los antiguos filósofos griegos, de manera que es posible encontrar puntos de encuentro entre la cosmovisión del poeta y la de estos filósofos. Fijémonos en especial en Diógenes de Sínope (404-323 a.C.), quien al ser tratado como perro, respondía comportándose como tal. “Diógenes se presentaba como ciudadano del mundo, que, riéndose de la nobleza y de la gloria, tenía por única verdadera la constitución que rige el universo” (Brun 2001: 263). Abigael Bohórquez estuvo alejado de los grupos de poder en el mundo cultural y vivía con lo indispensable, y tenía por cierto que el destino del verdadero poeta era “miseria y soledad” según lo dijo el propio Bohórquez al poeta sonoreño Ricardo M. Solís Pérez en los días del homenaje que le hicieron en la Universidad de Sonora, el 17 de octubre de 1995.

Volviendo a esta cuarta subsección, "Oliverio", sirve esta como prólogo inmediato para el tremendo golpe de la quinta y última sección, la que da título al poemario "Podrido Fuego seguido de "Aposentario", con la cual cierra Bohórquez *Podrido Fuego* (primero de tres poemarios que integran *Poesía en Limpio*). *Podrido Fuego* es el canto dolorido y trascendental por la pérdida irreparable de los amigos, poetas los seis y hermanos del alma. Seguido de aposentario donde cada uno ocupa su particular aposento poético: Jesús

Arellano, Paula de Allende, Margarita Paz Paredes, Raúl Garduño, Efraín Huerta y Miguel Guardia, respectivamente. El aposentario (conjunto de aposentos) es una serie de retratos del quehacer poético de cada uno de estos seis ilustres artistas, y en conjunto reflejan una ironía metafísica, donde la búsqueda del sentido de la existencia se ve frustrada, despotenciada, estrellándose en la situación límite que es la muerte. Vayamos por partes. Veamos primero el epígrafe que abre esta poderosa serie de poemas:

...Muere un poeta y la creación
se siente herida y moribunda en las entrañas.
Un cósmico temblor de escalofríos
mueve temiblemente las montañas,
un resplandor de muerte la matriz de los ríos...

MIGUEL HERNÁNDEZ

El poeta no es un ser humano cualquiera, aunque sea mortal. Es un pequeño dios (como lo dijera Vicente Huidobro en su "Arte poética") y su muerte hiere de muerte a la creación entera, la lleva a un estado de ruina:

Entre escombros y cáscaras oscuras,
y en olvidados aposentos
se deslágriman ya
mis desgraciados amorosos amigos:
(vv. 1-4)

La muerte es la suprema despotenciación, por eso no es de extrañar que esta idea se vea reiterada con tintes irónicos a lo largo de "Podrido Fuego". Así, hay en los versos 13-27 un muestrario de despotenciación para referir a los amigos muertos:

yertas sus bocas que pronunciaron tantas bocas queridas,
vacías sus miradas que la muerte inexorablemente ahora
deshila y descompone,
varados sus calcáneos,
desgranándose su jornada caduca,

rendidos sus astrágalos
--cómplices todavía de la tierra que caminaron harto--,
pasturanza nocturna hoy sus caderas de amor
para los húmedos enjambres,
islas de carne ciega para las bocas pavorosas
sus continentes congelados,
abrojo cruel de tanto amor vivido sus húmeros talados,
yermo de abdicación su sangre
ay, todavía ayer enamorada miel y ahora
carcoma del estío;

De igual forma, a lo largo de los 168 versos que conforman "Podrido Fuego" se deja sentir esa terrible sensación no de impotencia, sino de despotenciación. Pongamos algunos ejemplos.

Y marcharon uno tras otro a su redil de olvidos (v. 40)
presos en libertad aprisionada (v. 43)
amores tan amor de amor vacíos (v. 52)
corazón adentro / se oxidan las luciérnagas (vv. 59-60)
podrido fuego (v. 72)
sus deshojados fémures (v. 75)
en donde van pagando tributo sus cuencas desempleadas (v. 76)
aire oxidado (v. 147)
cielo caído (v. 151)

Y el poema cierra con una ironía basada en la técnica de la despotenciación, sorpresiva, pues uno esperaría que el trompetario sonara por todos o por otro, no por uno:

el trompetario suena,
está sonando por alguien
de nosotros.

(vv. 166-168)

De nuevo, la ironía metafísica que nos remite a nuestro destino común, nuestro sinsentido final: la muerte. Pues el trompetario es una referencia bíblica del fin del mundo, y para efectos prácticos, el fin del mundo coincide con el fin de la existencia: La muerte, como experiencia personal intransferible.

Como ya anotamos, el "Aposentario" que sigue a "Podrido fuego" es un conjunto de seis aposentos dedicados a sendos amigos fallecidos, poetas todos ellos, célebres artistas mexicanos del verso. La expresión "apósito" alude claramente a la situación cristiana de "morada final", sólo que aquí no hay ninguna esperanza, pues el yo lírico (que encuentra en cada uno de sus amigos muertos un tú lírico) no concibe explícitamente un seguir-siendo después de la vida en la tierra.

Ay muerte, muerta seas con muerte degradante

ARCIPRESTE DE HITA

Con este verso se tiene el epígrafe para los seis aposentos. Recuerda a la manera en que Jaime Sabines maldice a la muerte en la elegía dedicada a la muerte de su padre. La experiencia de la muerte del ser querido.

En el "Aposento I. Jesús Arellano"⁶ se tiene un viaje en Metro para ir al sepelio del amigo. Hora pico, descrita con enumeraciones que rayan frecuentemente en lo escatológico,

6 "Nació en Ayo el Chico, Jalisco, el 5 de septiembre de 1923; murió en la ciudad de México el 2 de diciembre de 1979. Ensayista, narrador y poeta. Inició sus estudios religiosos en Guadalajara, Jalisco; los continuó, en Montezuma, Arizona. Posteriormente estudió en las escuelas de jurisprudencia y en la UNAM. Fue editor de la firma Fuensanta, Metáfora y de la Dirección General de Publicaciones de la UNAM; corresponsal en México del Centre International D'Etudes Poétiques de la Maison Internationales de la Poésie, con sede en Bruselas, Bélgica; fundador, director y codirector de *El Ojo Literato*, *Letras de*

recurriendo a neologismos varios, por ejemplo: "sudorífuga,/desdeayojete" (vv. 18-19), y sinestesias (mente triturada, v. 20). La multitud anónima es despreciable por su condición de animalidad incivilizada, "gleba/autoctonaje" (vv. 12-13), y con descripciones precisas se le señala

la galerada puja,
se atormenta,
pulula,
se arboriza,
se sobreencima,
muge,
se pedosaumeriza,
diluvia,
tentaculece,
se agria,
se mediomata,
a la hora prima irremisible de trepar en el Metro,
de ser ignominiosamente casialzado en hombros
y tundidos
en el hacinamiento y el estruendo,
mientras piafan las bestias congregadas,
y atronadoras jetas concilian las ordas...
(vv. 21-37)

Está marcada una fuerte distancia entre la multitud del Metro y Jesús Arellano, a quien se le exalta como una fuerza de la naturaleza, como un fauno:

Yo sé que mientras pienso en lo que fuiste,
gran poeta cabrío y genitorio
sudando luz de carne,
insumiso soldado labrantío
a lomo de frondal cabalgadura,
(vv. 63-67)

Ayer y Hoy, Litterae y Metáfora. Inventor de los "poelectrones" (poemas diagramados en computadora). Colaboró en *Cuadernos del Cocodrilo, Cuadernos del Viento, El Caracol Marino, El Día, El Nacional, Nivel, Novedades, y Poesía y Letras*. Premio Margot Valdés Peza 1950." (<http://www.elem.mx/autor/datos/59>)

En contraste, la multitud piafante (vv. 72-85) del Metro es inferior y despreciable: "y como nadie de estos sabe ni quién fuiste, / me desgarró, me enchillo, me enchuchesco, / y te construyo lágrima, / te llanto" (vv. 86-89). El contraste entre el elogio del amigo muerto y la multitud del Metro se conserva hasta los últimos versos del poema.

tu lluvioso recuerdo enllorecido
entre gentes desgentes
gentesdesas
(vv. 120-122)

"Aposento II. Paula de Allende⁷" consta de sesenta versos y los primeros 26 están estructurados en seis estrofas que semejan las exclamaciones ante la belleza de la novia en el *Cantar de los cantares*. De este libro compárese

“¿Quién es ésta que surge cual la aurora,
bella como la luna,
refulgente como el sol,
imponente como batallones?”
(6:10)

(Son elogios de reinas y concubinas que hacen eco de las alabanzas del novio),
compárese con estos versos de Aposento II:

¿Quién es ésta que viene
amplía de amar, desencantada sierva
de darse al fuego, en fuego concluida?

7 “(1938 – 1979) Estudió las carreras de Derecho y Psicología. Llegó a Querétaro a principios de los años setenta, lugar donde se dedicó a promover las diferentes expresiones de la cultura y las artes. Entre los proyectos que realizó se encuentran una galería de arte, desde la cual promovió a jóvenes artistas; fundó *El ruido de las letras*, suplemento cultural del periódico *Noticias*, donde publicó a escritores de la región; asimismo dirigió el taller de literatura infantil de la Casa Municipal de la Cultura. En 1989, el Gobierno del Estado de Querétaro publicó una selección póstuma de su poesía bajo el título *Puerto de abrigo*, en su colección Autores de Querétaro, que reúne poemas aparecidos en sus libros *Puerto de abrigo* (INJUVE, 1976) y *Acuático lecho espejo de sol* (UAQ/ UAEM, 1982).” (<http://www.elem.mx/autor/datos/107771>)

¿Quién es ésta que baja,
gota de oro,
del alto minarete serrantío
al fuego de su fuego consumida?
(vv. 1-7)

La idea del elogio a la belleza (de la novia en el *Cantar...*, de Paula de Allende en el "Aposento II") es igualmente mantenida por Bohórquez. La nota discordante con el *Cantar...* la da el luto expresado en la ironía metafísica.

"Aposento III. Margarita Paz Paredes⁸". Aquí ante la muerte de la poeta se refuerza la imagen del concepto de Jaspers de situación límite: donde la vida fracasa y naufraga: "mientras barcas lejanas zozobraban/ y gritaban los náufragos,/ y las márgaras cosas habitaban puertos deshabitados" (vv. 5-7) Se juega con la ambivalencia del nombre propio "Margarita" y el nombre común de la flor "margarita", además del neologismo "márgara" como si "Margarita" fuera su diminutivo. Se alude a souvenirs y recuerdos (como la voz grabada en un "casette reciente" donde ella declama, vv 8-21), para dar paso a la "márgaraausencia", discordancia, "ácimo pan de los tundidos hornos,/ me da a llorar la pequeñez que somos" (vv. 29-30). La ironía de la lucha infructuosa ("la resobada lucha" v. 38) que fue razón de vida y esfuerzo ("como flor de equilibrios", v. 46) que da motivo de frustración: "pidiendo el decoro del pan no te lo dieron" (v. 49).

"Aposento IV. Raúl Garduño⁹". Los primeros 32 versos de los 34 que componen este poema son un monólogo del quehacer poético y de la imaginación ligada al consumo

8 "Nació en San Felipe Torresmochas, Guanajuato, el 30 de marzo de 1922; murió en la ciudad de México el 22 de mayo de 1980. Poeta. Estudió periodismo en la Universidad Obrera de México y la licenciatura y maestría en letras en la FFyL de la UNAM. Fue profesora de literatura universal y española en la Universidad de Toluca y en la Escuela Normal Superior de México." (<http://elem.mx/autor/datos/1895>)

9 "Nació en la ciudad de México el 20 de noviembre de 1945; murió en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, el 27 de mayo de 1980. Poeta. Publicó sus primeros poemas en la *Revista ICACH*. Trabajó en la UACH. Colaboró en *El Rehilete*, *La Cultura en México*, *Mester* y *Pájaro Cascabel*." (<http://elem.mx/autor/datos/1501>)

de la mariguana. Es lo que T. S. Eliot llamaría una "tercera voz de la poesía": el poeta hablando a través de un personaje. De repente, en su monólogo, Raúl descubre su propia muerte (vv. 25-32), incluido el deseo propio de que "me olvidaran". Cierra el poema una invocación al poeta: "Raúl, la lluvia.../ ¿la recuerdas?" (vv. 32-34) que contradice el mencionado deseo de olvido.

"Aposento V. Efraín Huerta¹⁰". Es un homenaje en el sentido lúdico que tienen los poemas del propio Huerta, con recurrencia a neologismos y referencias a personajes actuales e históricos, así como parodia de versos clásicos. Por ejemplo, la alusión al tono de Bécquer y sus oscuras golondrinas:

y a la Ahuiani que se quedó esperándote
a esa
no se le hará
(vv. 10-12)

10 "Casi medio siglo abarca la obra poética de Efraín Huerta (1914-1982). Este arco temporal fue tensado de un modo distinto a medida que su poesía se transformaba. Grave, vehemente, colérica, surrealizante: así fue en su primer periodo al que corresponden *Absoluto amor*, *Línea del alba*, *La rosa primitiva* o *Los hombres del alba*. Este último, publicado en 1944, es considerado como una de las cimas líricas de la poesía mexicana de todos los tiempos. En sus versos la Ciudad de México se convierte por primera vez en personaje colectivo y es retratada sin ningún tipo de complacencia. Se obsesiona con el alba –el momento de indecisa luz que desemboca en la claridad– y se puebla de quienes están al margen de las actividades diurnas, y habitan el espacio público durante la noche: obreros, periodistas, prostitutas, poetas; "son los que tienen en vez de corazón / un perro enloquecido". En estos poemas, paradójicamente, Huerta abandona los procedimientos metafóricos y la imagen se torna realista: retrata los perfiles de los marginales en el momento de su impostergable degradación. Para conseguirlo, los sustantivos convencionalmente agradables son acidulados con adjetivos oscuros, hostiles. Así se habla de la protagonista de "La muchacha ebria" y "su sexo dormido de orquídea martirizada". En correspondencia con su militancia política, Efraín Huerta escribió con diversa fortuna poemas de contenido social. De entre ellos, algunos que intentaron condenar el imperialismo o celebrar los avances del socialismo resultaron fallidos estéticamente, a pesar de sus intenciones políticas. Sin embargo, como afirma Carlos Montemayor, los poemas urbanos o de desastre son más persuasivos y alcanzan la poesía frente aquellos otros: "porque son reales, directos, sensoriales, con una intensa emoción del descubrimiento humano". En todo el siglo XX, muy pocos poetas de México pudieron alcanzar la eficacia verbal de "Avenida Juárez", o "Amor, patria mía". Son poemas cívicos a la vez que íntimos." (<http://elem.mx/autor/datos/1843>)

O como imitando las coplas de Jorge Manrique: "¿qué se fizieron?", alude Abigail: "los glúteos (?) de Rubén, de Walt, de César, de Ricardo, / ¿qué los fiziste?" (vv. 19-21)

El poema se ubica en el cumpleaños 70 de Efraín: "no los cumpliste ya" (v. 9). Es la misma época en que el SIDA amenazaba convertirse en pandemia: "porque ahora por allí anda el Ave EscarneSIDA" (v. 28). Los vv. 30-36 son una parodia del lenguaje prehispánico y los latrocinios característicos del sexenio del presidente mexicano José López Portillo (conocido en este poema como "Quetancácotl")

el oro lo conserva alegremente
el que fue por seis años Quetancácotl,
el jade se lo chingó la Pintada con Caca de Sor Juánatl,
y las plumas de quetzal
en La Casa del Dador de la Deudatl.
¿Acaso de nuevo volveremos a la Vida?
Ay de mí.

