

LOS ENLACES DEL SER:
LA POESIA DE RUBEN BONIFAZ NUNO,
1953-1992

by

C 1995

John E. Cerkey
B.A., University of Kansas, 1975
M.A., University of Kansas, 1987

Submitted to the Department of
Spanish and Portuguese and the
Faculty of the University of
Kansas in partial fulfillment
of the requirements for the
degree of Doctor of Philosophy

Date Defended: April 18, 1995

Abstract
John E. Cerkey, May 1995
University of Kansas

This study attempts to fill a need in the critical literature regarding a significant Mexican poet, Rubén Bonifaz Nuño (México, Veracruz; born in 1923).

Keeping in mind the complexities of Bonifaz Nuño's poetry, I have attempted to offer the reader a manageable approach to the poetry. The corpus is conceived on an ontological model. The title, "Los enlaces del ser" ('The Bonds of Being'), perceives individual texts or groups of texts (which constitute the chapters) as the means by which the poet struggles with the problem of being. Through this struggle, the production and discovery of being emerge as the motivating forces of the poet's creative impulse.

I have benefited from the earlier work of Andrew Debicki, Frank Dauster, John Michael Bennett, and María Andueza and am grateful for their enduring insights. By refining and modifying some of those insights, I have attempted to add new dimensions to the earlier poetry. Commentary on the latter poetry hopes to break ground on material, most of which has not received previous critical attention.

Upon the broader model of the 'bonds of being,' the

poetry is divided into two general periods. The first period, 1953-1971, examined in the first three chapters, is viewed as a spiritual ascent and corresponds to the three classical stages of the spiritual life according to St. Thomas Aquinas and St. John of the Cross. The focus of these initial chapters highlights the manifestation of the vías purgativa, iluminativa, and unitiva in the poet's own lyrical ascent.

Chapters four through six examine the second general period, the poetry of maturity, 1981-1992. Having entered the vía unitiva of the "perfectos" in chapter three, the poet becomes more self-reflective while he explores other ontological aspects of human personality and the creative impulse. The ontological models of these chapters focus on the function of myth and memory and the plastic arts; in the last chapter, the Kabbalah serves as an ideal model which links the tension of the erotic and the spiritual in human nature, a tension which is inherent in the Kabbalah itself.

***Uxori carissimae
filiisque dilectissimis meis***

*Uxor tua sicut vitis abundans
In lateribus domus tuae.
Fili tui sicut novellae olivarum,
In circuitu tuae.
Ecce sic benedicetur homo . . .*

Agradecimientos

Es un honor poder expresar mi gratitud a los que me han guiado durante la gestación de este estudio. Espero que acepten mis humildes palabras con todo el cariño con que se las doy.

Mis primeras palabras van dirigidas a mi comité, a los profesores Andrew P. Debicki (el director), Michael J. Doudoroff y Raymond D. Souza. Ya les están reservados los asientos en el cielo, pues los he probado en la escuela de la paciencia heroica; de esta virtud, me la han dado con gracia. Sus consejos críticos, literarios, estilísticos y lingüísticos siempre fueron profundos e impecables. Sobre todo, son hombres de cuya integridad extraordinaria he sido el beneficiario.

Hace varios años que Rubén Bonifaz Nuño y Vicente Quirarte me recibieron como de su familia. Su generosidad tanto material como intelectual me ha sido indispensable para completar este proyecto.

Al profesor John S. Brushwood, emérito, le debo las primeras incitaciones hacia Rubén Bonifaz Nuño como tema de la tesis. Sus estimulantes discusiones y clases sobre la literatura mexicana y la poesía mexicana siempre ofrecían observaciones profundas. El profesor Danny J. Anderson me ha dado generosamente de su tiempo e hizo posible mi amistad personal con Rubén Bonifaz Nuño y

Vicente Quirarte. El contagioso amor por la literatura del profesor Robert Spires y su capacidad de comunicarlo fue una influencia decisiva en la dirección que tomó mi propia vida.

La brillantez intelectual y espiritual del profesor John Senior, emérito, ha sido un faro más luminoso que el sol; le agradezco horas, que han sido tesoros.

Les agradezco a mis padres por sus oraciones y su amor durante tantos años de incertidumbre.

Por fin, quiero expresar mi profundo amor por mi familia, mi esposa Reyna y mis hijos Mary Monica, Hilary Anne, Gabriela Angela, John Michael y Hector, cuyos sacrificios y oraciones extraordinarios me han permitido llegar a este momento.

Quiero reconocer a la Graduate School y el Departamento de Español de la Universidad de Kansas y al Virginia Military Institute y el Departamento de Lenguas Modernas por el apoyo económico que me han proporcionado durante varias fases de este proyecto. Mi gratitud se extiende a Elizabeth Hostetter por su labor indefatigable en la adquisición de libros por el sistema "Interlibrary Loan" de Preston Library, Virginia Military Institute.

Indice

Abstract	ii
Dedicatoria.	iv
Agradecimientos.	v
Indice	vii
Introducción	1
Huellas singulares	10
El poeta, la poesía, la poética	13
La crítica	18
Bosquejo del presente estudio	23
Capítulo 1 "La <u>vía purgativa</u> "	29
<u>Imágenes</u>	30
<u>Los demonios y los días</u>	41
<u>El manto y la corona</u>	51
Capítulo 2 "La <u>vía iluminativa</u> "	59
<u>Fuego de pobres</u>	60
Tres momentos líricos en <u>Fuego de pobres</u>	64
<u>Siete de espadas</u>	73
<u>El ala del tigre</u>	79
Capítulo 3 "La <u>vía unitiva</u> en <u>La flama en el espejo</u> "	89
La búsqueda	93
La Virgen	99
El hallazgo	107
Capítulo 4 "El mito y la memoria en <u>As de oros</u> "	120
El primer ciclo	123

<u>Personae</u>134
El último ciclo145
Capítulo 5 "La producción del ser en <u>El corazón de la espiral</u> "160
El campo de la potencia163
Dixit quoque Deus178
Imitatio et artifex182
Conclusión186
Capítulo 6 "El cuerpo y lo erótico en <u>Albur de amor y Del templo de su cuerpo</u> "193
<u>Albur de amor</u>194
La memoria195
La palabra200
<u>Del templo de su cuerpo</u>204
La juventud y la vejez208
"Escritura para ciegos"211
La metafísica del cuerpo215
Conclusión224
Obras consultadas232

Introducción

Homo est quodammodo omnia
(S. Tomás de Aquino)

Literary criticism should arise
out of a debt of love.
(G. Steiner, Tolstoy or Dostoevsky)

"Creemos que México es uno de los países de lengua española donde la poesía ha alcanzado un desarrollo más orgánico y coherente. Otras naciones pueden poseer valores individuales más altos, o parecidos (España a un García Lorca . . .; Chile a un Neruda; Perú a un Vallejo; Argentina a un Borges . . .); pero acaso ninguna de ellas cuenta con un conjunto de voces en donde a la exigencia técnica se iguale una jerarquía expresiva, un hondo valor humano, tal como sucede en México" (Leiva, Imagen 9).
Escribiendo así en 1959, el crítico Raúl Leiva abre su estudio sobre la poesía mexicana moderna. Aunque no menciona a Octavio Paz aquí--ya importantísimo en aquel entonces, Leiva caracteriza acertadamente el extraordinario y sostenido desarrollo de la poesía mexicana de este siglo. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño (Veracruz; nacido en 1923) participa en el apogeo de esta poesía.

La obra de Bonifaz Nuño cabe dentro de una trayectoria que empieza con Ramón López Velarde, y se cierra en cierto sentido, con nuestro poeta. Después de

Bonifaz Nuño, la poesía mexicana seguirá desarrollándose en dos vertientes: una más social en su orientación (se piensa en la 'voz colectiva,' de "La espiga amotinada") y otra que sigue en su preocupación por la palabra creadora y las formas que expresen esta preocupación (Debicki, Antología 28). Primero, situemos a Bonifaz con respecto a la anterior corriente de los primeros 60 años de poesía mexicana de este siglo.

Ramón López Velarde (Estado de Zacatecas; 1888-1921) inicia esta corriente de la poesía moderna en México y desarrolla su obra en un momento decisivo en la historia nacional y literaria de su país. Es un joven adulto al estallar la Revolución mexicana (1910); tiene 23 años cuando Enrique González Martínez (1871-1952), doblaba el "toque de difuntos" del Modernismo con su "Tuércele el cuello al cisne" publicado en Los senderos ocultos (1911). López Velarde publica su primer libro La sangre devota en 1916 (año de la muerte de Rubén Darío) a los 28 años, y luego Zozobra en 1919--los dos únicos libros publicados durante su vida.

En medio del fermento político, social y bélico, López Velarde se asociaba con "El Ateneo." Este movimiento fue fundado por los jóvenes intelectuales en 1910 en reacción al fuerte positivismo que dictaba la mentalidad del porfiriato. Su meta principal era la de restablecer las artes liberales y el modelo clásico de la

educación. En la lista célebre del Ateneo figuraron hombres como Antonio Caso (filósofo), José Vasconcelos (filósofo y educador--cuyo asiento ocupó Bonifaz Nuño al ingresar en la Academia de Lenguas), Diego Rivera, el renombrado muralista y claro, Alfonso Reyes, Luis Urbina y Enrique González Martínez (Dauster, Breve historia 135-136).

Como los especialistas ya han reconocido en López Velarde desde hace mucho tiempo, su poesía manifestaba la alta sensibilidad de un hombre en cuyo propio ser se realizaba el choque entre dos subculturas: la de las provincias (en donde creció) y la de la ciudad (en donde vivió su breve madurez). Este choque abarcaba la expresión de dos extremos cuya mezcla daba un molde particular a su poesía: el erotismo por una parte y el peligro del pecado y la culpabilidad, por otra. Dauster nota la presencia de ciertas técnicas para comunicar esta elevada sensibilidad: 'la libre asociación en vez de la metáfora controlada (si no la metáfora novedosa), un hilo hermético, la adjetivización novedosa, elementos litúrgicos y el empleo del sentido del olfato,' entre otras (Dauster, The Double Strand 13).

La muerte de López Velarde (1921) correspondió al comienzo de una nueva promoción literaria, la época de las vanguardias. En México, dos corrientes surgen de esta denominación, los "Estridentistas" y los

"Contemporáneos." Los Estridentistas, cuya figura central era Manuel Maples Arce (1898-1981), celebraban la tecnología y el "futurismo" del italiano F. T. Marinetti (1887-1944). Expresaban sus ideas en las revistas, Irradiador (1926) y Horizonte (1926-1927) y forjaban un lenguaje propio que adoptara esta celebración a su proyecto estético. Por otra parte, los miembros de los Contemporáneos eran más bien los herederos del legado literario de López Velarde.

La siguiente descripción capta el valor de este "grupo sin grupo": "La contribución de los Contemporáneos, dejando aparte el valor estético de la poesía misma, consistió en introducir en México 'las analogías de Nerval, las correspondencias de Baudelaire, la libertad de espíritu de Blake,' como ha asentado Ocatvio Paz. Curiosidad universal y rigor literario, éstos son los rasgos que hacen de este grupo una unidad dentro de lo que Cuesta ha llamado certeramente "sus varias soledades" (Dauster, Breve historia 150). Los miembros articulaban sus ideas estéticas y su poesía mediante dos revistas literarias, Contemporáneos (1928-1931) y Ulises (1927-1928).

La variedad y originalidad de estos poetas justificaba el mote, "grupo sin grupo." Las diferencias variaban tanto entre los 'miembros' que se podía distinguir el pesimismo filosófico de un José Gorostiza

(1901-1973) por una parte y el colorismo y la frescura inviolable de un Carlos Pellicer (1899-1977), por otra. Pellicer captaba un mundo eternamente joven, dádiva de los poetas primitivos, descrita por G. K. Chesterton una vez como la capacidad de escribir los "legends of the morning of the world." Además de Pellicer y Gorostiza, otros integrantes de suma importancia son Jaime Torr s Bodet (1902-1974), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974), y Gilberto Owen (1904-1952).

Siguieron dos promociones importantes después de los años treinta de los Contemporáneos, "Taller" y "Tierra Nueva." Las revistas Taller poético (1936-1938) y Taller (1938-1941), ( sta fundada por Rafael Solana), daban voz a un grupo, por la mayor parte, menos conocido que los Contemporáneos, con la excepción singular del premio Nobel (1990), Octavio Paz. Las palabras del mismo Paz esclarecen lo que él percibía en 1954 como la diferencia entre su promoción y la de los Contemporáneos: "Cierto, los problemas técnicos--quiero decir: el lenguaje--constituyeron una de nuestras preocupaciones centrales. Pero jams vimos la palabra como 'medio de expresión.' Y esto--nuestra repugnancia por lo literario y nuestra búsqueda de la palabra 'original,' por oposición a la palabra 'personal'--distingue a mi generación de la de 'Contemporáneos.' La poesía era actividad vital más que ejercicio de expresión. . . . Para los poetas de

'Contemporáneos' el poema era un objeto que podía desprenderse de su creador; para nosotros, un acto" (Las peras del olmo 56).

Pero esta actitud ante la poesía no resultaba en mera "praxis." Para Paz el acto poético incluía la 'iluminación.' Y a pesar de sus aportaciones renovadoras de los elementos orientales, eróticos y filosóficos en la poesía mexicana, su propia poesía, en vez de ser densa y opaca, es tan iluminadora y pristina como el agua virginal. Saúl Yurkievich expresa, tal vez con aun más claridad, como esta poética de Paz se realiza en su poesía, "Para Paz el poema es consagración del instante privilegiado que escapa a la corriente temporal . . . instante revelador de la otredad, salto a lo absoluto, epifanía, presencia de misterio cósmico . . ." (262). Efraín Huerta (1914-1982), tal vez el único otro poeta de este grupo de algún renombre, captaba el horror de la ciudad mediante un lenguaje cotidiano y compartía con Paz la veta erótica en su poesía (Debicki, Antología 24; Dauster, The Double Strand 24).

Alí Chumacero es la 'voz silenciosa' pero a la vez, la voz principal de Tierra Nueva cuya revista del mismo nombre (1940-1942) identificaba la promoción. La obra de Chumacero ha sido escasa. La densidad del lenguaje engastada en un hermetismo casi impenetrable son idóneos para comunicar temas que Dauster describe como, "images

of sterility and the ultimate failure of any human relationship, of communication, and of the word" (The Double Strand 27). La densidad y el hermetismo son cualidades que comparte con Bonifaz Nuño.

Después de Tierra Nueva, llega una nueva promoción (aunque no una promoción propiamente dicha). José Juan Arrom, en su Esquema generacional de las letras hispanoamericanas, sitúa al poeta mexicano Rubén Bonifaz Nuño (1923) en la llamada "Generación de 1954" (232). En esta clasificación se ha identificado una constelación de poetas de gran versatilidad y diversidad. Pero la obra de esta constelación, aunque va reconociéndose cada vez más, ha sido eclipsada, hasta cierto punto, por los "fundadores" de la poesía latinoamericana del siglo veinte, como los llama Saúl Yurkievich.¹ Entre los 'eclipsados,' además de Bonifaz Nuño, se nombran algunos de los poetas más destacados: Ernesto Cardenal (Nicaragua; n. 1925), Roberto Juarroz (Argentina; n. 1925), Olga Orozco (Argentina; n. 1920) y Alvaro Mutis (Colombia; n. 1923). Estos o han iniciado nuevas direcciones en la poesía latinoamericana o han amplificado vetas ya planteadas por sus antecesores.

Aquí se sitúa a Bonifaz y a sus coétaneos: Jaime García Terrés (n. 1924), Rosario Castellanos (1925-1974) y Jaime Sabines (n. 1925). Junto con Jorge Hernández Campos, éstos representan lo que Carlos Monsiváis ha

denominado la "generación de los cincuenta" (XLI). Sabines se anima más por lo irónico y su polémica con Dios, una polémica de filo cortante, como la describe Dauster: Sabines es un, "poet of the tradition of Villon or César Vallejo (1892-1938) engaged in a violent battle with a God, whom he insults and implores. He is also desolated by the implacable fact of death, and his finest poetry lies within this double current of enraged defiance and melancholy elegy" (The Double Strand 85-102). Esta clase de polémica no se expresa en la poesía de Bonifaz Nuño. Este se preocupa más bien por el aspecto metafísico de la existencia mientras que lo irónico y lo sarcástico se atisban sólo de vez en cuando. Bonifaz Nuño y García Terrés buscan temas semejantes (la soledad, por ejemplo), pero difieren en que el lenguaje de García Terrés resulta más directo y sencillo. Un deseo de explorar el enlace del mundo occidental e indígena como base de la tradición mexicana liga a Castellanos y a Bonifaz Nuño; por eso ocupan lugares centrales en el estudio de Frank Dauster que desarrolla el mismo tema en su libro The Double Strand.

