

La baraja sobre la mesa.
Análisis de tres poemas de Rubén Bonifaz Nuño

Israel Juárez Estrada

UAM-IZTAPALAPA

Asesor: Dr. Evodio Escalante Betancourt

México, D. F.

mayo de 2004

Herido estoy de ser. Tan pleno
arde tu silencio, que me ocupa
con su sabor de llamas frías.

R.B.N

Índice

LA BARAJA SOBRE LA MESA. ANÁLISIS DE TRES POEMAS DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO

I. Análisis de poemas

A) *Para mover al mundo en solitario*

B) *Suspender el instante*

C) *La concha de labios húmedos*

II. Conclusión

Bibliografía

La presencia de Rubén Bonifaz Nuño (Córdoba, Veracruz, 1923) en el panorama de la lírica mexicana del siglo XX se nos presenta como un caso altamente significativo. Rubén Bonifaz Nuño (RBN) pertenece a la pléyade de escritores conocidos como la Generación del Cincuenta: Rosario Castellanos, Alí Chumacero, Jaime Sabines, Jorge Hernández Campos, Jaime García Terrés, Margarita Michelena, entre otros poetas. Hablando, en sentido estricto, del ámbito de la lírica, como es obvio, la figura del poeta veracruzano posee un lugar conspicuo y singular dentro de dicha Generación. De igual manera, podemos decir lo mismo de los tres primeros poetas que conforman la pléyade artística antes señalada. Aunque, creo, es necesario ser más preciso al respecto. De entrada, como es sabido, el genio creativo de Rosario Castellanos se desborda principalmente, sobre sus cuentos y sus novelas; y por supuesto, las figuras de Alí Chumacero y de Jaime Sabines son muestra cabal del oficio lírico. Además de que sus obras tienen una importancia clave dentro de la poesía mexicana contemporánea. No obstante, me parece ver que, de cierta manera, las obras de estos dos autores, antes señalados, tienen un carácter monolítico. Es decir, que tanto en lo temático como lo formal están ceñidos a una linealidad de construcción artística bastante clara y evidente. De ninguna manera estoy diciendo que sus obras conlleven un demeritamiento inherente por su *modo de hacer poesía*. Solamente, señalo, por así decirlo, cierto unilateralismo creativo a la hora de leer sus obras. En cambio, la poesía de RBN si de algo se caracteriza es de una inmarcesible búsqueda tanto de temas como de formas en las distintas gamas a la hora de abordar el fenómeno poético. En todo caso, Bonifaz Nuño es la suma de dos poetas. Aquí me viene

a la mente de una manera inevitable, el caso paradigmático de Federico García Lorca: los libros *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York* nos dan una clara idea de lo que quiero decir. Pues bien, como decía, Bonifaz lleva a cabo la tarea de conciliar los lenguajes tanto cultos como coloquiales para proyectarlos en uno solo: el lenguaje poético. RBN es el poeta que le canta a las cantinas, a la borrachera, a los mariachis, pero también hace gala del funcionamiento de los mitos grecolatinos, la Biblia, el mundo indígena y la Edad Media en su poesía.

Como los viejos alquimistas mezcla, experimenta, hace conjuros, maldice y profetiza. Todo para llevar a cabo la alquimia del verbo. Cuando leemos, por ejemplo, un libro como *Los demonios y los días* (1956) o *Fuego de pobres* (1961); realmente nos parece difícil que se trate del mismo poeta cuando leemos, en cambio, un libro como *Siete de espadas* (1966) o *La flama en el espejo* (1971). Pareciese que estuviéramos leyendo a dos poetas diferentes. Pero la realidad nos indica que no es así, es el mismo poeta, el mismo autor que ha sido capaz de manejar al lenguaje a niveles admirables. No hay en el ámbito de la poesía mexicana contemporánea, un caso igual; desde los modernistas, nadie había manejado tan impecablemente la técnica de la versificación, así como los temas de índole grecolatino, bíblico, medieval, etc., como hemos escrito líneas atrás. De ahí su grandeza, que debemos reconocer inevitablemente. Por ello, a mi modo de ver, y creo sin exagerar, RBN es uno de los mejores poetas en lengua española y, por ende, el mejor de su Generación.

Si quisiéramos saber el peso humanístico de Rubén Bonifaz Nuño, éste sería, realmente, incalculable: su labor como difusor y como traductor de los clásicos grecolatinos es bien sabida, tan es así que fue el fundador de la BIBLIOTHECA SCRIPTORUM GRAECORUM ET ROMANORUM MEXICANA y del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Además, de que ha desempeñado el cargo de Director de Publicaciones, en la misma institución; ha sido varias veces Coordinador de Humanidades y maestro en la Facultad de Filosofía y Letras. Por otra parte, nos encontramos con su indigenismo que se ha concretado en varios libros sobre nuestro pasado precolombino.¹ Y, por supuesto, no podía dejar de mencionar su labor como poeta; por consiguiente, todos los factores antes señalados devienen ineludibles a la hora de pesar la calidad humanística de tan insigne poeta veracruzano.

Ahora bien, con respecto a su producción poética sucede una cosa curiosa: Rubén Bonifaz Nuño ha escrito alrededor de 18 libros de poemas, aparte de los “poemas no coleccionados”. Esto es, desde su primer libro, *La muerte del ángel* (1945) hasta el más reciente, *Calacas* (2002) han transcurrido casi 60 años de quehacer poético; un poco más de 800 páginas de implacables versos.² No obstante, la realidad es que Rubén Bonifaz Nuño es poco leído y que la crítica se ha ocupado escasamente de su obra.³ Quizá su labor tanto docente como

¹ *El arte del templo mayor*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/SEP, México, 1981; *Imagen de Tláloc*. Hipótesis iconográfica y textual, UNAM, México, 1986; *Hombres y serpientes. Iconografía Olmeca*, UNAM, México, 1989; *Olmecas: esencia y fundación. Hipótesis iconográfica y textual*, El Colegio Nacional, 1992.

² Los dos grandes libros totalizadores de la poesía de Rubén Bonifaz Nuño son: *De otro modo lo mismo*, FCE, México, 1979, y *Versos (1978-1994)*, FCE, México, 1996. Más el nuevo libro: *Calacas*, El Colegio Nacional, México, 2002.

³ Ya algunos críticos han señalado esta circunstancia: Alfredo Rosas Martínez, María Andueza y Samuel Gordon.

de traductor de los clásicos y su indigenismo, de cierta manera, ensombrezca su oficio de poeta. Sea como fuere, creo que a RBN le sucede lo que a los grandes escritores con respecto a su creación literaria: se habla más de ellos que de su obra y de su propia lectura. Lo anterior dicho no deja de producirnos cierta estupefacción, puesto que Rubén Bonifaz Nuño ha recibido varias distinciones, entre ellas: el Premio Nacional de Letras, 1974; la Orden del Mérito de la República Italiana en Grado de Comendador, en 1977; el Diploma de Honor en el Trigésimo Segundo Certamen Capitolino de Roma, 1981, el primero dado a un escritor de lengua española; en el mismo año el Premio Latinoamericano de Letras “Rafael Heliodoro Valle”; en 1984: el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Colima; el ingreso a la Academia Latinitati Inter Omnes Gentes Fovendae, de Roma y el Premio Internacional Alfonso Reyes; en 1985: el “Premio Jorge Cuesta” y el Doctorado Honoris Causa por la Universidad Veracruzana.⁴ Así, como un celebrado Homenaje Nacional en la Ciudad de México, en el año 2000.

Así pues, las atenciones a la producción poética de Rubén Bonifaz Nuño —por parte de la crítica— se llevan a cabo principalmente en artículos y reseñas para revistas y periódicos. Muchos de los cuales dada su propia naturaleza de “semanales” se quedan a ras de tierra. Aunque debo de ser más preciso, me parece, en lo que se refiere a dicha crítica literaria. He dicho líneas arriba que es poca, así es, y que la mayoría de ella se pierde en el mar de los semanales. Sin embargo, los estudios existentes son una clara muestra de

⁴ Véase Aurora M. Ocampo, “Rubén Bonifaz Nuño”, en *Studia Humanitatis. Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño*, UNAM, México, 1987, p. 9 y ss.

absoluta profundidad y de cuidado a la hora de abordar e interpretar el universo poético bonifaciano.

El estudio que partió plaza fue la tesis doctoral de John Michael Bennet, quien se ocupó de develar principalmente los símbolos y los elementos indígenas en el *corpus* lírico bonifaciano, específicamente de *La muerte del ángel* (1945) al *Ala del tigre* (1969).⁵ Cuatro años después sale a la luz una tesina sobre *La flama en el espejo* (1971) de Margarita Pease Cruz.⁶ Por su parte, María Andueza nos ofrece un estudio de corte semiológico sobre el mismo libro.⁷ En 1992 nos encontramos con un ensayo de Evodio Escalante.⁸ Asimismo, Helena Beristáin realizó un estudio sobre el lenguaje poético de Bonifaz Nuño.⁹ Un trabajo de corte estructuralista sobre *Albur de amor* (1987) fue elaborado por Claudia Hernández de Valle-Arizpe.¹⁰ Por último, en el estudio más reciente, Alfredo Rosas Martínez nos propone una lectura bajo la perspectiva del pensamiento ocultista.¹¹

Ahora bien, debo decir que mi interés en el la producción poética de Bonifaz Nuño no se rige por la abundancia o escasez de los estudios críticos. Los

⁵ John Michael Bennet, *Coatlícue: the Poetry of Rubén Bonifaz Nuño*, Ph.D., University of California, 1970.

⁶ Margarita Pease Cruz, *Rubén Bonifaz Nuño: "La flama en el espejo". Análisis de tres procesos simbólicos*, UNAM, México, 1974.

⁷ María Andueza, *"La flama en el espejo": Rubén Bonifaz Nuño. Análisis y comentarios de texto*, UNAM, México, 1981.

⁸ Evodio Escalante, "El destinatario desconocido. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño", en *Signos. Anuario de Humanidades*, año VI, tomo1, UAM-Iztapalapa, México, 1992, pp. 207-247.

⁹ Helena Beristáin, *Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*, UNAM, México, 1987.

¹⁰ Claudia Hernández Valle-Arizpe, *El corazón en la mira. "Albur de amor" de Rubén Bonifaz Nuño*, UAM, México, 1996.

¹¹ Alfredo Rosas Martínez, *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, UNAM, México, 1999.

menciono para tener en cuenta la variedad de sus aristas críticas por las cuales se puede ascender. Es todo.

De cualquier manera, mi atención o interés en el *corpus* lírico bonifaciano radica en algo muy sencillo; pero que se debe tener bien claro: en dicha obra nada es gratuito, cada palabra, cada verso, cada poema y cada libro han sido escritos lógicamente y meditadamente. No hay nada al azar ni a vuelapluma. “[...] una lectura atenta y fiel revela que la poesía de Bonifaz Nuño constituye una lenta y larga evolución tanto en lo formal como en lo temático. Se presenta, de hecho, una continuidad y una coherencia sorprendentes”.¹²

En fin, he señalado que la poesía de Rubén Bonifaz Nuño necesita o mejor dicho, exige una lectura atenta y fiel. No obstante, varios críticos nos dejan ver que han llevado a cabo una lectura de veras descuidada. Por ende, arriban a juicios sumarios que envilecen. Gabriel Zaid, por ejemplo, habla de una equivocación y destapeo del oficio por parte de un poeta maduro, refiriéndose a un libro en particular. De un maniqueísmo atroz, le bastan cuatro hojas para sentenciar: “un lector sinceramente interesado en la obra de Bonifaz no puede menos que atestiguar que *Siete de espadas* es un libro aburrido”.¹³ Yo, que me considero un “lector sinceramente interesado en la obra” del poeta veracruzano, le puedo “atestiguar” que se equivoca. A mi modo de ver, Gabriel Zaid ha perdido la óptica de la evolución tanto temática como formal que se va gestando en el *corpus* lírico bonifaciano. Por ende, no me extraña que no se haya dado cuenta de la importancia que tiene el libro de *Los demonios y los*

días sobre *Siete de Espadas*. Es como apunta el propio Bonifaz, se está diciendo de otro modo lo mismo. Por ejemplo, en lo que se refiere a la figura de la mosca. Además, deja de lado toda la variedad de culturas que conviven y que se entretajan en dicho libro. Amén del barroquismo que lo caracteriza y de toda la carga simbólica que contiene. Zaid descontextualiza el libro, y se anda por las ramas diciendo que no nos lleva a ningún lado. Quién sabe a dónde quería que lo llevaran. En fin, realmente no alcanzo a ver qué quiso decir con eso. Por el contrario, Juan García Ponce y Marco Antonio Campos supieron ver, de una manera íntegra, toda la belleza que encierra este libro.¹⁴

De José Joaquín Blanco valdría mejor ni hablar. Siguiendo los pasos y lo dicho por Zaid, llega a juicios, por lógica, similares a éste. Parece ser, en todo caso, que Joaquín Blanco sólo ha leído de Bonifaz, el poema que cita en su libro,¹⁵ que a su vez está tomado del *Ómnibus de la poesía mexicana* de Zaid. Pero todavía más: faltando a la más mínima seriedad, dicho poema es citado incompleto. Por su parte, Carlos Monsiváis, para salir al paso, señala la implacable técnica de Bonifaz: “una inercia de habilidad demostrada pero vacía”.¹⁶ Asimismo, el autodenominado mejor crítico de México, Emmanuel Carballo nos dice: “Bonifaz ha hecho del experimento una profesión, y sus

¹² *Ibid*, p. 15.