El v. 32 es una alusión a Carmen Beatriz López Portillo, quien se asumía como la reencarnación de Sor Juana Inés de la Cruz e incluso aseguraba (sin que mediara prueba concluyente alguna) haber encontrado los restos de la décima musa en el Claustro de Sor Juana. Se parodia también a otros nombres famosos ("Acerina y su Panzonera contratata Durazno el Negro", v. 42) como Acerina y su Danzonera, Arturo "El Negro" Durazo (tristemente célebre por su conducta hampona y corrupta), Rafael Caro Quintero (famoso narcotraficante) ("Del Antepenúltimo Quintero", v. 43). El resto del poema es una alusión al Manifiesto Nalgaísta del Cocodrilismo propugnado por Huerta, su poderío poético-sexual:

que permanezca siempre tu pajarito de la muerte
sobre las atareadísimas vaginas

(vv. 49-50)

rematado con un albur que exalta a Efraín como "chingonería/ del amor y todos sus contornos/ púlicos y nalgráficos,/ como aquellos que alegraron tus ojos aligátores:/ Tecojobichi,/ Retorno de Trasero/ y Sancojón en la colonia Chupas./ Sí,/ Señor" (vv. 56-64). Este poema termina en un tono festivo que contrasta con el ánimo desalentado del poema final de "Podrido Fuego", "Aposento VI. Miguel Guardia¹¹":

la vida esplendorosa,
putita,
zaumadora,
salamera,
mafiosa,
cuatísima,
buenaza,
convenenciera
sigue siendo
un lírico
sorbete

de cagada
1979-1985
(vv. 40-52)

Así, pues, el corolario de "Podrido Fuego" (primera de tres secciones de *Poesía en Limpio*) es una desalentadora llamada a abandonar toda esperanza. No hay remedio, y para ello no obstan ninguna de las protestas poéticas que ha hecho el yo lírico.

11 "Nació en la ciudad de México el 17 de agosto de 1924; murió el 22 de septiembre de 1982. Poeta, dramaturgo y narrador. Estudió derecho y la maestría en letras modernas, con especialización en arte dramático, en la UNAM. Fue jefe del Departamento de Literatura del INBA; director de la *Revista de Bellas Artes*; maestro de arte teatral, jefe de prensa y publicidad en el INBA; miembro fundador de la Agrupación de Arte Teatral. Becario del CME, 1952. Flor Natural en los XXV Juegos Florales de San Luis Potosí 1954." (<http://elem.mx/autor/datos/1619>)

Este aposento final, está escrito en segunda persona, pues apostrofa al fallecido Miguel Guardia, desde el principio hasta el final de sus 52 versos.

Aquí entre nos, dime, Miguel,
¿qué se siente decir no moriré del todo,
que se sintió decir
que ejerciste honradamente el verso
para seguir viviendo,
qué se sintió decir que dejarás testigos,
odios feroces,
irreconciliables reconciliaciones,
hijos
que no habrán de dejarte
morir del todo?
Aquí entre nos, ¿quién fuiste, cuate?
Sólo yo te recuerdo, Aurora alce la voz,
que por lo menos
alguien diga que no ha muerto del todo
tu esperanza.

(vv. 1-16)

Estamos ante el viejo tópico que viene desde Horacio “No omnis moriar” y que en México reproduciría en un poema del mismo nombre Manuel Gutiérrez Nájera. La idea es la misma: sobrevivirá algo de mí en mis poemas. Y mientras Gutiérrez Nájera apostrofa a una amiga que lo recordará, Bohórquez apostrofa al poeta Miguel Guardia que será recordado por sus hijos o tal vez sólo por el propio yo lírico. Insiste la voz poética “Cuántos te conocieron...”

¿Cuántos te conocieron buenamente o violentamente,
encabronadamente, o te desconocieron;
cuántos te dejaron morir,
cuántos te masacraron encantadoramente,
cuántos te leen ahora que te has muerto del todo,
amigo mío?

(vv. 29-34)

Finalmente, reconoce que aunque sea leído, ha muerto del todo, contradiciendo el “No omnis moriar” del principio. Y acaba de la manera desesperanzada que ya he reseñado

al principio de este comentario al poema. Se trata de una ironía que nada queda, ni una esperanza. Una ironía del sino, pues ésta es desairada del todo a final de cuentas.

4.2.2 “B. A. y G. frecuentan los hoteles”. Se trata del segundo de tres poemarios que integran *Poesía en Limpio*. Inicia con un pórtico que da paso a una serie de 35 poemas dedicados "a José Luis G." Es un canto al deseo homosexual. Nosotros somos los testigos de este poemario escrito en tono autobiográfico. Se trata de un discurso de "lo marginal", como señala Iván Figueroa (2013: 42): "El discurso de *lo marginal*, por su propia configuración en contra de *lo dominante*, se generará como una desestabilización de todo aquel orden impuesto sin otro fin que el de controlar el nivel discursivo no oficial y que por lo general, se derivará a conductas 'anormales'. A grandes rasgos podemos decir que el discurso del cuerpo, en lo marginal, se derivará a una gradual cancelación de la razón, pues esta implica aceptar el discurso del otro, del que, a través de sus procesos de dominación logra revertir la función del cuerpo, su placer y su deseo, hacia los límites de una funcionalidad anormal pues no es la real sino la que lo dominante construye como aceptable dentro de su estructura". Estas ideas las retoma de Michel Foucault, *Los anormales*, FCE, Buenos Aires, 2007, p. 215. De este modo, los elementos de un sistema se definen por oposición: "El sujeto no se autodefine sino por aquello que se le opone, su silueta se recorta en contraste con el orden cultural en que se halla inmerso. Este orden cultural se constituye de aparatos reglamentarios: la razón y la conciencia, que controlan respectivamente los saberes y las conductas. El sujeto moderno lleva esta actitud de la negación hasta el mismo nihilismo, desconfía de su voluntad y su autoconciencia y esta desconfianza va a dar lugar al distanciamiento, a la fugacidad, al desdoblamiento irónico y a la diversidad de identidades" (Héctor Domínguez Ruvalcaba, *La modernidad abyecta*.

Formación del discurso homosexual en Hispanoamérica, Universidad Veracruzana, México, 2001, p. 22, citado por Figueroa 2013:43)

Construir el objeto del deseo a partir de la memoria es fragmentario, una representación fragmentaria, se fragmenta el yo lírico y el espacio. Como en el mencionado poema inicial "Pórtico":

Si esta pasión no fuera,
si esta alegría no me trastornara,
si lo que mis ojos, manos, lengua,
no recordaran
lo que en este momento me estremece
sólo de estar pensándolo,
si no tuviera la fálica esperanza
de retomar albura entre sus piernas,
si no soñara a diario vivir su alegre cama,
su verija entreazul, su carne sierpe, hábil;
no valdría la pena
desmentirse, crucificarse, desorejarse a diario,
caminar sobre el fuego,
aceptar servidumbres, malvoluntades,
indescifrables enanas huevoncitas compañeritas tejedoras
de soledad.
Juan Diego, tepiltzin,
el más piltontli de mis hijos,
mi coconetl:
¿checaste tu tarjéatl?

Es en el conflicto donde es posible el amor o el deseo. La configuración del espacio transgresor que es el hotel, donde "frecuentan" según lo expresa el título, es de instantes fijados en el instante poético. Es la memoria la que hace posible el nacimiento del poema. Es notoria la parodia de los espacios sacros, como en "Pórtico" donde el yo lírico finalmente se asume como la Virgen de Guadalupe y su amante (hijo) Juan Diego, el indito y su humildad refuncionalizado en un contexto erótico. Además, hay que señalarlo, en este poemario se da el autoescarnio de manera irónica, que busca en el despojarse de lo

accesorio la gracia de encontrarse a sí mismo. En este sentido se da la animalización a través de la configuración de los espacios, pues los hoteles son guaridas o cuevas donde los amantes pueden terminar "odiándose con ternura", irónicamente. Transcribo el poema 3:

Los hoteles son terrestres guaridas
dulcemente feroces,
rescoldo del sobresalto prenatal,
furtivas, sórdidas y promiscuas
placentas del corazón transido,
galopando hilos de semen vía láctea
caminito de Santiago de leche de la primera infancia;
me alegra haber estado
en la primaria cuando Hiroshima
nos dio pavor de aldea y todos apedreamos
a los gringos del pueblo;
luego me apedrearon a mí por niño rico,
seductor de mayores;
no entremos en detalles; siempre fui
seductor o incitador, dueño de mí
absoluto, inseducible, bronco.
Lástima que después, desembocado
al sudor de mi frente,
asumí llantos, criticaturas, dedos
lapidatorios
y fueron los hoteles la mejor cueva
donde aullar y coger y biensentirse
como recién nacido,
auuuuuuuuuuuuuuuu coyote garroteado
pero contento.
Y el cuarto es una feria
me entras y te engullo
y sigues allá arriba y aquí abajo, bumerang del azoro,
rueda de la fortuna, tiovivo celeste,
y baja y sube cualquiera parte tuya,
y en tu ombligo
te bebo hasta el hondor inesperado,
pubis de mi edad a tu edad ébano y música,
cítara donde canto
el veloz animal de tu puericia,
encuentro de dos cuerpos dedos re mordimientos,
dos bocas y esta cueva recámara buhardilla madriguera mazmorra
penthouse de pobre tumba cubil cogedero rehilete,
como quieran llamarlo,
donde nos encontramos y el viento con su fuego,
donde dando de vueltas, revolcándonos, nace la esclavitud,
qué le vamos a hacer,

de mi cuerpo a tu cuerpo, escarnecidos,
dando de qué hablar,
y me odias con ternura.

El yo lírico experimenta las dos caras de la moneda: primera, cuando era niño y apedrearon todos a los gringos del pueblo, el miedo, el terror al que es distinto, se vio luego en su propia contra: el apedreado resulta el yo poético, dominante en las relaciones cuando niño rico. Luego la situación de dominio cambió al crecer “y fueron los hoteles la mejor cueva/ donde aullar y coger y biensentirse/ como recién nacido/ auuuuuuuuuuuuuu coyote garroteado/ pero contento.” Aquí se tiene una ironía por despotenciación pues al garrotéarselo se pone contento, teniéndose la ambivalencia de la palabra "garrote" que bien pudiera estarse refiriendo al falo.

En el poema 4 la estancia en el espacio del hotel se torna espacio transgresor, donde no ha lugar para el mundo puertas afuera,

Frecuentar los hoteles
es olvidar qué fuimos allá afuera,
por cuál camino de entresueños
no me dejas dormir,
por qué razón padezco y me padeces
el pecado, el estigma
de estar hombres en el amor,
la expiración delictiva,
la agonía,
el santísimo entierro
en el que sabe cuál de los dos
murió primero
(vv. 16-27)

El santísimo entierro (v. 25) es una experiencia irónica y ambivalente, pues se refiere al entierro de Cristo descolgado de la cruz, pero a la vez a la pequeña muerte del orgasmo, en este caso: orgasmo homosexual, ese tan condenado por lo dominante (moral

judeo-cristiana-heterosexual). Hay entonces una mueca discordante que provoca el sobajamiento de lo sagrado a lo humano-terrenal. Orgasmo/muerte que se repite en la dicotomía "dormir... morir... dormir... tal vez coger..." (v. 34), que culmina en el juego conceptual de los vv. 37-41

De todos modos,
enciende, amor, la luz,
a ver si todavía estamos en el cuarto,
o habremos de renacernos nuevamente
cuando la luz se apague.

En su transgresión, el yo lírico se asume como un condenado a no obtener la salvación divina. En el poema 23, se ve una situación irónica, pues el yo lírico cree en Dios y no por eso se asegura el Cielo. La clave de esta ironía está en la ambigua expresión del v. 5, "haberme ido cubriendo lentamente de hazañas"; ¿qué clase de hazañas serán estas que en vez de premio merecen castigo? La respuesta está en los versos 9-15. Buscar un tesoro y encontrarlo es una hazaña. El tesoro es el amante, lo que va contra los dominante, la moral heterosexual, y por ello Dios (en el que sólo se cree para perder El Cielo, v. 6-7) sigue esperando que le pida perdón. Y esta idea se ve reforzada en los vv. 16-18 ("mi gula por G"). La palabra "milagros" también se presta a ambivalencias (si la entendemos como intervención divina o hecho maravilloso sin explicación), "milagros" que se esperan en la "gula por G." (oh paradoja) y mientras Dios sigue esperando un arrepentimiento (v. 13) sólo hay de parte del yo lírico un arrepentimiento valedero (vv. 20-21)

23
No me aseguro El Cielo,
y no por la lujuria que me corroe,
por *no* haber mentido premeditadamente,

sino por, despojado de belleza,
haberme ido cubriendo lentamente de hazañas
de cuando creo en Dios
y Dios me asiste.
Estoy sobre esta cama, sereno de vejez.
Las huellas de tus pies todavía humedecen
el piso donde fuiste el mapa del tesoro
y Francis Drake que te llevó a la escuela;
y pierdo sin verte,
y Dios sigue esperando que le pida perdón
aunque el día esté hermoso
y huelva a verdad tu cuerpo loco, ausente.
Bienvenida, Señor, por si te vale,
esta ventura, aunque no toque Cielo por mi gula de G.
y el Diablo tiene.
Ay, suceden milagros,
yo sólo me arrepiento de haber amado tanto,
y mal.
(p. 140)

El género poético-biográfico se presta a la ficción. Por ello, este deambular por diversos espacios puede ser un mero pretexto fragmentario para hablar del deseo y de lo que fue la vida y las ganas de olvidar (y recordar), donde se entrelazan parodia, escarnio e ironía. Como en el poema 34:

34
Esta jugada debía empezar así:
Pues bien, yo necesito...
Ya para qué, animal,
de otro será de otro como antes de mis pesos,
y hubiera sido echada según plano,
en algún cuarto de motel en Jalapa,
y no fue de tal manera, teótiua.
Sin embargo, existen --puedo probarlo--
hoyos, datos, daños, cicatrices, agendas,
materias blanquecinas, moretones, aves que cruzan,
constancias, premeditaciones,
por las que emplazaríamos
nuestro primer round
en el que G. perdería la muerte
y yo la vida.
Y sucedió que un día,

yo quise hacer poemas que envidiasen
 los poetas eróticos, atávicos, erráticos,
 antrófilos, esdrújotos, impertérritos,
 edípicos, nácodos, te lamo el clitemnéstrico
 capullo herida virgen chupa;
 y los poemas hago
 y ay, deshago la tanta luz que tuve fulminada,
 mientras se pierde,
 después del desencuentro,
 aquel beso no dado.
 ¿Y en dónde quedé yo,
 en qué cama de cuándo,
 en cuál hotel profundo
 me quedé para siempre entre tinieblas?
 Ayer también me estuve,
 ayer disimulándome
 el penoso declive de mi vida,
 no puedo ser mi casa sin pensarte,
 me pongo mal, regreso hacia mí mismo,
 no me encuentro, recuerdo, porque es tarde,
 porque es triste,
 que en algún cuarto a oscuras
 debí olvidar. Oh, Dios, mi gafetito:
 "Payasito de Mierda"
 y G. no existe.
 (p.152-153)

G. es el amante y B.A. la voz lírica, que juntos forman un anagrama de Abigael Bohórquez García. Se tiene en el v. 2 una parodia del “Nocturno a Rosario” de Manuel Acuña. De manera análoga se tiene una parodia del famoso verso de Neruda “será de otro, de otro, como antes de mis besos” de *Los veinte poemas de amor y una canción desesperada* en el v. 4. En los vv. 15-26 se tiene un juego de enumeración de palabras esdrújulas donde se reflexiona acerca del propio quehacer poético (poesía acerca de la poesía), en una ironía metafísica donde el resultado obtenido, se supone pudo quedar distante de lo deseado.