Brevemente, merecen algunas palabras los poetas que siguen después de Bonifaz Nuño. Se dividen en dos campos. Uno sigue desarrollando una poesía más culta. Entre tales poetas se pueden nombrar a Marco Antonio Montes de Oca (n. 1932), Gabriel Zaid (n. 1937), José

Emilio Pacheco (n. 1939) y Homero Aridjis (n. 1940). Por otra parte, "La espiga amotinada" seguía una orientación más social; el libro del mismo nombre reúne la poesía de cinco poetas: Juan Bañuelos (n. 1932), Eraclio Zepeda (n. 1937), Oscar Oliva (n. 1937), Jaime Augusto Shelley (n. 1937), y Jaime Labastida (n. 1939).

Algunos de los poetas más recientes que reflejan las influencias de Bonifaz Nuño son, Carlos Montemayor (n. 1947), clasicista, profesor en la Universidad Autónoma Metropolitana (la UAM) y miembro de la Academia Mexicana de Lenguas desde 1985, Sandro Cohen (n. 1953), profesor en la UAM y distinguido crítico, y Vicente Quirarte (n. 1954), profesor, Director de Publicaciones en la UNAM y también un distinguido crítico.

Carlos Monsiváis nota que durante los años cincuenta y sesenta, la antipoesía de Nicanor Parra y los "movimientos de simplificación" no tuvieron el mismo impacto en México que en los otros países latinoamericanos porque los poetas de México quedaron, más influidos por la lectura de poetas como Lezama Lima (Cuba; 1910-1976), Enrique Molina (Argentina; n. 1910) y Charles Olson (Estados Unidos; 1910-1970), entre otros (Monsiváis XLV). Caracteriza este fenómeno mexicano de esta manera: "El lenguaje, la lucha con las palabras, la historicidad del poema, el acto de libertad lingüística que a un tiempo anuncia y realiza esa libertad" (XLVI).

"La lucha con las palabras" se aplica con precisión a la poesía de Bonifaz Nuño, como se verá en los primeros capítulos de este estudio.

Huellas singulares

La inclinación personal de Bonifaz Nuño, sin embargo, ha sido la de resistir ubicaciones definibles; prefiere no verse como parte de ningún grupo o tendencia.² Por su intenso deseo de marcar un ámbito personal y único dentro de su contexto literario, refleja hasta cierto punto la autopercepción que los Contemporáneos tenían de sí mismos como el "grupo sin grupo."

Al mismo tiempo, la confluencia de varias fuentes se insinúa a través de la erudición de Bonifaz Nuño y del vasto dominio de su lectura. Dos fuentes de fundamental importancia en su poesía son el mundo clásico y el mundo náhuatl. No es difícil reconocer características de estos dos mundos en términos generales. Por otra parte, la abundancia de referentes y la sutileza de sus alusiones desafían al lector. Por el "mundo clásico" se debe entender la antigüedad grecorromana, hebraica, cristiana y la clásica tradición de las letras occidentales. Y en tanto que el sabor religioso tenga que ver con lo misterioso, se pueden añadir vetas

esotéricas, ocultas y lo que el poeta mismo llama "brujería" (Campos, "Bonifaz Nuño" 32).

En su entrevista de 1985 con Marco Antonio Campos, Bonifaz Nuño perfila una lista personal de fuentes literarias: Bécquer, Darío, Nervo, Gutiérrez Nájera, Othón, Alberti, Machado, García Lorca, Góngora, Quevedo, Dante, Rilke, Neruda, Vallejo, Homero, Virgilio, Catulo, Propercio, Ovidio y Horacio, la mitología griega, la judía, azteca, Whitman, Poe, Buda.³ El lector notará también la presencia de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Jorge Manrique igual que Garcilaso de la Vega. Y María Andueza en su estudio sobre La flama en el espejo hace hincapié en las huellas de Sor Juana Inés de la Cruz.⁴ En efecto, Andueza y Bennett han notado muchas de estas fuentes en sus estudios. Aquí se notarán cuando desempeñen un papel importante en análisis específicos de poemas. Y no es accidental la admiración que ha tenido el poeta por las "Rimas" de Bécquer y el Juan Ramón Jiménez de las Eternidades (1918). En ellos vemos espíritus afines en la búsqueda, la lucha y la unión con la palabra lírica y para quienes, en efecto, la musa es la palabra lírica. En el Rilke de los Duino Elegies reconocemos a otro congénere de Bonifaz Nuño que participa en el profundo sentido y exploración del ser y el significado de la existencia.

En el contexto general de la letras mexicanas del

siglo veinte, Bonifaz Nuño comparte con López Velarde el afán de encarnar opuestos y de captar, a veces, el hastío de un mundo agotado de vitalidad; un mundo que Bonifaz critica en libros como Los demonios y los días (1956) y As de oros (1981). Por la mayor parte, no ha heredado la predilección por el cromatismo que existe en la poesía de López Velarde ni en la de Carlos Pellicer. La muerte se destaca en la poesía de Bonifaz Nuño y de Xavier Villaurrutia (éste un mecenas para el joven poeta). Pero mientras que Villaurrutia casi alegorizaba la muerte para poder aproximarse a ella, y aun controlarla, aquél la convierte en fuerza motriz y en objeto estético en su obra temprana. La fascinación por la palabra lírica y el intenso deseo de vislumbrar la eternidad en el "instante" (como William Blake) establece tierra común entre Octavio Paz y Bonifaz Nuño.

En medio de estas presencias, (si no influencias), Bonifaz Nuño forja su poesía sobre una base ontológica que es a la vez intensamente personal. Es uno de los poetas más complicados que escribe poesía en la América Latina de hoy. Entonces, no han de sorprendernos las múltiples corrientes que confluyen en síntesis en su obra poética. Pero tal confluencia presenta al lector ciertas dificultades. Una tendencia latinizante en la sintaxis dificulta--y enriquece--la lectura, e indagar la poesía es entrar en un dédalo de casi 15,000 versos.

El poeta, la poesía, la poética

Ciencia de amor, memoria, esencias
de flores trasmutadas. Flores
que nunca existieron . . .
(El ala del tigre)⁵

La luz que irradia del pelo blanco y ondulado, y de la jovialidad y del buen sentido de humor de Rubén Bonifaz Nuño, ofrece un contraste completamente inesperado al tono grave y al estilo denso de su poesía. María Andueza resume con precisión la dirección que su vida ha tomado:

Se carece de notas biográficas especiales sobre la vida personal del poeta que permanece en discreta penumbra. La explicación tal vez puede deducirse de la consideración de la cuádruple dimensión de su vida profesional: *poeta, maestro, investigador y oficinista*. Su trabajo se ha desarrollado con ejemplar seriedad y constancia en el silencio cotidiano de los días, atento quizá a una invisible presencia que lo alentaba a proseguir la ardua misión a él encomendada. (La flama 193)

Y un poco pícaro con un seco sentido de humor, Bonifaz Nuño resta la importancia a tal información: "No, mi biografía, pues, son mis años de estudio; algunos amores juveniles desventurados, algunos amores de hombre desventurados, y es todo" (Bennett 9).

Pero este soltero académico ha realizado una variedad de logros admirables durante sus años de profesor en la UNAM. Se recibió de abogado en 1950, en 1963 ingresó en la Academia Mexicana, ocupando el asiento de José Vasconcelos, ha sido profesor de lenguas y

literaturas clásicas y se doctoró en ellas en 1971. Ha sido becario de fundaciones importantes y premiado por sus pulidas traducciones de los clásicos grecorromanos y por su propia poesía. De sus deberes administrativos, ha servido de Coordinador de Humanidades y Director General de Publicaciones en la UNAM.⁶

Publicó su primer libro, La muerte del ángel (1945), a los 22 años y en él se notan las incitaciones primerizas hacia la vocación lírica, "Ven, poesía. / La soledad te busca en mis sentidos." Este poemario de diez sonetos es una lamentación sobre la muerte de la poesía (el ángel) en medio de un mundo propenso a su autodestrucción que se puede notar en la fecha de publicación. Al mismo tiempo, el joven poeta ofrece una visión optimista mientras que él espera rescatar y dar forma al "cuerpo" del ángel destruido y rechazado por el mundo.

El último libro de Bonifaz Nuño, Trovas de mar unido (1994), no pudo incluirse en el estudio actual. Pero ahora, a sus 72 años corresponden 50 años de escribir poesía. Su obra lírica consta de 12 libros principales de poesía, 4 poemarios, una poesía coleccionada y 2 antologías. Su erudición ha resultado en numerosos libros sobre el arte precolombina, la iconografía indígena y sobre los artistas mexicanos Santos Balmori y Ricardo Martínez.

La poesía de Bonifaz Nuño cobra vitalidad a base de ciertas premisas fundamentales. Una dominante preocupación del fluir del tiempo y del devenir ontológico subyacen en su impulso lírico hasta que aun la muerte se convierte en objeto estético en la poesía temprana, como se verá en el primer capítulo. El epígrafe de esta sección revela concepciones poéticas que asocian a Bonifaz Nuño con Mallarmé: "Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets" (Mallarmé 857). Los dos se enfrentan con la "nada" metafísica y de ella tratan de producir el ser ontológico y artístico.

De Agustín Yáñez a Raúl Leiva y Jesús Arellano, de Andrew Debicki a Frank Dauster, la crítica ha visto la perfección formal como impulso creador en los libros tempranos como La muerte del ángel (1945) e Imágenes (1953). Así, Jesús Arellano, escribiendo en 1963, habla de "la acérrima preocupación por llegar a formas perfectas" (5). El poeta emplea ciertas estrategias que nutren esta imagen de perfección. El manejo preciso de tropos retóricos y elementos formales se ve a lo largo de su obra: el encabalgamiento, la aliteración, el hipérbaton, la ánafora, el polisíndeton y la hipálage son sólo algunos de los elementos empleados. El abrir y

cerrar poemas y libros con las mismas palabras, conceptos o temas, la consistencia en la cantidad de versos de libro a libro y los juegos con la simetría dentro de un libro intensifican este impulso. El deseo de integrar cada obra de arte originó en los consejos paternos de Agustín Yáñez al joven poeta de cómo aproximarse a la obra literaria (Campos, "Bonifaz Nuño" 31). Y esta fuerza motriz sigue informando cada nivel en la estructura de poemas, libros de poemas y en la totalidad de la obra poética de Bonifaz Nuño.

Este estudio de la poesía revela que la perfección formal sirve no tanto para crear tensión como para señalar lo desvanecedor de la existencia. Un examen del lenguaje mismo y de las imágenes apoya esta interpretación. El frecuente empleo de imágenes marinas (imagen notada por Bennett y Dauster), comunica un sentido de movimiento y la sensación de sumersión. La predilección de Bonifaz Nuño por la expresión paradójica crea un estado de ánimo en que el hablante siempre está al *borde* de una realidad, una experiencia, una acción; no está en el cielo ni en la tierra--está entre dos mundos. El predominio de temas como la muerte, lo transitorio de la vida y la soledad son elementos que socavan nociones de un texto cerrado o el reposo que implica la 'perfección.' Al contrario, una percibida indeterminación abre los textos a múltiples lecturas.

Tal vez por eso también la imagen del "corazón" aparece a lo largo de todos los libros de la poesía de Bonifaz Nuño. Como indica León-Portilla, yóllotl, la palabra náhuatl que significa "corazón," tiene por raíz lingüística ollin, lo que significa "movimiento"-- elemento central en la poesía de Bonifaz Nuño y en la cosmología azteca. Este concepto se relaciona con el "rostro" que en la cultura azteca significaba 'cobrar personalidad,' y tal vez la integración que busca el poeta (León-Portilla 190-191).

A fin de cuentas, el poeta está buscando la base de su propio ser; quiere fundamentarse en la palabra misma. En eso parece heredero del concepto heideggeriano de que todo ser metafísico se encuentra en la palabra: 'language is the dwelling place of being.'⁷ En este sentido, Bonifaz Nuño sigue una línea moderna. Admite su preocupación central por el lenguaje o la 'palabra' y reconoce su deuda a Mallarmé por tal iluminación en estas palabras ya bien conocidas: "Mais, Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers . . . C'est avec des mots."⁸

George Poulet, escribiendo sobre Mallarmé, cita un epíteto de Hegel que paralela filosóficamente las palabras de Mallarmé: ". . . The magic power which transforms the negative into being . . ."⁹ Algo de este espíritu subyace en la obra de Bonifaz Nuño. Nuestro

poeta no es indiferente al mundo circundante, pero es particularmente consciente del papel singular del lenguaje, filtro de ese mundo, en la producción poética. En su escritura, Bonifaz Nuño se sitúa ontológicamente en la "nada" para producir el objeto artístico; de esta manera puede emular el acto de crear.¹⁰ Por ejemplo, la ubicua presencia femenina que va transformándose de una figura de carne y hueso en Imágenes (1953) y El manto y la corona (1958), a la musa espiritual de La flama en el espejo (1971) resulta ser una proyección del poeta. En realidad está recreando un mito que le ayudará a trascender la temporalidad de su existencia, pero es una proyección personal que rechaza el concepto de la 'inspiración.' Como dice con un eco proustiano: "No hay inspiración sino memoria, que se expresa por medio de la más exigente disciplina" (Campos, "Bonifaz Nuño" 33).

La crítica

Los estudios serios de la obra de Bonifaz Nuño incluyen libros y artículos, pero hasta la fecha hay una escasez en tales estudios. En 1981 María Andueza, profesora en la UNAM, dedicó un libro de 200 páginas a La flama en el espejo. Ha sido el primer (y único) libro publicado que se dedica a la obra de Bonifaz Nuño. Es un estudio principalmente estructuralista que analiza el

texto en sus cuatro niveles: morfosintáctico, semántico, retórico y pragmático. Este último nivel parece ofrecer la información más útil.

Hasta el momento hay una tesis doctoral, la de John Michael Bennett, presentada en la Universidad de California, Los Angeles (1970). El estudio de Bennett ofrece mucha información valiosa en cuanto a la primera fase de la obra poética de Bonifaz Nuño (1945-1969) que en 1970 representaba la obra completa del poeta. Siguiendo una línea cronológica, Bennett estudia los temas y las técnicas básicos de la poesía y sus elementos externos (ritmo, métrica, organización externa). La contribución más interesante de Bennett es la identificación de la fuerte presencia indígena y su reconocimiento de "the battle and union of opposites" como parte integral de la poesía.

Cuentan 3 tesis de licenciatura, todas procedentes de México.¹¹ Claudia Hernández de Valle Arizpe presentó su estudio, "Albur de amor. Una aproximación al proyecto sintético y cultural en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño," a la UNAM en 1990. Ella toma por modelo la investigación estructuralista de Andueza. Después de resumir el contexto histórico-literario en el primer capítulo, se dirige al manejo lingüístico (capítulos II y III) del poeta y el cuarto capítulo es interpretativo. Hernández de Valle Arizpe descubre la cosmovisión náhuatl como el

paradigma estructural de Albur de amor.

El mejor estudio que ha aparecido es el de Frank Dauster. Forma el capítulo 5, "Rubén Bonifaz Nuño: The Shadow of the Goddess," de su libro The Double Strand (103-133). Sintetiza brevemente pero con agudos comentarios la poesía desde La muerte del ángel (1945) hasta As de oros (1981) y ubica con precisión al poeta dentro de la tradición literaria europea y mexicana. Este estudio se destaca no sólo por hablar elocuentemente de los temas y las técnicas básicos en la poesía de Bonifaz Nuño, sino también por ofrecerle al lector un modelo de cómo leer su poesía: sincrónicamente. Aunque Dauster no emplea este término, reconoce que muchas veces en esta poesía no hay un referente lógico (The Double Strand 121). Por eso, es difícil descubrir un desarrollo diacrónico o lineal. La lectura involucra al lector de tal manera que éste tiene que crear sus propias configuraciones para hacer sentido de su experiencia del texto. El lector tiene que recoger los hilos de varias tradiciones y reorganizar una sintaxis latinizante para formular una totalidad coherente.

Helena Beristáin, profesora en la UNAM, publicó Imponer la gracia en 1987. Este estudio de 43 páginas es un análisis estructuralista que identifica una variedad de tropos iluminándolos con ejemplos textuales (sin indicar las fuentes de los textos escogidos). Un breve

estudio de María Andueza, "La transverberación de Santa Teresa: Lope de Vega y Rubén Bonifaz Nuño," (1983), traza elementos de la Santa que aparecen en Lope y Bonifaz Nuño.

René Acuña publicó un artículo analítico sobre Fuego de pobres que sirve de introducción a este libro. "Rubén Bonifaz Nuño: una aproximación a Fuego de pobres." El ensayo enfoca en detalle el poema 17 por el simbolismo bíblico, indígena y oculto. Se hace hincapié en el empleo del sentido del olor, elemento pasado por alto a veces por la crítica. Bennett había analizado el mismo poema en su tesis doctoral.