¹³ Gabriel Zaid, “¿Una equivocación?”, en *Leer poesía*, FCE, México, 1987, p. 45.

¹⁴ Véase la bibliografía.

¹⁵ José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, Katún, México, 1981, pp. 210-232-233.

¹⁶ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana” (La Generación del 50), en *Historia general de México*, tomo 2, Colmex, 1981, p. 1484.

textos cada vez son más perfectos y admirables. Sin embargo, les falta algo [...]”.¹⁷

Ante esto podemos decir que la poesía de Rubén Bonifaz Nuño está ahí para llevar a cabo una lectura como bien la exige: atenta, fiel y sin concesiones. Si no arribaremos a la crítica facilona y de vuelapluma; a las “equivocaciones”, “vaciedades” y a “les falta algo”. La obra de Bonifaz, repito, está ahí, como es obvio, para leerla. La poesía de RBN es revelación, entrecruce de realidades y de tiempos. Es la búsqueda del otro y de nosotros mismos para encontrarnos, y poder alcanzar así algo del chispazo de la poesía.

En este trabajo me propongo analizar tres poemas de este gran poeta veracruzano. Bonifaz Nuño ha puesto la baraja sobre la mesa y he escogido tres ases de oro. Por supuesto que en esta mano no se jugó el albur ni se pagó por ver. Las cartas estaban boca arriba. Como he señalado anteriormente, la vastedad y la riqueza de la producción poética de Bonifaz llega a ser, en ciertos momentos, inconmensurable. Sin embargo, he decidido analizar tres poemas de distintos libros con el objetivo de que veamos la pluralidad de la voz lírica que opera en este poeta, tanto en los temas como en la forma, como habíamos dicho al principio de este trabajo. Los señalo a continuación, cronológicamente y escribo el primer verso:

i) De *Los demonios y los días* (1956)

24, “Para los que llegan a las fiestas”

¹⁷ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la Literatura mexicana*, SEP, México, 1986, p. 558.

ii) De *El manto y la corona* (1958)

18, “He detenido la respiración”

iii) De *Fuego de pobres* (1961)

13, “Área sonante, ovario”

Es decir, intento dar clara cuenta de cómo operan tanto el lenguaje culto y el coloquial en dichos poemas. A pesar del corto tiempo que hay entre sí (cinco años); cómo RBN puede llevar a cabo diferentes registros líricos entre ellos. De entrada, partimos de un poema que tiene como referencia al lenguaje coloquial, en ese sentido, los poemas restantes se irán agudizando en su lenguaje hasta alcanzar lo culto y lo verdaderamente hermético. Será, por así decirlo, como un *crescendo* del lenguaje.

Ahora bien, para darnos una idea clara de cómo leer estos poemas nos sirve de apoyo la noción que tiene sobre el poema, William Carlos Williams: “El poema es una pequeña (o grande) máquina hecha de palabras [...] Un poema es un pequeño universo en sí”.¹⁸ En efecto, analizaré cada poema como una totalidad, entendida ésta como una unicidad lírica. Un *pequeño universo en sí*, en el cual señalaré la dinámica y la tensión y su función estructural. Además de las figuras retóricas que operen dentro de ellos: metáforas, imágenes y símiles. Por supuesto tomando en cuenta también, las relaciones interestróficas e intratextuales con otros poemas que nos llevarán a entender las leyes y la propia lógica que rige en cada poema. Por otra parte, es preciso decir que las ideas sobre el espacio y la ensoñación acuñadas por Gaston Bachelard me han

¹⁸ William Carlos Williams, “Fragmentos”, en *El poeta y su trabajo IV*, UAP, México, 1985, pp. 127-128.

servido sobremanera para la interpretación de los poemas, específicamente de los dos primeros. Es claro que mantengo a raya cualquier aspecto autobiográfico o ideológico en mi estudio. La prioridad es analizar de una manera afortunada ese pequeño universo lírico en sí. Esto es: trataré de explicar el funcionamiento entre significante y significado; sus propias y establecidas ligazones tanto temáticas como formales para poder así arribar a la imagen poética.

I. Análisis de los poemas

A) *Para mover al mundo en solitario*

24

[1]^{*} Para los que llegan a las fiestas
ávidos de tiernas compañías,
y encuentran parejas impenetrables
y hermosas muchachas solas que dan miedo
—pues uno no sabe bailar, y es triste—;
los que se arrinconan con un vaso
de aguardiente oscuro y melancólico,
y odian hasta el fondo su miseria,
la envidia que sienten, los deseos;

[2] Para los que saben con amargura
que de la mujer que quieren les queda
nada más que un clavo fijo en la espalda

^{*} Numero las estrofas para facilitar su localización.

y algo tenue y acre, como el aroma
que guarda el revés de un guante olvidado;

[3] para los que fueron invitados
una vez; aquellos que se pusieron
el menos gastado de sus dos trajes
y fueron puntuales; y en una puerta,
ya mucho después de entrados todos,
supieron que no se cumpliría
la cita, y volvieron despreciándose;

[4] para los que miran desde afuera,
de noche, las casas iluminadas,
y a veces quisieran estar adentro:
compartir con alguien mesa y cobijas
o vivir con hijos dichosos;
y luego comprenden que es necesario
hacer otras cosas, y que vale
mucho más sufrir que ser vencido;

[5] para los que quieren mover el mundo
con su corazón solitario,
los que por las calles se fatigan
caminando, claros de pensamientos;
para los que pisan sus fracasos y siguen;
para los que sufren a conciencia
porque no serán consolados,
los que no tendrán, los que pueden escucharme;
para los que están armados, escribo.

En casi todo el libro de *Los demonios y los días* (1956), priva el *leitmotiv* de la fraternidad, la preocupación por los otros, por la otredad que nos es inherente al encontrarnos en este mundo que por buena o mala suerte nos ha tocado habitar. Dicho libro, evoca, en ciertos momentos, la poesía de Vallejo. Posee el halo de fraternidad celebrada a la par de la repartición del dolor humano que nos toca por el simple hecho de estar-aquí. Sin duda, si pensamos en el poema de “Masa” las cosas por sí mismas no nos resultan tan difíciles de imaginar. Cuando escribo esto, también se me vienen a la mente las líneas escritas por John Donne, que le sirvieron de título y epígrafe a Ernest Hemingway para una de sus novelas y que, sin duda alguna, nos redondea la idea que venimos planteando. John Donne escribe: “No man is an *lland*, intire of it selfe; every man is a peece of the *Continent*, a part of the *maine*; if a *Clod bee* washed away by the *Sea*, *Europe* is the lesse, as well as if a *Promontorie* were, as well as if a *Mannor* of thy *friends* or of *thine owne* were; any mans *death* diminishes *me*, because I am involved in *Mankinde*; And therefore never send to know or whom the *bell* tolls; It tolls for *thee*”.¹

El poema “24” de *Los demonios y los días* no pierde el *continuum* temático de lo que hemos venido hablando. Y más exacto sería decir que se concentra en las presencias del poeta en su acto creador, es decir, en su oficio y en el lector. De esta interacción entre poeta y lector surgirá la tensión dramática que caracteriza al poema. Ambas presencias se encuentran en el acto creativo que forja nuevos mundos, un universo más íntimo e intenso, en el cual, el lector-

¹ Véase Ernest Hemingway, *For Whom The Bell Tolls*, Penguin Books, Great Britain, 1973.

poeta parece ser que se pierde mientras se encuentra. El poeta, lo sabemos, ha sido el brujo, el mago, el shaman, en suma, la voz del pueblo. Por supuesto que el único medio para acercarse al *populus*, es el lenguaje, sus propios versos. La idea del acercamiento e identificación por parte del poeta para con los otros, el pueblo, a través del canto es el punto neurálgico de dicho poema.

En otro libro, RBN, se plantea las posibilidades y el funcionamiento del canto para con los otros. Y nos dice el lapidario: “el canto sigue siendo un puente”.² Un puente que ha sido construido por el poeta para llegar a los demás por medio del canto, *su canto* como poeta. Aunado a esto, Bonifaz Nuño nos clarifica algunos aspectos sobre el oficio del escritor:

El escritor, a fin de hacer que sus expresiones individuales adquieran las condiciones de generalidad que las vuelvan susceptibles de ser cabalmente comunicables, ha de recurrir al acervo de medios y convenciones que acumulan los usos culturales y literarios predominantes en su lugar y en su hora. Para alcanzar su finalidad de comunicarse, pues, tendrá que sujetarse en mayor o menor grado a esas convenciones; pero la sujeción a ellas, en el escritor de genio, no es pérdida de originalidad, sino adquisición de herramientas necesarias a la más plena y consciente realización de su oficio; de ese oficio del hombre que, por medio de la escritura, intenta la revelación iluminadora de su propio interior.³

Ahora bien, la construcción del poema consiste en cinco estrofas heterométricas de 9, 5, 7, 8 y 9 versos respectivamente. La métrica se mueve del eneasílabo al verso de trece sílabas. Y exactamente posee un total, como

² Rubén Bonifaz Nuño, *Los reinos de Cintia. Sobre Propercio*, El Colegio Nacional, México, 1978, p. 119.

³ *Ibid.*, p. 105.

podemos deducir, de 38 versos. La figura que se desprende de este poema, a mi modo de ver, es la de una espiral. Los versos van configurando, de afuera hacia adentro, su propio camino hasta llegar al epicentro que, en este caso, es el sujeto lírico. Digo lo anterior tomando en cuenta la fluidez que prava en el poema, ya que desde el comienzo no se encuentra ni un solo punto, salvo, claro está, el punto final. A pesar de la pausa inherente entre estrofa y estrofa, me parece que la “corriente” del poema en ningún momento se ve interrumpida.

Es claro que al ir bordeando la superficie de la espiral nos encontraremos con ciertas fases o estaciones que en este caso son cinco, dadas, como es obvio, por las cinco estrofas que constituyen el poema. Veamos en detalle la primer estrofa:

para los que llegan a las fiestas
 ávidos de tiernas compañías,
 y encuentran parejas impenetrables
 y hermosas muchachas solas que dan miedo
 —pues uno no sabe bailar, y es triste—;
 los que se arrinconan con un vaso
 de aguardiente oscuro y melancólico,
 y odian hasta el fondo su miseria,
 la envidia que sienten, los deseos;

De entrada notamos que el sujeto lírico se dirige a alguien y que ese “alguien” engloba una pluralidad dada, en efecto, por la preposición “para”, el artículo “los” y los verbos “llegan” y “arrinconan” del primero y sexto verso, respectivamente. ¿Quién es ese alguien? ¿A quién se busca? Nos

preguntamos entonces. Ante esto, y para darnos una idea de cómo leer este poema; nos ayuda una idea de Evodio Escalante: “La idea de un *destinatario desconocido*, esto es, de un tú específico, atento, receptivo, sensible, que destaca entre la muchedumbre amorfa justo por su capacidad comprensiva, y que, de este modo, justifica la tarea del poeta [...]”.⁴

El poeta se sabe dentro de la hostilidad del mundo, la única vía posible de lucha será a través de su propio lenguaje, con el cual, lo sabe muy bien, tendrá asimismo que afrontar una lenta y acalorada lucha con sus propias palabras para reafirmar su canto y dar al mismo tiempo su testimonio verbal que lo salve y le pueda dar acceso a esos otros, sus semejantes y poder arribar a una comunidad humana. Claro que la tarea no se torna fácil y lo más importante: el canto no está dirigido a todos, de esa “muchedumbre amorfa”, de ese *populus*, se llevará a cabo un proceso selectivo, para “aquellos” que sepan escuchar la voz del poeta. Esos serán los señalados. El canto es un puente, por supuesto, nos lo ha dicho Bonifaz, pero sobre ese puente no cualquiera tendrá el privilegio de andar. El enlazamiento entre poeta para con los demás hombres, los elegidos, sus hermanos, sus iguales, será una tentativa de estrechamiento que desembocará en el encuentro definitivo entre ambas partes. El poeta sabedor de que su oficio es cantar, y que en su canto va el mensaje de la poesía para aquellos que están “armados”.

⁴ Evodio Escalante, “El destinatario desconocido: la poesía de Rubén Bonifaz Nuño”, en *Signos Anuario de Humanidades*, año VI, tomo I, México, UAM-Iztapalapa, 1992, p. 218.

Ahora veamos algunas estrofas del mismo libro que nos redondean esta función del acto creativo del poeta, de su oficio que le ha tocado ejercer en esta vida. Del poema "2":

Yo también conozco un oficio:
aprendo a cantar. Yo junto palabras justas
en ritmos distintos. Con ellas lucho,
hallo la verdad a veces,
y busco la gracia para imponerla.

En el poema "22", al poeta no le alcanzan las palabras; no le sirven de mucho:

¿Para qué nos sirven las palabras
si no son capaces de nombrar, si no pueden
ser jamás oídas? ¿De qué nos valen
la memoria, el sueño, la alegría,
cuando no conducen a estar con alguien,
y arden, y se queman, y nos consumen
hasta los rescoldos, la cenizas, el viento?