El cierre del poema es magistral. Se tiene el autoescarnio (vv. 32-33), la desubicación y el sentirse perdido (vv. 27-30), buscarse a sí mismo y no encontrarse (vv. 35-36) y de nuevo el autoescarnio (vv. 39-41). Todo en el marco de una teatralidad ya

señalada por Figueroa (2013: 68-69): “debemos considerar que el Yo vital y el Yo poético han creado, a partir de la historia personal en el nivel de experiencia de vida y el (*sic*) experiencia estética, un Yo dramático que expone su condición marginal a partir de la creación de una realidad tamizada por la recuperación del pasado, es decir, todos aquellos discursos que lo han llevado a revalorizar su marginalidad a partir de un discurso popular elevado a lo estético con una carga fuertemente teatral y la experiencia del deseo homosexual se enuncia como una representación dramática teniendo como referencia los medios masivos de comunicación contemporánea como el cine, la radio, la televisión, la prensa escrita, etc.”

El tono lúdico y teatral de estos poemas se conserva hasta el poema final de la serie, el 35, satirizando a través de la ironía el discurso moralizante "supremachista" (el término es del Dr. Antonio Marquet), pidiendo irónicamente un perdón que de antemano sabe que no tendrá.

35
Así pues, para finalizar,
concluyo:
SEÑOR,
exonérame;
yo no he dañado ningún pájaro,
excepto
alguno que otro

de varón.
(p. 154)

Estableciendo una Santísima Trinidad (por el tono sacro --paródico-- invocatorio) entre Señor, Yo lírico y el pájaro, que de acuerdo a una muy libre interpretación podrían establecerse así:

Señor=Dios Padre

Yo lírico=Dios Hijo

El pájaro= Dios Espíritu Santo.

Desacralizando así lo dominante, la divinidad a la que se ha invocado en muchos de los poemas de "B. A. y G. frecuentan los hoteles".

Volviendo al punto de la hipotética existencia (o no existencia) de G. expresada en el verso final del poema 34, vale la pena subrayar que las tres iniciales son una especie de anagrama del nombre completo del poeta: "B(ohórquez) A(bigael) y G(arcía) frecuentan los hoteles". Abigael Bohórquez García cierra el juego de espejos, donde es él mismo quien frecuenta los hoteles, donde el amante tiene uno y todos los "dulces nombres".

4.2.3 "Country boy (Crónica de Xalco...)". Es el tercer y último poemario que integra *Poesía en Limpio*. En él se cumple lo que Figueroa (2013: 70) dice refiriéndose a "B. A. y G. frecuentan los hoteles" en cuanto al ludismo del lenguaje: "El lenguaje se lleva a una explosión inverosímil por la experimentación con que se está generando a partir de giros vertiginosos en la misma construcción formal. Estos giros lingüísticos van desde los cultismos literarios hasta el habla popular, pasando por la inclusión de otros idiomas, principalmente el náhuatl y el inglés; así como una cantidad de neologismos. Todo este universo lingüístico en lo formal generará un discurso evasivo y, por lo mismo, lúdico."

El poemario lo abre una sección titulada "Pelos y señales", la cual funciona como una serie de epígrafes que sirven de guía a la lectura. En el primero, de Francisco Javier Clavijero, en su *Historia Antigua de México*, se exaltan las bondades de la lengua náhuatl,

“singularmente expresiva, por lo cual la han apreciado y celebrado cuantos europeos la han aprendido, hasta llegar algunos a concederle ventajas sobre la latina y sobre la griega. En la copia de verbales y nombres abstractos excede sin duda la lengua mexicana a cuantas conocemos... Tiene muchos frasismos tan expresivos, que sirven de hipotiposis de las cosas, especialmente en materia del amor”. Define Beristáin “hipotiposis” de la siguiente manera, como una variedad de la descripción: “Si la pintura contiene un cúmulo de pormenores precisos, intensamente claros y verosímiles, de modo que resulta clara y enérgica, y permite al *receptor* compenetrarse con la situación del testigo presencial, se denomina *hipotiposis* o *evidencia*”. (Beristáin 1992: 138) De tal modo que la lengua náhuatl queda caracterizada como de suma expresividad, “especialmente en materia de amor”. Los siguientes tres epígrafes son una invitación a adentrarse en el “alma mexicana” (expresión de Samuel Ramos) para llegar a comprenderla a través del lenguaje, con un cuarto epígrafe paradójico de Oscar Wilde: “Tengo un gran temor, el no llegar a ser incomprendido”. Se tiene a continuación un quinto epígrafe que define al “cholo” por los chicanos como esa “distorsión del lenguaje que mezcla elementos del español antiguo, del caló mexicano introducido por los braceros, del slang norteamericano y de los barbarismos del pochismo” (Mario Gill, *Los chicanos o el grillo en la oreja del león*). Ese lenguaje cholo se observará mucho en este poemario, al igual que el náhuatl.

A continuación se tiene un sexto epígrafe, sacado del *Cancionero popular mexicano*: “Me importa madre que tú ya no me quieras,/ porque mi amor no se fija en chingaderas...”, que viene muy a tono con lo que dice en el séptimo epígrafe de Octavio Campa Bonilla, en cuanto la coloquialidad del lenguaje. Cito un fragmento: “Si Abigael Bohórquez nos tenía acostumbrados en su poesía al uso del lenguaje novedoso, en *Country boy* nos comprueba que la innovación tiene cuerda para rato. // La incorporación de arcaísmos, pochismos,

americanismos, aztequismos, indigenismos, neologismos, importamadrismos, abigaelismos y demás 'ismos' resulta un osado acierto del autor que, poeta al fin sobre todas las cosas, no titubea en acuñar nuevos vocablos cuando el lenguaje no grafica cabalmente su concepción.”

El octavo epígrafe es un monólogo de un personaje apodado “El Tijuana” que habla precisamente como cholo (tomado de *Los mexicanos del norte* de Hernán Solís Garza.) El noveno epígrafe lo constituyen dos versos de Juan de Dios Peza: “Y siempre hay algo que se nos queda / de tanto y tanto que se nos va.” Un epígrafe notablemente nostálgico, de dolor por el paraíso perdido que fue la tierra natal, recuperada parcialmente a partir del lenguaje cholo, que en mucho recuerda al terruño. Como parte de esa misma nostalgia, el noveno epígrafe es una carta dirigida a Abigael por Olga López Marín, en versión bilingüe: pima (propio de los indígenas de la Caborca natal de Bohórquez) y español. Y la versión pima empieza precisamente con la palabra “Caborca” con su respectiva descripción del desierto.

De la misma Olga López Marín es el noveno y último epígrafe de “Pelos y señales”, donde, al igual que Octavio Campa Bonilla hace una breve reseña de *Country boy*. Transcribo un parte del epígrafe: “Sobrecogedora poesía amorosa, pasarela de duelo y de chatarra, del mejor rebelde Abigael. Contrapostura cruel de aquella memorable *Memoria en la Alta Milpa*, donde casi todo florazuleó. Milpa Alta y Chalco, comunidades en las que ha vivido, amado, odiado y escrito”. Se cierra el poemario con una “Versión cercana del tercer tipo de algunos indigenismos” (p. 203-204) donde se da el significado de casi todos los términos indígenas utilizados en los poemas (veintinueve poemas en total, numerados con letra, y fechados globalmente entre 1985-1989, p. 201). Entre los veintinueve poemas y “Pelos y señales” se tiene un poema suelto: “Envío. Canto a Nezahualcóyotl”, donde se

exalta la figura del rey poeta, p. 169-172, a la vez que hay un recurso de la ironía a través del aplazamiento de la muerte, pues contrastan los primeros versos con los últimos.

Yo, que llego esta noche de recorrer amores,
que he salido y vuelvo de la noche magnífica
que me ha dado la clave de este sueño andariego,
vengo con la propuesta noctiazul del insomnio
a emplazar al poema con mi palabra a solas
como yo, que regreso de la sombra perfecta,
de lo más negro ardiendo rumbo hacia tu memoria,
Nezahualcóyotl: vengo de recorrer amores
para decir en líneas todo lo que te siento.
(vv. 1-10)

Compárese estos diez primeros versos con los que cierran el poema:

Cierro el poema, pulso las cuerdas del sollozo;
yo que llegué esta noche de recorrer amores,
salgo a llorar escombros, catástrofes, olvido.
(vv. 93-95)

En el ínter de los primeros versos y los finales se hace un repaso de la vida de Nezahualcóyotl, haciendo énfasis en su amor por la belleza y por la justicia, hasta desembocar fatalmente en la muerte del rey poeta, destino expresado a través de la ironía metafísica, donde el único significado, entonces, resulta ser la falta de todo significado. A pesar de ello, la búsqueda del significado vital sigue, como si, junto con la muerte, formaran las únicas constantes de la existencia.

El grueso de *Country boy* lo constituye “Poemas Pocholochalcas” (p. 173-201). Los veintinueve poemas que lo integran tienen en común un sentido del humor áspero y en ocasiones sarcástico. Pongamos el siguiente ejemplo

CUATRO

Pero gracias
por hacerme levantar a las cuatro de la mañana
para escribirte estos versos
gracias por este dolor de haberme hecho volver a la palabras
en tu pueblo rabón,

yo, pocho, cholo,
gracias por el amor que no me tendrás nunca,
gracias por el olvido, *partner*,
gracias por este trago de vino y este cigarro,
gracias por haberme hecho descubrir
que los gallos de tu aldea
también pisan en los jotos de andacá,
(vv. 1-12)

Esta anáfora (“pero gracias... gracias”) es irónica porque va dirigida hacia un amor no correspondido (v. 7), por cosas tales como la soledad y el amor no cumplido (vv. 8-9), por el insomnio (v. 2), por la ocasional realización del coito (vv. 10-12). En resumidas cuentas, “gracias” por un favor desconcedido.

gracias porque pienso que vivo y no quiero morirme,
gracias por el retorno de tantas cosas
que había arrojado al más allá,
gracias porque puedo asomarme a la ventana
y repetir tu nombre dilúvico sin que me escuches
(vv.13-17)

Se tiene aparejados dos potenciamentos (vv. 13, 14-16) con un despotenciamiento que resulta patético en su sentimiento de soledad (v. 17) dando gracias por la misma.

gracias
porque hacía mucho tiempo que no hacía ruido mi maquinita
me callan madre y está saliendo el sol,
gracias porque ahora no quiero darme
ni aunque tuviera con qué
a nadie,
ni a ti,
(vv.18-24)

la gratitud se extiende a la gracia de poder escribir aunque sea a horas en que importune a los vecinos con el ruido de su maquinita de escribir (vv. 18-20), y también a la plenitud de no desear entregarse a nadie, gozoso de la soledad, en plenitud. (vv. 21-24).

y el boletín metereológico en la radio dice
que el día será como tú
eras,
gracias por esta mañana,
por la sonrisa en el retrato de mi madre,
porque me voy al centro a triunfar y olvidar el percal,
porque he descubierto tus gorgojos en la alacena
(vv. 25-31)

El boletín metereológico se vuelve motivo de nostalgia pues el nuevo día “será” como el tú poético “eras”, de tal manera que se establece una relación de falsa causalidad entre fenómenos simultáneos, es decir, entre “el día será como tú / eras,” y la mañana y la sonrisa en el retrato materno, y la migración para triunfar (v. 30) y el contraste con “tus gorgojos” (v. 31) en alacena, símbolo de la pobreza que quizá provocó la migración.

porque salgo a comprar el diario el peor
y han publicado poemas horribles de yo sé quién.
Gracias, reconquistó la luz,
salgo a la vida, *daddy*, chipahuac,
thank you.
(vv. 32-36)

No se nombra al enemigo, sólo sus horribles poemas, en una suerte de complicidad posible con el tú poético. El poema finaliza con un jubiloso gracias (*thank you*) al chipahuac (“hermoso”), por la gracia de esa mañana que lo ha hecho recobrar la luz.

En su mayor parte, “Poemas pocholo chalcas” está integrado por textos de amor y erotismo, con algunos textos de picardía.

SEIS
Cuando te conocí me dije:
WOW
what a drink, my God.
Y sigo borrachísimo.

SIETE
No es lo mismo táctame que apetécame,

to move or not to move,
todo consiste en desnúdate y acométeme,
smuggler,
éntrame con pulgadas de piel,
mi loco,
y alócame:
yeah.

Se tiene el recurso a la parodia del poema “Reír llorando” de Juan de Dios Peza, donde se exalta el gozo carnal como remedio a cualquier pena. La parodia se ve reforzada en las asonancias de los verbos conjugados en vosotros (segunda persona del plural) terminados en “éis”, en un sentido reiterativo y burlón.

OCHO
Viendo a Garrick, actor de Inglaterra,
coged y os distraeréis,
tanto he sufrido,
¿sufirís por no fornicaréis?
Mostradme
your magnificent flaccid penis
que yo lo pararéis.

También se tiene una breve parodia del himno “God save the king”

NUEVE
Amor
qué inquietud estar
yo frente a ti
so excited túrgidos amenazándonos no puedo más
mejor me rindo
esgrime el espermario que llevas alegre entre las piernas
y mátame con él
dead queen tell no tales
no tales
no no
God save the Cock. Arghhh.
No es para tanto
pero fingir la muerte
duele.

El v. 7 “mátame” hace referencia a la muerte que significa el orgasmo, y se insiste en esa muerte en el v. 8 y 13.

En el poema DIEZ se tiene una sátira con parodia contra los promotores de encuentros de escritores.

Los cuicapicques sexenales
que traman filmes de terror
y dragonizan
sordos desencuentros de *poets*,
seguramente cargan su issstesespejito
de la madrissstesa de blanca mueves
para que en bola
la rumbera ya no sea Nimón
sino las boly isssters.

Los cuicapicques (“poetas”) son sexenales porque están ligados al poder sexenal del presidente en turno y de los gobernadores; no “organizan” sino que “dragonizan” no encuentros sino desencuentros. Y la referencia al ISSSTE (Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado), en los vv. 5, 6 y 9. con su respectivo lenguaje paródico del cuento de hadas de Blanca Nieves (blanca mueves), el espejito (issstesespejito) de la madrastra (madrissstesa). Parece estar haciendo alusión a la obesidad de un funcionario público (v. 7, “en bola”, v. 9 “boly isssters”), y parodia el nombre de la rumbera Ninón (Sevilla): “Nimón”, al sustituirla por el parodiado nombre (boly isssters) de las Dolly Sisters, famosas actrices y bailarinas húngaras de los años 1907-1929. Estas fechas nos dan una idea de la antigüedad del funcionario parodiado. O tal vez refiera a las bailarinas cubanas de mambo Caridad y Mercedes Vázquez que adoptaron el nombre de las originales bailarinas húngaras, antiguas pero no tanto, contemporáneas de Pérez Prado.

Al levantarse el telón,
Mayahua,
la cacatriz
triz traz truz
dando tres trapiés
excrementó al mayate treinta y dos
en lugar del *Thirty-three*.

Aquí aparece una sátira contra un Mayahua (náhuatl: “el que tiene mayates”), donde se parodia el oficio de actriz llamándolo “cacatriz” (feminizando al mayahua, además, que es una forma de ridiculizarlo), y se escucha la onomatopeya de lo tres trapiés (v. 4) como derivada de la sílaba final de “cacatriz” dando como resultado el error de que excrementara al mayate treinta y dos en lugar del treinta y tres. Treinta y tres es un número simbólico en muchos sentidos, en este caso puede ser porque representa la edad de Cristo al ser crucificado. Mayahua no es crucificado, pero sufre al dejar pasar al mayate treinta y tres y quedarse sólo con treinta y dos.

También está presente la intención satírica al disfrazar los nombres de varios dramaturgos mexicanos en el siguiente poema, que desde el título se anuncia como un rompecabezas:

VEINTICINCO
MEXICAN DRAMATURGIST LA MERA PIZCA'S PUZZLE

Asiprestes deformes
lazariyo de putas.

Por el estrecho de magañanes
mengañanes.

Enelles
Argudes
güeyes:
presente.

Para su bien allido y bien amado:
escarbizo carbido

topo
chido.
Aristócratas de cabeza pibil:
murió de pronto
la malquerida:
pelaná.