Raúl Leiva en Imagen de la poesía mexicana contemporánea (1959) dedica las páginas 301-311 a resumir el trabajo del poeta hasta Los demonios y los días (1956). Leiva traza lo que él percibe como influencias en el poeta (Bécquer, Villaurrutia) y rinde el juicio que Los demonios era fundamentalmente social. En 1971 Leiva aumentó su estudio original con dos artículos. El primero, "La poesía de Rubén Bonifaz Nuño: desde Imagen hasta El manto y la corona, apareció en Cuadernos Americanos. Después de una introducción basada en la crítica de C. M. Bowra y los antecedentes románticos, simbolistas y modernistas de la poesía del siglo veinte, Leiva nos da un boceto impresionista de los tres libros de esta primera fase. El segundo artículo,

estructuralmente paralelo al primero, considera la segunda fase de la poesía hasta 1969, desde Fuego de pobres hasta El ala del tigre y aparece en Cuadernos americanos.

Dos entrevistas con el poeta son valiosas por los esclarecimientos que Bonifaz Nuño ofrece sobre su poética. Una se encuentra en fragmentos incluida en la tesis doctoral de Bennett (6-28) y la otra con Marco Antonio Campos ("Bonifaz Nuño," 1985) ya citada aquí varias veces.

En 1987 una colección de ensayos, Studia humanitatis: homenaje a Rubén Bonifaz Nuño fue publicada por la UNAM.¹² Recientemente, el poeta y crítico mexicano Vicente Quirarte ha escrito elocuentemente sobre la poesía de Bonifaz Nuño y su lugar en las letras mexicanas.

Múltiples alusiones pluriculturales, metáforas densas, una sintaxis latinizante y el predominio de la paradoja han creado una poesía tergiversada y laberíntica que explica en gran medida los dos extremos vistos en la reacción crítica. Al enredarse en la lectura, el crítico o vuelve a la forma manejable de la reseña o se siente obligado a investigar pormenorizadamente cada fibra de los textos de libros individuales de poesía.

Las reacciones exasperadas ante un cuerpo de poesía tan desafiante, se notan en dos buenos lectores de

Bonifaz Nuño: el poeta mexicano y crítico, Sandro Cohen y el crítico americano, Frank Dauster. Se puede aplicar a toda la poesía de nuestro poeta lo que Cohen observa sobre As de oros (1981): "Es un libro difícil, un libro que no se entrega a la primera lectura. Nos coquetea, se desnuda poco a poco para provocar nuestra desesperación" ("Juego y desafío" 31). Dauster, en The Double Strand comenta, "Fuego de pobres is a fascinating and exasperating book" (119), pero añade al final de su estudio que, "This is the poet's extraordinary achievement: the creation of an idiom and a poetics of a dazzling and unique originality" (133).

Lo que hace falta entonces es un estudio que recoja la obra poética de Bonifaz Nuño para presentarla al lector con una vista panorámica e integrante.

Bosquejo del presente estudio

El título de este estudio, "los enlaces del ser," se refiere al esfuerzo del poeta de encontrar significados esenciales radicados en la palabra lírica. El arduo proceso de realizar y expresar esta palabra lírica conduce al poeta por varios caminos, caminos que están distribuidos por los seis capítulos aquí presentados. Para el poeta, el "ser" de la palabra se convierte en la óptica por la cual se filtra la realidad y por medio de

la cual recrea esta realidad. De esta manera, el poeta justifica su propio lugar y significado en el orden de la existencia.

Este estudio intenta iluminar aspectos difíciles en la obra de Bonifaz Nuño y añadir nuevas dimensiones a la crítica anterior. Quiere mostrar que la dinámica entre la forma y el fondo resulta en la transformación del fluir del tiempo y la muerte en objeto estético en la poesía temprana de Bonifaz Nuño. De hecho, la poesía temprana es tan filosófica como estética en su orientación. También, veo esta poesía no tanto como una "battle and union of opposites" como Bennett, sino como una síntesis perpetua de opuestos, una "compenetración," en la manera en que Laurette Séjourné describe la cosmovisión de los aztecas.

Entonces, en esta obra se pueden distinguir dos períodos principales: 1953-1971 y 1981-1992. El primer período sigue un ritmo que fluye entre la búsqueda, la lucha y la unión con la palabra lírica, y este ritmo se refleja en los tres primeros capítulos. En este movimiento se ve un paradigma de las divisiones clásicas de la vida mística de perfección: las vías purgativa, iluminativa y unitiva. En el primer capítulo, como el alma que responde a la vocación de la santidad, el poeta explora su vocación literaria, buscando la perfección y purgándose de defectos en el proceso. El segundo

capítulo revela un estado de crisis, un concepto también empleado en la vida mística. Al progresar por la vía iluminativa, el alma no deja de experimentar las purgaciones interiores que, en realidad se intensifican; para el poeta la búsqueda se convierte en lucha. Al llegar a la perfección, el alma encuentra su unión con Dios, que aquí corresponde al capítulo tres. El poeta llega a la visión intelectual.

Tal visión cede a la reflexión que inicia el segundo período con As de oros (1981), examinado en el cuarto capítulo. El poeta se ha adueñado de su voz y en cierto sentido presenciamos la integración de esta voz mientras que el poeta se fundamenta por medio del mito y de la memoria--transformaciones metafísicas de las vivencias del poeta.

Para captar la dificultad de la producción de la palabra poética, el quinto capítulo examina cómo Bonifaz Nuño emplea las metáforas de la figura humana y de la escultura en El corazón de la espiral (1983). De aquí en adelante empieza a notarse una tendencia a subrayar el aspecto físico de la realidad por medio de la palabra. Este proceso se hace más patente en Albur (1987) y Del templo de su cuerpo (1992), en los que la metafísica del poeta parece configurarse en la corporalidad y en lo erótico. Estos dos últimos libros forman la base del capítulo seis. La cábala se hace la clave estructural en

Del templo. La cábala, un sistema místico-judaico, incluye en su esencia una cualidad bivalente entre lo más espiritual y lo más erótico y una simbología que intenta indagar el esse o la existencia de Dios y del hombre.

Este estudio intenta examinar la trayectoria de los enlaces del ser expresados en sus seis capítulos. Se pueden resumir en los siguientes conceptos: imagen, palabra, visión, mito, arte y cuerpo. Estos seis capítulos no pretenden agotar todos los enlaces del ser metafísico, pero aquí se ve que corresponden a aspectos fundamentales en la constitución del ser humano; en el último análisis, el poeta nos da una visión integrada del ser humano. Se espera que los comentarios aquí ofrecidos estimulen más investigación sobre un poeta de primera importancia en las letras mexicanas y occidentales.¹³

Notas

¹Yurkievich en Fundadores, cuenta entre ellos a Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz y Lezama Lima.

²El poeta le dijo a Bennett:

Yo me siento fuera de la corriente ésta. La literatura mexicana, en este momento, o busca lo que decía [Raúl] Leiva de la unión de la sociedad, o está repitiendo modas francesas de hace treinta años (25).

³Campos, "Bonifaz Nuño entrevistado" 30, 32, 33-34.

⁴Andueza, La flama en el espejo 146-147, 149, 166.

⁵Este pasaje viene del poema 56 del texto, El ala del tigre, que aparece en la poesía reunida en la edición De otro modo lo mismo 389.

⁶Consúltese Aurora M. Ocampo, Diccionario de escritores mexicanos, 1: 206-207. Algunas de sus distinciones son: se recibió de abogado en 1950; fue becario del Centro Mexicano de Escritores, 1951-1952, y del Guggenheim Foundation, 1984-1985; es miembro de la Academia Mexicana desde 1963 y de El Colegio Nacional desde 1972; doctorado en letras clásicas de la UNAM, 1971 y doctor honoris causa por la Universidad de Colima, 1984 y de la UNAM, 1985. Sus premios como traductor son: La Orden del Mérito de la República Italiana, 1977; Dipoloma de Honor en el Trigésimo Segundo Certamen Capitolino de Roma, 1981; miembro de la Academia Latinitati Inter Omnes Gentes Fovendae, 1984. Cuentan entre sus premios literarios: Premio Nacional de Letras (México), 1974; Premio Latinoamericano de Letras "Rafael Heliodoro Valle," 1981; Premio Internacional Alfonso Reyes, 1984; Premio Jorge Cuesta, 1985.

⁷Heidegger, On the Way to Language. Véase especialmente el ensayo "The Way to Language," 111-136.

⁸Citado en "Degas Danse Dessin," de Oeuvres de Paul Valéry, 2: 1208. Bonifaz Nuño compartió esta influencia con Campos "Bonifaz Nuño entrevistado" 32; también con Bennett 21.

⁹Poulet 235-283.

¹⁰Campos, "Bonifaz Nuño" 32.

¹¹María Magdalena Navarrete Aragón presentó, "La búsqueda de sí mismo en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño," a la Universidad de Sonora, Hermosillo en 1973. Sara Pease Cruz ofreció su, "Rubén Bonifaz Nuño: La flama en el espejo. Análisis de tres procedimientos simbólicos," a la UNAM en 1974. A pesar de varios intentos, no he podido consultar estas dos tesis.

¹²Lo curioso de este homenaje de 38 colaboradores y sus 462 páginas es que sólo dos estudios se dedican específicamente a la obra de Bonifaz Nuño.

¹³Por motivos de la estructura de este estudio no se incluyen comentarios detallados sobre los breves poemarios: La muerte del ángel (1945), Canto llano a Simón Bolívar (1958), Tres poemas de antes (1978), Pulsera para Lucía Méndez (1989), ni la poesía no-coleccionada.

Capítulo 1

**La vía purgativa
y la búsqueda de la
palabra lírica: Imágenes,
Los demonios y los días
y El manto y la corona**

Lejos, inalcanzada, brilla
la ausente luz que no tuvimos.
(Imágenes, el poema 22 [62])¹

Estos tres libros representan la primera fase importante en la trayectoria poética de Rubén Bonifaz Nuño. Queda patente su intensa e indefatigable búsqueda de la palabra lírica iniciada en La muerte del ángel (1945). Al mismo tiempo estos libros manifiestan facetas variadas e intrigantes que establecen las raíces ontológicas de la obra del poeta y enriquecen la experiencia del lector.

Cada libro revela características particulares en esta búsqueda. La incomparable belleza de Imágenes (1953) enfoca preocupaciones estéticas y las liga con el fundamento ontológico del poeta. De ahí, el poeta cambia la búsqueda del campo metafísico al campo existencial al explorar el sentido de desintegración personal y social (y su 'imagen' reflejada en la 'palabra fracasada') en Los demonios y los días (1956). La ambigua presencia de la amada/musa como fuente de la palabra poética en El manto y la corona (1958) agrega una dimensión psicológica. Estas tres diferentes dimensiones ofrecen

sus matices particulares y forman el conjunto dentro del cual el poeta espera hallar su *raison d'être*.

Imágenes (1953)

En vuelo de imágenes, aliento
un principio de música.
(La muerte del ángel, el poema 9 [15])

Imágenes consta de varias secciones (escritas entre 1947-1953) cuyos temas predilectos son el amor, la muerte y la soledad.² Pero lo que le impresiona más al lector es la preocupación del poeta por la belleza y cómo la define.

Este impacto se nota primero en la forma externa de la poesía con respecto a la ubicuidad de décimas, sonetos rimados, el uso del endecasílabo y la estructura simétrica del libro (esta última notada por J. Michael Bennett).³

Luego, y con más fuerza, las imágenes de gran delicadeza provocan emociones nostálgicas en que lo ideal se opone a lo desvanecedor y lo eterno se opone al tiempo. Y es precisamente el enlace entre estas dos tendencias opuestas que imprimen una huella única en el concepto de la belleza presentado en este libro.

El crítico norteamericano, Andrew Debicki, nota con precisión estos elementos, ". . . deben destacarse las constantes de su obra: la tensión entre una realidad

destructora y el anhelo del hombre, y el empleo preciso de vocablos y formas para expresar esta tensión"

(Antología 222).

Puede ser que la poesía en Imágenes nos lleve a un paso más: el poeta emplea su maestría verbal no sólo para crear tensión entre las dos constantes, sino también para convertir lo desvanecedor y el perpetuo fluir del tiempo en objeto estético de arte, y por lo tanto en su propia base ontológica.

En la sección "Poética," el hablante identifica estos elementos en el poema V:

Largo es el tiempo de la muerte. Corto
el que vivimos. Nada nos resguarda,
del todo somos indigentes.
Sólo nos ampara la belleza.⁴ (73)

El eco nerudiano se oye en los dos primeros versos ("Están tan corto el amor, y es tan largo el olvido") sugiriendo la insondable región de la muerte y la vida vulnerable del hombre (v. 3). Según el poeta, el único recurso para redimir el tiempo es la belleza; sin eso, sólo le queda la desesperanza.

Luego, el poeta se justifica filosóficamente, según lo expresa en el poema 14, "Balada-V":

Y a veces recuerdo cosas muy dulces
de ti: solamente lo fugitivo
permanece y dura. (57)

Lo dulce (lo estético) se define no sólo en la nostalgia del pasado sino en términos del flux perpetuo y lo fugaz. Un lenguaje de lo desvanecedor, las imágenes disgregantes

y el empleo de sus tropos predilectos, el oxímoron y la paradoja, encaminan hacia esta redefinición de la belleza encontrada en lo fugaz y en lo desvanecedor.

No nos sorprende entonces que el hablante organice su percepción de la realidad y la belleza mediante un lenguaje que subraya el perpetuo fluir del tiempo. En el libro, el constante empleo de expresiones como, "fluyen," "se diluyen formas," "instante," "lluvia eterna," "impulso hacedor de las palabras," recalca esta percepción. La nostalgia, la pérdida y la intuición de una realidad fragmentaria se intensifican mediante imágenes marinas que crean una sensación de sumersión en el fluir incontrolable del tiempo.⁵

El primer poema del libro es principalmente una meditación sobre la muerte en que el hablante combina algunos de los aspectos técnicos y temáticos que acabamos de señalar. El tema de Ulises, el viajero errante, desplazado--y anhelando la "canción" de las sirenas--se convierte en la "root metaphor" del poeta en busca de la palabra lírica. En todas sus variadas manifestaciones, el poeta seguirá identificándose en esta metáfora a lo largo de su carrera poética. La inminencia de la muerte engañadora se comunica mediante un lenguaje de disolución:

 Cuando duermo--lejos--, cuando la carne
 no es más que una costra débil de niebla
 sobre los endebles huesos,
 y atrás de los dientes enmudece

contra el paladar la lengua, temblando;
 cuando todo es blando y sin forma, espeso
 --tal como si el sueño viniera
 por los secretísimos caminos
 que ha de recorrer la muerte algún día--,
 siento que me llamas, y en tu boca
 llega la canción que cantaste a oscuras
 una vez, delante de mí.

Cantabas.

Y yo que te escucho paso en silencio.
 Lloro encadenado al sueño triste
 como al pie del mástil solo de un barco. (41)

Inmediatamente la insistencia en el adverbio "cuando" (vv. 1, 6) sugiere una temporalidad contingente que anticipa la muerte que viene por "los secretísimos caminos" (el fluir insospechado del tiempo). En los tres primeros versos se oyen resonancias de W. B. Yeats ("An aged man is but a paltry thing, / A tattered coat upon a stick") pero a diferencia de esta imagen, el hablante aquí reúne elementos completamente inesperados; sorprenden a la vez que comunican una visión angustiada.⁶ La imagen de la piel arrugada como "costra de niebla" refuerza la percepción de una realidad a la vez quebradiza y dispersa, indefinible y en un estado del flux perpetuo.

La irónica juxtaposición de la meditación onírica sobre la muerte y la percibida vocación poética, "siento que me llamas" (v. 10), subraya otro elemento esencial en la poesía de Bonifaz Nuño. Como Tántalo, la visión idealizada y deseada por el poeta siempre está casi al alcance, y sin embargo siempre queda un poco más allá.

No es accidental tampoco que el menguante poder del habla en la primera estrofa (debido a la vejez) es análoga a la búsqueda/pérdida de la voz poética en las segunda y tercera estrofas.

La percibida vocación literaria del hablante se expresa por medio de un manejo de los tiempos verbales que crean la sensación de alejamiento: del presente ("llamas") al pretérito ("cantaste") al imperfecto ("Cantabas"). Este proceso de nuevo intensifica la sensación de estar suspendido entre dos (o más) mundos (en las "arenas movedizas" del poema 7 [44]); entre la visión y la pérdida, entre el perpetuo devenir y la perpetua disolución de la realidad.

Resulta que los primeros poemas del libro comunican variantes del tema de la caída del hombre: el exilio de Ulises (poema 1), la introducción de la muerte en el mundo mediante Adán y Eva (poema 5), el Diluvio sugerido por una cantidad de poemas (los 2, 4, 22), y otros de temas acuáticos (los 6, 7, 14). Estos últimos típicamente comunican un sentido de pérdida, separación o sumersión. Una décima, el poema 2 muestra cómo el poeta maneja estos temas:

Hundidos en una corriente
 turbia. Con los ojos abiertos.
 Anudados de sensaciones
 tristes, de pensamientos tristes;
 debajo de cielos de lluvia.

Inermes, insomnes, desnudos,
 sufrimos el dolor y el gozo.