Sea como fuere, este destinatario desconocido —pasible y atento— es uno de los ejes que se mueven alrededor del poema. Mas estos que buscan hermanarse con el poeta traen consigo la desolación. Son entonces los elegidos del poeta. Por supuesto, nada es gratuito, pues tendrán que acusar recibo despiadadamente en el valle de lágrimas.

Así pues, la primera estación se refiere a la “fiesta”; y llegan solos, “ávidos de tiernas compañías”. Las muchachas hermosas les inspiran miedo. El grado de amargura se agudiza hasta el arrinconamiento, es decir, se penetra en la soledad. Es un estrechamiento sobre sí mismo, marca negativa, pues el que se arrincona, “se niega a la vida, restringe la vida, oculta la vida”.⁵ Y si existe consuelo alguno, éste es el “aguardiente oscuro y melancólico”. Que sólo refuerza la idea de podredumbre. A la par del *crescendo* de la miserabilidad y de la envidia. Pero antes de continuar debemos detenernos en el verso cinco:

—pues uno no sabe bailar, y es triste—;

Aquí nos encontramos con la otra dimensión del sujeto lírico. Esto es: irrumpe en el discurso plural dirigido al destinatario desconocido para dar clara cuenta de su propio peso y de su identificación con “ellos”.

La segunda estrofa o estación nos sitúa al respecto del desdén amoroso:

para los que saben con amargura
que de la mujer que quieren les queda
nada más que un clavo fijo en la espalda
y algo tenue y acre, como el aroma
que guarda el revés de un guante olvidado;

De inmediato se percibe la velocidad impresa en estos versos, en toda la estrofa existe solamente una coma —verso 13—, y un punto y coma pero al

⁵ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, FCE, México, 1997, p. 171.

final. A pesar de esta aparente velocidad se puede notar cierto *impasse*. Esto se debe a la densidad expuesta por las imágenes elaboradas. No por nada se utiliza el verbo “saben”, que nos lleva a la idea de certidumbre. Además del adjetivo “amargura”. Así, la certidumbre amarga de querer a una mujer y no ser correspondidos; hace que la lectura de los versos adquieran un tono de clara solemnidad. Sin embargo, nos queda “algo tenue y acre”. Imagen atroz de la perennidad de la pérdida y del dolor. Por supuesto, el símil va por el mismo rumbo, el amor se evaporará para siempre: “como el aroma/que guarda el revés de un guante olvidado;”. Quizá, el tufillo de un perfume que con los años se ha vuelto fétido y repugnante. Surge, de inmediato, el paralelismo con el amor que tuvo, que tiene el sujeto lírico con la mujer que alguna vez se amó. Por ende, también el amor huele a rancio y a pasado.

La estrofa tercera guarda cierta similitud con la primera, ya que la idea de “fiesta” o de lugar concurrido y anhelado es la misma:

para los que fueron invitados
 una vez; aquellos que se pusieron
 el menos gastado de sus dos trajes
 y fueron puntuales; y en una puerta,
 ya mucho después de entrados todos,
 supieron que no se cumpliría
 la cita, y volvieron despreciándose;

Ahora, el tiempo verbal se torna distinto. Nos encontramos con un pasado próximo, en el cual “aquellos” que “fueron invitados” “puntuales” y que se han

puesto “el menos gastado de sus dos trajes” para asistir a la cita señalada, han preferido no cruzar la puerta, la automarginación es evidente. Puesto que en cierto momento la abrumadora miseria se le ha venido encima. Esto lo podemos entender así teniendo en cuenta los ecos o mejor dicho, los antecedentes que hemos leído desde la primera estrofa. Es decir, un no querer encontrarse con la miseria, la envidia y los deseos anhelados. Es mejor darse media vuelta y volver “despreciándose”.

La cuarta estrofa nos indica que estamos a la mitad del camino entre aquellos destinatarios que van recibiendo el mensaje que el poeta se ha propuesto llevar a cabo desde la primera línea. Leemos, pues:

para los que miran desde afuera,
de noche, las casas iluminadas,
y a veces quisieran estar adentro:
compartir con alguien mesa y cobijas
o vivir con hijos dichosos;
y luego comprenden que es necesario
hacer otras cosas, y que vale
mucho más sufrir que ser vencido;

A partir de aquí el sujeto lírico va develando poco a poco el punto neurálgico del poema. La relación espacio-temporal se encuentra más realizada. El destinatario desconocido ocupa una posición exterior en el mundo, él mira “desde afuera” y “de noche”. Y como cualquier *voyeur* contempla lo interior, “las casas iluminadas”. Quiere “estar adentro”, puesto que “la casa es

primeramente un objeto de fuerte geometría. [...] Está hecha de sólidos bien tallados, de armazones bien [sic] asociadas. [...] marca de su prudencia y equilibrio”.⁶ Por un momento es lo que realmente anhela: “compartir con alguien mesa y cobijas / o vivir con hijos dichosos”. Geometría de vida, por así decirlo, que seduce por un instante a “aquellos”, es lógico, pues “se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad”.⁷ Lo anhela, dijimos, le parece posible y entonces viene la vuelta de tuerca:

y luego comprenden que es necesario
hacer otras cosas, y que vale
mucho más sufrir que ser vencido;

Así las cosas, los armazones bien armados de la vida, el consuelo, una familia y la intimidad no son suficientes; no alcanzan a cuajarse como prioridades. Sencillamente porque no lo son, el sufrimiento se alza como el objeto valedero para evitar la derrota. Lo que nos está diciendo el poeta es que se puede llevar a cabo otra zona habitable; quizá otro mundo para “hacer otras cosas” que nos son necesarias:

para los que quieren mover el mundo
con su corazón solitario,
los que por las calles se fatigan
caminando, claros de pensamientos;
para los que pisan sus fracasos y siguen;

⁶ Gaston Bachelard, *ibid*, p. 80.

⁷ Gastón Bachelard, *idem*.

para los que sufren a conciencia
 porque no serán consolados,
 los que no tendrán, los que pueden escucharme;
 para los que están armados, escribo.

Aquí, en la quinta y última estrofa del poema, podemos ver que su estructuración, su casi homologación en versos, en las estrofas ha permitido que la tensión lírica del poema se mantenga y que un cierto equilibrio se concrete. A pesar de la fluidez característica de dicho poema. Esto es: la primera estrofa comprende 9 versos, la segunda 5, la tercera 7, la cuarta 8 y la quinta 9; con lo cual se produce el balanceo necesario para establecer la circularidad y así, entonces, poder arribar al epicentro, es decir, al poeta. Como habíamos señalado al inicio del análisis. Por ende, debemos de ser más precisos cuando hablamos de esta figura del poeta como epicentro. Ahora bien, el poeta nos dice que vale más sufrir que ser vencidos; pues el estado de sufrimiento nos proyectará a “hacer otras cosas”. Por ejemplo, nada más ni nada menos que mover al mundo con el corazón solitario. Por supuesto, tal hazaña se plantea no apta para cualquiera; pero sí para los destinatarios, los elegidos del poeta. En el poema “4”, del mismo libro, se puede leer de otro modo lo mismo:

Bienaventurados los que padecen
 la nostalgia, el miedo de estar a solas,
 la necesidad del amor; los hombres,
 las mujeres tiernas de ojos amargos;
 los que en su comida han recibido
 lo gordo del caldo del sufrimiento.

Porque de ellos es la desesperanza,
el insomnio, el llanto seco, las rejas
de todas las cárceles, el hambre,
y la fuerza lírica y el impulso
para desquiciar la desventura.

Así las cosas, ya Rilke nos lo había dicho: “Es bueno estar solo porque la soledad es difícil. Que una cosa sea difícil debe ser una razón más pura para sostenernos”.⁸

Por otra parte, Helena Beristáin escribe sobre este poema: “[Es un] mensaje destinado a los seres tímidos, pobres y solitarios, los enamorados no correspondidos, los invitados que sufrieron desaires, los que se han marginado de la familia, la alegre convivencia, el calor de la compañía [...]”.⁹ Sin embargo, creo que este poema no es tan sólo un mensaje destinado a ciertos seres que buscan la trascendencia, el asunto es de índole más terrenal. Me explico: estos seres tímidos, pobres, solitarios, desesperados y marginados nos proyectan una vida posible. Se van preparando para este mundo hostil e indiferente en el cual viven. Caminan fatigosos y “claros de pensamientos”. Los fracasados y los que hacen del sufrimiento una sombra, pues “no serán consolados”. O como apunta Raúl Leiva: “el poeta también sabe que vale mucho más sufrir que ser vencido. El poeta escribe para los demás hombres, iluminándoles su destino, diciéndoles que deben tener el suficiente coraje para enfrentarse a una realidad

⁸ Rainer María Rilke, *Cartas a un joven poeta*, Premiá, México, 1983, p. 46.

⁹ Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, México, 1997, pp. 149-150.

hostil; diciéndoles a los que tienen claros pensamientos que deben pisar sus fracasos y seguir la marcha, hasta la hora del triunfo definitivo”.¹⁰

Así pues, no buscan la trascendencia, el meollo no nos parece tan rebuscado; es más sencillo: “para los que están armados”. No es gratuito que el poeta termine el poema con este verso, podemos decir, lapidario. El yo lírico desde el inicio del poema ha enumerado las caras de la miseria, la envidia, la marginalidad y el fracaso. Aquí y ahora en este mundo hay que estar “armados” nos dice el poeta. Conseguirse la cota de mallas para poder así “mover el mundo” en el cual se vive; al cual se ha sido lanzado. Se emprende, entonces, de esta manera, el ejercicio de vivir, o mejor dicho de revivir en el mundo. Toda la idea se ve enfatizada por esta especie de *ritornello* que aparece al principio de cada estrofa: “para los que”. Y que se agudiza al final del poema, pues aparece en 4 de los 9 versos que comprende la última estrofa.

para los que están armados, escribo.

Aquí, de nueva cuenta, se registra la aparición explícita del sujeto lírico. La primera fue en el verso 5, habíamos anotado. Lo tácito de su acto verbal es evidente: “escribo”. Es el poeta, hemos llegado al epicentro del poema. Al origen de la voluta, fuente donde las palabras que se han dejado ir, vuelven. Después, claro está, de cumplir con su mensaje, con su cometido para con “aquellos”, el *destinatario desconocido*. El que mueve al mundo tan sólo con su corazón solitario. Los bienaventurados de la desolación. El poeta se asume, sin

¹⁰ Raúl Leiva, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1959, p. 310.

duda, como la voz del pueblo. Ha ejercido su oficio de cantar. Él, nos ha enseñado que la poesía tiene como función primigenia establecer un diálogo de fraternidad con los otros, de identificarnos con aquellos: los semejantes sinceros y pasibles, que saben que la miseria, el dolor y la podredumbre, lastiman menos si se comparten. Claro que lo sabemos, no hay que preguntar nunca por quién doblan las campanas, el poeta nos lo dijo. Esa es su tarea.

B) *Suspender el instante*

18

- [1] He detenido la respiración
para sentir si tú respiras.
- [2] A la vez has quedado tan presente y lejana.
Eterna casi.
Fuera del tiempo, sola, sin moverte.
- [3] y me llenó el terror incontenible
de que te hubieras ido;
de que te hubieras muerto en sueños,
y me hubieras dejado entre los brazos
sólo una imagen clara,
un simulacro tibio, una perfecta
máscara tuya con los ojos cerrados.

[4] Pero aquí está de nuevo
como una flor brotando, como el alma
de una rama florida,
dulce, otra vez tu aliento dulce.

*

[5] Y en medio de un placer que de tan tierno
me acongoja,
de un sobresalto que me empequeñece,
de una paz en tumulto que me ahoga,
vuelvo a ser, y te miro.
Vives. Estás dormida.

*

[6] Un temor sin objeto,
una sorpresa temerosa
te toma de repente, te sacude
desde los pies hasta la nuca.

[7] ¿Oyes, acaso, en sueños,
que te busca una voz desamparada;
sientes, durmiendo, que no es justo
que tú descanses, mientras alguien
trabaja, mientras alguien se consume
de enfermedad, mientras alguno,

que tú pudiste amar, está muriendo?

- [8] Afuera todo sigue pareciendo
desesperadamente sin sentido;
lo comprende, convulso,
tu corazón amenazado.
- [9] Y quisieras correr compadecida,
temblorosa, quemándote
de caridad y de esperanza
y de fe, y recibir el sufrimiento
de todos en tus brazos débiles,
y con tu manto lleno de agujeros
cobijarnos a todos.
- [10] Y tu mano se mueve,
y un sonido agitado, una palabra
a medias, el principio de un gemido
cruza tus dientes. ¿Has llamado?

*

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

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

[13] Sobre tu sueño flotas
como en lago de aceite; nada existe
fuera de la quietud que te conduce.

[14] Y como puente milagroso,
tan tenue como el júbilo más tenue,
tan pensativo como un niño,
un movimiento acompasado
pliega las comisuras de tu boca.

*

[15] Todo está bien ahora. Firme
como de piedra sobre piedra, el mundo.

[16] Responsable en tu paz, te sientes
ligada y libre, solidaria.
Comprendes la desdicha,
Amas la dicha humilde de las gentes.

[17] Estás de juegos inocentes,
de amable amor, de alegres voces
humanas, de ternura simple
invadida y cercada.

[18] Y no sabes si el aire es una playa,
si eres feliz porque cumpliste
los quehaceres del alma diarios;
porque recién lavada brilla
—cada parte en su sitio—
tu facultad de regalar el gozo;
o porque eres hermosa;
o si la primavera...