Gundizálvez Dzul Tecuhtli Squire
or mister G. Knight
muy a disgusto

Ovulo Ovo Huevo
Nuevo
Iva
Nalgador Viva la Sovo.

En goitia y urrutia
la Mayagoitia.

Miércoles de catrina
siempreviva.

Sor Juana interrumpió:
Méssere don Rebelfo
a Desatino
mandad por ese Inclán
y Joséluisa,
hache, i, jota, ka, ele, elle, eme, a,
chachachá.

En los versos 3 y 4, aparece en broma el apellido de (Sergio) Magaña, un poco disfrazado con el sufijo “nes”, que le da una semejanza al verso con el “estrecho de Magallanes”. Todo esto envuelto en una broma de engaños (“mengañanes”). En los versos 5-8 se tiene una parodia o anagrama del nombre de Hugo Argüelles, exitoso dramaturgo. Del no menos exitoso Emilio Carballido se tiene también parodia o anagrama en los vv. 9-12, a los que siguen unos versos satíricos de sentido críptico (vv. 13-19).

Se juega con jitanjáforas con el nombre de Salvador Novo, a quien muchos malquerientes llamaban “Nalgador Sovo” (vv. 20-23). Con ese mismo espíritu lúdico se finaliza el poema (vv. 24-34), donde la única figura reconocible es Sor Juana (Inés de la

Cruz) y tal vez “Joséluisa” (v. 32) sea una alusión a Luisa Josefina Hernández, destacada dramaturga de la misma generación que Carballido.

4.3 *ABIGAELES. POENÍÑIMOS* (ca. 1990). No tiene pie de imprenta y no aparece año de edición en la página legal, pero con este poemario Bohórquez ganó el Concurso del Libro Sonorense en la categoría de poesía en 1990. Está estructurado en cuatro secciones:

“Abigaeles: --Poeníñimos-- Primera Parte”

“Intermedio sobre Jesús niño en Sonora”

“Abigaeles –Poeníñimos-- Segunda parte”

“Lección aparte para poeta y coros”

Cabe señalar que el término “Poeníñimos” recuerda claramente los “Poemínimos” de Efraín Huerta por su sonido en el nombre, pero también por su ludismo aunque no por su extensión, pues aunque la mayoría son poemas breves, no son tan breves como los poemínimos. Una dedicatoria abre el libro (p.5):

para ALICIA MUÑOZ ROMERO
que bien sabía de estas cosas,
para ANTONIO GRANADOS
por su luminoso
ZOOLOGICO DE PALABRAS
y para
ABIGAEL ARMANDO NAVARRETE

Alicia Muñoz Romero: “Nació en Hermosillo, Sonora, en 1920. Después de haber terminado sus estudios, empezó a trabajar en la Dirección de Educación del estado por siete años. En 1939 es nombrada maestra rural, lo que le permitió viajar por el estado. Trabajó también en la Universidad de Sonora y después en el departamento de Acción Cultural del Gobierno del estado como secretaria de Enriqueta de Parodi. Desde muy joven publicó sus poemas en periódicos y revistas estatales como *Cauce* (la cual realizó junto con Enriqueta),

Letras de Sonora, El Sonorense, Información, El Imparcial, El Regional. Ofreció recitales en la Universidad de Sonora, en Radio Universidad y otras instituciones. Se caracterizó por su oratoria. En 1976 apareció su único libro, un poemario titulado *Piedras al pozo* que financió ella misma (cuyo prólogo escribió Armida de la Vara). Murió en 1989.” (<http://proyectofaz.blogspot.mx/2008/04/alicia-muoz-romero.html>, consultado el 23 de enero de 2017) De manera que Abigael le está dedicando su poemario a una poeta sonorenses recién fallecida.

Sonorense, pero por residencia, también es Antonio Granados. “Nació en la Ciudad de México en 1958. Llega a Hermosillo, Sonora, en 1987. Ha trabajado en el área de investigación del Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE) de México recorriendo las comunidades rurales de su país. En la década de los ochentas junto con Esther Jacob y su equipo de trabajo (formado por intelectuales que habían participado en una de las experiencias fundamentales para la actualización y el crecimiento de la producción literaria destinada a los niños en México, la revista “Colibrí”) creó el área de publicaciones para dar forma a lo que más tarde sería la serie “literatura Infantil”.

Ha obtenido varios reconocimientos como el premio “Tiempo de Niños” en 1984 con su libro *¿Te canto un cuento?*, teniendo como jurado a Juan José Arreola, entre otras personalidades. El libro *Sonorense* en 1995 con su libro inédito *Poemas de juguete I*, y por la misma obra ya publicada el IMPAC Monterrey 400. Además de escritor, Antonio cuenta con una larga trayectoria en investigación y como promotor de la cultura para niños, con un reconocimiento de MISCALTIA, que le fue otorgado en 1994 por el grupo CINCO en FIL- NIÑOS durante una Feria Internacional del Libro en Guadalajara, Jalisco, México.” (<http://proyectofaz.blogspot.mx/2008/06/antonio-granados.html> consultado el 23 de enero de 2017). De manera que Bohórquez dedica este poemario a alguien cercano a la literatura

infantil. Aunque *Abigaeles. Poenñimos* está dedicado también a un niño, dista por la complejidad de varios de sus textos, de ser un poema infantil.

Abigael Armando Navarrete es en aquel 1990 un niño bautizado así en honor al propio Abigael Bohórquez por su padre Salvador Navarrete, quien era muy cercano al poeta, casi como un hijo, de manera que el niño viene a ser una especie de nieto para Bohórquez. Son dos Abigaeles (de ahí el título del poemario), uno que nace en Chalco, el 10 de diciembre de 1987, y el poeta caborquense cincuenta años mayor y que ya está cantando su propia vejez y su propia muerte en este poemario lleno de textos con ironía metafísica, es decir, la que surge de la visión nihilista que C. I. Glicksberg (cit. Roster 1978:15) define como el contraste entre lo que espera el hombre de la vida, y lo que de hecho recibe —el contraste entre su búsqueda por un significado de la vida y la realidad de no haberlo descubierto. El sinsentido de la muerte. Un sinsentido que se mezcla con la ternura del juego con el niño Abigael.

2.
Un nieto que no es
pero que se desprende por fe y pasión
de quien para él bien crié
por no decir bienquise,
y que de él se logró este capullo loquisísimo,
es alta bendición,
me hace mudanza,
ya pienso en no me dejes
que me moriré,
y muy cierto lo sé,
Abigael,
miel,
tropol de unicornios de paja
sin portillera.
Dulce con él.

En varios de los poemas se alude a la propia muerte del poeta. Pongamos por ejemplo, de la primer sección:

10.
Érase que se hizo un día
un niño abigael,
y se encontró de pronto en un camino real
con un niño viejísimo,
los dos se llamaban igual,
sólo que uno venía, cibori, morrito, buqui, chichí,
y el otro ya se iba, betarro, ruquérrimo,
¿a quién le ibas,
¿a quién ya no le vas?
Acua, tata.
Un-don-din
¿quién ha bebido acua aquí?
Un angelito,
¿Cuántas veces?
Tres veces
¡Jesús, mil veces!

El que venía es el recién llegado a la vida, a quien se le nombra con regionalismos sonorenses, v. 6: cibori (“renacuajo”), morrito (“niñito”), buqui (“niño”), chichí (“bebé”), y el otro que ya se iba. Aquí (v. 7), el yo lírico se asume como anciano (“betarro, ruquérrimo”) y luego las preguntas retóricas “¿a quién le ibas, ¿a quién ya no le vas?” tiene por respuesta la misma: al viejo. El yo lírico juega con el niño. Es un juego de espejos donde el yo lírico ve lo que él alguna vez fue y que aún se considera: Un niño, solo que “viejísimo” (v. 4). Es el llamado de la nostalgia. Esta es definida por el DRAE de la siguiente forma: “(Del gr. nóstos, regreso y *-algia*). f. Pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos. // 2. Tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida.” Como se ve en el siguiente poema de la primera sección:

11.
Su ausencia

me trae, de pronto, la nostalgia
de mi niñez.
Caborca
en los cuarentas:
rastrilla de las trillas,
huertas interminables de naranjos en flor,
y la arábiga sombra de la higuera,
el datilero de Alí Babá,
una plaza desierta
y agua, mucha agua corriente, agua que ya no hay,
la Liebre de Ocho Patas, reverberando en la llanura,
Don Mercedes...
la voz... la voz...
verdulero...
y la leche, como ala, pasando:
asadeeeeerasss.

(vv. 1-17)

Se describe el bucólico paisaje del pueblo natal de Abigael, el trigal (v. 6), las huertas de naranjos (v. 7) que desde la perspectiva del niño son infinitas o interminables, el datilero de Alí Babá (v. 8), milagros en medio del desierto caborquense. Queda un tanto críptico el sentido de la “Liebre de Ocho Patas” (v. 11), y el verdulero Don Mercedes, así como la leche y la venta de ubres asaderas.

Vamos a Pueblo Viejo.
La jequia pasa, pasa,
jondísima,
yo digo: madre mía,
y aún suena eco:
La Sofía Bojórquez;
qué tesoro esta lengua que hablamos,
la, él, como ásperos racimos de uva de tápiro,
que ya no hay,
como no está la liebre de Ocho Patas
reverberando en la llanura.

(vv. 18-28)

El Pueblo Viejo, donde está la iglesia de la Purísima Concepción de Caborca, misión fundada por el jesuita Francisco Eusebio Kino en 1693. La jequia (acequia)

jondísima (hondísima) son regionalismos que hacen aparecer en la memoria nostálgica del poeta a su madre, con la que vivió hasta la muerte de ella el 26 de agosto de 1980. Y aparece de nueva cuenta la “Liebre de Ocho Patas / reverberando en la llanura”, que ya no está, como tampoco el agua y las uvas del tápiro.

Era el amplio silencio.
El gran silencio que, una mañana,
dejó de serlo con el tren;
los nocturnos focos hasta las diez,
oh, altas horas de la noche de Drácula
en el cine teatro Caborca, de ciudad grande,
hasta que se quemó,
por ese tiempo fue, que, de abundancia
mi mano alegró el cauce
donde era dulce empezar
a terminar.

(vv. 29-39)

La nostalgia también se siente por el cine Caborca que ya no existe, el alumbrado público que duraba hasta las diez, donde fue tiempo de cauce de abundancia que la mano gozó, y que es tiempo ido.

Abigael.
Su ausencia
me trae de pronto la nostalgia
de mi niñez,
y me pongo a esperarlo:

Ángel Santo que el destino
vas rigiendo de su vida,
guíalo que es peregrino,
nunca la senda torcida
lo aparte del buen camino.
Caborca ayer, de los cuarentas,
da rostro a Dios
ay, junto al quenoestar de mi niño,
tesorillo de pobre,
apenas ésto;
soledad tengo de ti,
oh, tierra donde nací.

(vv.40-56)

Llegan a equipararse la soledad y la nostalgia por Caborca de los años cuarenta con la nostalgia por su nieto, de su niño. Es irónico al estilo de desear algo del destino y no tener para nada lo deseado, pues por más que se añore la infancia propia es un paraíso perdido que nunca jamás volverá, y sólo puede ser resignificado en el presente de la infancia del niño actual, Abigael Armando Navarrete. Finaliza el poema con el v. 56, la soledad y la nostalgia por la tierra natal.

Esta nostalgia por la tierra natal se ve reflejada también en la segunda sección del poemario “Intermedio sobre Jesús niño en Sonora”, donde se tiene el conocido episodio de la concepción del niño Jesús, sólo que aquí es por obra de José en vez del Espíritu Santo. La Virgen se afana en una cocina campesina sonorensa, y le lleva a José su comida:

I.

(...)

“--José, José
para tu hambre guisé carne machaca,
y horchata de melón y bichicoris..”

“--Dame la olivatura de tus ojos,
María,
la balsámica intensa de tu risa,
María, dame a volar la alondra de tus manos,
quiero trepar tu cuerpo datilero...”

Y María y José, bebiéndose, enlazados,
fueron entre la vid y el trigo y la solana
a procurarse un beso
de pinole.

(vv. 21-32)

En el poema II de esta sección, ha nacido Jesús niño, en el monte, entre vaqueros, y el poema finaliza diciendo:

Y tres magos canosos,
tres caballos de crines de papel
montaron.

(vv. 23-25)

En el poema III se tiene la adoración de Jesús niño por parte de los tres magos:

Empanadas caseras,
carne seca,
requesón fresquecito,
jamoncillos,
ofrece el mago pápago al pequeño;

tomates, garbancillos,
ponteduro,
ofrece el mago yaqui al niño absorto;

y plumas de pelícano,
conchitas,
tunas y caracolas el rey seri.

(vv.1-11)

El pápago, el yaqui y el seri, representan tres de las principales etnias propias de Sonora. Y ofrecen obsequios regionales propios.

y el niño, que conoce amaneceres,
piensa sobre la tórtola campestre,
solitaria tristísima cantora,
y, por primera vez,
llora y presiente.

Señor, dice el rey pápago,
si quieres,
te cuento un día entero de limones.

Yo te hablaré, Señor,
dijo el rey yaqui,
de mis ríos cargados de azucenas.

Yo,
yo lloraré contigo,
dijo el seri.

(vv. 24-36)

Jesús niño “presiente” su crucifixión. Y el rey seri termina el poema acompañándolo en su pena. Esto resulta un despotenciamiento, pues se esperaría que el seri, al igual que el pápago y el yaqui, se ofrecieran a platicarle para consolarlo. Pero no, la etnia seri sufre, a su manera, su propia crucifixión.

El poema IV, con el cual se cierra la sección, es una nana de ocho versos.

A la nanita, nana,
mi niño duerme
con los ojos abiertos
como las liebres.

A la nanita, nana,
Cristo nació,
vamos, Abigaeles,
ya amaneció.

Este poema funciona como enlace entre la segunda y tercera sección, “Abigaeles -- Poenínimos-- Segunda parte.

En el poema 2 de la tercera sección se tiene un ejemplo de ironía metafísica, pues se ve la inminencia de la muerte del yo lírico.

(...)
Tiene apenas tres años sin cumplir;
cuando él tenga diez
yo alcanzaré ¿alcanzaré?
sesenta,
cuando el cumpla veinte
yo ya estaré ¿estaré?
calavera del monte, caclecacle,
en pajaranto, en osco, en umbro,
en caudálico.
Muerte:
¿qué che/to?
CACA,
Cuanto fui; kikirikiii,
por fin estoy aquí,
bajo las verdolagas y los bledos
que ha empujado a la vida
mi agusanado corazón.

(vv. 30-46)

Por fragmentos como este se ve que aunque este poemario está dedicado a un entonces niño, no se trata de poesía para niños, pues un niño no está en edad de tener semejante conciencia de la muerte. Pese a ello, aparece la voz del niño en el verso 40: “¿qué che/to?” (¿qué es esto?) como un rasgo infantil.

Esta misma ironía metafísica se ve en el poema 6, vv 13-25

Y dice Abigael muy bien, clarito,
“aplausos para los payasos que se despiden.”
Su vida empieza,
y es bien largo el camino.
Nosotros, los payasos, ya cerramos contrato.
Mientras él juega al chucu
chucuchucuchucuchucuchucuchucu:
Coyotaaaaaas, horchataaaaaaaaaa,
tacus de chorizo con papas,
arroz con lecheee, tamaleeeees,
vámonooooooooooooooooos:
rúcosrrucos rrúcosrrucos rrúcosrrucos.
Piiiiiiiiiiiiiiiiiii.

El Abigael del v. 13 es el niño, que despide a los payasos que ya se van de este mundo. En los vv. 18 y hasta el final del poema está representado el juego del niño que juega al trenecito de pasajeros, con los vendedores de alimentos y bebidas incluidos, con el consabido grito de ¡Vámonooos! de quien despide el tren, y los que se van son los rucos (v. 24) incluidos en la onomatopeya del ruido del tren que se va. Finaliza con el pitido del tren que se aleja.