Entre el movimiento desolado
y las cosas incomprensibles,
pobladas de vagos anuncios. (41-42)

El amontonamiento de participios pasados crea un sentido de desamparo frente a la brusca realidad. El encabalgamiento (vv. 1-2) y la falta de estructura gramatical contribuyen a una sensación de la fragmentación de la realidad percibida por el hablante. Además, el postergar la identificación del sujeto "sufrimos" hasta el séptimo verso permite que la sensación de caos y fragmentación ejerzan su pleno impacto, no sólo sobre el hablante sino también sobre "nosotros" los lectores. El tema de la vulnerabilidad del hombre sigue a lo largo del libro (los poemas 4, 8, 10-IV, 13, 22).

El amor tampoco es suficiente para combatir el movimiento del tiempo como dice en el poema 13: "Aquel amor que alzó su ardiente / muralla inútil contra el tiempo" (55). El poema 12, una serie de sonetos titulada "Retratos de mujeres," (y eje central de la sección "Imágenes"), parece corroborar esta comprensión (el epígrafe de Rilke avisa al lector: son mujeres de "angustias sin fin"). Las mujeres son todas venidas a menos (tal vez con excepción de "Teresa") y la falta de una resolución (en la tradición de la "bella sorpresa," por ejemplo) subraya su condición fracasada. La imagen

de "Georgette" es una de las más agudas. Ella espera su barco de salvación pero nada le queda sino:

Y arde la soledad, y se te puebla
de imágenes perdidas, y de ausentes
horas, y de piedad sin alegría. (54)

En los tres poemas dedicados a "Eurídice," de la misma serie, el hablante muestra la tensión producida al contemplar la vida y la muerte. Yuxtapone imágenes de una belleza rutilante (el primer poema) contra una imagen brutal de la muerte de Eurídice (el tercer poema):

Cuando llegó la muerte era el rocío
en la túnica blanca; era el diamante;
el relámpago límpido y errante
como el azogue del escalofrío. (51)

Aquí, la mordedura de la serpiente penetra la piel ("túnica blanca") de Eurídice, pero la imagen de la muerte queda bien estilizada ("el azogue del escalofrío"). Luego, el horror de la muerte se transfigura en el tercer poema cuando "Un hálito de larvas despojadas" (53) reduce la realidad física del cuerpo a "una ternura pegajosa y ciega" (53).

Incapaz de vencer el tiempo con el amor, el hablante decide asimilar la experiencia misma de la nostalgia, lo fugaz y el flux perpetuo en objeto de belleza, como se ve en el poema III de "Poética." Aquí, el hablante liga el fluir del tiempo, la muerte y la poesía para crear la ilusión de intemporalidad:

Adviene callada la muerte;
nada prolonga al instante caduco
sino el canto perfecto, que presta

tiempo sin tiempo a la vida. (71)

Aquí, la belleza se encuentra en la *ilusión* de intemporalidad, una meta hacia la cual el hablante configura su voz poética.

El poema 14, "Balada," es una serie de 5 poemas inspirada por los 'ojos verdes' becquerianos y liga la nostalgia con la poesía. Los ojos ("tiernas lumbres") aparecen de lo profundo de un pozo y ejercen un efecto hechizador sobre el hablante como revela el poema II de la serie:

. . . Tiernas lumbres ascienden
y queman calladamente: un deseo
de cosas perdidas me llena el aire
con el denso aroma de una falda. (56)

Los sentidos físicos (el visual y el olfatorio) provocan un sentimiento más abstracto--la nostalgia. En su visión, el hablante parece ser arrastrado por lo efímero, "cosas perdidas," lo cual culmina en la quinta balada. En ésta, el hablante contempla la muerte pero el efecto producido es distinto de el del primer poema del libro:

Lo he sentido al borde oscuro de un pozo:
amargo es saber que moriremos,
pero hay un placer profundo al pensarlo.

Y a veces recuerdo cosas muy dulces
de ti: solamente lo fugitivo
permanece y dura. (57)

El singular deleite que produce tal meditación se extiende a los poemas 8, 9, 17, "Liras" y varios poemas de la tercera sección titulada, "Poemas de amor," que siempre gravitan hacia lo desvanecedor. El poema 8 por

ejemplo busca el "encuentro" sólo para ya anticipar la despedida:

Encuentros que sólo son el pretexto
para el peso mustio de la tristeza
de un adiós . . . (45)

El hablante no encuentra reposo ni en la despedida ni en el encuentro sino en el movimiento entre los dos polos. Afirma esto en el poema 9: "Y vemos casi alegremente / que se nos fueron muchas cosas, / y que nada nos queda nuestro" (46). El empleo del adverbio "casi" mantiene la perspectiva del hablante suspendido entre dos mundos en un estado del perpetuo devenir, ligándose bien con el 'pretexto de tristeza' del poema anterior.

En "Liras," por medio de una sintaxis irregular y el empleo del mismo adverbio ("casi"), el hablante logra intensificar un momento en que por poco saborea lo absoluto, pero la experiencia se le escapa de las manos: "Por el ya siempre vivo, / casi del amor, instante que me diste" (68).

Los poemas 16, 19, 20 y 23-III se hermanan por su preocupación específica con la palabra. El poema 20 celebra las 'nupcias' entre el amor y la muerte con su progenie, la poesía ("el canto"), en una relación trinitaria:

El amor y la muerte juntos
caminan, corazón adentro;
mueven, desordenan, destruyen;
sólo queda el ansia, la clara
nostalgia en plenitud. El canto. (60)

La vida del hombre, denotado con frecuencia en este libro por el "instante" es una función del amor (el pasado, la nostalgia) y la muerte (el futuro). Su relación dinámica crea el ciclo necesario, el "eterno retorno," del movimiento y destrucción que permite el perpetuo renacimiento de la poesía. (En el título de su colección, De otro modo lo mismo, se nota un eco de esta base filosófica). Como el poema 20, el 10, "Motivos del 2 de noviembre," une la muerte y la palabra poética.⁷

Por fin, el quinto poema de la sección titulada "Poética" (publicada aparte en 1951) nos da una clave más en la ontología del poeta. Ya hemos examinado la primera de las dos siguientes estrofas estudio:

Largo es el tiempo de la muerte. Corto
el que vivimos. Nada nos resguarda,
del todo somos indigentes.
Sólo nos ampara la belleza.

Porque por ella en lo mudable asimos
la forma--esencia--de lo permanente,
lúcidamente contenida
por el ser profundo del poema. (73)

Al yuxtaponer esta segunda estrofa con "solamente lo fugitivo / permanece y dura" del poema 14, se nota inmediatamente el claro perfil de la ontología del poeta: lo mudable y lo fugitivo son la "forma" de la realidad. Para el poeta es precisamente la metafísica de la mutabilidad que permite la constante renovación y producción poética, como indica el epígrafe de este

capítulo; de otro modo, una vez consumada la búsqueda, la producción poética se acabaría.

Por consiguiente, en este momento el hablante liga la esencia de la mutabilidad con el "ser profundo del poema." Ofrece un esclarecimiento del "ser profundo" del poema en los siguientes versos del poema 16:

La breve hoja de papel. Despojo.
Fantasma de papel amarillento
en que una sombra de palabras
renueva la tinta envejecida.

Ante los ojos, en los ojos, dentro;
en el ritmo salobre de la sangre,
arde la llama, con tristeza,
de la esbelta imagen que no muere. (57)

Se nota un cambio en el lenguaje de lo filosófico a lo poético (la "sombra") para captar el sentido fluente y trascendente que late debajo de la 'palabra escrita.' La interiorización de la búsqueda ontológica del hablante se nota por su movimiento paralelo en las preposiciones del quinto verso, "ante," "en," "dentro."

Lo que desafía al lector en este libro es el concepto de la belleza que el poeta le ofrece; es una belleza intelectual y filosófica, expresada por conceptos rigurosos y casi siempre abstractos. Sólo en vislumbres momentáneas ofrece el poeta una imagen de belleza visual o sensorial como en el poema 10-III cuando describe los rayos del sol descendiendo a la tierra: "Despliega la hora del mediodía / sus telas doradas. Tan limpio el aire / tiembla . . ." (47).

Esta cualidad abstracta de la belleza resulta de la convergencia e identificación del objeto estético con la visión ontológica del poeta.

El lector se siente a veces desequilibrado por alusiones compuestas de inesperadas asociaciones que tienden a sorprender y consternar. También experimenta la vulnerabilidad ante el texto igual que el hablante ante la visión ontológica del poeta. Dándose cuenta de esto, el hablante caracteriza la sensación en el poema 10-V:

Imágenes somos, cuerpo, sentidos.
Y no hay un lugar que nos guarde. (48)

Entonces, un libro que parecía ocuparse solamente de problemas de la retórica y la perfección formal, esconde una variedad de estrategias para aproximarse al papel ontológico de la muerte en la vida y en el arte por medio del fluir perpetuo del tiempo. De esta manera quiere el poeta "tocar el centro / oscuro de la vida" ("Liras," [69]).

Los demonios y los días (1956)

que hay muchos caminos que desconozco
y que no es tan corta nuestra vida.
(el poema 3, [117])⁸

En el libro anterior, el hablante había declarado en "Poética-V," "Largo es el tiempo de la muerte. Corto / el que vivimos" (73). El epígrafe citado arriba, sin

embargo, implica un cambio de énfasis a aspectos más concretos de la vida y cuyos sufrimientos tienden a prolongar nuestra percepción del fluir del tiempo.

El poeta sigue la búsqueda por la palabra lírica a base de su ontología. Pero mientras que la buscaba en la estética y el campo metafísico en Imágenes, ahora cambia de terreno para buscarla en el medio existencialista.

Los 42 poemas con números arábigos (vida cotidiana) y los 5 identificados por números romanos (los demonios), crean dos series de poemas que encarnan los vicios del hombre: la una queda en el nivel personal del hablante, la otra (los "demonios") proyecta un contexto socio-económico que el hablante critica.

A pesar de la presencia de los demonios (el "Embustero," el "Enredador," el "Expulsado," por nombrar sólo algunos) y a pesar de alusiones satánicas (I, III y IV) la importancia del elemento demoníaco no se define en términos de lo sobrenatural; se define en términos de la rebeldía.⁹ Non serviam es la imputada respuesta del diablo a Dios y en el contexto del presente libro, el hablante desafía un orden que para él es completamente agobiado y desprovisto de valores trascendentes. En el proceso, el lector descubre que el poeta desmitologiza el concepto del diablo como una entidad distinta del hombre mismo. A base de estos referentes, Dauster señala

algunas semejanzas entre estos poemas y "Muerte sin fin" de Gorostiza (The Double Strand 108).

El poeta explora tres contextos existencialistas: la desintegración personal, la desintegración social y la desintegración poética. El primer poema mete al lector en el mundo espeluznante y onírico del hablante.

Observaciones generales de la muerte ahora se convierten en una exploración mucho más personal. La suya es una "desolada / vida vegetal" (115). Los verbos y frases acortadas revelan un pánico paranoide en el hablante: "Desconozco . . . Terror . . . Distancia . . ." (115).

Dislocado de una realidad tangible, no sabe el hablante donde está: "No sé de quién son estas sábanas / ni a qué calle miran estas paredes" (115). Intensifican su estado de ánimo los ladridos que oye afuera, sólo para descubrir que se han interiorizado, brotan de él mismo: "Adentro de mí. Seguro" (115). También introduce el tema de la mosca que se hace metáfora de la condición mezquina y aplastada del hombre (los poemas 1, 8, 17; sigue la metáfora en Fuego de pobres, 1963). Ahora el hablante empieza a descubrir las consecuencias de enfrentarse con esta realidad; lo deja en "las ruinas / huecas de los ángeles, desflecados" (115).

El poeta sigue intensificando la sensación de desintegración personal y de miedo a lo largo del libro. El poema 5 de 36 versos, liga la desintegración y el

perpetuo devenir. Este último concepto se manifiesta bien por medio de la metáfora del tiempo como puente:

Un límite vasto y sospechoso
cruzamos, inermes, todos los días.
· · · · ·
Tiempos y volúmenes dislocados
nos cercan: existen sin remedio. (118)

El oxímoron del primer verso capta bien el estado paradójico del hombre: limitado por una parte pero capaz de percibir una realidad aterradora, aparentemente sin límites, por otra.

En el mismo poema, el hablante explora la sensación de una imagen claustrofóbica del "túnel." Nos atrapamos allí,

o subimos largas interminables
escaleras ávidas, que de pronto
no son escaleras, y nos dejan
rodar al espanto, desde muy alto. (119)

El hablante se encuentra en un mundo plenamente irracional, aterrador y surrealista, emociones que se intensifican en Fuego de pobres.¹⁰ Después de presentar una imagen pesadillesca y caótica en que la 'muerte parodia a los vivos,' el poeta concluye:

Y sólo un momento son útiles
la oración pueril, el movimiento,
el grito aterrado que nos despierta. (119)

No es hasta esta última estrofa que el poeta revela que todo ha sido una pesadilla ("el grito . . . nos despierta"), o, tal vez no lo haya sido; el poeta ha borrado la línea divisoria entre la vida cotidiana de

"todos los días" (segundo verso del poema) y la "oscuridad que nos atosiga" (penúltima estrofa).

Además de lamentar pérdidas personales (el poema 10), el poeta agrega la metáfora del hombre como mosca. De los varios poemas ya mencionados, el poema 17 es el más poderoso en captar la sensación de impotencia experimentada por el hablante. En este poema de 5 estrofas y 22 versos, el hablante observa una mosca, incapaz de librarse de la prisión del cristal de una ventana abierta. El lector tiene la impresión de presenciar un monólogo interior expresado por el tono coloquial y una simplicidad desarmadora:

Qué fácil sería para esta mosca,
con cinco centímetros de vuelo
razonable, hallar la salida. (132)

Se nota que el escape de la mosca "sería . . . razonable"; pero no es así el mundo para el hablante. Luego, abandonando su propio intento de librar la mosca obstinada, el hablante parece distraerse en una antigua sensación, "Casi con placer, he sentido / que me voy muriendo" (133); (renueva la dialéctica de lo fugaz establecida en Imágenes). Por lo tanto, quiere "salir de todo" pero descubre que no puede "salirme de todo, ver, conocerme, / y nada he podido; y he puesto / la frente en el vidrio de mi ventana" (133). La naturaleza humana es tan obstinada e irrazonable como la de la mosca, que a

fin de cuentas, el hablante y la mosca son la misma entidad.

Siguiendo el tema de la fragmentación del hombre, el poema 12 inicia una variación moderna del tópico ubi sunt en que se pregunta "¿ . . . qué está pasando / con el corazón de los hombres?" (126). La nobleza del pasado ha desaparecido y la disolución que el hablante presencia le inspira horror mientras que 'no se pueden distinguir los hombres de sus sombras' (126).

Culmina esta imagen en el poema 30 del cual vale citar las dos últimas estrofas:

En espejos rotos nos reflejamos,
en mustias imágenes fragmentadas,
y por las rendijas del reflejo
escurre, se pierde trágicamente
nuestra vida más preciosa y despierta.

Y es para sentarse a llorar de envidia
ver que en torno nuestro las piedras,
la tierra, las plantas, los animales,
armoniosamente se consuman,
se juntan tranquilamente, relucen
de tan firmes, cantan de tan seguros,
mientras nos quebramos nosotros. (147)

En la primera estrofa, los versos 3-5 destacan de nuevo el antiguo topos del tempus fugit por medio de la fragmentación presentada en los dos primeros versos. El hombre como "espejos rotos" prefigura semejantes concepciones que el poeta desarrolla en As de oros (1981).

La segunda estrofa es aguda y mordaz en su ironía al señalar la armonía que existe en una muda naturaleza y

sin conciencia. Contrastado con la naturaleza, el hombre parece ser capaz solamente de contemplar su propia miseria, ("nos quebramos"), retratada en la primera de estas dos estrofas.

La fragmentación personal desborda en las incoherentes relaciones sociales. Debajo de varios retratos de relaciones o contextos sociales subyace una fuerte crítica que expone la hipocresía del comportamiento del hombre.

El poema 13 lamenta la 'invasión' norteamericana y la industrialización excesiva. La capital de México "Se estira con violencia . . . / levanta metálicos esqueletos" (127), como la bestia de W. B. Yeats que, "Is moving its slow thighs."¹¹ Se opone al "inglés obligatorio" y pasatiempos incorporando anglicismos, "enzones, tacles y fombles" (127). (Tal vez recuerde la reacción apasionada de J. Enrique Rodó contra el positivismo europeo y americano a fines del siglo XIX).

Pero al señalar esta 'invasión' en realidad apunta la crítica a sus propios compatriotas jóvenes universitarios por haberse convertido en "títeres" en el proceso de dejarse infiltrar por valores que el poeta percibe como despreciables. Se comprueba esta actitud en lo que sigue. Contrapone una imagen triste de la verdadera y noble herencia mexicana que desgraciadamente ha sido pisada a lo largo de los siglos: "Y lentos

camiones donde los indios / juntan el sudor y la miseria / de todos los días, se apretujan" (127-128). El mordaz sarcasmo se nota: mientras los ricos 'juntan' su dinero, los indios "juntan el sudor."