[19] Algo, que alumbra todo, se refleja,
grave de consecuencias dulces,
en tu semisonrisa.

[20] Todo está en orden; cada cosa
arreglada a su fin. Tan necesario
es tu mínimo gesto, como el acto
de entreabrir una puerta.

*

[21] Porque yo estuve solo
quiero pensar que tú estuviste sola.

- [22] Que no te fuiste, que dormías.
Que me dejaste sin dejarme,
y me necesitabas
para poder estar contenta.
- [23] De cualquier modo, he recobrado
mi lugar en el mundo: regresaste,
te volviste accesible.
- [24] Me devuelves el tiempo,
el dolor, los caminos, la alegría
la voz, el cuerpo, el alma,
la vida y la muerte, y lo que vive
más allá de la muerte.
- [25] Me lo devuelves todo
encarcelado en la apariencia
de una mujer, tú misma, a la que amo.
- [26] Volviste poco a poco, despertaste,
y no te sorprendiste
de encontrarme contigo.
- [27] Y casi pude ver el último
peldaño del secreto que subías
al dormir, pues abriste
—muy despacio, muy plácidos— tus ojos
adentro de mis ojos que velaban.

Los amantes siempre han buscado un espacio determinado, seguro e íntimo. Buscan su lugar en este mundo que les corresponde dada su calidad de amantes. La revelación de los propios cuerpos así lo exige. Un lugar para reencontrarse en el deseo y el amor, aunque, a veces, dicho lugar pueda presentarse fuera de este mundo. Uno de estos espacios, digamos, ultraterrenos es el sueño. Pero “¿en qué espacio viven nuestros sueños? ¿Cuál es el dinamismo de nuestra vida nocturna? ¿Es verdad el espacio de nuestro sueño un espacio de reposo ¿No tendría más bien un movimiento incesante y confuso?”¹¹ Gérard de Nerval no lo pudo haber dicho mejor: “El sueño es una segunda vida”.¹² No obstante, si partimos del nivel de la vigilia para arribar al sueño, a esa “segunda vida”; ¿cuál es el punto donde se pasa de un estado a otro? ¿Qué espacio surge, se abre, entre la vigilia y el sueño? ¿Qué incisión espacio-temporal se levanta y queda erguida? El poema “18” del libro *El manto y la corona* (1958) nos da cuenta de la funcionalidad de los distintos espacios antes señalados: la vigilia, el sueño y el espacio de relevo que surge entre ambos.

El poema consta de 27 estrofas y un total de 115 versos. Está dividido en cinco partes o secciones, lo que nos sugiere una suerte de representación. La tensión lírica y la homogeneidad fabricada en el poema se encuentran bien balanceadas, ya que su distribución de estrofas y de versos así lo indica. Esto es:

¹¹ Gaston Bachelard, *El derecho de soñar*, FCE, México, 1997, p. 197.

¹² Gérard de Nerval, *Aurelia*, Premiá, México, 1984, p. 25.

Primera parte: cinco estrofas y 22 versos

Segunda parte: cinco estrofas y 26 versos

Tercera parte: cuatro estrofas y 17 versos

Cuarta parte: seis estrofas y 25 versos

Quinta parte: siete estrofas y 26 versos

Además, el asterisco que aparece al final de cada poema tiene la función de pauta o si se quiere, de un respiro poético para que la lectura del mismo sea la adecuada. Así las cosas, la longitud y la complejidad de este poema así lo exigen. Dicho sea de paso, este poema con sus 27 estrofas era el más extenso del *corpus* lírico bonifaciano. A estas alturas, el poema que posee dicha característica es el de *Calacas* con sus 43 estrofas. En este conteo de totalidad estrofística no contemplo los libros *Siete de espadas* y el *Ala del tigre*, ya que los considero poemas de largo aliento.

Por otra parte, la métrica que priva en el poema es de heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos. Salvo los versos 3 (14 sílabas), 4 (pentasílabo) y 18 (tetrasílabo). Debido a esto percibimos un cierto *continuum* en la propia versificación del poema, claro está, y por ende, la intención de unicidad lírica se ve cristalizada.

Ahora bien, todo el poema es un extenso discurso que lleva a cabo el amante (yo lírico); y que es dirigido, como es obvio, a la amada. Se arranca con dos versos, en los cuales las presencias de los cuerpos de ambos amantes se

ven esbozados en el post-acto amoroso; pues se nos sugiere el tálamo donde reposan fatigados, el momento de la sensualidad ha pasado y ella duerme:

He detenido la respiración
para ver si tú respiras.

Sin embargo, en el preciso momento, cuando el yo lírico detiene la respiración para saber de ella, se da cuenta que la profundidad del sueño la ha hecho suya. En esos primeros instantes del sueño que son imagen de la muerte.¹³ De aquí en adelante, la figura de la amada se encontrará en un *crescendo* absoluto como es de esperarse, ella será el eje del poema y la vislumbraremos a través de los ojos del sujeto lírico, que contempla, mejor dicho, la contempla:

A la vez has quedado tan presente y lejana
Eterna casi.
Fuera del tiempo, sola sin moverte.

Aquí hemos entrado de lleno a esa especie de pre-espacio que roza con la eternidad y con el sueño. Es una región intemporal, pues se encuentra “fuera del tiempo” y que sólo le compete a ella.

El sujeto lírico, el amante, velará y cuidará el peregrinaje que realice su amada por aquellas regiones menos impuras. Será su guardián al momento de suspender el instante, *el instante donde cabe todo*: la separación, la muerte, el

¹³ *Idem.*

simulacro y la impostura. Por ello, se vuelve un ser temeroso. Además, la utilización del futuro imperfecto en algunos versos nos redondea esta idea de miedos y de incertidumbres:

Y me llenó el terror incontenible
de que te *hubieras* ido;
de que te *hubieras* muerto en sueños,
y me *hubieras* dejado entre los brazos
sólo una imagen clara,
un simulacro tibio, una perfecta
máscara tuya con los ojos cerrados.

Mas, el “terror incontenible” del yo lírico fue momentáneo:

Pero aquí está de nuevo
como una flor brotando, como el alma
de una rama florida
dulce, otra vez tu aliento dulce.

Es evidente que las comparaciones no pecan de una gran originalidad, pero nos sirven para percatarnos del tono de renuevo, de alegría y, por supuesto, de vida, el dulce hálito de la amada; su aliento vital más sano y fuerte que nunca.

La siguiente estrofa mantiene el mismo tenor proyectado, la alegría se ha transformado en placer. Todavía más: en una “paz en tumulto” que ahoga al yo lírico por volver a mirar a la amada. Vuelve a ser y contemplándola le dice, a manera de susurro:

Vives. Estás dormida.

El peregrinaje de la amada, entonces, se lleva a cabo cuando está dormida, se vuelve ligera, fuerte y etérea. Ella está encarnada a sí misma, como es obvio, pero sin huesos y sin venenos.¹⁴ Todo ante los ojos del sujeto lírico. Me explico. Los amantes siguen postrados en el lecho. Él, despierto y ella dormida, sin embargo, ella al rozar el espacio onírico se adentra en ese pre-espacio, en el instante suspendido —señalado al principio del análisis— que no es la vigilia ni tampoco el sueño. El espacio del sueño, en todo caso, será finalidad, un ir-hacia, como veremos al final del poema. Este pre-espacio es un lugar de transición entre la vigilia y el sueño, un instante suspendido, donde el tiempo está fuera, no existe porque es eterno.

En la segunda parte del poema, a partir de la estrofa seis, la complejidad que se va tejiendo dentro de éste es innegable. Leemos:

Un temor sin objeto,
una sorpresa temeroso
te toma de repente, te sacude
desde los pies hasta la nuca.

El cambio de tono es evidente. Ahora el “terror incontenible” de la estrofa tres, no emana del sujeto lírico sino de ella. Si en la primera parte la habíamos dejado dormida, aquí el “temor sin objeto”, la “sorpresa temerosa”, la han

¹⁴ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, FCE, México, 2000, p.311.

sacudido de repente, “desde los pies hasta la nuca”. Sin embargo, a pesar de lo vertiginoso de los versos, ella continúa durmiendo, ya lo habíamos dicho, el “temor sin objeto”, la angustia se presenta en el pre-espacio, en el instante, casi el sueño:

¿Oyes, acaso, en sueños,
que te busca una voz desamparada;
sientes, durmiendo, que no es justo
que tú descanses, mientras alguien
trabaja, mientras alguien se consume
de enfermedad, mientras alguno,
que tú pudiste amar, está muriendo?

La estrofa siete es una larga especulación y tortuosa pregunta, *sotto voce* del yo lírico. ¿Quién es ese “alguien” que busca a la amada desesperadamente, necesitado, desamparado, enfermo y vulnerado? ¿Por qué ella? ¿Por qué la amada? Aquí nos encontramos con el punto neurálgico del poema, esto es, la amada adquiere una doble perspectiva, una doble imagen se desprende de ella. La amada, la mujer de carne y hueso, que comparte el lecho con el amante, también posee un halo divino. De simple mortal deviene una diosa.

Algunos críticos habían reparado ya en esta figura dual en el *corpus* lírico bonifaciano. Al respecto, Evodio Escalante escribe: “*El manto y la corona* es también una invocación de la belleza trascendental, a la que se le puede nombrar como la Musa, como la Diosa Blanca, como la Dama del Caballero, o

bien, dentro de la ortodoxia católica, como la virgen María”.¹⁵ Por su parte, Frank Dauster arriba a juicios similares: “We should not be surprised that the book is called *El manto y la corona*, because its protagonist is a goddess. [...] If she represents the beloved —concrete, ideal or fleeting—, she recalls more and more the two figures of the goddess/mother of Mexico’s [...] Coatlicue and the Virgin Mary”.¹⁶

Ahora bien, me parece que las dos citas anteriores nos aclaran, de cierta manera, la presencia de esta figura dual que marca a la estrofa siete. Así comprendemos que ese “alguien” o “alguno” que la busca, esa “voz desamparada” es una muchedumbre, una feligresía ávida de súplicas y adoraciones que la exige ahora, dada su calidad de diosa. Por supuesto que la dualidad sufrida por la figura femenina, la amada-diosa, también repercute en la misma proporción sobre la voz lírica del amante. Es decir, encontramos una doble perspectiva en el sujeto lírico. Por un lado, es el amante y, por otra parte, es el fiel, en el sentido religioso del término, para con la diosa.

Afuera todo sigue pareciendo
desesperadamente sin sentido;
lo comprende, convulso,
tu corazón amenazado.

Y quisieras correr compadecida,

¹⁵ Evodio Escalante, Art. Cit., p. 232.

¹⁶ Frank Dauster, *The Double Strand. Five Contemporary Mexican Poets*, The University Press of Kentucky, 1987, pp. 113-114.
Véase también a John Michael Bennet, *Coatlicue: The Poetry of Rubén Bonifaz Nuño*, Ph, D., University of California, 1970.

temblorosa, quemándote
 de caridad y de esperanza
 y de fe, y recibir el sufrimiento
 de todos en tus brazos débiles,
 y con tu manto lleno de agujeros
 cobijarnos a todos.

En las anteriores estrofas, 8 y 9, vemos que se ha cuajado ya la figura de la diosa. Su “corazón amenazado” en plena agitación comprende el sin sentido del “Afuera”, del mundo. Por ello, ya en su calidad de diosa, debe de asumir los roles de adorada, de piadosa y de sacrificada. Sin embargo, los versos que más quiero resaltar son: “y con tu manto lleno de agujeros / cobijarnos a todos”. Esto es: la diosa se ha vestido con ese manto lleno de agujeros, que es una imagen, sin duda, de acogimiento para con los pobres, los desamparados y los enfermos. El icono representado es muy evidente. Es la figura de la virgen María, como bien han visto Evodio Escalante y Frank Dauster.

En la estrofa 10, el yo lírico ha asumido por completo su perspectiva de feligrés afortunado y atento, que mira a la diosa como si estuviera en un altar. Esto es así, gracias a que la diosa ha establecido contacto con él y de cierta manera se ha vuelto su portavoz, su nuncio:

Y tu mano se mueve,
 y un sonido agitado, una palabra
 a medias, el principio de un gemido
 cruza tus dientes. ¿Has llamado?

La tercera parte del poema posee un peso bien específico, puesto que la diosa y su adorador se han plantado a las orillas del espacio onírico para entrar a él sin demora alguna. De entrada, aparece el personaje del silencio en forma de nube invisible e intraspasable que cubre, que arropa a la diosa. El yo lírico no tarda en proporcionarnos los detalles. Así pues, la función del silencio para con la diosa se torna ambiguo: la ciñe y la separa. Transcribo la estrofa:

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

La estrofa 12 es, en completitud, un largo cuestionamiento por parte del yo lírico hacia la diosa. Se comienza con detalles simples de la vida ordinaria para profundizar en aspectos de su halo divino; simbolizados en su “propia luz” y en el oro por el cual relumbra:

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

Pareciese que por un momento la diosa se hubiera perdido de vista, el personaje del silencio en su forma de nube nos sugiere la idea. Por ello, el sujeto lírico se percibe angustiado y pregunta por el paradero de ésta. La respuesta se encuentra en la estrofa siguiente, la 13, y entramos de lleno al

espacio onírico. El yo lírico la reencuentra en el sueño. La mira en el centro del sueño nocturno.