El poema que cierra la tercera sección es un cántico de desesperanza ante el ecocidio. En él, heredar la tierra “con mucho gusto” es una ironía (v. 3) que se aplaza en su verdadero sentido en el v. 7.

12.

Ya con ésta me despido.

Niño adorado mío, niños,
todos lo heredamos, con mucho gusto,
este planeta azul,
azul neón, azul azufre, ex azul nomeolvides,
se lo damos de gratis,
no supimos cuidarlo para ti, para ustedes,
ni que hablar, --la cola entre las patas--
pero ahí seguiremos llenando de basura
el sueño más espléndido.
Dónde pedir auxilio sino aquí, sordos?
Y tú, ustedes, creciendo de cenizas y pánico,
víctimas de nosotros,
ávidos de vivir en otra parte
que no sea la Tierra.

Es un tema recurrente en Abigael Bohórquez el ecocidio. Es posible encontrarlo en “Crónica de Emmanuel” de *Memoria en la Alta Milpa*, y en “La tierra prometida” de *Podrido fuego*, por citar un par de ejemplos.

Lo que varía es el tú poético a los que está dirigido cada poema. En el caso del breve poema que nos ocupa es Abigael Armando Navarrete García y todos los niños del mundo.

La cuarta sección que cierra el poemario, “Lección aparte para poeta y coros”, está dedicada:

a RAMÓN LÓPEZ VELARDE
en el recuerdo inmortal de
MOSÉN FRANCISCO DE ÁVILA

En efecto, es un poema coral con solista poeta y coros, fechada en:

1988,
JEREZ, ZACATECAS
PRIMER CENTENARIO DE SU
NACIMIENTO

Se entiende, que se refiere a Ramón López Velarde, a quien se invoca en repetidas ocasiones en el cuerpo de este largo poema que es la cuarta sección. No es irónica, es la directa exaltación del poeta.

4.4 *NAVEGACIÓN EN YOREMITO* (1995) De este poemario se tiene una primera edición de la UAMéx, en 1993. La edición de 1995, de la Universidad de Sonora, está ampliada en 5 poemas, de manera que no son diez textos (1993) sino quince (1995). Uno de los cinco textos aparece como epígrafe en 1993.

Navegación en Yoremito es un poemario que nos muestra cómo Bohórquez era un orfebre de la palabra, un perfeccionista del verso, un poeta con un alto grado de sana autocrítica. La mayor parte de los quince poemas que conforman este poemario cuentan con varias versiones anteriores. Vayamos por partes.

La última edición de *Navegación en Yoremito* que aparece bajo supervisión del autor fue publicada por la Universidad de Sonora en 1995, meses antes del deceso del poeta. Aparece como primera edición, pero en realidad ya existía una anterior, publicada en Toluca, editada por la Tinta del Alcatraz en 1993. De cualquier forma, la versión de 1995 es la más cercana a la voluntad del autor, pues en ella se refleja el final de un proceso de creación artística que inicio --cuando menos-- veinte años antes.

¿Por qué veinte años antes? Algunos de los poemas de la versión de 1995 de *Navegación en Yoremito* cuentan con una o varias versiones anteriores en poemarios del autor tales como: *Poesía en limpio* (1990), *Heredad* (1981), *Digo lo que amo* (1976), *Memoria en la Alta Milpa* (1975). Y en la edición de 1993 de *Navegación en Yoremito*. Es posible encontrar múltiples variantes de una versión a la otra.

La mayoría de las variantes refieren cambios léxicos, los cuales pueden obedecer a uno o varios motivos, tales como: mejoramientos rítmicos, mayor cohesión entre los campos semánticos del poema, mayor ludismo en el manejo de arcaísmo. En menor grado, las variantes obedecen a cambios en la puntuación. Hay también variantes que suponen cambios en el corte versal, en el orden de los versos, o bien, adición o supresión de los mismos.

Respecto a las características generales de *Navegación en Yoremito*, conviene anotar su gran ludismo con el lenguaje. Se encuentra una mezcla de diversas hablas y grafías modernas y arcaizantes, incluso neologismos propios del poeta: peguedesumbra, culiandanzas, arrimoroso. Se imita la antigua morfología castellana (desotros, desques) en cuanto la contracción de palabras. El estilo de los títulos de los poemas es barroco por su extensión y complejización de la forma. Veamos ejemplos:

Parto do no se muere sino que se vive la cruda suerte de matar.

Aquí se dice de cómo según natura algunos hombres
han compañía amorosa con otros hombres.

De cómo los pastores suelen abandonar su hato
para aposentar otras ovejas de mejores maestrías
en usos del otro amor.

Canción del alegría que me viene al memorar
al mi dulce amado pescando.

Del ardor que me contesce desques llegada la
presencia del mi amado.

Canción de amorosos apremios escrita a la usanza de
loque agora no se considera.

Canción a la memoria del aquel día en el que mi cuerpo
temblar y arder se sentía.

Romancillo de1 céfiro que más que yo besaba
la tanta luz del cuerpo del mi amado.

De por qué es yerro y penar el pecado y de cómo
han de darse castigos de salvación.

De la franqueza de la natura humana que non está
instructa de reclamar intromisiones.

Ruego para que esta hoguera mía
sea otra vez la juventud.

Aquí se dice de cómo ha de hacerse la oración que trae al
alma consolación después de haberse sido desdeñado.

En *Navegación en Yoremito* es posible encontrar la gran capacidad de síntesis de la poesía, pues en ella confluyen --en este caso particular-- regiones culturales diversas (Sonora, Castilla, los chicanos, el Barroco), el amor en múltiples variantes, influencias poéticas varias, sincretismo lingüístico (arcaísmos, anglicismos, lenguas indígenas).

Es un poemario desagarrado, cuyo disfrute no va ligado tanto a la erudición como a la apertura al amor: al de él, al de aquél, al de otro. El “otro amor” es un tema central dentro de este poemario. Pongamos por ejemplo el siguiente poema:

*AQUÍ SE DICE DE CÓMO SEGÚN NATURA ALGUNOS
HOMBRES HAN COMPAÑA AMOROSA CON OTROS HOMBRES.*

De amor echele un oxo, fablel'e y allegueme;
non cabules, —me dixo —*non faguete fornicio*;
darete lecho, dixé, ganarás tu pitanza.
La noche apenas ala, de cras en cras cuerveaba
sus mozos allegándose a buscar la mesnada.
Vente a dormir en mí, será poca tu estada,
desque te vi me dixé, do no te tocan, llama,
do te tocan, provecha, cualsequier se vendimia.
y “andó” —que es de salvajes—: anduvo, anduvo, anduvo;
non podía a tod'ora estar allí arrellanado.

El mes era de mayo, así su devaneo,
la calor fermosillo fermoseaba su estampa.
Más arde y más se quema cualquier que te más ame
—le dixen—, folgaremos como'l fuego y la rama.
Entonces preguntome —entendet la palabra—:
¿cuánto dáis? y le dixen: cuanto amor te badaje,
que el que ha los dineros siempre es de sy comprante,
muestra la miembresía, non enseñas non vendes.
Ay, vivo desdentonces empeñando la tynta
y muchos nocharnegos afanes hame dados
bien cumplidas las nalgas de aquestas culiandanzas.
La cuerva noche arrea ovejas descarriadas.
Yo pastoreo amores
con aparejamiento.

Este amor que es otro, da una unidad temática al poemario, junto con los elementos estilísticos arriba señalados. Por toda esta gran unidad, después de una lectura atenta, quizá se podría afirmar que *Navegación en Yoremito* en realidad no es sino un gran poema de largo aliento formado por quince cantos o poemas.

A lo largo de los quince poemas que conforman *Navegación en Yoremito* queda establecido en utopía que es el amor, merced a la concreción representada en las circunstancias ficcionales del poema, donde se da un convincente manejo de la teatralidad, pues el yo poético cobra pleno sentido a la luz de situaciones de *locus amoenus* planteadas al interior del poema, de manera, que, siguiendo el consejo que diera Borges, el poema lírico no se limita a trinos pajariles, sino que se está contando (o mejor, representando) una historia. Sin por ello perder su lirismo.

La teatralidad en la poesía también puede referirse --además de la representación de escenarios-- al hecho de que la voz lírica asume una máscara (o personaje) mientras el yo poético asume otra máscara. Pero seamos más concisos: la teatralidad poética es la capacidad del poema para asumir la realidad de manera semejante a como lo hace el teatro, es decir, esencialmente acción representada ante un auditorio. Como en el siguiente poema:

*DE CÓMO LOS PASTORES SUELEN ABANDONAR SU HATO
PARA APOSENTAR OTRAS OVEJAS DE MEJORES MAESTRÍAS
EN USOS DEL OTRO AMOR.*

Dexó sus cabras el zagal y vino:
¡qué resplandor de vástago sonoro!
¡qué sabio verdecen sus ojos mansos!
¡qué ligera y morena su estatura!
¡qué galanura enhiesta y turbadora!
¡qué esbelta desnudez túrgida y sola!
¡qué tamboril de niño sus pisadas!

Dexó sus cabras el zagal y vino...
ah libertad amada dixen
éste es mi cuerpo, laberinto, avena,
maduro grano que arderá en tus dientes,
esquila, choza, baladora oveja,
tecórbito y aceite, paja y lumbre:
¡baxa a llamarme, a reprenderme, a herirme,
a serenar turbadas hendiduras!

¡Baxa, pupila de avellana, baxa,
rústico centelleo, ráfaga de rocío,
colibrí de ardimentos,
soy también tu ganado! Ven, congrégame,
descíñete, sorpréndeme
asido a tu cintura, dulce ramo,
caramillo de azahares en mi boca.

.....
Y, ante mis ojos,
como un tañido de frescura,
triumfal y apasionado desconcierto,
emergió de sus piernas, trascendiendo
hacia todos mis dedos como galgos,
liebre espejante, mórbida espesura,
la suntuosa epidermis respirando,
temblando, endureciéndose
en la gallarda péndola
el orgulloso endurecido bronce
de su intocada parte de varón:
estallido, mordisco, ávida lengua, indómito pistilo,
pródigo arquero,
dulzorosa penetración,
novilúnido semen plenamar de su espasmo,
de su primer licor abeja de oro,
se me quedó en el pecho, pecho a tierra,
un gemido de manso entre los álamos.
Luego estuvimos mucho tiempo mudos,
vencedores vencidos,
acribillados, cómplices sobre las pajas ásperas:
él junto a mí sonando todavía

y yo, mi cara sobre sus genitales de salvaje pureza.

.....
Recordé que se olvida,
que no se dixo nada
más.

Dexó sus cabras el zagal y vino.
¡Qué blanco,
qué copioso
y dulce
vino!

El ludismo es evidente, pues además del juego de máscaras se tiene el juego de palabras, como en el calambur que ingeniosamente cierra el poema: dulce vino (se vino), que es a la vez un aplazamiento del vv. 1 que está repetido en el v. 51, del cual se deriva el final en los vv. 52-56, los cuales, merced al doble sentido de la expresión, vienen a redundar en una ironía. Es notorio también que en el amor tierno y apasionado hacia el zagal se le tenga a este como un buen salvaje (fijarse si no en la ironía de “sus genitales de salvaje pureza”, v. 46). Se tiene otra ironía en la expresión del v. 43: “vencedores vencidos”, donde se tiene una despotenciación siendo “vencedores” el término despotenciado y “vencidos” el despotenciador.

El tono vehemente, personal y declamatorio, propio de Bohórquez en muchos de estos poemas, es el logro de recrear aquello que Eliot llama la segunda voz de la poesía, es decir: el poeta hablando ante un auditorio real o hipotético, a la manera de un monólogo. Todo esto en una expresión poética del otro amor, a la cual el poeta Abigael Bohórquez, según sus propias palabras, debía su razón de existencia y de creación.

*CANCIÓN A LA MEMORIA DEL AQUEL DÍA EN EL QUE MI
CUERPO TEMBLAR y ARDER SE SENTÍA.*

Al mediodía,

el agua,
luz adentro,
se tiende aguas abajo
de la orilla;
el sol baja al espejo de la hondura
y el agua lo devuelve
espejecido.

La golondrina cae
y no cae
su azoro;
el viento
se ha ido porquesí;
bien vale el árbol su sitio sin el viento,
el viento sabe:
—soledadnoeslopeordespuésdetodosualegría—
pero estás tú,
a la luz;
el viento duerme
un su antiguo cordaje sestecido;
pero estás tú,
y el agua recaptura
su poderío azul,
niño,
amor mío.

En este poema se tiene un locus amoenus en el río, que no se nombra pero se deduce del agua, que igual pudiera ser un arroyo pero no lo es debido a la quietud de sus aguas hondas (v. 6). Un lugar tranquilo y bonito, propicio para la ternura que expresa este poema. Se tiene el recurso de la despotenciación pues el viento no sopla, ¿y dónde está el viento cuando no sopla? Simplemente no es viento, (vv. 12-13 “el viento /se ha ido porquesí”, vv. 19-20: “el viento duerme /un su antiguo cordaje sestecido;”) sin embargo, el viento es un personaje importante en este paisaje, pues se le menciona cuatro veces (vv. 12, 14, 15, 19) como testigo o como marco de la presencia del amado. Hay un ludismo con el lenguaje que es una de las constantes en el poemario. Juegos como yuxtaponer las palabras de un verso, como en el v. 16, de manera que formen una sola palabra. Hay una insistencia que se ve

sublimada hacia el final, “pero estás tú”, vv. 17, 21, conjugándose con el agua (vv. 2, 4, 7, 22), en una declaración de amor (v.25).

4.5 *POESIDA* (1996). Se trata de un poemario póstumo de Bohórquez, donde se da la solidaridad con el género humano en la persona de quienes han muerto de SIDA o son señalados por su condición homosexual, pues en los ochenta del siglo pasado se creía que este síndrome era propio de tal condición. El poemario, que consta de once poemas más o menos extensos, se inicia con un breve poema titulado precisamente “Poesida”:

Estáis muertos. Pero,
¿En verdad estáis muertos,
promiscuos homosexuales?
MUERTOS SIEMPRE DE VIDA:
Dice Vallejo,
EL CÉSAR.

Se tiene una refuncionalización del verso de Vallejo para ubicarlo en un contexto contemporáneo que ya señalamos de estigmatización de los homosexuales. Además, se juega con el nombre de pila del poeta para rendirle pleitesía: Ya no es “César Vallejo”, sino Vallejo, el César. Reconocimiento de un de sus mayores influencias al otorgarle el título de emperador romano. Pero antes de este poema tenemos la dedicatoria del poemario:

a TOMÁS ESPINOSA LAGUNA
y para
LOS OTROS MUERTOS
sobre LA TIERRA

De manera que se indica desde el principio que no se piensa sólo en un amigo muerto, sino en el género humano, que padece la pandemia.

El segundo poema del libro se llama “Desazón”.

Cuando ya hube roído pan familiar
untado de abstinencia,

y hube bebido agua de fosa séptica
donde orinan las bestias;
y robado a hurtadillas
tortilla y sal y huesos
de las cenadurías;
y caminado a pie calles y calles,
sin nómina,
levantando colillas de cigarros;
y hubime detenido en los destazaderos,
ladrando como perro sin dueño,
suelo al cielo, mirando a los abastecidos.

Cuando ya hube sentido
en pleno vientre el hueco
resquebrajado y yermo
del hontanar vacío,
y metido las manos a los bolsillos locos
y, aun así, levantando la frágil ayunanza
del alma en claro,
me conformo, me he dicho:
Dios asiste, y espero.
(vv. 1-22)

La preposición “cuando” va introduciendo oraciones subordinadas circunstanciales de tiempo, en un efecto acumulativo que va aplazando la invocación a la divinidad (v. 22). Además de este aplazamiento, se observan varias frases irónicas gracias a la despotenciación, por ejemplo v. 2: “untado de abstinencia”, v. 3: “agua de fosa séptica”, vv. 5-6: “y robado a hurtadillas/ tortilla y sal y huesos” v. 9: “sin nómina”, v. 12: “ladrando como perro sin dueño”, v. 17: “del hontanar vacío”. Ante tanta carencia, aparece aplazada la expresión del v. 22: “Dios asiste, y espero.” Esto provoca una ironía por aplazamiento.