El mismo poema termina caracterizando la capital de la misma manera en que Dámaso Alonso había caracterizado a Madrid pocos años antes en "Insomnio"; la capital de México (de 1956, claro) es "más de tres millones de almas enfermas" (128).

Los poemas 16, 32 y IV revelan la explotación de la mujer en que el hombre, incapaz de soportar la realidad, decide, ". . . buscar alguna compañía / necia, emborracharme hasta que nada / me importe, alquilar por media hora / una desdichada que me abrace" (el poema 16, [130]). Y en otro contexto el poema 34 sigue exponiendo el aspecto manipulativo del hombre en sus relaciones con otros, aun con los que ama.

Los poemas 37 y V introducen el nivel más satírico del libro. Siguiendo una veta quevediana, el 37 satiriza nuestros ritos cotidianos: si por nuestro propio poder hoy 'ajustamos las corbatas' o 'atamos las cintas de los zapatos' otros vendrán a hacerlo a nosotros al morirnos, como lo expresa en la segunda estrofa:

Es una costumbre admitida
la de acicalar a los muertos;
ponerles a fuerza su mejor traje,
sus zapatos nuevos, su camisa planchada,
como procurando que en la tierra
los hallen decentes los gusanos. (155)

Vestir "a fuerza" a los muertos (como a los niños recalcitrantes) subraya el humor satírico contenido en su crítica social y el último verso corona la percepción ontológica del poeta con amarga ironía.

El poema V escala el rango social enfocando a los idólatras del dinero en que los "esqueletos secos" remedan las acciones de los oficinistas del banco (158); ellos son los 'vivos muertos' (del poema 5).

Encarado con esta realidad el único recurso parece ser el arte y por eso en los poemas 2, 6, 11, 22, 24, 27 y 42, el hablante se dirige a preocupaciones poéticas. Estos poemas plantean una postura ambivalente con respecto a la eficacia de la poesía frente a la realidad tan aniquiladora que el poeta ha retratado. El poema 2 describe la poesía como un "oficio," (116), en que "a veces" encuentra el poeta "la gracia" para 'juntar palabras' (116). Otras veces, como en el poema 22, duda el poeta del valor de la poesía, "¿Para qué nos sirven las palabras?" (138).

Cuando el poeta, en el poema 11 dice: "Es tarde, mi amada se ha puesto fea; / se desvencijaron las hermosas / palabras" (125), sugiere la desaparición de la antigua musa por una parte y el nacimiento de nuevos modos en su estilo poético por otra; subraya la continuada búsqueda de la palabra lírica y tal vez sugestiva del proceso purgativo en esta búsqueda.

El poema 6 refleja la consciencia del poeta de esta búsqueda: "Desde lo profundo me nacen / ahora palabras diferentes . . . un canto nuevo" (119). Pero cuando se despide de los poetas clásicos, "Adiós, Garcilaso de la Vega" (127), en el poema 11, solamente está reafirmando nuevas direcciones que ya había anticipado desde "Poética-II" de Imágenes: "No siempre en las alas del italiano / verso cristalino vuela sonoro / el endecasílabo" (70). Está claro que el poeta se esfuerza por encontrar una nueva visión que corresponda a las preocupaciones examinadas en este libro: "Yo vine a decir palabras en otro / tiempo, junto a gentes que padecen" (125-126).

En Los demonios y los días, Bonifaz Nuño explora en un nivel más existencial las implicaciones de lo que había descubierto en Imágenes. Recoge temas más sociales, más personales; añade la sátira con un tono coloquial y cierto sentimentalismo/confesionalismo (que el poeta mismo rechaza más tarde). El lenguaje y su falta de confianza en ella reflejan su propia inmersión en un mundo del perpetuo fluir del tiempo y del ser.

El manto y la corona (1958)

Qué fragmentada imagen tuya,
qué parcial y sin forma la que puedo
soñar . . . (el poema 24, [198])

T. S. Eliot, analizando las diferencias en la retórica y el drama poético entre M. Maeterlinck y E. Rostand, ofreció una definición perspicaz de la sentimentalidad: "His [de Maeterlinck] characters take no *conscious* delight in their rôle--they are sentimental. With Rostand the centre of gravity is in the expression of the emotion, not as with Maeterlinck in the emotion which cannot be expressed" (The Sacred Wood 84). La palabra que he subrayado es clave aquí. Si el personaje no es consciente de su papel, se toma demasiado en serio y su lenguaje (la retórica, el drama poético) se vuelve un medio inadecuado para expresar las emociones; si es consciente, entonces será posible configurar el lenguaje a las emociones y articularlas.

Algo por el estilo ocurre en El manto y la corona. El hablante muestra su consciencia de este proceso en el poema 26 al yuxtaponer el dolor y el arte: "Disfrazo mi dolor . . . / [me preguntas] / si es dolor lo que miras / o si es literatura, yo me río" (201).

Es verdad que los 34 poemas numerados de este libro retratan un amor fracasado de tono romántico y sentimental. El argumento de J. Michael Bennett es

persuasivo al sugerir una amada de carne y hueso: "The extreme constancy throughout the book of tone of voice, of rhythms, syntax, vocabulary, and of themes all lend to this impression" y la persona referida en el epígrafe del libro "Aquí debería estar tu nombre" apoya tal juicio (124).

Al reflexionarlo, aun el poeta rechaza lo que él considera el exagerado confesionalismo y sentimentalismo que dominan el libro.¹² A pesar de estos 'defectos,' el hablante mantiene la consciencia y la continuidad de su voz poética con respecto a la búsqueda de la palabra lírica iniciada en Imágenes y en Los demonios y se salva de caer por completo en el "melodrama."

La ambigüedad en la identificación de la amada y los varios textos que tratan directamente la palabra lírica, admiten una lectura que puede trascender lo meramente 'confesional.' El título recuerda los símbolos tradicionales y el epíteto de la Virgen María, "Refugio de pecadores." Esta alusión abre otra dimensión en la lectura apuntando a una musa idealizada. Esta musa se asocia con el sufrimiento, motivo creador de la poesía según el mismo poeta en Los demonios, con resonancias bíblicas (el poema 41):

Bienaventurados los que padecen
 la nostalgia, el miedo de estar a solas,
 la necesidad del amor;

 Porque de ellos es la desesperanza

y la fuerza lírica . . . (159)

Los cinco primeros poemas de El manto enfocan la ausencia de la amada con un tono triste y sentimental. El empleo de la circundante realidad hogareña subraya un mundo del cual se siente excluido el hablante (el poema 10, [177]). El poema 6 empieza a introducir otra dimensión:

Mi dicha es ésta, reina triste:
yo soy el testimonio
de tu existencia verdadera.

Sólo yo he merecido
estar contigo, ser tu voz, tu mano,
tu embajador, tu ejército, tu espada,
el que canta tu gloria. (173)

Aunque el tono del poema sea un poco pretencioso y sentimental, el tema del poeta como defensor de ella (la poesía, la musa), se manifiesta empleando un modo de resonancias caballerescas de la edad media. Esta fuerza creadora se definirá con más claridad como la Virgen María en La flama en el espejo (1971).

El poema 7 precisa mejor el concepto del poeta como intérprete: "Soy entre lo que dices; / entre lo que tú piensas" (174). De nuevo, el hablante se deleita en encontrarse "entre" las realidades que percibe, entre la palabra y el pensamiento, un fenómeno ya visto en los dos libros anteriores.

El poema 9 confirma la percepción del hablante como intérprete, entre la consumación y el fracaso: "me he contentado / con ser tu mensajero, / tu traductor, tu

intérprete; / . . . como habías / dejado en mí una lumbre y un secreto" (176). El secreto, claro, es el de la poesía.

El poeta se siente imantado hacia la poesía como vocación. Los poemas 20 y 29 se ligan íntimamente a base de esto:

Desde antes de nacer estabas hecha
para ser contemplada.
Horas enteras, días, años,
desnuda, contemplada, comprendida. (193)

Esta resonancia de la literatura hebraica de la sabiduría se vierte en los enlaces que el poeta reconoce con cierta fatalidad irrevocable: "Como a la muerte, irremisiblemente, / desde el nacer te estaba destinado" (204), como declara en el poema 29.

El poema 18, en cinco partes, capta bien este sentido dinámico: "A la vez has quedado tan presente y lejana. / Eterna casi. / Fuera del tiempo, sola, sin moverte" (primera parte, 188). El poeta busca la intemporalidad y de modo quevediano, dice en la quinta parte del mismo poema, "Me devuelves el tiempo . . . / y la vida y la muerte, y lo que vive / más allá de la muerte" (191).

El poeta ya sabe que el dolor y el sufrimiento son ingredientes indispensables en la producción del arte. La musa es la "fundadora del mundo" como dice el hablante en el poema 33, pero el puente (o "puentes incontables" 209) que conducen a este mundo resbaladizo (como vimos en

Los demonios y los días), están hechos de "las necesidades, las tristezas, / el dolor de las gentes" (209). El poema 4 parece confirmar esto con resonancias de Bécquer y de Pedro Salinas, "mientras haya tristeza, mientras haya / algo que no esté hecho . . ." (170), habrá las fuerzas motrices para crear la poesía.

Entonces estos tres libros iniciales proveen al poeta un campo experimental que explora con el riguroso manejo verbal (Imágenes), con un registro más coloquial y existencial (Los demonios y los días), y con una voz más sentimental que emerge de la ambigüedad de la mujer perdida, sea amada o musa y la relación dialógica que el hablante lleva con ella (El manto y la corona).

En los tres libros, la muerte, la desintegración y el cambio perpetuo forman la base ontológica del poeta. Así, la muerte y el perpetuo devenir se convierten en el objeto estético principal del poeta. Es por eso también que el poeta enfoca más el proceso que el producto de sus experiencias; más la sensación de pérdida que el hallazgo. En eso, el poeta forja en parte, su originalidad.

Como los "principiantes" que buscan el camino de perfección en la vida mística, el poeta se ha comprometido a su vocación literaria. En su exploración y experimentación con la palabra, el poeta pasa por la purgación depurando la voz poética para aproximarse cada

vez más a las vías iluminativa y unitiva y sus modos expresivos que examinaremos en los capítulos dos y tres.

Notas

¹Todas las citas del libro Imágenes, serán tomadas de la poesía coleccionada, De otro modo lo mismo.

²La composición de este libro es un poco complicada. Bonifaz Nuño recogió varios textos a los cuales dio el nombre Imágenes en 1953, (publicado de nuevo en De otro modo lo mismo [1979]). Imágenes está dividido en 3 secciones que aparecen en el orden siguiente: "Imágenes," "Estudios" y "Poemas de amor." El texto más íntegro, "Imágenes," contiene 23 poemas. "Estudios" está subdividido en 4 grupos de poemas: "Traducción de Horacio," "Sonetos a la Sulamita, I-V," "Liras" y "Poética, I-V," ésta publicada aparte en 1951. "Poemas de amor" está subdividido en 3 grupos: "Ofrecimiento romántico," publicado aparte en 1951, "Canciones para velar su sueño," (1949--no publicado) y "Canto del afán amoroso" (1947--no publicado, de 25 poemas).

Aunque se notan técnicas y temas parecidos a lo largo de estos textos, no ofrecen una compacta unidad estructural. Tal vez por eso el texto mejor integrado y más reciente (Imágenes) precede los textos más antiguos que representan un período más temprano del poeta.

En este capítulo, todas las citas de Imágenes, El demonio y los días y El manto y la corona vendrán de la edición de la poesía reunida en De otro modo lo mismo.

³En su tesis doctoral (47-52), Bennett nota el rigor con el que Bonifaz Nuño ha organizado la primera sección del libro, también titulada "Imágenes." Los 23 poemas se dividen por el poema 12, el cenit (o desplome) del libro, y las mitades forman dos, "imágenes," reflejadas como en un espejo. De ahí estructuras y temas externos se paralelan casi perfectamente. Véanse los poemas 2 y 22, 4 y 20, 9 y 15, 11 y 13 (que son todas décimas).

El mismo rigor se encuentra en la última sección titulada "Canto del afán amoroso." De los 25 poemas, todos los pares son sonetos y los impares son poemas más extensos de 20-56 versos.

⁴Además del eco nerudiano, Agustín Yáñez señala la raíz de este concepto atribuido al científico griego Hipócrates: "ars longa, vita brevis." Está citada en su contestación al discurso de ingreso de Rubén Bonifaz Nuño en la Academia Mexicana de la Lengua de 1963. Véase Rubén Bonifaz Nuño, Destino del canto 45.

⁵Bennett 52, 55-57; Dauster, The Double Strand 105-106.

⁶Este pasaje de Yeats viene de "Sailing to Byzantium," en The Tower (1928). Citamos del texto incluido en The Poems of William Butler Yeats.

⁷En la liturgia católica, el 2 de noviembre (Día de los difuntos) los vivos ofrecen sus oraciones por las almas que están expiando sus pecados (de manera pasiva) en el purgatorio. La teología que subyace esta antigua concepción es que una vez separada el alma del cuerpo, la persona difunta ya no puede hacer ni el bien ni el mal; el período de su peregrinación ya está terminado en virtud de su muerte personal.

⁸Todas las citas de Los demonios provienen de De otro modo lo mismo.

⁹Otros nombres por el demonio son: "el Desharrapado," "el Bellaco," "el Macaco," "el Caudillo," "el Chapucero," y "el Perjuro."

¹⁰Por lo general, Bennett prefiere describir la poesía de Bonifaz Nuño como "expresionista" (véase Bennett 251); Al hablar de ciertas imágenes marinas en Imágenes, Dauster comenta, "these visions of marine solitude, although they may seem Surrealist . . . are . . . rooted in a concrete external reality. The skewed nature of the vision is produced by the poet's point of view. He is not talking about an inner world, but about a highly subjective and even idiosyncratic way of looking at the outer world" (106).

¹¹Este pasaje viene de "The Second Coming," en Michael Robartes and the Dance, (1921). De nuevo, citamos del texto incluido en The Poems of William Butler Yeats.

¹²Citado en Bennett, el poeta dice, "El manto y la corona es técnicamente un retroceso . . . Es no más que una confesión desvergonzada, y la poesía no es para hacer confesiones desvergonzadas" (130).

Capítulo 2

La vía iluminativa y la lucha por la palabra lírica: Fuego de pobres, Siete de espadas y El ala del tigre

Tigre la sed, en llamas, me despierta;
hambre mi corazón. Y el rostro
de las cosas me observa; el medio rostro
de lo que va naciendo: mi morada.
(Fuego de pobres, el poema 12 [248])¹

Habiendo probado los terrenos metafísico, existencial y psicológico en la vía purgativa de su búsqueda de la palabra lírica, el poeta entra en una segunda fase, la vía iluminativa. En esta fase, el poeta va depurando cada vez más elementos menos persuasivos de la primera (el sentimentalismo, por ejemplo). En estos libros, el poeta sigue explorando sus raíces ontológicas en la palabra lírica. Aumenta alusiones al mundo indígena y emplea un lenguaje eclesiástico y esotérico.

El camino de los "aprovechados" (según la escala clásica de la espiritualidad y la terminología de San Juan de la Cruz) no deja de ser purgativo; al contrario, la 'peregrinación' del poeta se hace aun más pedregosa, como muestra una variedad de imágenes audaces en este libro. La lucha del poeta por la palabra lírica en esta fase lo conducirá a la vía unitiva de los "perfectos," que culmina en La flama en el espejo (1971).

Fuego de pobres ofrece un prisma a través del cual distinguiremos tres fases en el proceso poético en que el hablante mueve: de la mudez al silencio, del silencio a la contemplación, y de la contemplación al canto (la poesía y la fundación de la ciudad).

Siete de espadas retrata a un hablante en crisis pugnando con más intensidad por la palabra lírica. La construcción lingüísticamente fragmentada, junto con las imágenes frecuentemente irracionales, reflejan el estado anímico de un hablante angustiado ante la posible pérdida de esta palabra poética.

En El ala del tigre se nota el tono más tranquilo de un poeta al borde de conseguir el "hallazgo" de la palabra lírica. Aunque el hallazgo no llega a la consumación completa, el libro sirve más bien de preludio a La flama en el espejo.

Fuego de pobres (1961)

El morir procuramos, con tan sólo
querer el otro día.
(el poema 18 [257])

Este libro de Bonifaz Nuño sigue siendo uno de los más herméticos y difíciles de penetrar. Los 38 poemas numerados de aproximadamente 1640 versos exigen una lectura detenida por parte del lector (Acuña 45). La ubicuidad de alusiones indígenas contribuye a la densidad

del libro y el estudio de J. Michael Bennett es fundamental para descifrar códigos indígenas desconocidos por el lector.

En su búsqueda de la palabra lírica, no es difícil notar el estado anímico angustiado del hablante y el ambiente onírico e inestable del mundo evocado en Fuego de pobres, ("Hay noches en que tiemblan / --agua ciega, inestable--las paredes de las casas" [260] del poema 20).