Sobre tu sueño flotas
 como en lago de aceite; nada existe
 fuera de la quietud que te conduce.

Así es, la reencuentra flotando sobre su propio sueño. Es decir: el sueño opera como una especie de vehículo que circunnavega por la noche, que la autotransporta por la nada. Por ende, el símil del lago de aceite resulta acorde y exacto; si hablamos de la noche, el sueño y la nada. Sin embargo, hay otra cosa que sí aparece: “la quietud que te conduce”. Oxímoron que opera en la propia figura de la diosa. La imagen de la barca-sueño con la diosa dentro se dirige hacia algún lado. ¿A dónde? No lo sabemos.

Seguidamente, en la estrofa 14, el yo lírico se ha mantenido en plena contemplación de la diosa que se va alejando sobre ese lago de aceite. Tres series de comparaciones refuerzan lo anterior dicho:

Y como un puente milagroso,
 Tan tenue como el júbilo más tenue,
 tan pensativo como un niño,
 un movimiento acompasado
 pliega las comisuras de tu boca.

Además, los últimos dos versos nos señalan un movimiento cadencioso y exacto sobre las comisuras de la boca de ella. Es un ademán, un gesto que la diosa le ha hecho a su fiel adorador, que no la ha perdido de vista ni un momento. Por ende, se reafirma la correspondencia que se ha establecido entre ellos y que jamás se ha visto interrumpida.

La cuarta parte del poema se inicia con dos versos que nos devuelven al mundo terrenal. Ámbito que se proyecta como una condición *sine qua non* para la diosa, puesto que es en éste donde lleva a cabo los milagros y los prodigios para con la gente, sus fieles, los que cobija con su manto agujerado. Lo espacio-temporal es el aquí y ahora, no más. Veamos los dos versos:

Todo está bien ahora. Firme
como de piedra sobre piedra, el mundo.¹⁷

y continúa:

Responsable en tu paz, te sientes
ligada y libre, solidaria.
Comprendes la desdicha,
amas la dicha humilde de las gentes.

¹⁷ Hay en el poema "14" del mismo libro, específicamente en la primera estrofa, una imagen similar de firmeza y concreción. Aunque aquí se refiere al amor. Sin duda no nos es tan difícil relacionarlo con el amor que siente el nuncio por su diosa:

Fundado sobre piedra,
solidamente firme, colocado
en tu amor, me he sentido.

Los rasgos afables, sensibles y simples de la diosa siguen su marcha en la estrofa 17:

Estás de juegos inocentes,
de amable amor, de alegres voces
humanas, de ternura simple
invadida y cercada.

De cualquier manera, la diosa cumple con sus tareas y con sus deberes. No queda en deuda con sus fieles, con sus hijos pobres desamparados. Ella regala en el gozo a manos llenas, se brinda toda, se deja ir en un solo vuelo de alegría. Por consiguiente, la felicidad no es gratuita como tampoco lo es su belleza:

Y no sabes si el aire es una playa,
si eres feliz porque cumpliste
los quehaceres del alma diarios;
porque recién lavada brilla
—cada parte en su sitio—
tu facultad de regalar el gozo;
o porque eres hermosa;
o si la primavera...

Aquí y ahora —hemos dicho— se llevan a cabo “los quehaceres del alma diarios”, el mundo adquiere forma y equilibrio a pesar de la pobreza, el desamparo y la enfermedad de la gente, de los devotos, ya que cada parte encuentra su sitio, su posición en lo firme del mundo. La diosa lo sabe muy bien —o será más exacto escribir la Virgen María— puesto que la imagen o el

icono representativo de esta figura que encontramos en cualquier casa e iglesia católica, posee ese movimiento acompasado que pliega las comisuras de su boca: su semisonrisa. Un rostro de ternura infinita que emana gestos dulces y miradas amorosas para sus hijos, sus fieles. No exagero, los rasgos físicos de la figura mariana han sido trazados de una forma bastante detallada a lo largo de casi todo el poema. Pero veamos la estrofa 19:

Algo, que alumbra todo, se refleja,
grave de consecuencias dulces,
en tu semisonrisa.

La estrofa 20, con la cual se cierra esta cuarta parte del poema, nos dibuja un carácter circular, pues termina con la misma imagen de fundación y orden vista al inicio de los dos primeros versos, antes señalados. La figura de la virgen es la que rige, claro está, dicha fundación y orden. Su presencia de luz y de armonía se han vuelto indispensables para este mundo. Ella es necesaria aun para el acto y gesto más mínimos:

Todo está en orden: cada cosa
arreglada a su fin. Tan necesario
es tu mínimo gesto, como el acto
de entreabrir una puerta.¹⁸

¹⁸ Como hemos señalado, la duplicidad de la figura femenina en el *corpus* lírico bonifaciano es una construcción artística bastante recurrente. Con la finalidad de que se nos aclare un poco más dicha idea de construcción artística, me permito citar del libro, *El ala del tigre* (1969), dos estrofas del poema "54":

Tú la dos veces tuya, amante
de tu amor. Criatura concebida
por la sed y el vino que desposan

Con la estrofa 21 se comienza la quinta y última parte del poema. De inmediato nos percatamos del cambio en la voz lírica. La doble perspectiva del sujeto lírico —antes señalada— atiende, entonces, aquí a su primer registro de voz. Es decir, al yo lírico, amante que se dirige a su amada: La mujer de carne y hueso. Transcribo los dos versos:

Porque yo estuve solo
quiero pensar que tú estuviste sola.

Aquí, por primera vez en todo el poema, aparece de manera explícita el yo lírico. Esto se debe al sentido de “respuesta” a una pregunta tácita elaborada por la amada.

Así las cosas. El yo lírico, de nueva cuenta, observa a su amada corpórea en su dormir. Y a modo de reclamo le dice: “Qué no te fuiste, que dormías”. Para dar paso a la paradoja: “Que me dejaste sin dejarme”, y surge, de repente, algo que no se había mostrado antes, la amada realmente necesita de su paciente y contemplativo amante para ser feliz:

los labios de la copa de oro.
Bebida de tu sed tú misma;
tú misma, la sed con que te bebes.

Cauce de fuentes y bebida
de tu sed colmada; única y doble.
La contemplada que me observa.
Y te busco y te encuentro, junta
como gavillas. Tú y tú misma,
y al saberlo ya no sé cuál eras.

y me necesitabas
para poder estar contenta.

La estrofa 23 refuerza la evocación de un plano meramente terrenal, un estar-aquí. El sujeto lírico pisa de nuevo el mundo, la faz de la tierra, para volver a tener lo que antes se tenía y se había perdido. Ella, la amada, lo ha hecho posible:

De cualquier modo, he recobrado
mi lugar en el mundo: regresaste,
te volviste accesible.

Más aún, los versos que siguen van profundizando en el motivo que la amada se ha vuelto para el yo lírico. Ella funge como una especie de proveedora, en la cual el sujeto lírico se va alimentando poco a poco tanto en lo emocional como en lo espiritual. Como si viviera en un estado de invisibilidad momentánea, la amada se convertirá en su nutrimento para materializarse, por así decirlo, un irse forjando a través de la fuerza que la amada desprende de sí:

Me devuelves el tiempo,
el dolor, los caminos, la alegría,
la voz, el cuerpo, el alma,
y la vida y la muerte, y lo que vive
más allá de la muerte.

Como podemos darnos cuenta, la estrofa anterior gira en torno al verbo que da toda la orquestación tanto sintáctica como semánticamente: “Me devuelves”.

Después viene la asociación de sustantivos tanto abstractos como concretos: “el tiempo”, “el dolor”, “los caminos”, “la alegría”, “la voz”, “el cuerpo”, “el alma”, “la vida” y “la muerte”. Sin duda, toda la cadena sustantiva va en un *crescendo* hasta arribar a una doble dicotomía, como es obvio: cuerpo-alma y vida-muerte. Sin embargo, el verso 103 que conlleva el encabalgamiento hacia el verso 104, son versos que evidentemente nos resultan los más reveladores y el punto nodal del poema. Los cito: “y lo que vive / más allá de la muerte”. Más adelante volveré sobre este punto.

La estrofa 25 redondea de una forma precisa lo que se viene dibujando a lo largo de las estrofas anteriores. Esto es, la silueta de la amada que se viene asomando verso tras verso. De nuevo aparece la forma verbal que le ha servido al yo lírico como un punto de encuentro con ella, pero aquí de una manera lapidaria:

Me lo devuelves todo
encarcelado en la apariencia
de una mujer, tú misma, a la que amo.

El sujeto lírico ha absorbido toda la voluta de significados que aporta la amada. Ella es un todo, una totalidad de signos encarnados en la figura de una mujer a la cual se ama.

Ahora bien, a primera vista, la penúltima estrofa (la 26) nos da la impresión de clara sencillez y hasta de cierta facilidad en su interpretación en el contexto

que hemos venido analizando. La estrofa evoca un pasado próximo, que nos enfatiza la función contemplativa desempeñada por el sujeto lírico a lo largo de todo el poema. Sin duda alguna nos hace pensar en lo dicho casi al principio de éste:

A la vez has quedado tan presente y lejana.
Eterna casi.
Fuera del tiempo, sola, sin moverte.

Así, la amada vuelve de ese viaje “Fuera del tiempo” para reencontrarse con el sujeto lírico. Los tres verbos en pretérito perfecto que se refieren a ella nos dan cuenta del amarre, por así decirlo, de dicho reencuentro con el amante. Los tres estados verbales son puntuales en el acto de reencontrarse: “Volviste”, “despertaste” y “sorprendiste”. Transcribo la estrofa:

Volviste poco a poco, despertaste,
y no te sorprendiste
de encontrarme contigo.

Por fin los amantes están reunidos. Pero, ¿dónde? ¿En qué espacio? Podemos afirmar que el celebrado reencuentro de los amantes se lleva a cabo en un espacio terrenal, en una realidad inmediata. La idea del tálamo amoroso sugerida al principio del poema nos da pie para pensar en ello. Y el poema, en todo caso, albergaría una forma de carácter circular. Sin embargo, como es obvio, lo más extraordinario ocurre en la última estrofa:

Y casi pude ver el último
 peldaño del secreto que subías
 al dormir, pues abriste
 —muy despacio, muy plácidos— tus ojos
 adentro de mis ojos que velaban.

De entrada, a primera vista, pareciera que esta última estrofa se encontrara desligada en relación con el discurso lírico que venimos leyendo. La estrofa 26 fue muy clara: “Volviste poco a poco, despertaste,/ y no te sorprendiste/ de encontrarme contigo”. Hasta aquí, la reunión de los amantes se nos había presentado de una manera concreta. La amada se ha despertado, se ha vuelto accesible para encontrarse con su amante. Ella ha regresado de la profundidad y densidad del sueño, o más exacto sería escribir de la muerte. Por ende, la significación de la estrofa 27 nos resultaría desconcertadora. Sin embargo, es aquí, que el poema alcanza su punto neurálgico, se ve cristalizado. Recordemos los versos 103 y 104: “y lo que vive/ más allá de la muerte”. A mi modo de ver, quizá, la estrofa 26 es la bien cifrada conclusión de un tiempo y un espacio determinados para los amantes. Dicha conclusión *espaciotemporal* no podría terminar en otra cosa que en la muerte de éstos. La idea de que los amantes han muerto no me parece tan descabellada. La celebración del amor entre los amantes, conlleva también la celebración de la muerte. Sobre lo anterior dicho, RBN, en un libro ya citado en este trabajo nos dice al respecto: “[...] indudablemente, el amor y la muerte se asocian de modo tan estrecho que muchas veces la presencia de uno de ellos basta para convocar la del otro. La muerte puede, sin razón aparente, ser atraída de golpe por el amor. Es como si

ambos tuvieran consagrado un pacto cuyo fin fuera la destrucción del amante”.¹⁹

Pero entonces, nos encontramos con la vuelta de tuerca: los amantes viven, sí; pero no en un tiempo y espacio vigilio. Los amantes se han disparado hacia un tiempo y espacio ultraterrenos. Si anteriormente, algo que caracterizaba al yo lírico era su poder de contemplación y seguimiento para con la amada. Aquí, en la estrofa 27, sucede algo inusual: el yo lírico se muestra dubitativo. La seguridad que lo había caracterizado a lo largo del poema, mengua al principio de esta estrofa. El yo lírico nos dice que “casi” pudo ver. Pero, ¿qué es ese “casi” de algo que pudo haber visto?, nos preguntamos. La respuesta nos resulta aún más intrigante: “el último/ peldaño del secreto que subías/ al dormir,”. ¿La amada sigue durmiendo, entonces? La estrofa 26 nos indica lo contrario. Si hay “otro” despertar de la amada, éste se lleva a cabo en ese espacio indeterminado, ese espacio ultraterreno que reencontrará a los amantes de una manera definitiva. ¿Será, acaso, ese último peldaño secreto entre los amantes? Quizá.