Cuando ya hube saboreado
sexo y carne y entraña,
y vendido mi cuerpo en los subastaderos,
cuando hube paladeado
boca, lengua y pistilo,
y comprado amor entre vendimiadores,
cuando hube devorado
ave y pez y rizoma
y cuadrúpedo y hoja
y sentado a la mesa alba y sofisticada
y dormido en recámara amurallada de oro,

y gustado y tactado y haber visto y oído,
me conformo, me he dicho:
Dios asiste. Y camino.
(vv. 23-36)

Estos trece versos son el reverso de las carencias de los primeros veintidós versos, en una muestra de cómo funciona la vida: como una rueda de la fortuna. De cualquier modo, se mantiene el aplazamiento, sólo que en un sentido más optimista que los vv. 1-22.

Cuando ya hube salido
de cárceles, burdeles, montepíos, deliquios,
confesionarios, trueques, bonanzas, altibajos,
elíxires, destierros, desprestigios, miseria,
extorsiones, poesía, encumbramientos, gracia,
me conformo, me he dicho:
Dios asiste. Y acato.
(vv. 37-43)

Se vuelve sobre la misma estructura del “cuando” como subordinante de la oración circunstancial de tiempo, sólo que aquí se rompe el ritmo de las dos secciones anteriores pues ya no es polisíndeton de la segunda y primera sección, sino un asíndeton de los lugares por donde el yo lírico ha transitado, con todos sus “altibajos”, en una enumeración de vértigo que da la sensación de acumulamiento y discurrir del tiempo. Insiste el aplazamiento con el mismo verso, cambiando la segunda mitad del mismo v. 43, “Dios asiste. Y acato.”

Por eso, ahora lejos
de lo que fue mi casa,
mi solar por treinta años,
mi heredad amantísima,
mis palomas, mis libros,
mis árboles, mi niño,
mis perras, mis volcanes,
mis quehaceres, la chofi,
sólo escribo a pesares:
Dios me asiste.
Y confío.

(vv. 44-54)

Se abandona el “cuando” y se va sobre la oración conclusiva: “Por eso”... “sólo escribo a pesares”. Y el estribillo se vuelve más personal agregándole el pronombre reflexivo “me”, v. 53: “Dios me asiste.” Se tiene nuevamente el aplazamiento que redundo en ironía, pues pese a todo, dice “Y confío.” (v. 54)

Y de repente, el Sida.
¿Por qué este mal de muerte en esta playa vieja
ya de sí moridero y desamores,
en esta costra antigua
a diario levantada y revivida,
en esta pobre hombruna
de suyo empobrecida y extenuada
por la raza baldía? Sida.
Qué palabra tan honda
que encoge el corazón
y nos lo aprieta.

(vv. 55-65)

La pregunta de vv. 56-62 hace referencia a lo que ya comentábamos. En los ochenta del siglo pasado el Sida era asociado con la homosexualidad y no se sabía como controlarlo. Ya fue un estigma más sobre “esta pobre hombruna/ de suyo empobrecida y extenuada/ por la raza baldía?” (vv. 60-62). Esta pobre hombruna son los homosexuales acosados por la moral heteropatriarcal a través de la homofobia. Al Sida se le llamó incluso el “cáncer rosa” y altos clérigos dijeron que era un castigo de Dios por las “desviaciones” sexuales. Y todo esto provoca una terrible angustia que hace que sufra el corazón (vv. 63-65).

Afuera, al sol,
juguetean los niños,
agrio viento,
con un barco menudo
en mar revuelto.

(vv. 66-70)

Los versos finales del poema dejan entrever la imagen de la inocencia, los niños, que juega a pesar de todos los malos augurios: “agrio viento” (v. 68), “en mar revuelto” (v. 70)

El poema “Carta”, es un canto de ironía metafísica, pues la vida no tiene otra salida sino la muerte. El yo lírico ya previene su muerte y la experimenta sosteniendo su propia calavera.

Mi calavera es amplia de mandíbula;
me la palpo, la quiero,
sobre la piel marchita que la enfunda,
la cubre o la contiene,
donde ocurre la vida
y el ojo, enamorado
de lo que da la sencillez terrestre,
y la oreja
que alguna vez no escuchará la vida,
y el olfato avizor,
y la lengua, --sobre todo, ay la lengua
a la que llega Dios magnánimo y provee--,
me pongo a recordarme,
a recordarte
a muerte;
creo que lo que adentra calavera
me está pidiendo --ya que no estás--
que te olvide, que hay otros;
pero sucede que
más vale lo que fuimos
que el canto inconocido
que pasa enfrente
y suena.
(vv. 1-23)

Es a la vez un canto de amor, a la vez que una autoelegía que es un canto a la vida que se va, que un día no será.

Mi calavera es ancha de quijada,
amplia de frente,
hueso que hiede, sin ti, lejano,
pero ¡cómo ha querido,
calacachóndima!

(vv. 24-28)

La “mandíbula” (v. 1) pasó a ser “quijada” (v. 24), en un rasgo de animalización y la calavera es hueso que lamenta la ausencia del amante, pero de cualquier modo, ha querido mucho y se presta a un neologismo “calacachóndima”, producto de fusionar “calaca” con “cachóndima”(de cachonda, lujuriosa). Exclamación que en sí misma es un rasgo de nostalgia. Esa nostalgia por el amor perdido se ve en los siguientes versos:

Mi calavera
donde ocurrió la luz
y tremó el corazón y aulló la magia
y la carga mortal de los desamoríos,
y que descabelló sus ojos turbios
desencantadamente
sobre hombres de vientre glandular:
ama con su terrena potestad aún
la vida
y le crece la barba y encanece,
pero ah, tú
el más abandonado y lejos entre la
muchedumbre,
soy tu palabra, cántala conmigo.
(vv. 29-42)

Es la nostalgia por el amor en su negación, los “desamoríos”, su deseo impostergable por hombres de “vientre glandular”, descabellando los ojos (haciéndolos perder la cordura), ama y envejece y se solidariza con aquel que también se siente solo, invitándolo a reconocerse en el poema, a identificarse, “soy tu palabra” (v. 42).

Mi calavera de dientes desiguales,
a veces dolorida se dolora,
otras se acuerda amor mi calavera,
ay, huesote de luz
alumbrando desde el doce de marzo
del treinta y siete, esta carne machaca
que han de comerse los gusanos.
(vv. 43-49)

Continúa el *Memento mori*, pues es carne machaca que han de comerse los gusanos. Según su acta de nacimiento, Abigael Bohórquez nació el 12 de marzo de 1936, pero el siempre dio 1937 como año de su natalicio. Otro detalle interesante de su acta es que su nombre aparece como “Abigail Bojórquez García”. Hizo, pues, dos cambios de grafía en su nombre legal para obtener su nombre de pluma.

Todas las estrofas de este poema inician con las mismas palabras: “Mi calavera”, y la última estrofa no es la excepción:

Mi calavera
que ya sostengo entre mis manos, casi,
qué leve, qué amarilla, qué cualesquiera
osamenta de amor,
desprestigiada de amor,
hueso de todos,
pobre,
haciendo resonar entre tus cosas
la huesera
que pudo todavía
escribirte esta carta
(vv. 50-60)

Premoniza la cercanía de la muerte, y se ve la humildad del yo lírico donde admite su condición pasajera pero amorosa (vv. 52-56). Se dice “desprestigiada de amor” por el estigma de la homosexualidad, “hueso de todos”, pero no por promiscuidad sino por solidaridad pese a ser “pobre”, la huesera es la osamenta, “que pudo todavía/ escribirte esta carta” (vv. 59-60). Es una declaración de amor a una persona pero indirectamente también una manifestación de solidaridad con el género humano.

Una muestra más clara de esta solidaridad se tiene en el poema “Duelo” (p. 41-43)

DUELO

Vengo a estarme de luto por aquellos
que han muerto a desabasto,
por los que rútilos o famélicos,
procurando saciar su corazón o su hambre,

cayeron en la trampa;
eran flores de arena, papirolas,
artificios de *bubble gum*, almas de azogue,
veletas de discotheque, aleteos, dispendio,
pero eran también un alma, una palabra,
un esqueleto de pan y sal,
con rincones amables
como el tuyo o el mío, compañero,
un pensamiento hermoso o ruin,
mas cosa como nosotros,
hechos un haz de sangre todavía
entre el verdor y el agua de la vida.
(vv. 1-16)

“Vengo a estarme de luto” será la anáfora en este poema que aparece tres veces para dar cohesión al texto (vv. 1, 17, 33). Pese a la diversidad enumerada, eran iguales a nosotros, por tener “un alma, una palabra,/ un esqueleto de pan y sal,/ con rincones amables / como el tuyo o el mío compañero” (vv. 9-12). Se nota la calidad efímera de nuestros semejantes (como la nuestra) en las imágenes de la arena, papirolas, *bubble gum*, etc. (vv. 6-8). Cosa como nosotros.

Vengo a estarme de luto
por aquellos
que recibieron prematuramente
su funeral de escándalo,
su ración, su camastro, su obituario velado,
pero más por aquellos
que, desde que nacieron,
son confinados, etiquetados, muertos
en sus propios rediles,
herrados, engrillados a un escritorio oculto,
a un cubículo negro.
Ah, caravana de las carcajadas,
carne desamparada de la arcaica matanza,
paredón de la pública befa,
arrimaditos, amontonaditos
en el muro del asco.
(vv. 17-32)

La miseria cunde, y Bohórquez viene a estarse de luto por ella, (vv. 20-21), pero más aún por quienes desde que nacieron son discriminados, ocultados, despreciados (vv. 22-26). Se ve aquí el desprecio, la “pública befa” (v. 30), a que son sometidos los homosexuales, como en una arcaica matanza (vv. 29-32).

Vengo a estarme de luto
porque puedo.
Porque si no lo digo
yo
poeta de mi hora y de mi tiempo,
se me vendría abajo el alma, de vergüenza,
por haberme callado.
(vv. 33-39)

La declaración de solidaridad no puede ser más clara. Si no lo hace (porque puede y porque quiere) se le vendría abajo no la cara, sino el alma, de vergüenza. Una hermosa sinestesia de una figura común del lenguaje, le da una vuelta de tuerca al lugar común y consigue una poderosa afirmación de pundonor.

Qué natalicio nuevo de la ausencia,
qué grave el día,
qué turbio el sol
apenitas ayer abeja de oro,
qué viento de crueldad este domingo,
qué pena.
Pero está bien;
en este mundo todo está bien:
el hambre, la sequía, las moscas,
el apartheid, la guerra santa, el Sida,
mientras no se nos toque a El;
Ese no cuenta,
simplemente está Allá,
loco de risa,
próspero de la muerte,
agosto.
(vv. 40-55)

4.6 CONCLUSIONES. Aquí Bohórquez deja de manifiesto la actitud contraria a su solidaridad, de quienes no se conmueven de nada y para quienes todo está bien, mientras no le toque a una persona cercana (v. 50). Todo el poemario mantiene esta actitud solidaria, a despecho de la ironía metafísica que se resume en la muerte.

De manera análoga, las elegías de “Podrido fuego”, son la manera en que la voz poética se solidariza con los amigos muertos, y a través de ellos, con toda la humanidad en el seno inevitable de la muerte.

CONCLUSIONES

Una vez realizado este análisis de la obra poética que nos ocupa, se podría llegar a una serie de conclusiones generales. Quise llamar la atención sobre la obra poética de Abigael Bohórquez, pues esta presenta amplio registro temático, poco frecuente en la poesía mexicana, en una variedad de expresiones líricas que van del erotismo a la ternura, del primer encuentro al desamor, de la exaltación al escarnio, de la sátira a la elegía. Ello debido a las múltiples influencias de Bohórquez, entre las cuales se encuentran: Salvador Novo, Federico García Lorca, Luis Cernuda. Desde estas influencias, AB nos aporta una poesía de originales expresiones de amor gay, así como una poesía de protesta que ha sobrevivido a las circunstancias por su “cruda” (o incluso grotesca) expresión.

Desde esta perspectiva, el presente estudio pretendió acercarse a la poética de Abigael Bohórquez, mostrando que este, a lo largo de su poesía, utiliza constantemente el recurso de la ironía. Por ello, es necesario reconocer las características específicamente irónicas de sus poemas para poder interpretar los diversos mensajes del poeta.

Al parecer la voluntad irónica que propone Bohórquez aspira a la creación de un horizonte intelectual no absoluto, sino momentáneo y mudable; busca apartarse de la indiferencia valorativa; exige que evitemos convertirnos en espectador pasivo —y por lo mismo cómplices— de la violencia, la crueldad y la destrucción de la vida. La voluntad —que excluye la apatía— es una actitud vital y de autodisciplina creativa, indispensable para generar una respuesta vivificante ante la desazón del mundo contemporáneo, porque

todavía es posible construir un sentido que nace de verdades sutiles¹². Por eso no es un relativista: lo relativo no es la naturaleza, sino los modelos que buscan explicarla.

De este modo, su risa irónica está dirigida a quienes se sienten seguros y tranquilos en las líneas de un modelo, creyendo que este último se identifica con lo real.

Abigael Bohórquez es un poeta irónico, que busca sobrellevar la inconformidad ante la injusticia y el desamor a través de la voluntad irónica con la que va enfrentando su contexto y resolviendo sus conflictos existenciales. A riesgo de esquematizar una obra tan compleja, me parece que en ella se pueden diferenciar tres etapas centrales en lo que respecta al tipo de voluntad irónica dominante en los poemas bohorquianos.

En la primera de ellas (1955-1969) aparecen, como problema dominante, las relaciones del individuo con su entorno, a partir de la idea del hombre como sujeto de la historia. En los años que van de mediados de los cincuenta hasta finales de los sesenta, la poesía del autor es un medio idóneo para representar la conciencia ética del mundo y la necesidad de transformarlo. A este primer momento corresponden cinco poemarios: *Ensayos poéticos*, *Fe de bautismo* (primera parte del libro *Poesía i teatro*), *Acta de confirmación*, *Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles*, *Las amarras terrestres*.

La primera etapa de la poesía de Bohórquez muestra varios elementos de coherencia, además de la insistencia en la poesía que él llama de “género social”. En función de esta se recurre frecuentemente a la despotenciación y al desdoblamiento, y en

12 “(...) considera Hannah Arendt que ningún filósofo ha descrito el yo volente en su enfrentamiento con el yo pensante con mayor perspicacia que Hegel, cuya originalidad reside en la importancia que otorga al futuro sobre el pasado, pues la atención del espíritu hegeliano se dirige fundamentalmente hacia el porvenir que niega el 'duradero presente' del espíritu, transfigurándolo en un anticipado 'ya-no' El presente no resiste al futuro por la interferencia del espíritu, el cual lo niega, y, 'en virtud de la voluntad, evoca el ausente todavía-no, cancelando mentalmente el presente, o, incluso, mejor, contemplando el presente como esa efímera duración temporal cuya esencia es no ser'.” (Arendt 1984, 296, citado en Sánchez Garay 2000,33)

una tercera instancia al aplazamiento, como técnicas irónicas preferidas, en la construcción de esa sensación disorde de “dolor y placer”.

El contrapunto se ha observado también como recurso frecuente para el desdoblamiento, que a su vez es un recurso para la ironía.

Es notorio que esta actitud de denuncia no cesará en las siguientes etapas del poeta, sólo cambiará la voluntad irónica. Del optimismo al desencanto que puede observarse como dialéctica entre poemas como “Patria. Es decir...” y “Acta de confirmación”, la tendencia hacia el desencanto se verá reforzada en las etapas subsecuentes.