Frente a esta angustia, el poeta justifica el acto poético prologando el libro con citas de la Ilíada y de la poesía náhuatl en sus idiomas originales.² Las dos citas subrayan la futilidad de lamentar la condición temporal y mortal de la vida humana. A la vez, su inclusión destaca la doble herencia del mundo clásico e indígena señalada por Dauster (The Double Strand 115).

El hablante se esfuerza por buscar la voz auténtica y lírica de la antigüedad mexicana (náhuatl): "recuerdo, y recompongo / mi linaje de voces más lejano" (248) del poema 12. El frecuente uso de la fórmula indígena de alocución (y sus variantes) a sus destinatarios respalda lo antedicho: "Amigos, / ¿qué podemos perder con alegrarnos?" (el poema 28; también los poemas 12, 16, 18 28, 35).

Lo que parece ser la reproducción de un simple tono conversacional, es en realidad la revivificación del habla del antiguo poeta/filósofo, el tlamatini,

dirigiéndose a sus oyentes (León-Portilla 65-82). Una hojeada de los Cantares mexicanos editados por Angel María Garibay revela las semejanzas en las formas. Otras alusiones respaldan esta ubicua presencia indígena en Fuego de pobres.³

Esta búsqueda de la palabra está íntimamente ligada a la búsqueda del ser y la identidad personal del hablante. Sin la palabra integrante, el hablante pierde su base fundamental; se ve a sí mismo constituido en "arena movediza" o "sin tierra firme" (el poema 38). Entre otros (los poemas 1, 2, 9, 11, 14, 33, 34), el poema 6 versa explícitamente sobre el tema de la identidad personal. El siguiente se encuentra en la quinta estrofa:

Ahora bien: ¿Soy este que se calla?
¿Soy el que gime lejos? ¿El que viene
soy, el que va saliendo, el que se queda? (240)

La anáfora engendra la duda metafísica sugerida en esta serie de preguntas y termina en una completa desorientación del hablante en algo tan sencillo como las direcciones comunes. Esta desorientación, a su vez, conduce a cierta disolución personal sugerida en la sexta estrofa:

Yo conozco las caras que se parten
en dos y en otras dos y en otras;
elementales casi formas
disfrazadas de ausentes enemigos. (241)

Como la "palabra," la "forma" es constitutiva de la integración, pero aquí se ve carente de su fuerza

integradora, mientras que se disuelve en "casi formas."
 Los dos primeros versos indican el proceso desintegrante ad infinitum que experimenta el hablante al no poder encontrar la "palabara."

Realidades moribundas circundan al hablante y la disolución percibida culmina en la séptima estrofa del poema cuando él se identifica con,

barcos difuntos, abrasados troncos,
 alas crispadas y caducas
 de domingos de ramos polvorientos. (241)

El empleo de estas imágenes refleja el concepto del 'correlativo objetivo' propuesto por T. S. Eliot. El hablante escoge con cuidado imágenes objetivas que reflejan los poderes menguantes y su estado anímico en la lucha por la palabra lírica. De las imágenes concretas, el hablante mueve con sutileza al correspondiente nivel conceptual en que aun sus antiguas creencias religiosas ("domingos de ramos") se han esfumado ("polvorientos").

Vale señalar que una de las responsabilidades de los tlamatinime era la de integrar la personalidad de sus oyentes. Lograban esta meta al quitarle la máscara o el 'disfraz,' aludido arriba ("casi formas / disfrazadas"), al oyente, o sea al darle su "rostro." El antropólogo Miguel León-Portilla ofrece el siguiente texto de Fray Bernardino de Sahagún para análisis: "Hace [el tlamatini] sabios los rostros ajenos, hace a los otros tomar una cara (una personalidad), los hace desarrollarla." Según

León-Portilla: "Un análisis lingüístico mostrará su sentido: la voz tlamachtiani significa 'el que enriquece o comunica algo a otro. . . . Y lo que les comunica es sabiduría . . .'" (67-68). Para el hablante, el descubrimiento, la búsqueda o la lucha por la palabra lírica le dará su "cara," su "personalidad"; ésta es la integración que busca el poeta y constituye el proceso poético de la vía iluminativa personal; ésta es la "morada" del poeta indicado en el epígrafe de este capítulo.

Tres momentos líricos en Fuego de pobres

Este proceso de integrarse y de iluminarse no es un simple acto entre mentor y oyente, sin embargo; es un proceso totalizante: empieza con la búsqueda por parte del hablante pero se cumple con el establecimiento de la "ciudad," o sea lo divino manifestado en la tierra: el descubrimiento de la palabra es la constitución del poeta, del canto y por consiguiente, de la ciudad.

Laurette Séjourné caracteriza brillantemente este proceso comentando la inmolación de las diosas Coatlicue y Coyolxauhqui. El descubrimiento y manifestación de la palabra lírica es a la par "de la materia tocada por el fuego divino."⁴ En Fuego de pobres, el hablante

experimenta este proceso, como se verá en el análisis de los textos que siguen.

La percibida desintegración/reintegración personal del hablante se asocia con las varias fases de la lucha por la palabra ya mencionadas: de la mudez al silencio, del silencio a la contemplación, de la contemplación al canto y la fundación de la ciudad. Esta primera fase se expresa bien en el poema 2. En la cuarta estrofa, el hablante emplea la metáfora de la "ciudad a media noche" como "taller en huelga" (235). Pero más que comunicar simplemente la inactividad de la ciudad por la noche (con sus matices socio-políticos), caracteriza la sociedad sin la poesía, "el pan de pobres," según el hablante en el poema 7 (242).

La séptima estrofa relaciona tal inercia con la impotencia del hablante, siguiendo una línea de Mallarmé a Paz: "Es el instante inerte / en el que aquellos que no sufren / de enfermedad . . ." (235); los que no angustian por la palabra lírica no experimentan el crisol de la experiencia del poeta.

Esta desesperación ante la "pérdida" o ausencia de la palabra se expresa con más claridad en los poemas 3 y 4. "¿Vendrá otra vez--y cuándo--lo que tuve?" (236), se pregunta el hablante en la cuarta estrofa del poema 3; desalentado, observa en la séptima estrofa, "Al reclamar tu nombre, la palabra / de ayer, con que te llamo, ya no

es tuya." Lamenta la fugacidad de la musa en la octava estrofa en un lenguaje que nos recuerda el de Paz

("Arcos," "Escrito con tinta verde"):

Aunque me tienda a ti con el impulso
que acrisola al brasero, cuando licúa
éste la rama y reproduce,
hoja por hoja en oro moribundo,
el follaje pretérito. (237)

La metáfora del poeta como rama fructífera queda obvia, pero su condición inmediata es la de poeta infértil, y así un lenguaje gramatical ("pretérito") revela poderes ya muertos ("oro moribundo"), y las hojas blancas de la página--"hoja por hoja" quedan infructuosas. Intensifica la crisis del poeta en la novena estrofa mientras sus garabatos desaparecen en cuanto los hace, como rayas en el agua: "Huellas de tinta madrugando, / camino sobre el agua, levadura" (237).

Aunque el poeta está consciente "de la misión del canto" (y tal vez más de su propia 'misión de poeta'), como lo expresa en el poema 4, su impotencia (temporal se supone) lo rinde "mudo" y "enfrentado a la música en silencio," como "el manco / frente al piano" (237); impotente como el abrazo imposible de la Venus de Darío.

Este silencio empieza a introducir la segunda fase: el acto contemplativo. El hablante declara en la cuarta estrofa, "te contemplo; / canto perdido, verdadero" (237). Y el aspecto paradójico y purgativo inherente en

el momento poético se revela admirablemente en la primera estrofa del poema 27:

Espinas, alas; acto incorruptible
de la contemplación. En el secreto
a voces cardinales, he probado
lo que soy, en verdad, sobre la tierra. (269)

El primer verso sugiere las clásicas escalas de la unión mística: purgatio, iluminatio, unio. La riqueza de la estrofa se esconde en la sencillez del lenguaje. Es la contemplación la que brota del 'acto puro,' y no la poesía. La contemplación va rumbo a los cielos, "alas," mientras que la poesía gravita hacia la tierra, "espinas." En esta juxtaposición paradójica el hablante postula el apuro y 'misión' del poeta--¿cómo traducir la visión de la contemplación en su forma verbal del poema?--pues la poesía es una materialización de lo contemplado.

El hablante no ofrece una respuesta (todo el libro es su contestación), pero sugiere que el proceso de descubrimiento es a la vez necesario, doloroso y sangriento, espiritual y elevador, todos sugeridos por el adjetivo "cardinales." El juego implícito 'cardinal/cardenal' se justifica por las referencias a la 'voz' y las "alas" que producen el doble entendido del de un pájaro en vuelo (la contemplación) y el del rango eclesiástico, y por ende su conotación espiritual. El aspecto indigenista se sugiere en el último verso en el que, como los antiguos poetas indígenas, el hablante se dirige al tema del propósito y el fin de la existencia.

El hablante admite en el poema 8 que la 'materialización' de lo contemplado es un aspecto de la crisis fundamental del poeta, y sin "el secreto / a voces" citado del poema 27, el poeta queda, "Tartamudo, efusivo intraducible / entusiasmo del habla" (243), como lo expresa en la décima estrofa. En tales momentos, el hablante se deja acarrear por lo terrenal y carnal; hace confluír humorísticamente el lenguaje de la poesía y de lo erótico frente a su dilema en la novena estrofa:

Propenso al celo ardiente, y al hipérbaton
sanguíneo y los mercados,
y al encabalgamiento de los ojos
viriles en los pares argumentos
de la media naranja . . . (243)

Cuando el poeta no puede enunciar la poesía de su propia mano (voz), por lo menos puede observarla con sus ojos errantes. Por ser tan raro en la poesía de Bonifaz Nuño, el humor es aun más notable aquí.

De la mudez al silencio, del silencio a la contemplación, el hablante se dirige a la tercera fase de la producción poética, el canto y fundación de la ciudad. Aunque estas tres fases se delinean sincrónicamente en la experiencia del poeta (y del lector), se puede notar una sutil pero clara división en el libro: la primera mitad, aproximadamente entre los poemas 1-19, enfoca las dos primeras fases o sea de la mudez al silencio, el silencio siendo un nexó entre la segunda y tercera fases. El poema 19 caracteriza al poeta todavía andando en la

"tierra de nadie" (repetida expresión en este poema).

Los poemas 20-38 ponen más énfasis en la tercera fase.

En medio de un mundo oscuro y malévolo, el hablante empieza a rebelarse contra la supresión de su voz poética como se ve en el poema 20:

Y el canto yérguese, anhelando
 como rabia de víbora; se yergue
 con las fauces rabiosas muy arriba;
 desjaulado, oscilante, estremeciendo
 su marea de víboras . . . (260)

La presencia del mundo indígena, mediante un lenguaje de violencia, manifiesta la fuerza con la cual el hablante quiere expresar su voz poética. El hablante sigue este esfuerzo por encontrar la palabra en el poema 28 en que afirma que es la "noche en donde invento / mi jerarquía diurna de palabras" (272).

Siguiendo esta línea, el poema 37 presenta dos aspectos del proceso poético. El primer aspecto identifica el silencio como elemento formativo del acto poético en las segunda y tercera estrofas:

Canto que no aprendí, silencio
 en que instituye el canto las raíces.

 Y establecida sobre el alma, sube
 la lengua . . . (283-284).

Los dos primeros versos sugieren la inspiración ("Canto que no aprendí"). El surgimiento del canto (poema) del silencio empieza a manifestarse ("sube / la lengua") y se consume en la cuarta estrofa. El hablante sigue una progresión de imágenes (casa y traje) que había empleado

desde el principio como metáforas de la falta de identidad personal y de la impotencia poética, y las transforma:

Ambito de la casa es, y casa del traje,
y traje para el cuerpo,
y cuerpo de la voz.
Esfuerzo mío,
tribu de sílabas concordes,
ábreme campo afuera. Tú, que puedes,
introdúceme al coro; así, al oficio
de fundar la ciudad sobre cenizas
de vencidas ciudades. Buen oficio. (284)

Aquí, el hablante se percibe como artesano y el poema como artifex ("Esfuerzo mío"). Se nota la progresiva 'materialización' del silencio a la poesía, ("cuerpo de la voz"), por lo menos conceptualmente, por parte del poeta. Bennett señala que los dos últimos versos se pueden entender en términos de la antigua práctica náhuatl de destruir para reconstruir (156). Por extensión, la alusión sugiere la renovación del poeta mismo; que el poeta haya sido el "mudo," el "desollado," el "traje deshabitado" del poema 6, ahora cede a su oficio: "cuerpo de la voz"; fundador de ciudades; revelador de la luz intelectual.

Por fin el poema 31 reproduce el paradigma del nacimiento y de la progresiva formación de la voz poética en la segunda estrofa. Traza esta línea del silencio al parto, del llanto a la reunión de las palabras, del canto a la ciudad:

Y dijo la partera: "Es hombrecito
y está vivo, pues grita."

Era evidente. Y he gritado
 hasta que el grito desvisitó las lágrimas,
 y el llanto las palabras,
 y las palabras desterraron
 el llanto, y se juntaron las palabras
 para cantar, y establecido el canto
 se fundó la ciudad, como al principio. (275)

El tono cotidiano al comienzo es un poco engañoso pero la progresión resume claramente la misma progresión a la cual el poeta se ha dirigido a lo largo de Fuego de pobres. Se nota la construcción paralela en estos dos últimos poemas y el polisíndeton y el amontonamiento de conceptos intensifican esta misma progresión.

Envuelto en un mundo lleno de alusiones indígenas, de un lenguaje a veces cotidiano, otras veces abstracto y hermético, un lenguaje cosmopolita, onírico y a veces surrealista, el poeta se dirige al problema fundamental de la "misión del canto" y de su propia misión y experiencia en su lucha por la palabra lírica.

Intimamente ligada a esta lucha, la visión ontológica del tiempo siempre forma la base esencial de las manifestaciones líricas del poeta. El epígrafe de esta sección, tal vez con sutiles sugerencias freudianas, liga el deseo con la muerte, mientras subvierte la noción de la esperanza; de esta condición ontológica, el poeta forja su visión. Con más incisión, aun con cierta brutalidad, el poema 11 subraya esta percepción:

Pues todo es a matar; el hoy amputa,
 con el mañana, la esperanza . . . (247)

Menos áspero, el poema 24 capta la profunda comprensión psicológica que el hablante tiene del fluir del tiempo, lo cual explica la urgencia y la agitación en su lucha por la palabra lírica:

Escribo: "este momento", y el momento
en que escribo se fue. Ya tan borrado,
ya tan irreparable como siglos
de antes que naciera. (266)

En afilado contrapunto, el "momento," ya hecho "siglos" borados, nos hace experimentar el mismo "instante" irrevocable experimentado tan agudamente por el hablante.

No es fortuito que la creciente tensión culmine en la última estrofa del último poema, el 38, y que éste sirva de prelude a un estado de crisis que aparece en el libro que sigue. Dirigiéndose a su musa, el hablante suplica:

Yo, el de las cartas sin destino;
el de palabras no creídas,
el que siembra en lo oscuro, te lo pido. (286)

Víctima del azar, y socavado el valor de la lucha poética, el hablante entra en una fase de crisis más aguda que en la poesía anterior. Su búsqueda y composición de las palabras líricas parecen depender del sorteo de la baraja, como implica el título del próximo libro, Siete de espadas.

Siete de espadas (1966)

Contra el filo castrador del tiempo
 el rostro anima sus preguntas.
 Bozal de láudano astringente . . .
 (la estrofa 105 [340])

Los 1001 versos (143 estrofas numeradas de 7 versos cada una) y un lenguaje de brujería, de lo oculto y de lo erótico matizado con alusiones indígenas y religiosas han provocado reacciones dispares entre los críticos de Siete de espadas.⁵

Frank Dauster lo dota con altos encomios. Admite que el libro es difícil (lo es) pero afirma: "The difficulty is that the vision is so piercing and the creative imagination so dazzling that the poems are difficult to penetrate" (The Double Strand 120). Otro crítico, Gabriel Zaid, tiene una reacción completamente opuesta a la de Dauster. Dice: "En Siete de espadas, no hay un solo poema memorable. Hay comunicaciones fugaces perdidas tras la ventanilla que baja en punto de las siete. . . . Se lee un verso firme, elástico, de música o de imagen llamativa; se encabalga, tuerce repentinamente, tiene un giro sintáctico que lanza la significación a otra parte, y no se desmadeja el ovillo, no nos tumba el caballo, ni se pierde el sentido; vamos bien llevados de mano maestra; y . . . así sucesivamente, como yendo, sin llegar jamás a ninguna parte" (6-7).

Este conflicto se debe a la fragmentación del libro. Pero el intento de Bonifaz Nuño es precisamente el de crear y comunicar una visión cuyo objeto es una realidad fragmentada y fugaz. Hemos visto que este fenómeno es una base fundamental y ontológica establecida en la poesía anterior. Aun Dauster admite que "for the reader there is no recognizable logical referent, and the poems give the impression of transcribing an internal battle . . ." ⁶ La "internal battle" paralela una temática central a lo largo del estudio de Bennett, "the union and battle of opposites." A pesar de estas dificultades, se puede vislumbrar un hilo integrante en el texto. Este hilo se relaciona con la preocupación dominante del hablante acerca de la búsqueda/lucha por la palabra lírica que ya hemos visto en Fuego de pobres y la poesía anterior.