Por otra parte, encuentro extraordinario, el oxímoron que opera en los versos antes señalados. Ella, la amada, en su pleno acto de dormitar, va ascendiendo, se nos sugiere, lenta y cadenciosamente esa escalinata que podría ser un punto partida y también un punto de llegada. ¿A dónde? Al sueño, a la muerte o al infinito. Ahora bien, los últimos versos devienen,

¹⁹Rubén Bonifáz Nuño, *op. cit.*, p. 96.

exactamente, reveladores: “pues abriste/ —muy despacio, muy plácidos— tus ojos/ adentro de mis ojos que velaban”. El motivo de los ojos de la amada en los de la amante son el punto de anclaje para alcanzar una especie de encarnación entre ambos. Sería interesante señalar que, RBN, paralelamente a estos versos, tiene algunas ideas coincidentes cuando habla de la relación amorosa entre Propercio y su amada Cintia. Cito a Bonifaz Nuño:

Al asegurarle a la amante que se habrán de encontrar para unirse definitivamente más allá de la muerte, le promete que los huesos de ambos se mezclaran, como mientras vivían, ella misma lo dice también, se mezclaron sus pechos. Quiere esto decir que habiendo desaparecido los cuerpos, los amantes seguirán padeciendo los mismos dolores y gozando los mismos deleites que aquellos que los cuerpos les causaban y les permitían. Así, el amor que pobló los ámbitos de la vida habrá de poblar definitivamente los de la muerte.²⁰

Así pues, el *leitmotiv* de los ojos, de la mirada, ha cuajado, en forma definitiva, la unión de los amantes. A pesar de haber muerto, se ha mezclado su sangre, sus huesos; se han encarnado el uno contra el otro. La mirada los ha guiado para estar juntos. A estas alturas, no nos importa demasiado si están en la vida, en la muerte, o lo que “vive más allá de la muerte”. Ese espacio indeterminado que se vuelve significativamente una “amenaza de eternidad”.²¹ Lo que nos conviene subrayar, como dice RBN, es que el amor poblará cualquiera de los ámbitos donde se encuentren los amantes. Pues el amor es con ellos.

²⁰ *Ibid.*, p. 102.

²¹ Gastón Bachelard, *El derecho...*, p. 233.

C) *La concha de labios húmedos*

13

- [1] Área sonante, ovario
de la noche carnal; abrevadero
insistente y monótono en la arena
del oído terrestre.
- [2] Y tocar, hacia dentro, el oleaje
como aquel remotísimo, asilado
en lo vacío de las conchas. Urna,
seda contigua que despliega
en hileras cayendo, una por una,
golpes de espuma deslazada.

[3] Concha de labios húmedos, saliva
en los labios inmensos.

Y yo mismo,
¿qué escalofrío soy, qué gobernado
—como presa de un águila— deleite?
Y tú desnuda, la que viene,
la desnuda en los bordes de su boca.

[4] Por lo demás, hay cosas
que se comprenden fácilmente:
los relámpagos duros del galope,
los lechos consagrados, la ablandada
mano de las entrañas a rebato,
y un sabor permanente de estar vivos.

[5] Ahora y en lo próximo, corales
tras la puerta sombría; lengua súbita
abre y señala claustros al incesto
de la boca y la oreja, complicadas
en el secreto. Paso de cantiles,
garganta de campana en que te escucho,
latiendo, hacerte y deshacerte.

[6] Y es el vino violeta de tu sangre,
y es tu extensión de leche, y tu sin término
río desenredándose que vuelve
en mí sobre sí mismo, desatando,
regresado de sonoras honduras,
de inconsumibles fondos admitido.

[7] Hora ritual de los cuerpos atentos;
ceremonial donde salvado,
como el hueso en la fruta, me reúno;
como el que no ha nacido,
como en agua materna, respirando
sonido respirado, en el deleite
de oírte sumergido. Está sonando
tu corazón. Ahora está sonando.

[8] Ahora y en lo oscuro. Y llovedizas
plumas innumerables se desgarran,
y sal y tinta, construidas
de muy adentro, en olas enrojecen.

[9] Y la unión era lícita, sellada
con las arras solemnes del naufragio.

Es el poema "13", uno de los más misteriosos y herméticos del *corpus* lírico bonifaciano y lo encontramos en el libro *Fuego de pobres* (1961). Cuando lo leí por primera vez me sorprendió tanto su fuerza lírica como el grado de complejidad que representa. La estructura está conformada por 9 estrofas heterométricas y un total de 49 versos. La métrica comprende versos de 7, 9 y 11 sílabas combinadas entre sí. No hay un orden establecido, pero no por ello se pierde la fuerza rítmica que lo caracteriza. Esto se debe al encabalgamiento (encuentro un total de 21 encabalgamientos en el poema) bien distribuido que lleva a cabo el poeta casi verso tras verso.

Dicho poema, a pesar de su complejidad y hermeticidad es, principalmente, un poema que gira en torno al amor y al erotismo. Sobre estos temas, Octavio Paz escribe: "el erotismo es una infinita multiplicación de cuerpos infinitos, el amor es el descubrimiento de un infinito en una sola criatura".²²

El amor, todo amor, es un acto inmoral; es una trasgresión, un crimen social.²³ Y más aún, cuando el amor se viste con la piel del incesto.

Este poema presenta su tensión lírica desde el primer verso, concretamente en las dos primeras unidades verbales que poseen una fuerza altamente significativa. Me parece que no es gratuito que el poema y, por ende, el verso comienza con la letra "A". Letra que simboliza lo abierto, un principio o lo infinito. Es la primera letra del alfabeto hebreo que nos remite,

²² Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 100.

²³ *Ibid*, p. 195

inexorablemente, a la Cábala, al Aleph. La mismísima forma en que está trazada nos evoca, inmediatamente, algo que “se abre”, que está abierto para adentrarnos en ella. Estructuralmente notamos cierta similitud con la lira, pero es la idea de silva la que nos da la clave para poder leer este poema. Esto es: la utilización de versos de 7 y 11 sílabas en casi todo el poema, la fluidez de éste a causa de los encabalgamientos y, sobre todo, la idea de que vamos a penetrar en algo que es un principio, que está abierto —como la vocal “A”— y nos espera. Es la imagen sugerida de la selva. Lo *selvaggio*. Decía el florentino antes de entrar al Infierno: “en una selva oscura me encontraba”.²⁴

Entonces se abre el poema y nos adentramos en la selva:

Área sonante, [...]

De entrada, la doble lectura exigida por estas dos unidades verbales es evidente. Por un lado, encontramos un espacio determinado: “Área”, que es también sonoro, que suena, “sonante”. No invento nada, la función entre sustantivo y adjetivo es clara. Así, tenemos un espacio que suena. Pero, ¿qué suena? ¿Ruidos, música, murmullos?, todavía no lo sabemos. Por otra parte, también se puede leer:

Áreasonante, [...]

²⁴ Dante Alighieri, *Divina comedia*, Cátedra, Madrid, p. 77.

Aquí, ambas unidades verbales se funden para crear de cierta forma una nueva palabra. La repetición del fonema /a/ en tres ocasiones básicamente, como es obvio, la *asonancia* que nos señala dicha palabra. En efecto, el espacio determinado (*Área*) que suena (*sonante*). A su vez posee una construcción *asonante* que tiene la forma, específicamente, de la letra “A” y cuya importancia ya ha sido descrita líneas arriba. Yuri M. Lotman, en su libro *Estructura del texto artístico*, nos habla acerca de esta segmentación de los versos y señala: “la especificidad de la estructura del verso consiste, en particular, en lo siguiente: el flujo de unidades verbales, al fraccionarse en partículas fonológicamente elementales, no pierde su relación con el significado léxico: las palabras al mismo tiempo se destruyen y no se destruyen”.²⁵

Ahora bien, el encabalgamiento entre los versos 1 y 2 nos matizan este espacio sonoro en asonancia, por así decirlo. Si ya tenemos el espacio, ahora viene el tiempo:

[...] ovario
de la noche carnal;

Entonces, el “Áre(a)sonante” deviene ovario que opera en el tiempo nocturno y carnal. Por supuesto, la imagen sexual surge de inmediato al igual que los amantes. Los dos encabalgamientos restantes precisan aún más lo espacio-temporal que se viene gestando:

²⁵ Yuri M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, ISTMO, Madrid, 1988, p. 178.

[...] abrevadero
 insistente y monótono en la arena
 del oído terrestre.

Así, el espacio es también un “abrevadero”, término que nos sugiere la imagen del agua, de satisfacción y de frecuencia. Es claro que el carácter sexual del poema se va agudizando. La prosopopeya: “en la arena del oído terrestre”, sirve de basamento para las imágenes espaciológicas que nutren la estrofa. Me explico: en dicha estrofa vemos una mecánica de espacios que van operando de lo interior a lo exterior. Partimos de lo más recóndito e íntimo que es el “Áre(a)sonante”, de ahí al “ovario” nocturno, después, un punto de la superficie: el “abrevadero”, para aterrizar en la arena, en lo terráqueo. Sin embargo, la idea de profundidad se mantiene. Además, lo extraordinario radica en que la arena posee un sentido: el del oído. Es decir, escucha, precisamente, el espacio sonoro que suena el “Áre(a)sonante”. Es un exacto juego de sonidos y de ecos.

En la estrofa 2, aparece de una manera implícita el sujeto lírico. El sentido del tacto lo guía hacia el lugar de amparo; lugar que posee cierta característica marítima y que se cuajará en una figura *conquiliante*. La sensación de movimiento, del “oleaje” entre los versos queda plasmada. Transcribo los tres primeros versos:

Y tocar, hacia dentro, el oleaje
 como aquel remotísimo, asilado
 en lo vacío de las conchas. [...]

El yo lírico en su periplo a ciegas, solamente guiado por su tacto entre el oleaje, se instala en “lo vacío de las conchas”. Lugar seguro sin duda. Por su puesto que la figura *conquiliante*, de concha en donde está el sujeto lírico nos lleva a pensar en el significado de esa imagen, en su simbología.

De entrada, la concha vacía suscita el ensueño del refugio.²⁶ Por su parte, Charbonneaux-Lassay señala al respecto que:

Tomada en su conjunto como prueba y como organismo sensible, la concha fue, para los antiguos, un emblema del ser humano completo, cuerpo y alma. El simbolismo de los antiguos hizo de la concha el emblema de nuestro cuerpo, que encierra en una envoltura exterior el alma que anima al ser entero, representada por el organismo del molusco. Así, dijeron que el cuerpo se vuelve inerte cuando el alma se separa de él, lo mismo que la concha es incapaz de moverse cuando está separada de la parte que la anima.²⁷

Si atendemos lo dicho por Charbonneaux-Lassay, nos queda clara la acción llevada a cabo por el yo lírico. Éste, sabe que “la concha es el ejemplo más manifiesto de una vida universal”²⁸

Ante la escisión de su ser, busca la completitud de éste y lo encuentra en la concha, lugar de refugio, de asilo. Vuelve a ser entero. Pero veamos el resto de la estrofa:

²⁶ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 142.

²⁷ Charbonneaux-Lassay citado por Gaston Bachelard, *ibid*, p. 151.

²⁸ Gastón Bachelard, *op. cit.*, p. 148.

[...] Urna,
 seda contigua que despliega
 en hileras cayendo, una por una,
 golpes de espuma deslazada.

Aquí, en estos versos de la estrofa dos, nos encontramos que el aspecto sexual, señalado en los primeros versos de la primera estrofa, se va agudizando. Pero todavía más, ha sucedido algo verdaderamente extraordinario en dichos versos. La concha, símbolo de refugio para el yo lírico, se ha transformado en un objeto-recipiente, en una urna que se desborda en hileras de espuma, de ambrosía, quizá. El poder de evocación sexual, que contiene dicho objeto es innegable. La concha se ha vestido de urna. Las hileras de seda chorrean poco a poco esos “golpes de espuma”. Ante esto, repito, notamos que la función simbólica de la concha ha cambiado. Si anteriormente, refiriéndose al yo lírico la concha era símbolo de refugio, de protección y de completitud, ahora adquiere un sentido sexual, pues es la “concha de Venus que representa la vulva de la mujer”.²⁹ Ahora bien, a mi modo de ver este cambio en el funcionamiento simbólico de los guijarros, no interviene con la idea principal del discurso que venimos leyendo: el yo lírico se encuentra dentro de ellas; ya sea de la concha o de la urna. Ambas contienen la carga simbólica de refugio y de sexualidad. Para mí, es una portentosa metáfora de que el sujeto lírico se encuentra en el punto exacto en donde un cuerpo exige su placer, en lo más íntimo de la geografía femenina.

²⁹ *Ibid*, p. 149.

Los dos primeros versos de la estrofa tres redondean lapidariamente lo que estoy diciendo:

Concha de labios húmedos, saliva
en los labios inmensos.

Además, en dicha estrofa, el yo lírico se nos presenta, por primera vez, de una manera explícita. Ahora, los amantes se encuentran frente a frente. El contacto corporal es evidente. Y es en este momento cuando el yo lírico se autopregunta ciertas sensaciones y se compara con una presa vulnerada:

Y yo mismo,
¿qué escalofrío soy, qué gobernado
—como presa de águila— deleite?

Seguidamente contempla a la mujer desnuda, aproximándose —tal como un espectador del famoso cuadro de Sandro Botticelli: Nacimiento de Venus— a esa mujer que ha nacido de los “golpes de espuma deslizada”. Así:

Y tú desnuda, la que viene,
la desnuda en los bordes de su boca.

Los versos anteriores, como podemos ver, funcionan a manera de preludio para el encuentro del yo lírico y la mujer, los amantes. Al llegar a este punto, la estrofa 4, los versos no nos exigen demasiado, la imagen sexual es bastante clara. El propio sujeto lírico nos lo advierte:

Por lo demás, hay cosas
 que se comprenden fácilmente:
 los relámpagos duros del galope,³⁰
 los lechos consagrados, [...]