En una segunda etapa (que abarcaría desde 1970 hasta 1980), se toman en cuenta tres poemarios: *Memoria en la Alta Milpa*, *Digo lo que amo*, *Desierto mayor*. Aquí la frustración y la impotencia en los intentos por querer transformar el mundo y superar las contradicciones e injusticias se ven reflejadas en un constante cuestionamiento (no necesariamente solemne) acerca de la pertinencia de la poesía (e incluso del amor) en dichos intentos. De cualquier manera, este momento se ve marcado por la conciencia del poeta de que el mundo es un laberinto cuya única salida será la muerte. Esta segunda etapa se ve marcada por notables cambios vitales. Primero, por cambios sexenales, el poeta se ve orillado a abandonar la ciudad de México (al desaparecer el Organismo de Promoción Internacional de la Cultura, donde laboraba) para irse a radicar a Milpa Alta, donde ejercería otras labores de promoción cultural. Y en un segundo lugar (pero no menos importante), el fallecimiento de su señora madre Sofía Bojórquez García en 1980. El sentimiento de abandono y soledad se ven remarcados en los tres poemarios que se ubican en esta etapa, sobre todo en *Desierto mayor*, donde la nostalgia por las raíces, por la familia de origen, por el desierto natal, se presentan como si se tratara de un paraíso perdido el cual

se quiere recuperar. Cabe señalar que la figura materna es una constante poderosa a lo largo de la trayectoria de Bohórquez.

Digo lo que amo destaca por su uso de una parodia irónica, como se explica en su momento. La parodia emparentada con la ironía estable: “La forma más obvia de usar las pistas estilísticas en la ironía estable es la que se da en la parodia, en que un autor imita en tono de burla el estilo de otro autor. Ninguna otra clase de ironía demuestra más dolorosamente la diferencia entre lectores experimentados e inexpertos. Los contrastes entre el original y una parodia bien hecha pueden ser tan pequeños que los esfuerzos por explicarlos quizá parezcan menos adecuados a las verdaderas sutilezas que las explicaciones de las demás ironías. Aunque la parodia no se considere generalmente como “ironía”, es irónica en el sentido de nuestra definición: hay que rechazar el significado superficial y encontrar, mediante la reconstrucción, otro significado, congruente y “superior”. Los cimientos en que se basa la reconstrucción no tienen que ser necesariamente estilísticos; las buenas parodias suelen parodiar las creencias tanto como el estilo (...)” (Booth, 110-111)

En cuanto a *Memoria en la Alta Milpa* podríamos destacar la intertextualidad desarrollada en el poema “Día Franco”, donde se ve el amargo desengaño de la poesía como un medio para erradicar la injusticia del mundo. En este poema, puede verse la evolución desde la combatividad optimista de *Acta de Confirmación* hasta la desilusión de la efectividad de la poesía de protesta como motor de cambio social.

Aquí Bohórquez deja de manifiesto la actitud contraria a su solidaridad, de quienes no se conduelen de nada y para quienes todo está bien, mientras no le toque a una persona cercana (v. 50). Todo el poemario mantiene esta actitud solidaria, a despecho de la ironía metafísica que se resume en la muerte.

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

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

Asimismo, el conjunto de los títulos de los poemas semejan (imitan, parodian) un proceso judicial —simbólico— donde los amantes terminan por burlar a sus perseguidores dedicándoles a estos una balada (que en este caso es un balido: parodia de balada de la cárcel de Reading escrita por Wilde). Todo esto logrando —a través del constante uso de la parodia— que el poemario de Bohórquez semeje un gran poema donde se cumple el doble principio del que hablara Paz para el poema largo: unidad y diversidad, a la vez que sorpresa y recurrencia (Paz 1990:12-13). Al final de la secuencia que forman estos poemas, los amantes quedan libres, indemnes. En la ficción que forma el grupo de poemas de *Digo lo que amo*, la utopía termina triunfando: el amor y el erotismo se cumplen.

En la tercera y última etapa (que comprende desde 1981 hasta su muerte en 1995) se ubican cuatro poemarios: *Poesía en limpio*, *Abigaeles*, *Navegación en Yoremito*, *Poesida*. En esta etapa, la voluntad irónica se manifiesta no sólo en la amargura que maldice a quien ha hecho de este mundo un lugar infame, sino también en la solidaridad de quien se sabe copartícipe de la misma miseria de la naturaleza humana. Algo así como (parafraseando algunos versos de *Poesida*) venir a estarse de luto, porque de lo contrario se le vendría abajo el alma, de vergüenza, por haberse callado.

Estos tres momentos (etapas) tienen en común una poesía abierta a la plurivalencia de esa conciencia de la paradoja (Paz 1990) que es la ironía: buscar siempre la conciliación de opuestos. Y resolverla en el poema. Lo que varía es el resultado de dicha reconciliación.

En general, la ironía de Bohórquez es la de un hombre que busca ser sincero consigo mismo, arrojar sus máscaras al fuego para quedarse con sólo lo esencial de sí mismo, como él mismo se definió en su texto declaración de principios, “Corazón de naranja cada día”.

Esta actitud descrita (que de alguna manera se anuncia en su primera etapa y se fortalece en las dos últimas) concuerda con la función que Bohórquez concede a la poesía en el párrafo inicial de *Poesía en limpio*: “El día en que nos reencontremos, encontraremos la poesía o, quizá, el día en que encontremos la poesía, nos reencontraremos. Este libro existe para cualquiera de los dos casos. Entonces, léase o devuélvase.” (1990: 5)

Es decir, la poesía es vía de conocimiento propio, de encuentro consigo mismo, reconciliación, así como la ironía es una manera de deshacerse de lo accesorio para así llegar a lo esencial de sí mismo y ver todo con mayor claridad.

La ironía, como objeto de estudio de la presente tesis, es un término “opaco”, usando la terminología de Ullman (1967), en el sentido de que tanto ha sido usado a lo largo de la historia que tiene diversos sentidos posibles. Aquí buscamos hacer un recorrido diacrónico del término en el primer capítulo del presente estudio, para acto seguido proceder a delimitar una serie de definiciones operacionales, sobre todo basado en el libro de Peter J. Roster (1978), y en el concepto de “voluntad irónica” tomado de Elizabeth Sánchez Garay (2000). Tomando en cuenta lo que dice Roster (1978) respecto a Novo al aplicar el concepto de ironía al análisis de la poesía, se pudiera afirmar que las técnicas básicas que Bohórquez maneja para comunicar su visión irónica pertenecen a tres aspectos básicos de la poesía: 1) la estructura del poema entero; 2) la voz narrativa; 3) el lenguaje. A las formas específicas que toma la ironía en estos elementos, les ha puesto los nombres de *aplazamiento*, *desdoblamiento* y *despotenciación*. Al aplicar estas técnicas al análisis de la

poesía de Bohórquez se encontró la recurrencia a la despotenciación; aunque esta no sea el recurso único de la ironía, sí es el predominante. Contrario a lo esperado, el desdoblamiento y el aplazamiento, son frecuentes aunque no tanto.

Es muy frecuente la ironía metafísica en toda la obra de Bohórquez, desde el primer poemario hasta el último. En su conjunto expresa una ironía metafísica que se preocupa por las irresolubles contradicciones de la existencia humana, tales como la inacabable búsqueda de sentido vital y la suprema contradicción de la muerte. Es decir, la contradicción entre el deseo de llegar a su manada y el rechazo de quienes le "sepultan", así como la terrible muerte de los amigos expresada en las elegías.

El análisis utilizado fue de corte estilístico, pues se dio predominancia a la ironía verbal, aunque sin perder de vista el manejo de la voluntad irónica, como hemos anotado líneas arriba. Se podría decir que el estudio analiza la evolución de dicha voluntad irónica a lo largo de su trayectoria.

La principal reflexión que desarrollé a lo largo de la elaboración de estos cuatro capítulos fue en torno al deseo transgresor del poeta Bohórquez. Por eso quisiera cerrar estas conclusiones con las propias palabras del poeta en su texto "Corazón de naranja cada día", donde da fe de este deseo, del que siento puedo aprender más y pudiera en un estudio posterior ahondar:

Todo deseo de transgresión es un deseo de ir más allá o de desafiar lo prohibido, si ello es posible. Rebelde pues, a todo límite, decidí convertirme en transgresor consuetudinario hace ya más de treinta años. Así mi transgresión a las normas del comportamiento convencional, fueron dando en mí, acicates a una nueva expresión poética: la del OTRO amor. Por ESE amor entonces, todo obstáculo fue vencido con alegría; por ese amor me reconocí entero, amé y fue como si me hubiera desprendido de mí mismo y arrojado mis máscaras al fuego. Ese amor fue un relámpago que cortó de un tajo toda impudicia gazmoña y toda ceguera curada como por milagro. Con esa mirada primitiva, antigua, sin prejuicios, pude mirar mejor el mundo: lo más importante era amar la vida con sus días luminosos y sus días oscuros y, si era posible, buscar el peligro público para salvar lo que se cree, viviendo la vida peligrosamente. La virtud no tenía por que oler a nardos de vieja parroquia llena de beatas tumefactas que salmodiaban rezos mecánicamente, mientras miraban con el rabillo

del ojo pero para ver a quién desnudaban; otros se alegrarían cuidando la arruga de su orgullo, su nombre, sus calzones; otros se levantarían con la idea de la pureza haciéndoles cosquillas en el sitio menos puro de su tratado de libre comercio; ellos podían seguir discutiendo sobre el sexo de los ángeles, mientras pasaba el cortejo (—ya viene el cortejo, ya se oyen los claros clarines anunciando el regreso...-- de los musáfires; si yo describía mi amorescribiéndolo, era porque estaba dentro de ESE amor, arrebatado; era un riesgo, pero a ese amor debía mi razón de existencia y de poesía y me obligaba a vivirme repitiéndome: lo que vivimos en plena floración no tenemos por qué producir en invernaderos, sino afuera, bajo el riesgo de la luz, desnudadora. Debajo de mi poesía hay varios hombres enterrados; por eso, arriba, para este hombre, siguen dando su fruto las pitahayas.

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

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

Eso quiere decir que ser poeta es vivir el mundo siendo ser humano y además de otras muchas cosas que andan por sobre lo humano. O que se es humano por añadidura. Ser poeta comporta una actitud ante las cosas, una responsabilidad en todos los órdenes del vivir y del saber. Ser poeta es tomar antes de escribir una actitud vital.

POEMARIOS DE ABIGAELE BOHÓRQUEZ
(Versiones utilizadas)*

- Ensayos poéticos.* (1955) México: edición de autor.
- Poesía i teatro.* (1960) México: Bartolomé Costa-Amic.
- Acta de confirmación,* (1966) México: Alejandro Finisterre.
- Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles.* (1967) México: OPIC.
- Acta de confirmación.* 2ª ed., (1969a) México: Arana editores.
- Las amarras terrestres.* (1969b) México: Pájaro Cascabel.
- Memoria en la Alta Milpa.* (1975) México: Federación Editorial Mexicana. (*Palabra viva*, 22)
- Digo lo que amo.* (1976) México: Federación Editorial Mexicana. (*Palabra viva*, 29)
- Desierto mayor.* (1980a) México: Federación Editorial Mexicana (*Biblioteca selecta ALFEM*, 11).
- Heredad, antología provisional 1955-1978.* (1980b) Pról. Carlos Eduardo Turón. México: Federación Editorial Mexicana.
- Poesía en limpio, (1979-1989).* (1990) Hermosillo: Universidad de Sonora.
- Abigaeles. Poenñimos.* (1991) Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura.
- Navegación en Yoremito.* (1993) Toluca: UAEM.
- Navegación en Yoremito.* (1995) Hermosillo: Universidad de Sonora.
- Poesida.* (1996) Tijuana: Los Domésticos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio (1993): *Ensayos sobre crítica literaria*, México: CONACULTA, (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 80)
- ALBERONI, Francesco (1986): *El erotismo*, trad. Beatriz E. Anastasi de Lonne. México: Gedisa.
- (1996): *Enamoramiento y amor*, 6ª ed., trad. Juana Bignozzi. Barcelona: Gedisa [1ª ed. italiana, 1979].
- (1998): *La amistad*, 7ª ed., trad. Beatriz E. Anastasi de Lonne. Barcelona: Gedisa [1ª ed. italiana, 1984].
- (1999): *Los envidiosos*, 2ª ed., trad. Alcira Bixio. Gedisa, Barcelona, 1999. [1ª ed. italiana, 1991].
- ALONSO, Dámaso (1950): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5ª. ed. 1966. Madrid: Gredos.
- AUERBACH, Erich (1950): *Mimesis*. trad. I. Villanueva y E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica [1ª ed. Alemana, 1942]. Bachelard, Gaston
- BACHELARD, Gastón (1975): *La poética del espacio*; trad. de Ernestina de Champourcín—2ª ed., México : FCE.
- BAJTÍN, M. M. (1987): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Monroy. Madrid: Alianza.
- (1999): *Estética de la creación verbal*, 10ª ed., trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo veintiuno editores.
- BALBÍN, Rafael de (1968): *Sistema de rítmica castellana*, 2ª. ed. Madrid: Gredos.
- BALLART, Pere (1994): *Eironea, La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BATAILLE, George (1997): *El erotismo*, trad. de Antoni Vicens, Marie Paule Sarazin. México: Tusquets.
- BELTRÁN Cabrera, Francisco Javier (1998): *Poesía, tiempo y sacralidad: la poesía de Gilberto Owen*. s.l.:Difocur-Sinaloa, Universidad Autónoma del Estado de México.
- BENJAMIN, Walter (1988): *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Trad. y prólogo de J.F Yvars y Vicente Jarque, Barcelona: Península.
- BERISTÁIN, Helena (1992): *Diccionario de Retórica y Poética*, 3a. ed. México: Porrúa.
- (1997): *Análisis e interpretación del poema lírico*, 2ª ed. México: Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
- BERMAN, Marshall (1999): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 11ª ed., trad. Andrea Morales Vidal. México: Siglo veintiuno editores [1ª ed. en inglés, 1982].
- BLANCO, José Joaquín (1987): *Crónica de la poesía mexicana*, 5a. ed. México: Posada.
- BLOOM, Harold (1984a): *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- (1984b): *Poesía y creencia*. Madrid: Cátedra.
- BOOTH, Wayne C., (1986) *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus.

- BORGES, Jorge Luis Borges (2001): *Arte poética. Seis conferencias*. Ed., n. y epílogo Calin-Andrei Mihailescu, pról. Pere Gimferrer, trad. Justo Navarro. Barcelona: Crítica.
- BOUSOÑO, Carlos (1985): *Teoría de la expresión poética*. 2 ts., 6ª ed. Madrid: Gredos.
- BINDING, Paul (1987): *García Lorca o la imaginación gay*. trad. Rafael Penas Cruz. Barcelona: Laertes.
- CARBALLO, Emmanuel (1986): *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 48)
- CARREÑO, Antonio (1982): *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Gredos: Madrid.
- CASAS, Elena (comp.) (1980): *La retórica en España*. Madrid: Editora Nacional.
- CERNUDA, Luis (1990): *Antología*, José María Capot Benot ed. México: REI-México.
- CHUMACERO, Alí (1987): *Los momentos críticos*. Selección, prólogo y bibliografía de Miguel Ángel Flores. México: Fondo de Cultura Económica.
- CÓRDOBA, David, Javier Sáez y Paco Vidarte (eds) (2005) *Teoría queer*. Madrid, Egalés.
- CORNEJO, Gerardo (coord.) (1992): *Inventario de voces. Visión retrospectiva de la literatura sonoreense*. Hermosillo: Universidad de Sonora.
- CORRAL, Fortino (1995): “El paraíso terrenal de Abigael Bohórquez” en *Memoria del XIV Coloquio Nacional de Literaturas Regionales*. Hermosillo: Universidad de Sonora.
- COSTA, Horacio (1998): *Mar abierto. Ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*, trad. Fátima Andreu, Rodolfo Mata Sandoval, Felicitas López–Portillo *et al.* México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM-Fondo de Cultura Económica.
- DE LA CRUZ, San Juan. (1998): *Poesía*, ed. Domingo Ynduráin. México, Rei (*Letras Hispánicas*, 178).
- DERRIDA, Jacques (1998): *Las muertes de Roland Barthes*, trad. y pról. Raymundo Mier. México: Taurus. [1ª ed. francesa, 1981]
- DÍEZ de Revenga, Francisco J. (2003): *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DURÁN, Manuel (1960): *La ambigüedad en el Quijote*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- ELIADE, Mircea(1968): *Mito y realidad*, trad. castellana de Luis Gil, Madrid: Guadarrama.
- ELIOT, T. S: (1988): “Las tres voces de la poesía” en 1888. *Thomas Stearns Eliot-Giuseppe Ungaretti. Antología conmemorativa*. Introd. y selección de Moisés Ladrón de Guevara y Claudia Kerik, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- ESCALANTE, Evodio (2001): *José Gorostiza, entre la redención y la catástrofe*. México: Juan Pablos.
- ESTÉBANEZ Calderón, Demetrio (1999): *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial (*Referencia*, 2).
- FERNÁNDEZ, Sergio (int.) (1998): *Multiplificación de los contemporáneos: Ensayos sobre la generación*. México: UNAM.
- FRYE, Northrop (1977): *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- GARCÍA Canclini, Nestor (2000): *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- GARDUÑO, Raúl (1997): *Por detrás de la noche*. Ant y pról. Francisco Valero Becerra. Toluca: UAEM.
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos*. Barcelona: Taurus.