La metáfora central de Siete de espadas es la imagen de los naipes de la baraja: el "siete de espadas," representando las palabras mismas, o la "Palabra." El poema (o los poemas) resulta ser una jugada de la baraja con sus variadas conotaciones. Y además de la perfección, el número siete es un símbolo de un sinfín de significados bien conocidos. Annemarie Schimmel ofrece un estudio informativo de éste y otros números en su The Mystery of Numbers (127-155).

Tal vez el simbolismo que más concuerda con el espíritu de este libro son las siete espadas de los

sufrimientos de la Virgen.⁷ Este símbolo ha sido objeto de devoción en la tradición católico-cristiana por siglos y su sentido de sufrimiento refleja el estado anímico del hablante en este libro.

Los conceptos de orden y desorden (poemas 13, 22, 60, 87) se repiten a lo largo del libro. La (des)organización del libro depende del tiro de las barajas (o los dados: "dado de siete filos" [el poema 72], siendo una metáfora de cada estrofa y sirviendo como eje central del libro [Bennett 314-317]).

El poema 4 inicia la lucha por la palabra "intraducible" de Fuego de pobres:

A quien los quiera, la vajilla
de palabras purísimas, sentido
del mantel suntuoso, y enjoyado
el sonante retórico silencio
del actor. A mí me baste una
voz de fuerza coral bien abastada,
y hable yo de lo que entiendan todos. (310)

Como si cupiera perfectamente en la constante paradoja del ser del poema, la 'palabra pura' está cerca y está lejos; se encuentra en lo cotidiano ("la vajilla") y en el misterio del paradójico "sonante silencio." Entre tales extremos, el hablante busca la voz 'entendible' por todos, tema que el poeta había incorporado en su "Poética" de Imágenes y que continuaba en Fuego de pobres ("no hablo / en símbolos; hablo llanamente / de meras cosas del espíritu," el poema 22 [264]).

El hablante se remonta a la antigüedad valiéndose de imágenes de la fundación mitológica de Tenochtitlán para encarnar su propia búsqueda de la palabra lírica:

Y águilas migratorias parten,
 canta una tribu, una ciudad se funda;
 luchan pueblos nupciales; se congrega
 el imperio del sol: en el espejo
 que en tu vientre nace cuando duermes. (311)

Al mismo tiempo, sugiere otra fuente, el mundo oriental, hebraico en las dos "aguas líricas" (el poema 8--el Mar Rojo y el lago Texcoco sugeridos), como se ve en el poema 90:

Surge, mi alma, y caiga la nobleza
 de la semilla pública en los surcos
 del himno. Quede suspendido
 el éxodo tribal, y como bocas
 hembras hable otra vez, recién pintada,
 el alba del pan sobre tu mesa
 para plebeyos comensales. (336)

El aspecto social y cotidiano se evidencia aquí en palabras comunales como "pública," "tribal," "pan," "mesa," "plebeyos" y "comensales." Y aunque Bonifaz Nuño no es un 'poeta social,' reconoce el valor social y estético del arte. El poema 7 de Fuego de pobres hace tal identificación en que el hablante define sorprendentemente que el "pan" de los pobres es la poesía: "Y sin embargo, el canto . . . / Pan de pobres. / Fuego de pobres para ser comido" (242). En esta imagen, se notan las sugerencias eucarísticas.

No es de sorprender entonces que el poema 18 de Siete de espadas, reúna el aspecto social, el estético y la búsqueda:

Juntó la canción en los oídos
 su gavilla nocturna. Tierra pobre,
 puerta sin esperanzas del regreso.
 Sitiado el rostro por la sed y el hambre
 de una fantasma obediente, escucho
 la canción a solas que recuerdo
 urdida en la canción que no conozco. (314)

Los dos últimos versos nos remontan de nuevo a la contemplación y la añoranza de una edad dorada--tal vez sugestiva de un arquetipo que subyace el tema homérico de Ulises. En efecto, la 'metáfora primordial' del poeta en peregrinación se ve proyectada en la imagen de Ulises en los versos 1, 3, y 5-6.

Como indican los tres últimos versos, el poeta oye sólo el eco de la canción urdida en una fuente aun más primordial, la que no 'conoce' el poeta. En una antítesis dialéctica con este poema, el 86 parece contestar; el hablante siente adentro la "sorda y dilatada / disolución anónima . . ." (334).

Esta disolución interior se vio en Fuego de pobres en las caras del hablante que se dividían ad infinitum en el poema 6 (241). Sabiendo la meticulosidad del poeta, tal vez no es accidental que también el poema 6 de Siete de espadas intensifica el mismo tema:

me dobla, me duplica. Soy de nuevo.
 Yo mismo soy el que te mira
 desde el espejo de alguien que nos mira. (310)

Mientras que el hablante experimenta esta "invasión de los espejos" (el poema 104 [340]), también busca su integración y esta búsqueda constituye la 'lucha por la palabra lírica.'

Cada esfuerzo poético es un paso más en la reintegración del poeta y por consiguiente, de la poesía. Este proceso dialéctico es absolutamente necesario para la sobrevivencia del hombre/poeta en un mundo aterrador, como expresa el poema 88:

Ante el rostro del águila, endiosado
 por el terror, me canto y me recreo.
 Entre espinas preciosas sufro
 el deleite mortal del combatiente,
 y estandartes póstumos y escudos
 sentenciados, me ciño. Muerte
 de cantar agudo y no morirme. (335)

El hablante enlaza una variedad de temas que aparecen a lo largo de su poesía; pero los versos 2 y 3 son los que se relacionan más con la palabra lírica. Cada acto poético es un renacimiento, una reintegración: "me canto y me recreo" puesto que destapa la sordera (del poema 86) e imbuye con identidad y personalidad la "disolución anónima" cantada también en el poema 86.

Siete de espadas manifiesta explícitamente la lucha por la palabra lírica que aquí se convierte en un estado de crisis. Esta fragmentación es un espejo de la visión de la realidad que el poeta quiere comunicar al lector. Además de la angustia personal del hablante y de otros temas, el proceso de integración y desintegración revela

lo que ha sido la esencia de la producción poética para el poeta.

A pesar de su dominante tono de crisis, el final del libro sugiere otra dimensión que está por abrirse en la lucha por la palabra lírica. El poema 141 se despide de la crisis anterior para anunciar esta nueva vuelta:

Sombra propicia de la llama
 al principio del canto, y entre lúcidas
 raíces, el término del canto.
 Espigado de sangre, con retumbo
 de palmas, el nagual angélico
 sus banderas de papel resuena.
 Yo digo adiós para empezar el canto. (351)

El ala del tigre (1969)

A solas,
 cada uno en sus manos tuvo
 algo naciente, renaciéndose . . .
 (el poema 4 [357])

La vía mística no es del todo una de purgación; ofrece sus consolaciones espirituales. Y aunque el hablante sigue luchando por la palabra lírica, la fuerte sensación de crisis del libro anterior ahora cede a un registro más pacífico en El ala del tigre.

J. Michael Bennett en su estudio tiende a atribuir la quietud de este libro al agotamiento del hablante: "It gives the impression that the poet has withdrawn from life's vital battles in fatigue, rather than having arrived at any sort of resolution of those conflicts" (350). Luego en el mismo lugar añade: "In El ala del

tigre, the poet seems to have come to regard his life less as a battle of opposites, than as a simple cycling between various opposing poles, a continuous movement around a wide circle of emotional experience" (351).

Seguramente, los opuestos son conceptos fundamentales en la obra de Bonifaz Nuño y producen una tensión vital en su poesía. Al mismo tiempo, hemos llegado a considerar el concepto del perpetuo devenir como un elemento integral en su poética aun hasta considerarlo un objeto estético. La cosmovisión azteca caracterizada con precisión por Séjourné, se puede aplicar a la dinámica de la poesía de Bonifaz Nuño: "Veremos . . . que esta guerra 'florida' renovada en cada criatura consciente, está simbolizada por dos corrientes divergentes--una de agua y otra de fuego . . . Veremos igualmente que la creación de todo lo que existe sobre la tierra es el resultado de la compenetración activa de estos dos elementos opuestos" (83). Más que el movimiento 'bipolar,' la "compenetración" es el concepto que parece adentrarse en la esencia de la poesía de Bonifaz Nuño.

El ala del tigre, visto a la luz de las consideraciones mencionadas, llega a ser un antecedente natural en el desarrollo hacia la tercera vía mística de los perfectos, la vía unitiva que el poeta concibe en el próximo libro, La flama en el espejo.

El ala del tigre reproduce la compacta forma externa que siempre ocupa al poeta: 85 poemas numerados, cada uno de 3 sextetos, 1529 versos en total (el poema 21 contiene 17 versos); la métrica que predomina es el eneasílabo y el decasílabo. Pero a diferencia de Fuego de pobres y Siete de espadas, el lector notará un cambio importante en el tono y la textura de El ala del tigre. El hablante no descarta sus temas predilectos del tiempo, el amor, la muerte y la presencia indígena; pero la tensión, la oscuridad, la gélida distancia y la torturada angustia vistas en los primeros dos libros casi se desvanecen, siendo sustituidos por un lenguaje más caluroso y elástico. La sintaxis fragmentaria de Siete de espadas cede a un dominio lingüístico que resulta en la tranquilidad de oraciones completas.

A base de estos elementos, la búsqueda de la palabra lírica sigue siendo su enfoque central, junto con la constante presencia de la "tú," cuya identidad es ambigua (amante de carne y hueso, la musa, el alma del hablante o su alter ego--o varios). Cualquiera que sea la interpretación del lector, no se desviará si estas posibilidades se perciben como conceptos intercambiables con la palabra lírica. A fin de cuentas, ésta es la verdadera fuerza motriz y la fuente de estos últimos libros de poesía.

No nos parece extraño entonces que el primer poema de El ala del tigre recoja el tema homérico del viaje (y búsqueda) planteado en Imágenes (el poema 1) y Fuego de pobres (el poema 11). "En mástiles de viaje" (poema 1) establece el tono de la búsqueda por la codiciada palabra lírica. El poema 65 sigue el tema, "El canto / se cuaja en mis orejas libres, / mientras atado me conducen" (395), conservando la continuidad intacta de este tema desde Imágenes.

El poema 2 extiende la metáfora marinera por medio de una imagen original; capta la evasión de la palabra y el dilema del poder expresivo del hablante:

Altísima proa de silencio
divide las riberas puras
de la oscuridad . . . (355-356)

El silencio se encuentra entre los labios o "riberas puras" del hablante. El último sexteto refuerza esta interpretación de la palabra esquivada ("canto sepultado") como "Fuego de anunciación, rescoldos / entre palabras y ceniza."

Aunque El ala del tigre parece ofrecer cierta resolución en la búsqueda de la palabra lírica, tal resolución no se alcanza por completo. El poema 39 empieza con la ilusión de tranquilidad (con resonancias de San Juan de la Cruz, "mi casa sosegada," de "La noche oscura"): "El orden tranquilo de la casa / alumbra la mesa. Entre nosotros / algo, sin embargo, nos vigila . .

." (379). "Sin embargo" socava el sentido de certidumbre y a la vez introduce algo más siniestro. Desprovisto de sus poderes poéticos, el hablante invoca la palabra: "Inválido, te busco" pero no la puede encontrar y por eso queda "Viudo de su llama" (379).

El poema 54 apoya este entendimiento de la relación del hablante con la palabra. Tiene que matar o diluir la palabra si se le aproxima demasiado el momento lírico, como lo expresa en el tercer sexteto:

Gota a gota de tiempo, grano
a grano de tiempo, se levanta
tu perfecta belleza ardiendo
de mi corazón envejecido.
La eterna flama, el cirio insomne
con que te alumbro y te enveneno. (388)

Los dos últimos versos sugieren la complejidad de la relación entre el hablante y la palabra. La fuente lírica es perdurable ("eterna flama"); el hablante 'alumbrá' la flama cuando la deja brillar por medio de la poesía. La 'envenena' cuando consciente o inconscientemente el hablante impide a que la palabra lírica ilumine el mundo.

Pero este proceso, aparentemente contradictorio, es necesario para perpetuar el proceso poético del hablante. Acabamos de ver esto en el poema 88 de Siete de espadas: "Me canto y me recreo" (235). Este lenguaje nos remonta a Imágenes, donde el hablante identificó la fuente que "renueva la tinta envejecida"; es la misma fuente en donde, "arde la llama, con tristeza, / de la esbelta

imagen que no muere" (57). Esta "llama . . . que no muere" será la metáfora central en el próximo libro, La flama en el espejo (1971).

La imagen de la "puerta" se convierte en símbolo del umbral de la unión, bajo interdicto, sin embargo. "A tu puerta llego, y sin mirarte, / maravillado te contemplo / ¿Regresaste, vives, te escondiste?" (el poema 59 [391]). Se vio la "contemplación" como una de las tres fases principales en el proceso poético en Fuego de pobres.

Hacia el final del libro, el poema 83 parece expresar con precisión el paradójico y conflictivo dilema del hablante en su relación con la palabra lírica. El primer sexteto empieza con una paradoja:

Largos adioses nos reúnen,
amiga, y llaves sepultadas.
Y te quiero, ahora, porque puedo,
y porque puedo no acordarme.
Internas calles transcurriendo
van entre las puertas melancólicas. (406)

'Adioses que reúnen,' "llaves sepultadas," y la capacidad de 'olvidar' ("no acordarme") refuerzan de nuevo la tendencia del hablante de no querer consumir por completo la unión con la palabra lírica. Eslabona la perpetua búsqueda con la voz poética del hablante en el segundo sexteto:

Y te contemplo
y canta en flor la calavera,
y te visto el alma y te desnudo,
amiga, con ruinas de aquel año. (406)

El primer verso citado queda claro y oscuro el segundo. Es sabido entre los conocidos de Bonifaz Nuño que el poeta ha adoptado la "calavera" como su personal 'marca registrada.'⁸ Así que es el poeta el que "canta" en el segundo verso, igual que es él que entra en la relación dialéctica con la palabra lírica en el tercer verso. La imagen de la calavera corresponde perfectamente a la constante preocupación con la fugacidad y el dinamismo del tiempo que se extiende a lo largo de su poesía.

De esta manera el poeta mantiene la apertura dinámica de la búsqueda de la palabra lírica; entre el 'descubrimiento' y la 'búsqueda,' esto es lo fundamental en la poética de Bonifaz Nuño. Esta poética cabe dentro de su filosofía del tiempo y su concepto del perpetuo devenir de la realidad. Es una realidad que manifiesta la materialidad y temporalidad de la existencia; una realidad corrosiva pero a la vez necesaria que exige y es la base de la creatividad humana, el único "rescate de la sangre" (poema 76, [402]) según el poeta.

El tiempo es el "tigre" que 'busca a quien devorar' y nos apresura hacia el acto creador. El "ala" del tigre dirige nuestra vista hacia las alturas de la contemplación (una manera de trascender la temporalidad). Estos dos componentes, el arte y la contemplación, son indispensables en las actividades más básicas para el ser

humano, y aquí preludian la visión intelectual de La flama en el espejo del próximo capítulo.

Notas

¹En este capítulo, todas las citas de los tres libros estudiados, Fuego de pobres, Siete de espadas, y El ala del tigre, serán tomadas de la colección De otro modo lo mismo.

²Se encuentran estas traducciones hechas por el poeta para Bennett (148-149):

Los dolores, sin embargo, dejemos yacer en el alma, aunque estemos afligidos; pues ningún provecho se saca del llanto que hiela. (Iliada XXIV, vv. 522-524).

Y si fuera tal vez de este modo; si resultara, tal vez, verdadero que así están las cosas sobre la tierra: ¿acaso por esto hay que estar amedrentado? ¿Acaso por esto hay que vivir con miedo? ¿Acaso por esto nosotros viviremos llorando? (Códice Florentino, Lib. VI, cap. xviii, folio 75 r.)

³Algunos ejemplos son los siguientes: la "bestia desollada" (el poema 6) y la "despellejada carne" (el poema 32), se refieren al dios de la liberación y penitencia, Xipe Tótec; "la rabiosa / cabeza degollada" (el poema 7), a Coyolxauhqui; la "serpiente . . . -- / sensual, bicéfala y exacta--" (el poema 9), a Coatlicue.

Ometéotl, el dios "de la dualidad" según León-Portilla, que contiene los principios femeninos y masculinos, parece ser reflejado en este pasaje: "como a mi madre / y mi padre te llamo" (el poema 12); "Pesa la luz contralto, en contrapunto / con la flauta preciosa"-- la flauta se asociaba con el sacrificio humano en honor al dios Tezcatlipoca, (el poema 11); la "sierpe de plumajes" (el poema 25) claro, se refiere a Quetzalcóatl y el poema 32 a la conocida "guerra florida."