Los cuerpos en medio del juego amoroso se buscan para hacerse “daño”, sus entrañas confundidas van alarmadas, pues el gozo es profundo al igual que la vida:

[...] la ablandada
 mano de las entrañas a rebato,
 y un sabor permanente de estar vivos.

Este último verso, por cierto, bellísimo, encierra en ese sabor de permanencia entre los amantes, aparte de la vida misma, un ir más allá; no es sólo el encuentro de los cuerpos, es el encuentro con el amor. “El amor nos suspende, nos arranca de nosotros mismos y nos arroja a lo extraño por excelencia: otro cuerpo, otros ojos, otro ser. Y sólo en ese cuerpo que no es el nuestro y en esa vida irremediamente ajena, podemos ser nosotros mismos.”³¹ Esto es así, gracias a que “el amor sólo es posible por la idea de lo

³⁰ Por supuesto es inevitable no pensar en los versos de “La casada infiel” de García Lorca:

Sus muslos se me escapaban
 como peces sorprendidos,
 la mitad llenos de lumbre,
 la mitad llenos de frío.
 Aquella noche corrí
 el mejor de los caminos,
 montado en potra de nácar
 sin bridas y sin estribos.

³¹ Octavio Paz, *El arco...*, p. 134.

infinito”.³² Es el *sabor permanente de estar vivos*, ya sea aquí o fuera de este mundo. En esta estrofa 4, el encuentro sexual de los amantes ha llegado a su fin. A partir de la estrofa 5, el yo lírico nos da cuenta de la relación temporal que mantendrá con la amada en lo sucesivo. Se arranca de un “Ahora” que vislumbra el futuro de los próximos en encuentro sexuales con ella. Aunado a esto, el halo de lo prohibido entre ellos se va develando:

Ahora y en lo próximo, corales
 tras la puerta sombría; lengua súbita
 abre y señala claustros al incesto³³

³² Emmanuel Lévinas, *De Dios que viene a la idea*, Caparrós Editores, Madrid, 1995, p. 120.

³³ Es interesante señalar que en el libro, *As de oros* (1981), del *corpus* lírico bonifaciano, encontramos una serie de poemas giran en torno a figuras tanto bíblicas como griegas que se hayan visto envueltas en amores prohibidos o incestuosos. Estos son: “Hipólito”, “Judá”, “Ciniras”, “Isaac”, “Tiestes”, “Amnón” y “Edipo”. Si se me permite, transcribiré algunas estrofas de los citados poemas, a manera de ejemplos, para redondear esta idea:

De “Hipólito” a su madrastra Fedra:

Y encumbrado en el gemido alegre
 del vencedor, vencido estuve;
 conocí su vientre, como el alba
 suspendida en el espacio eterno
 de los sucesivos horizontes
 de las caderas simultáneas;
 su espalda vi, extensión callada
 cuya paz me sobresalta en sueños.

De “Judá” a su joven nuera Tamar:

Tamar filial, reconocida
 bajo el velo de su rostro; viuda
 de lo que tuvo; desvestida
 de las nostalgias de la viuda;
 velada su rostro con el sueño
 de la extranjera, y concentrada
 en el cuerpo claro y desvelado.

De “Ciniras” a su hija Mirra:

El nocturno aroma en al mañana
 de la cama incestuosa, anuncia
 el peso del amor; presagio
 de la separación, vencido.
 No sabré dejarme. Enternecida
 tras este leño, arde la fiesta
 del cuerpo que guardo incompañable.

de la boca y la oreja, [...]

Ahora bien, los elementos de que echa mano el sujeto lírico para definir la atmósfera del amor prohibido, del amor incestuoso son muy claros: los “corales”, que son otro símbolo de la sexualidad al igual que la concha y que además se encuentran “tras la puerta sombría”. Metáfora del umbral prohibido o vedado, que el yo lírico cruzará sin ninguna reserva. Puesto que, la “lengua

De “Isaac” a su prima hermana Rebeca:

Y desde lejos la reclamo,
cercana la anudo desde lejos,
y me llevo al prodigio, y bebo,
y al olor de sus cosechas previas,
mi sed conquisto entre palmeras
en los fríos pechos de su fuente.

De “Tiestes” a su cuñada Aérope:

Y el lecho está, y está la mesa,
y en su carne renovada como,
y me reconozco, y nuevamente
el sol regresa su camino
y recobra el oriente, y hace
que yo vuelva a la dormida aurora
coronada en que la hallé despierta.

Y otra vez la almendra de las rosas
quema en su vientre, y la alegría
del mundo me cerca, me sepulta
con su hojarasca transparente.

De “Amnón” a su hermana Tamar:

Y en un rincón de su alma escondo
mi corazón de fiebre claro;
y viene llamada, se desnuda
con la medicina que me enferma,
y me mira ayunar, en vela,
y comer, en sueños, de su mano.

De “Edipo” a su madre Yocasta:

Y tú me miras, cuna mía,
matriz del silencio alborozado
de mi corazón; lámpara ausente;
tú, racimo blanco de alegría,
flama azucarada de las uvas.
[...]
Y vuelvo
con ellas. Otra vez comienzo
el regreso aquél, por las delgadas
largas piernas blancas de Yocasta.

súbita”, poderosa imagen de la lujuria, le mostrará el camino para arribar así a los claustros del incesto. Las acciones ejecutadas serán “complicadas” pues se mueven “en el secreto”, afirma el sujeto lírico. Los versos restantes se enfocan en el *leitmotiv* de lo sonoro, de lo sonante, algo suena mientras el yo lírico escucha atento:

[...] Paso de cantiles,
garganta de campana en que te escucho,
latiendo, hacerte y deshacerte.

Aquí el gerundio “latiendo” nos evoca claramente al corazón. La *sístole* y la *diástole* de la amada; la pulsación exacta y precisa de su corazón acompasado que la construye y la destruye casi al mismo tiempo.

En la estrofa 6 se vuelven a remarcar ciertas características, digamos, terrenales de la amada. Ella está aquí y ahora es de carne y hueso, de sangre y leche:

Y es el vino violeta de tu sangre,
y es tu extensión de leche, [...]

Por supuesto, que si de algo estamos seguros con respecto a la mujer amada que puebla este poema; es de su capacidad amorosa. Ella emana lujuria y sensualidad; es dueña de una concupiscencia a prueba de toda duda. Su corazón acompasado distribuye por todo su cuerpo esa sangre violeta que también es vino. En su cuerpo se celebran los ágapes de la carne y las fiestas

livianas del alcohol. Sin embargo, algo sucede en los versos siguientes. La amada sufre una extraña metamorfosis, como si fuera alguna ninfa, la amada se ha convertido en río. Un río enorme que va fluyendo interminable sobre el sujeto lírico, sin encontrar ningún obstáculo por su periplo. Un fluir inconmensurable. Pues el propio continente de ese río-mujer es el propio poeta. Transcribo el largo encabalgamiento que, dicho sea de paso, nos impele indudablemente a imaginar ese serpenteo trazado por el río-mujer:

[...] y tu sin término
 río desenredándose que vuelve
 en mí sobre sí mismo, [...]

Así las cosas, no debemos dejar de lado la otra *lectura* que se puede llevar a cabo sobre los versos anteriores. Me refiero, claro está, al sentido erótico que poseen. Sin duda, el personaje del río-mujer también se puede comprender como una precisa metáfora del acto amoroso, en el cual ella se caracteriza por llevar el ritmo amatorio. Ella es ese río desenredado, esa voluta de brazos, de piernas, de pechos, de ojos, de labios, en fin, de un cuerpo todo que se desborda sobre su amante. Dicho amante se siente a su vez libre en la corriente de ese río-mujer, o mejor dicho, se deja llevar por aquellos “relámpagos duros del galope” hasta desfallecer a causa de la hondura del goce carnal:

[...] desatando,
 regresando de sonoras honduras,
 de inconsumibles fondos admitido.

Como hemos anotado, se refiere al acto de amar un cuerpo y “si el amar es deseo, ninguna ley que no sea la del deseo puede sujetarlo”.³⁴ Por ello, la imagen del río-mujer que fluye sobre sí misma, y al mismo tiempo sobre el poeta, nos resulta exacta.

Es claro que la estrofa 7 no pierde el compás que se ha mantenido a lo largo de todo el poema. Es más, dicha estrofa celebra en completitud el encuentro sexual de los amantes. Es la ceremonia salvífica, la “hora de los cuerpos atentos”. Además, podemos ver que el sujeto lírico es el más pasible ante tal hecho. La serie de tres símiles nos dan cuenta de ello:

como el hueso en la fruta, me reúno;
como el que no ha nacido,
como en agua materna, [...]

La reunión de los cuerpos, la penetración entre ambos es evidente. Las comparaciones de prenatalidad, por parte del yo lírico, quizá nos sugieran lo indefenso y lo vulnerable que se puede llegar a ser ante otro cuerpo. Mientras tanto, los sentidos se trastocan: “respirando / sonido respirado”, y el sujeto lírico se desdobra para expresarse a sí mismo en pleno goce: “en el deleite de oírte sumergido”. Y es en este preciso momento en que algo suena en las entrañas de la amada:

³⁴ Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 194.

[...] Está sonando
tu corazón. Ahora está sonando.

Aquí notamos de inmediato el funcionamiento que ha tenido el motivo sonoro a lo largo del poema. Esto es: el “Áre(a)sonante” que es el lugar del refugio, de la salvación del poeta; y como hemos señalado, no es otra cosa que el encarnamiento en el corazón de la amada, en pleno agudizamiento del placer, del “deleite”.

Seguidamente, la estrofa 8 se concreta en una larga metáfora del punto culminante del acto amoroso: el clímax de los amantes. Y sobre todo por parte del yo lírico, la *fuerza magnífica* —dijera Julio Cortázar— mana hasta la última gota:

Ahora y en lo oscuro. Y llovedizas
plumas innumerables se desgarran,
y sal y tinta, construidas
de muy adentro, en olas enrojecen.

El amante se ha dejado ir dentro del cuerpo de su amada, mientras el corazón de ésta, está sonando. Pareciese que momentos antes de la ceremonia amorosa, ella se encontrara semimuerta, sin ritmo cardíaco. Digo lo anterior, ya que he observado la emoción y la frescura con que el poeta exclama su felicidad al escuchar los latidos de ella. Como si por un momento, ella hubiera muerto y de pronto resucitara, volviera a la vida. En el “Ahora y en lo oscuro”, solamente existe un cuerpo que es uno y el mismo, es el instante

que se vuelve eternidad. Ahora bien, tomando en cuenta la fuerza de las imágenes y de las acciones sensuales comprendidas en casi todo el poema, quizá no pueda desconcertar el hecho de que termine con tan sólo dos versos.

Los transcribo:

Y la unión era lícita, sellada
con las arras solemnes del naufragio.

A pesar de esto, la contundencia de los versos se vuelve innegable y significativa. El sujeto lírico no tiene ningún problema en legitimar su relación de amor incestuoso con su amada. Aunque no sepamos el grado de incestuosidad, él afirma que “la unión era lícita” y además utiliza una palabra que sólo le atañe al sacramento del matrimonio: “arras”. Sin embargo, la última palabra expresada se torna reveladora: “naufragio”. Es decir, la relación y el amor vividos con ella pueden ser todo lo lícito que se quiera, y por supuesto, en cuestiones de amor no opera el arrepentimiento. No serviría de nada. Pero el sujeto lírico sabe en el fondo que su amor flota en el “naufragio”, o mejor dicho, en el fracaso.

II. Conclusión

Los poemas analizados fueron contruidos, como hemos podido ver, bajo una lógica poética bien establecida. Por supuesto, a la par de las leyes que los rigen de una forma contundente y precisa. No hay nada gratuito. Por ende, la noción acuñada sobre el poema, por parte de William Carlos Williams, nos resulta de una manera exacta para que la lectura de los poemas de este poeta veracruzano fuera, en la medida de lo posible, lo más afortunada. Pues cada “poema es un pequeño universo en sí”.

El primer poema analizado, el “24” del libro *Los demonios y los días*, se nos reveló bajo una lectura en forma de espiral, de afuera hacia adentro, el personaje colectivo, o mejor dicho el destinatario desconocido, buscaba llegar al epicentro del poema a través de los distintos niveles del mensaje enunciado por el propio poeta. Poeta que se autoidentificaba plenamente con “ellos” y que al mismo tiempo llevaba a cabo su labor, su oficio artístico.

De *El manto y la corona*, el poema “18” que, como habíamos anotado no hace poco era el más extenso del corpus lírico bonifaciano, concentró su tensión lírica en esta figura femenina dual que a lo largo del poema se va alternando: de una mujer terrenal a una mujer divina. Por ende, el binomio de

esta presencia exige, asimismo, una lectura doble. En este sentido tampoco es gratuito que la perspectiva del sujeto lírico sea bipartita. Esto es: el yo lírico (amante) y el yo lírico (feligrés).

Aunado a esto, en ambos poemas, los aspectos espaciológicos, como pudimos observar, poseen una concepción bien distribuida en ellos: la casa, los rincones, la vigilia, el sueño, así como ese pre-espacio que colinda entre ambos y que, en cierto momento, se vuelve una amenaza de eternidad.