- GIDE, Andre (1989): *Corydon: Cuatro dialogos socraticos: Sobre el amor que no puede decir su nombre*, trad. Julio Gómez de la Serna. México: Fontamara.
- GÓMEZ de Silva, Guido (1988): *Breve diccionario etimológico de la lengua español*. México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.
- GOROSTIZA, José (1996): *Poesía completa*. Nota y recopilación Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica.
- GREIMAS, A. J., J. Courtés (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- HARRIS, Frank (1989): *Vida y confesiones de Oscar Wilde*, 2ª ed., trad. y pról. Ricardo Baeza. Barcelona: Alertes (*Rey de bastos*, 17) [1ª ed. Inglesa, 1914].
- HUERTA, Efraín (1977): *Antología poética: homenaje*, prolog. Rafael Solana. México: Gobierno del estado de Guanajuato.
- HUTCHEON, Linda, (1992) “Ironía, sátira, parodia” en VVAA, *De la ironía a lo grotesco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- JAKOBSON, Roman (1988): *El marco del lenguaje*. Trad: Tomás Segovia. México: FCE
- KAYSER, Wolfgang (1981): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª ed., trad. Ma. D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- KUNDERA, Milan, (1994): *Los testamentos traicionados*. Trad. Beatriz de Moura. Barcelona: Tusquets.
- LÓPEZ Estrada, Francisco (1969): *Métrica española del siglo xx*. Madrid: Gredos (*Biblioteca Románica Hispánica, Manuales*, 24),
- MANRÍQUEZ Durán, Miguel, Carlos Silva y Alonso Vidal (1998): “La literatura (ensayo, narrativa y poesía)” en *Historia Contemporánea de Sonora. 1929-1984*, t. V., 2ª ed., Hermosillo: El Colegio de Sonora.
- (1999): *Abigael Bohórquez: pasión, cicatriz y relámpago*. Hermosillo: La Voz de Sonora, (*Voces del desierto*, 7).
- (2000): “Modernidad y cultura regional”, en Almada Bay, Ignacio (comp.), *Sonora 2000 a debate. Problemas y soluciones, riesgos y oportunidades*, Hermosillo: Colson-Cal y Arena.
- MANZU, Mónica (1984): *Efraín Huerta: absoluto amor*, pról. José Emilio Pacheco. México.
- MORALES, Dionicio (2000): *Conjuros y divagaciones*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM.
- MUNGUÍA Zatarain, Martha Elena (1989): *Ya no estoy para rosas. La poesía en Sonora (1960-1975)*, Hermosillo: Departamento de Humanidades de la Universidad de Sonora, (*Cuadernos de humanidades*, 4).
- (1990): “Vida cultural y literaria en Sonora en la década de los 60’s” en *XIV Simposio de Historia y Antropología de Sonora*. vol. 2 Hermosillo: Universidad de Sonora.
- NÚÑEZ Noriega, Guillermo (1999): *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*, 2ª ed., México: Porrúa, UNAM, El Colegio de Sonora.
- PACHECO, José Emilio (1974): “Descripción de *Piedra de Sol*” en Ángel Flores, *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz.
- PARAÍSO, Isabel (1985): *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos.
- PASCAL, Blaise, *Discurso acerca de las pasiones del amor(1652-1653)*. (2001)Trad. y pról. Raúl Falcó. México: Universidad Autónoma Metropolitana. (*Mascarón*, 3)
- PAZ, Octavio (1957): *Piedra de Sol*. México: Tezontle.
- (1972): *El arco y la lira*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.

- (1980): *Cuadrivio*, 5ª ed. México: Joaquín Mortiz.
- (1990): *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1993): *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1998): *El laberinto de la soledad*, 4ª. ed., ed. Enrico Mario Santi. México: Rei-Cátedra.
- PAZ GAGO, José María (1993): *La Estilística*. Madrid: Síntesis.
- PELLICER, Carlos (1996): *Poesía completa*, 3 vol., ed. Luis Mario Schneider y Carlos Pellicer López, México: CONACULTA-UNAM-Ediciones del Equilibrista.
- PFEIFFER, Johannes (1983): *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, 3a ed., trad. Margit Frenk Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica (*Breviarios*, 41).
- QUILIS, Antonio (2001): *Métrica española*, 13ª ed., Barcelona: Ariel.
- RAMÍREZ-ARBALLO, Alex (2018): *Nostalgia y comunión en Desierto mayor (1980) de Abigail Bohórquez*, en prensa, Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura
- RAMOS Gil, Carlos (1967): *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*. Madrid: Aguilar.
- RIFFATERRE, Michael (1976): *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral.
- RIVERA, Carlos Manuel (1999): “La carnavalización en la nueva crónica fronteriza” en *Memoria XVI Coloquio de las Literaturas Mexicanas, 29, 30 y 31 de octubre de 1997*. Ed. Gabriel Osuna Osuna. Hermosillo: Universidad de Sonora.
- ROSTER, Peter J., (1978): *La ironía como método de análisis literario: La poesía de Salvador Novo*. Gredos, Madrid.
- ROWE, William y Vivian Schelling (1993): *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*, trad. Hélène Levesque Dion, México: Grijalbo-CNCA (1ª ed. inglesa, 1991).
- SÁNCHEZ Garay, Elizabeth (2000): *Italo Calvino. Voluntad e ironía*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de Zacatecas.
- SAVATER, Fernando (1992): *La tarea del héroe. Elementos para una ética trágica*. Barcelona: Destino, (*Destinolibro*, 316).
- (1995): *Diccionario filosófico*. Barcelona: Planeta.
- SECO, Manuel, Olimpia Andrés, Gabino Ramos (1999): *Diccionario del español actual*. 2t. Madrid: Aguilar.
- SHERIDAN, Guillermo (1985): *Los Contemporáneos ayer*. México:Fondo de Cultura Económica.
- STANTON, Anthony (1998): *Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica-Colmex.
- STENDHAL (María Enrique Beyle Gagnon) (1998): *Del amor*,trad. Gregorio La fuente, pról. y cron. Guillermo Suazo Pascual. Madrid: EDAF.
- SUCRE, Guillermo (1985): *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- TÁLENS, Jenaro (1975): *El espacio y la máscara. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Anagrama (*Argumentos*, 35).
- THOMPSON, Alan R. (1948): *The Dry Mock, a Study of Irony in Drama*, Berkeley.
- TRÍAS, Eugenio (1991): *Tratado de la pasión*. México: Grijalbo-CNCA (*Los noventa*, 56).
- VALLEJO, Fernando (1997): *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VIDAL, Alonso (1985): *Poesía sonorensis contemporánea, 1930-1985*. Hermosillo: Gobierno del estado de Sonora.

- VILLAURRUTIA, Xavier (1966) *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica.,
- VVAA (1986): *Biblia de Jerusalén*, tr. Equipo de traductores de la Escuela Bíblica de Jerusalén. Bilbao: Desclee de Brouwer.
- ULLMANN, Stephen (1967): *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Tr. Juan Martín Ruíz-Werner. Madrid: Aguilar. [1ª ed. Inglesa, 1962]
- WILDE, Oscar (1986): *Epístola: In carcere et vinculis ("De profundis")*, tr. José Emilio Pacheco. Pról. JEP, notas JEP y Cristina Pacheco. Barcelona: Muchnik Editores.
- XIRAU, Joaquín (1940): *Amor y mundo*, México: FCE-El Colegio de México.

HEMEROGRAFÍA

- AGUILAR de la Torre, “Abigael, la olvidada presencia” (“Llanto por la muerte de un perro”, de *Acta de Confirmación*), “Diorama de la Cultura” supl. dominical de *Excelsior*, 16 de abril, 1978, p.3.
- Anónimo, “Un formidable y bello libro del poeta AB” (*Acta de confirmación*), “Revista de la Semana” supl. dominical de *El Universal*, 13 de marzo, 1966, p. 3
- , “Dos tomos de AB” (*Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles, Nocturno del alquilado y la tórtola y La madrugada del centauro*) “Revista de la Semana” supl. dominical de *El Universal*, 21 de mayo, 1967, p. 3.
- , “Homenaje a AB”, *Excelsior*, 23 de junio, 1985, pp. 1B, 9B.
- BAUTISTA, Juan Carlos “Abigael Bohórquez: Las amarras terrestres”, *Revista Casa del Tiempo*, julio-agosto 2001, p. 54.
- BOHÓRQUEZ, Abigael, “Apuntes y perfiles para la nueva literatura en Sonora”, *Letras de Sonora*, 1, Ciudad Obregón, verano, 1962.
- , “Corazón de naranja cada día”, *El Sonorense*, 23 de marzo, 1993, p. 2-3C.
- , “Son pocas pero los son. Mujeres poetas en Sonora”, *El Independiente*, 23 de octubre, 1993, p. 1C.
- , “Ansias de novillero”, *La Cábula*, 29 de noviembre, 1996, p. 3.
- , “Sor Juana Inés de la Cruz”, *El Sonorense*, 21 de marzo, 1994, p. 4C.
- CÁCERES Careno, Raúl, “Poesía nueva de México. AB”, *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, 341, 15 de abril, 1966, p. 16.
- CAMACHO S., Eduardo, “Señala AB: Chocanterías de estrellas, el repudio de poetas consagrados hacia los desconocidos”, *Excelsior*, 18 de mayo, 1977, p. 1C.
- GIL, Eve, “Suave muerte que no muere.”, *Revista Casa del Tiempo*, septiembre-octubre 2000, p. 65.
- LEIVA, Raúl, “Acta de confirmación”, “México en la Cultura” supl. dominical de *Novedades*, 871, 28 de noviembre, 1965, p.7
- MARTÍ, Agustín F., “Libros en México” (*Memoria en la Alta Milpa*) “Revista Mexicana de Cultura”, supl. dominical de *El Nacional*, 7 de diciembre, 1975, p. 6
- MATEOS-VEGA, Mónica, “Presentan *Las amarras terrestres*, de Abigael Bohórquez”, *La Jornada*, 19 de febrero, 2001, p. 16A
- MORALES, Dionicio, “Diálogo. Se te ha ido la vida, AB”, “El Sol de México en la Cultura” supl. dominical de *El Sol de México*, 53, 5 de octubre, 1975, p.7
- VIDAL, Alonso, “Notas para una presentación”, *Voces del desierto*. Supl. Dominical de *El Independiente*, 26 noviembre, 2000, p. 14-15
- WHITE, Genoveva, “*La madrugada del centauro*”, “Revista de la Semana” supl. dominical de *El Universal*, 16 junio, 1968, p.5

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	2
0.1 ANTECEDENTES	2
0.2 JUSTIFICACIÓN	4
0.3 OBJETIVO GENERAL	4
0.4 METODOLOGÍA	5
0.5 OBJETIVOS PARTICULARES	6
0.6 ESTADO DE LA CUESTIÓN	8
CAPÍTULO 1. LA IRONÍA	10
1.1 INTRODUCCIÓN	10
1.2 BREVE REPASO DE LA HISTORIA DEL CONCEPTO	12
1.3 DIVERSAS ACEPTACIONES ACTUALES	21
1.4 HACIA UNA DEFINICIÓN DE IRONÍA	22
1.5 TÉCNICAS IRÓNICAS BÁSICAS	34
1.5.1. <i>La despotenciación</i>	34
1.5.2. <i>El desdoblamiento</i>	39
1.5.3. <i>El aplazamiento</i>	41
1.6 IRONÍAS: ESTABLES E INESTABLES	44
1.6.1. <i>Los cuatro pasos de la reconstrucción</i>	44
1.6.2 <i>Ironía estable y sátira</i>	47
1.6.3 <i>Ironía estable y parodia</i>	50
1.6.4 <i>Ironías inestables</i>	50
1.7 IRONÍA, SÁTIRA, PARODIA.	55
1.8 TEORÍA QUEER	62
1.9 CONCLUSIONES	74
CAPÍTULO 2. PRIMERA ETAPA (1955-1969)	75
2.1 INTRODUCCIÓN	75
2.2 <i>ENSAYOS POÉTICOS</i> (1955)	76
2.3 <i>FE DE BAUTISMO</i> (1960)	83
2.4 <i>ACTA DE CONFIRMACIÓN</i> (1966, 1969a)	91
2.5 <i>CANCIÓN DE AMOR Y MUERTE POR RUBÉN JARAMILLO...</i> (1967)	99
2.6 LAS AMARRAS TERRESTRES (1969b)	108
2.7 CONCLUSIONES	114
CAPÍTULO 3 SEGUNDA ETAPA (1970-1980)	115
3.1 INTRODUCCIÓN	115
3.2 <i>MEMORIA EN LA ALTA MILPA</i> (1975)	116
3.3 <i>DIGO LO QUE AMO</i> (1976)	127
3.4 <i>DESIERTO MAYOR</i> (1980)	180
3.5 CONCLUSIONES	184
CAPÍTULO 4. TERCERA ETAPA (1981-1995)	185

4.1 INTRODUCCIÓN	185
4.2 <i>POESÍA EN LIMPIO</i> (1990)	186
4.2.1 “Podrido fuego”	186
4.2.2 “B. A. y G. frecuentan los hoteles”	215
4.2.3 “Country boy (Crónica de Xalco...)”	223
4.3 <i>ABIGAELES. POENÍMOS</i> (ca. 1990)	233
4.4 <i>NAVEGACIÓN EN YOREMITO</i> (1995)	244
4.5 <i>POESIDA</i> (1996)	251
4.6 CONCLUSIONES	260
CONCLUSIONES	261
Poemarios de Abigael Bohórquez	269
Bibliografía	270
Hemerografía	275



LA IRONÍA VERBAL: UN
ACERCAMIENTO A LA POÉTICA DE
ABIGAELE BOHÓRQUEZ.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 15:00 horas del día 10 del mes de enero del año 2019 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ
DR. GERARDO BUSTAMANTE BERMUDEZ
DR. RICARDO TORRES MIGUEL

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: RAMON ILDEFONSO MARTINEZ CORDOVA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



Ramon I. Martinez C.
RAMON ILDEFONSO MARTINEZ CORDOVA

ALUMNO

REVISÓ

[Signature]
MTRA. ROSALVA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

[Signature]
DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTA

[Signature]
DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ

VOCAL

[Signature]
DR. GERARDO BUSTAMANTE BERMUDEZ

SECRETARIO

[Signature]
DR. RICARDO TORRES MIGUEL