El poema "13" de *Fuego de pobres*, cuyas características estriban en la complejidad y la hermeticidad se nos propuso como un poema en el cual el erotismo y el amor celebraban su gracia y sus dones en los cuerpos de los amantes, como es obvio. En general, el amor ha sido visto como un acto inmoral y transgresivo. Más aún, en este poema que adquiere una agudización previsible, pues el amor que opera entre los amantes es de índole incestuoso.

En suma, los poemas que hemos estudiado encaran algunos de los temas comunes a todo poeta: su oficio, la mujer y el amor. El poeta posee un afán de búsqueda sobre la naturaleza —entendiendo todo lo humano también— en donde vislumbra y nos lleva "al lugar en donde nombres y cosas se funden y son lo mismo: a la poesía. Reino en donde nombrar es ser. La imagen dice lo indecible: las plumas ligeras son piedras pesadas. Hay que volver al lenguaje

para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir". *

A lo largo de sus casi 60 años de quehacer poético, Bonifaz Nuño ha escrito más de 800 páginas de versos. Su obra construida sobre las bases de la paciencia y la dedicación se ha consolidado, sin lugar a dudas, como una de las más imprescindibles en el panorama tanto de la lírica mexicana como de la española. Bonifaz ha puesto la baraja sobre la mesa, saca los ases y juega al albur, pero sobre todo, lleva a cabo su oficio para nuestra fortuna como lectores:

Yo también conozco un oficio:
aprendo a cantar. Yo junto palabras justas
en ritmos distintos. Con ellas lucho,
hallo la verdad a veces,
y busco la gracia para imponerla.

* Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, México, 1972, p. 106.

BIBLIOGRAFÍA

A) OBRAS DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO

Poesía

De otro modo lo mismo, FCE, México, 1979, que contiene:

- *La muerte del ángel* (1945)
- *Algunos poemas no coleccionados* (1954-1955)
- *Los demonios y los días* (1956)
- *Algunos poemas no coleccionados* (1956-1957)
- *El manto y la corona* (1958)
- *Canto llano a Simón Bolívar* (1958)
- *Algunos poemas no coleccionados* (1958-1960)
- *Fuego de pobres* (1961)
- *Algunos poemas no coleccionados* (1962-1965)
- *Siete de espadas* (1966)
- *El ala del tigre* (1969)
- *La flama en el espejo* (1971)

Versos (1978-1994), FCE, México, 1996, que contiene:

- *Tres poemas de antes* (1978)
- *As de oros* (1981)
- *El corazón de la espiral* (1983)
- *Albur de amor* (1987)
- *Pulsera para Lucía Méndez* (1989)
- *Del templo de su cuerpo* (1992)
- *Madrigal del adolorido* (195...)
- *Trovas del mar unido* (1994)

Antología personal, UAM-Xochimilco, México, 1996.

Calacas, El Colegio Nacional, México, 2003.

Ensayos, prólogos y versiones

Antología de la poesía latina, en colab. con Amparo Gaos, selec., versión rítmica, pról. y notas de Rubén Bonifaz Nuño y Amparo Gaos, UNAM, México, 1957.

Destino del canto, Discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua, contestación de Agustín Yañez, UNAM, México, 1963.

Cayo Valeriano Catulo, *Cármenes*, introd., versión rítmica y notas, UNAM, México, 1969.

Ovidio, *Arte de amar. Remedios de amor*, introd., versión rítmica y notas, UNAM, México, 1975.

Tiempo y eternidad en Virgilio, UNAM, México, 1976.

Los reinos de Cintia. Sobre Propercio, El Colegio Nacional, México, 1978.

Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis. Libros I-VII*, introd., versión rítmica y notas, UNAM, México, 1979.

-----, *Metamorfosis. Libros VIII-XV*, introd., versión rítmica y notas, UNAM, México, 1980.

Antología de la lírica griega, selec., versión rítmica, pról. y notas, UNAM, México, 1988.

Hombres y serpientes. Iconografía olmeca, UNAM, México, 1992.

Olmecas: esencia y fundación. Hipòtesis iconogràfica y textual, El Colegio Nacional, 1992.

Imagen de Tlálloc. Hipòtesis iconogràfica y textual, UNAM, México, 1996.

Homero, *Ilíada*, introd., versión rítmica y notas, UNAM, México, 1996.

Hemerografía de RBN

“Discursos al recibir el premio de letras” *Rev. UNAM*, 5 de enero de 1975, pp. 25-26.

“La gran necesidad del humanismo” (discurso al recibir el Doctorado Honoris Causa en la Universidad de Colima), *Proceso*, (México), 10 de septiembre de 1984, núm. 410, pp. 60-61.

“Los sustentadores de nuestra cultura” (palabras al recibir el premio “Jorge Cuesta”), *La cultura al día*, suplemento de *Excélsior* (México, 18 de febrero de 1985), p. 1.

Entrevistas

Campos, Marco Antonio, "Con Rubén Bonifaz Nuño", en *De viva voz (entrevista con escritores)*, Premiá, México, 1986.

-----, "El dueño de su lenguaje", en *La jornada semanal*, núm 288, 10 de septiembre de 2000, p. 9.

Morales, Dionicio, "Entrevista a Rubén Bonifaz Nuño", en revista *Universo del Búho*, núm. 3, febrero de 2000, pp. 4-7.

B) ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE LA POESÍA DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO

Andueza, María, "*La flama en el espejo*". *Rubén Bonifaz Nuño (Análisis y comentarios del texto)*, UNAM, México, 1981.

-----, "Tres poemas de antes", *Revista de la Universidad (México)*, 6 de febrero de 1979, pp. 39-41.

-----, "Rubén Bonifaz Nuño, poeta urbano", *Revista de la Universidad (México)*, núm. 506-507, marzo/abril de 1993, pp. 18-22.

-----, "Águila/Escorpión. Recurrencias lingüísticas en Fuego de pobre [sic] de Rubén Bonifaz Nuño", *Revista de la universidad (México)*, núm. 431, diciembre de 1996, pp. 34-38.

Bennet, John Michael, *Coatlicue: The Poetry of Rubén Bonifaz Nuño*, Los Angeles, University of California. Ph.D., 1970.

Beristáin, Helena, *Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*, UNAM, México, 1978.

-----, *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, México, 1997.

Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, Katún, México, 1981.

Campos, Marco Antonio, "La poesía de Rubén Bonifaz Niño", en *Señales en el camino*, Premiá, México, 1983. pp. 44-51.

Dauster, Frank, "The Shadow of the Goddess", en *The Double Strand. Five Contemporary Mexican Poets*, The University Press of Kentucky, 1987, pp. 103-133.

Escalante, Evodio, "El destinatario desconocido: La poesía de Rubén Bonifaz Nuño", en *Signos. Anuario de Humanidades*, año VI, tomo, UAM-Iztapalapa, México, 1992, pp. 207-247.

García Ponce, Juan, "De otro modo lo mismo, de Rubén Bonifaz Nuño", en *Las huellas de la voz*, Ed. Coma, 1982, pp. 152-156.

Hernández de Valle-Arizpe, Claudia, *El corazón en la mira. "Albur de amor" de Rubén Bonifaz Nuño*, UAM, México, 1996.

Monsiváis, Carlos, "Introducción" a *La poesía mexicana del siglo XX*, (Antología), PROMEXA, México, 1979.

-----, "Notas sobre la cultura mexicana" (La generación del 50), en *Historia general de México*, tomo 2, COLMEX, 1981, p.1484.

Pease Cruz, Margarita, *Rubén Bonifaz Nuño: "La flama en el espejo". Análisis de tres procesos simbólicos*, UNAM, México, 1974.

Quirarte, Vicente, "Lecciones de Rubén Bonifaz Nuño", en *Peces del aire altísimo. Poesía y poetas de México*, UNAM, México, 1993.

Zaid, Gabriel, "¿Una equivocación?", en *Leer poesía*, FCE, México, 1987, pp. 42-45.

C. BIBLIOGRAFÍA DIRECTA E INDIRECTA

Alatorre, Antonio, *Ensayos sobre la crítica literaria*, Conaculta, México, 2001.

Alighieri, Dante, *Divina comedia*, Cátedra, Madrid, 1999.

Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, FCE, Colombia, 1996.

-----, *El derecho de soñar*, FCE, México, 1996.

-----, *El aire y los sueños*, FCE, México, 1997.

-----, *La poética de la ensoñación*, FCE, México, 2000.

-----, *La poética del espacio*, FCE, México, 2000.

Beristáin, Helena, *Guía para la lectura comentada de textos literarios*, UNAM, México, 1977.

Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992.

Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la Literatura mexicana*, SEP, México, 1986.

Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1981.

Dorra, Raúl, *Hablar de literatura*, FCE, México, 1989.

Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona, 2000.

Escalante, Evodio, *Las metáforas de la crítica*, Joaquín Mortiz, México, 1998.

Elizondo, Salvador, *Museo Poético*, UNAM, México, 1974.

El poeta y su trabajo IV, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1985.

Heidegger, Martín, *Arte y poesía*, FCE, México, 2001.

Hemingway, Ernest, *For Whom The Bell Tolls*, Penguin Books, Great Britain, 1973.

Leiva, Raúl. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1959.

Lévinas, Emmanuel, *De Dios que viene a la Idea*, trad. Graciano González y Jesús María Ayuso Díez, Caparrós Editores, Colección Esprit, Madrid, 1995.

Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, ISTMO, Madrid, 1988.

Milán, Eduardo, *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, Conaculta, 1994.

Navarro Tomás, Tomás, *Arte del verso*, Compañía General de Ediciones, México, 1965.

Nerval, Gérard de, *Aurelia*, Premiá, México, 1984.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*, FCE, México, 1972.

-----, *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1976.

-----, *et alter*, *Poesía en movimiento (Antología)*, Siglo XXI, México, 1969.

Pfeiffer, Johannes, *La poesía*, FCE, México, 2001.

Rilke, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, Premiá, México, 1983.

Serguéevich Lijachóv, Dimitri, "Poética del tiempo artístico de la obra literaria",
en Desiderio Navarro, *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial*, tomo II, Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 245-263.

Slawinski, Janusz, "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias", en Desiderio Navarro, *Texto y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial*, tomo II, Arte y Literatura, La Habana, 1989, pp. 265-287.

Studia Humanitatis. Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño. UNAM. México, 1987.

Vallejo, César, *Obra poética*, CNCA, México, 1989 (Colección archivos).

Zaid, Gabriel, *Ómnibus de poesía mexicana*, Siglo XXI, México, 1979.

-----, *La poesía en la práctica*, FCE, México, 1985.

Hemerografía sobre RBN

Campos, Marco Antonio, "Propercio y Bonifaz" (los reinos de Cintia), *Proceso*, (México), núm. 124, 19 de marzo de 1979, pp. 57-59.

-----, "As de oros", *Proceso*, (México), núm. 258, 21 de diciembre de 1981, pp. 54-57.

-----, "Para desafiar a la muerte", en *La jornada semanal*, núm. 459, 21 de diciembre de 2003, p. 8-9.

Colina, José de, "Bonifaz en sus ochenta", en *Milenio* (México), 16 de noviembre de 2003, p. 44.

Conde Ortega, José Francisco, "El destino del canto", en *Sábado*, núm. 1248, 1 de septiembre de 2001, pp. 5-7.

Donoso Pareja, Miguel, "Rubén Bonifaz Nuño. Entre la realidad y el sueño", en "El gallo Ilustrado", núm. 361, suplemento cultural de *El Día* (México), 25 de mayo de 1969, p. 1.

Escalante, Evodio, "Rubén Bonifaz Nuño: del machismo a la gnosis platónica", en *Sábado*, 6 de septiembre de 1987, p. 6.

Gaos, Amparo, Bulmaro Reyes Coria, Elisa García Barragán, Marco Antonio Campos, Francisco Torres Córdova, Clementina Díaz y de Ovando y Fernando Curiel, "Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño", en *La jornada semanal*, núm. 288, 10 de septiembre de 2000, p. 4-9.

Gutiérrez Vega, Hugo, "Bazar de asombros. Con Bonifaz en la bizarra(I)", en *La jornada semanal*, núm. 298, 19 de noviembre de 2000, p. 8.

-----, "Bazar de asombros. Con Bonifaz en la bizarra (II)", en *La jornada semanal*, núm. 299, 26 de noviembre de 2000, p. 8.

-----, "Bazar de asombros. Ovidio y Bonifaz", en *La jornada semanal*, núm. 338, 26 de agosto de 2001, p. 8.

Mendiola, Víctor Manuel, "De la poesía. Rubén Bonifaz Nuño", en *La jornada* (México), 20 de abril de 1997, p. 28.

Montemayor, Carlos, "Un encuentro con Rubén Bonifaz Nuño" en *La jornada de enmedio*, 8 de septiembre de 2002, p. 5a.

Ruiz Bernardo, Fernando Curiel, Clementina Díaz y Ovando, Julieta González y Vicente Quirarte, "80 años de Bonifaz", en "Postada", suplemento cultural del *Independiente* (México), 8 de noviembre de 2003, pp. 4-5.

CD

Rubén Bonifaz Nuño. *Antología poética*, presentación por Henrique González Casanova, México, UNAM-El Colegio Nacional, 1994, (Voz del autor).

Rubén Bonifaz Nuño lee sus poemas de *Los demonios y los días*, *El manto y la corona* y *Fuego de pobres*.