En realidad, las alusiones indígenas que subyacen el texto poético son tan numerosas que engendrarían otro estudio aparte.

⁴Séjourné 177. En Fuego de pobres su correlativo se encuentra en el poema 23: el canto es "Materia musical de fuego" y en el poema 32 el canto 'nace' "del fuego original."

⁵Zaid 6. El nota un homenaje a las Mil y una noches en la cantidad de versos.

⁶Dauster, The Double Strand 121.

⁷Estos siete dolores de María son: 1) la profecía de Simeón (Luc. 2: 34); 2) la huída a Egipto (Mat. 2: 13); 3) la pérdida de Jesús en el templo (Luc. 2: 48); 4) el encuentro de Jesús y María en la vía crucis--la fuente de la cual viene de la tradición popular; 5) La muerte en la cruz a la cual María estaba presente (Juan 19: 26-27); 6) la lanzada del costado de Jesús (Juan 19: 34); y 7) el entierro de Jesús (Juan 19: 42).

⁸En la primavera de 1992, el poeta regaló al autor de este estudio, una copia de su libro de poesía, Del templo de su cuerpo, cuya dedicatoria incluyó esta figura.

Capítulo 3

**La vía unitiva: la
Virgen y el hallazgo
del centro místico en
La flama en el espejo**

Nada puede unirse y alcanzarla
si de ella misma no procede.
Y evoca la flama en el espejo .
(el poema "ch" [416])¹

Por primera vez en la poesía de Bonifaz Nuño se nota un verdadero sentido de gozo y felicidad. Palabras como "alegría" y "sonrisa" comunican sus sentidos literales. Esto es lo más novedoso de La flama en el espejo (1971).

Siguiendo el modelo de las tres vías místicas, La flama en el espejo (1971) representa la culminación de la búsqueda y la integración estudiada en los dos primeros capítulos; el "rostro" del poeta empieza a definirse con más claridad.

Ciertamente hay cambios en la estilización de este libro como sugiere Dauster. Pero estos cambios producen más bien la consumación de la integración anhelada tan intensamente por el poeta desde sus primeras tentativas poéticas. Este libro es el resultado de un proceso de depuración de la voz poética iniciada en las vías purgativa e iluminativa.²

De hecho, el lenguaje y la tropología vistos en libros anteriores persisten. "Espejos," "alas," "ceniza," "serpiente," "rostro," la presencia femenina,

igual que las corrientes indígenas y cristianas siguen siendo constitutivos. También el empleo de la paradoja, el oxímoron, anáfora, polisíndeton, una sintaxis latinizante y estructuras que crean una circularidad en los poemas se destacan.

Pero sin abandonar las orientaciones de la poesía temprana, el poeta añade nuevas dimensiones. Más ecléctico, el lenguaje se nutre de fuentes alquimistas y teosóficas igual que cristianas.³ De esta manera, el poeta consigue un tono religioso de misterio pero sin compromisos dogmáticos; esta poesía no se vuelve propagandística. Además, un lenguaje de integración caracteriza este libro, reforzando el concepto de la vía unitiva que recorre todo el libro: "alianza," "unión," "harmonía," "connubio," "unirse," "concierta," "concilia," "reconcilia."

Frente a un mundo que ha sido dominado por la destrucción y la falta de sentido, el poeta ofrece una visión más trascendental y optimista concentrada en la imagen por excelencia de la Virgen María. Como modelo, ella informa el libro; es protectora, fuente poética y centro místico en el cual el poeta quiere entroncarse y descubrir su propio significado como ser humano y poeta.

Ligados a estos conceptos teologales, el amor y la salvación llegan a ser temas principales en este libro, pero no es una salvación cristiana y el hablante no busca

la absolución del pecado. Al mismo tiempo, sigue deseando la inmortalidad frente a la incomprehensibilidad de la muerte. Aquí, la salvación en La flama en el espejo se aproxima más al "canto perfecto que / presta tiempo sin tiempo" ("Poética-III" [71]) expresado en Imágenes (1953).

Lo que logra el poeta en el proceso es crear un poema que despierta en el lector cierta consciencia que desafía presunciones modernas que quieren reducir al hombre a un compuesto meramente físico.

Con sus 38 poemas y sus 1,264 versos y el predominio del eneasílabo y el decasílabo, La flama en el espejo sigue cierta rúbrica que el poeta ya había establecido en sus libros anteriores siempre con un ojo a la rigurosa estructura externa y la coherencia de la totalidad del texto.⁴ La flama en el espejo contiene 10 poemas numerados intercalados con 3 poemas alfabéticos, "a" hasta "z" (el poema 5 está seguido de 4 poemas); el libro termina con el poema 10.

En su estudio detallado de 1981, María Andueza ofrece un esquema visual para el lector en que los poemas 1-10 completan un círculo, símbolo tradicional de la perfección y la infinitud (La flama 20). También se puede notar un sistema trinitario en la agrupación de los poemas, por ejemplo, entre los poemas 1, "a," y "b";

luego, entre "a," "b," y "c" que forman sistemáticamente espejos triangulares, una agrupación tras otra.

Por medio de estas visualizaciones, el poeta se vale del simbolismo para crear un ambiente religioso-místico. También el hablante establece una relación trinitaria con sus oyentes (proyecciones de sí mismo): habla en primera persona, "Busco entre vientos sembradíos" [1]); a veces se dirige a su "alma" en segunda persona, "Y tú, mi alma, le preguntas" [i]); con frecuencia se refiere a "ella" en segunda o tercera persona, "Creadora de sí misma" [ch]). Andueza tiene razón en apuntar que la mayoría de los poemas numerados enfocan la primera persona, el "yo," mientras que la mayoría de los alfabéticos enfocan "ella" (La flama 34). En muchos casos hay una mezcla de referentes. De esta manera, el libro crea cierta dialéctica.

Esta dialéctica conduce al triunfo del poeta en el final, según Andueza, en que, "El poeta encuentra su plenitud en la unión transformadora con la Flama, realidad trascendente, plenitud por participación" (La flama 178). Sin embargo, preferimos ver en este poema un proceso que perpetúa la tensión psicológica del hablante y la tensión poética del texto ascendiendo continuamente en espirales; el poeta no alcanza la perfecta unión de la vía unitiva de los místicos, pero se le aproxima mucho

más que antes y logra percibir la fuente que conduce a tal estado.⁵

¿Cuáles son las inspiraciones del poeta? Se vale de la rosa con sus referencias innumerables. Un lugar común, la rosa simboliza la perfección igual que lo erótico y el sufrimiento y llega a su cenit literario en La divina comedia de Dante.⁶ También el poema está repleto de alusiones a la luz (en su título, por ejemplo) y al oro, símbolo de la perfección y la inteligencia divina.⁷

La búsqueda

Buscándola, gira en torno suyo
lo inconcluso y opaco; en ella
busca el agua su sed; su lumbre,
la oscuridad; su pan la espiga.
(el poema "e" [418])

El epígrafe de La flama en el espejo de Dante: "Gli occhi suoi già veder parmi" (Purgatorio, XXVII, 54) y el epígrafe de esta sección comparten la búsqueda de los orígenes. Casi en medio del libro (el poema "n"), el poeta describe su condición de buscador de la iluminación ofreciendo la traducción de Dante en el tercer verso:

Y en la prisión y libertado,
y despierto y entre sueños suyos,
ya me parece ver sus ojos. (434)

Es difícil saber si el poeta llega a la vía unitiva. El texto ofrece evidencia contradictoria a esta pregunta

fundamental. En el mejor de los casos, la resolución es inconclusa, pero la evidencia sugiere que el poeta sigue, aunque no encuentra, el 'camino de perfección.' Al considerar las palabras de Dante, el lector puede notar un proceso de desplazamiento que prolonga la noción de la búsqueda. (Se nota que el epígrafe viene del Purgatorio y no del Paradiso; el poeta, como Dante, todavía está en la peregrinación). En primer lugar, las palabras del Purgatorio no son las de Dante mismo (el poeta, hablante) sino las de Virgilio, su guía y padre espiritual ("Lo dulce padre mio"); tenemos aquí el primer desplazamiento. Segundo, Dante, que tiene que pasar por las flamas purificadoras del purgatorio, resiste al principio; sólo al oír el nombre de Beatriz, decide cumplir con la obligación, lo que crea el segundo desplazamiento. El tercer desplazamiento se deriva por el lenguaje mismo, la distinción concentrada entre el concepto de parecer ("parmi") y ser (actuar). Entonces, Dante no ve *directamente* sino que oye, y en el proceso establece una relación entre la palabra escrita y la palabra cantada. En eso, nuestro poeta ve un reflejo de sí mismo en Dante. En el poema "n" citado arriba, el uso del polisíndeton tiene el efecto de prolongar y separar al hablante de la supuesta visión. Y las palabras que sugieren iluminación ("libertado," "despertado") están insertadas, enterradas en cierto sentido, entre palabras de la oscuridad

("prisión," "sueños"); más tarde en el poema "l" se ve que el hablante tiene que buscarla a ella "en lo ínfimo y en sueños" (430).

Entonces, desde el primer momento, el poeta plantea la duda que empieza a socavar una sola interpretación definitiva y al mismo tiempo inicia la dialéctica que crea el dinamismo del libro. El epígrafe introduce el poema 1 que sigue "Busco entre vientos sembradíós / como estirándome de noche." El poeta encuentra "espejos huyentes" del mismo poema. Hacia el final regresa a la misma idea en el poema "z": "como en sueños / te estirabas, alma, preguntando." Aun en el último poema del libro queda un elemento de incertidumbre en que "El resucitado" se revivifica no por la visión, sino por la "memoria." Y lo que ve es "la tercera luz del alba" (453) con resonancias de la visión del "tercer cielo" de San Pablo (2 Cor. 2:12).

Esta búsqueda sigue noche y día ("amanezco despojado" [415], el poema 2); en plena luz el hablante anda a tientas: ". . . canto / desvalido, ciego a medio día" del poema "ll" (431); y también "De noche la busco" del poema "f" (421). En ella reside la materia prima de la poesía porque conoce las "Leyes secretas" y es ella la que "deslumbra la palabra" (ambas de "f") y en ella "donde mora la sabiduría." Parece que el poeta no puede alcanzar la interioridad de la visión como expresa en el

poema "ch": "Nada puede unirse y alcanzarla / si de ella misma no procede."⁸ Dos veces la frustración del poeta se expresa por medio de lo siguiente: "Y tú le preguntas, alma mía." Estas preguntas se expresan por medio de varias antítesis petrarquescas: "De los dos contrarios en alianza, / ¿Qué rostro irá naciendo? ¿Dónde / el hielo y la llama? ¿Por qué labios nacerá mi alma . . ." (a); encuentra a su musa "en cumbres de nieve enllamarada" (t); ella es "poseedora / del secreto helado de la hoguera" (l).

Los cuatro poemas (l, ll, m, n) que siguen al poema 5 representan el punto céntrico del libro. El poema "l" sintetiza una gran variedad de conceptos fundamentales que el hablante ha ido entretejiendo a lo largo del libro: "ella," "palabra," "ángel," "amor," "visión," "estrella," "luz." En la sexta estrofa de este poema, el hablante enuncia una porción de esta síntesis:

Lengua de niños habla; absorto
la escucha el centro más profundo
del alma dulcemente herida;
en lo más alto es deseada,
buscada en lo ínfimo y en sueños. (430)

Se oyen ecos de San Juan de la Cruz y del clásico lenguaje místico en los versos segundo y tercero.⁹ "Ella," creadora de la palabra "acuna / el nombre--origen--de las cosas" y en su pureza e inocencia ella habla "palabras de niña" y "Lengua de niños" (l). El cuarto verso de la estrofa citada ofrece dos

observaciones. Una indica el lugar que ocupa ella, "lo más alto," la segunda penetra la psicología del hablante y refleja la intensidad de su deseo. Sin embargo, no puede alcanzarla, es "buscada en lo ínfimo y en sueños" (430). La distancia entre ella y el hablante parece ser infranqueable; ella habla "Perfecto idioma de menudas / ventanas abiertas a vastísimas luces . . ." En esta capacidad el poeta desea ser partícipe, lo cual motiva su búsqueda.

El hablante se da cuenta que él no podrá alcanzarla del todo; en el poema "r" ella es "el centro no tocable" y un poco más tarde en el poema "u" esta fuerza es "Ella, la intocada." Aunque es benévola, también es celosa, está "Ataviada de guerra, plena / . . . [del] resplandor de los ejércitos" (b). Por eso el camino que le conduce hacia ella, está lleno de obstáculos. Constantes alusiones a las "espinas" refuerzan esta sensación como en el poema "b." Allí, el hablante se sacrifica por ella y por la oportunidad de alcanzarla: "por escalas de espinas subo / a mi corazón para alegrarla." Y a veces, dirigiéndose a su alma, "ella te mira y no sonrío" sugiriendo la dialéctica entre los estados de iluminación y oscuridad que hemos visto a lo largo de la poesía de Bonifaz Nuño.

Sagazmente el poeta entrelaza el camino con chispas de la visión que sirven de transición entre la búsqueda y

la consumación. Son análogas al "tercer cielo" de San Pablo. Por ejemplo, temprano en el libro, en el poema "b," el hablante afirma:

Hallo la llama
con vértices de flor, el fuego
visual, el silencio consagrado. (413)

Pero descubre "la obsidiana / central de las flores amarillas"; se enfrenta con una paradoja. Aquí la visión del hablante queda en un nivel abstracto; nos *dice* que 'halla,' mientras que "vértices" por su abstracción y "obsidiana central" por la paradoja nos guardan a cierta distancia, no nos dejan presenciar la visión.

En el poema "z" el hablante también queda en el nivel abstracto, cuando nos *dice* de nuevo que sus ojos "pueden ver el pleno fulgor" pero no nos deja ver la visión. Por otra parte, a veces el hablante nos permite vislumbrar su visión más concretamente como la segunda estrofa de "ll" muestra:

Y asciende el camino de la flecha
ardiendo, y entre nubes claras
presagios confirma con el rastro
de su cabellera flameante. (430)

El movimiento abstracto ("asciende") se capta bien con la metáfora concreta de la flecha; las formas del gerundio, "ardiendo" (verbo) y "flameante" (adjetivo) intensifican la percepción de movimiento. Las largas cláusulas conectadas por el polisíndeton aceleran el ritmo dándonos precisamente la sensación de la flecha en vuelo.

Examinaremos otra imagen de singular belleza más tarde en el poema "j."

A veces se aproxima al lenguaje místico como en el poema "c": "Y el alma por ella traspasada, / envuelta por ella, se abandona . . ." En efecto, los pasajes abstractos que implican unión, sin embargo subrayan más la distancia y apoyan la tesis que la unión deseada no se logra completamente.

La Virgen

en su voz deslumbra la palabra
donde mora la sabiduría.
(el poema "f" [420])

Al concentrarse en la imagen de la Virgen como modelo de la fuerza creadora, el poeta escoge una musa tradicional--"la mujer ideal"--que corresponde al psique masculino del hablante. Al mismo tiempo, sigue un curso novedoso: hace que su musa se apropie de títulos, funciones o imágenes tradicionalmente asociados con Cristo. De esta manera el poeta se separa de las confesiones religiosas estrechamente interpretadas. A la vez se aprovecha de poderosos residuos culturales que permiten al lector subir en las exploraciones del poeta sin sentirse comprometido al dogma. Vamos a examinar la apropiación de estas asociaciones cristológicas trazando

el desplazamiento de la figura masculina de Cristo con la figura femenina de la Virgen.

La Virgen sirve de fuente inspiradora, iluminación y centro místico del poema. Cuando el texto no alude directamente a ella, ella se convierte en el poder y la presencia femenina que está presente a lo largo del poema. Referencias a la resurrección de la carne (los poemas 2, e, 3, p, 8, 9, y, [1]0), normalmente asociadas con Cristo, en este libro derivan su poder de la omnipresencia de ella, la Virgen.

No solamente es "ella" el eje de la unión mística para el poeta, sino que es también el eje del poema. Ella es el paradójico espejo por medio del cual confluyen el tiempo y la eternidad; es el "Rostro inmóvil del tiempo" y el "Rostro del tiempo que transcurre" (a). Ella es la fuente de amor, capaz de sublimar los elementos materiales: "Y es amor el fuego que transmuta / y amor la materia transmutada" (a), con sus resonancias alquimistas.

También es un poder creador y destructor a la vez: "fuera de sí, tan sólo oscuras / ruinas de cenizas y ciudades."¹⁰ El significado está claro: fuera de ella, todo es caos. Ella "da el vuelo al águila, legisla / con leyes de amor, y distribuye / el orden . . . ("n"), una idea que se repite en los poemas "b," "s," y "z." Ella

es una fuerza que contrarresta el desorden predominante en Siete de espadas.

El poema "c" la identifica:

Y en ella acontece la esperada
 conjunción florida de la estrella
 de la anunciación, que engendra el alba
 sobre la cabeza de la virgen,
 y de la estrella de los magos
 en la noche plural de auroras
 y cánticos del nacimiento

 descierra la puerta del sellado
 jardín . . . (414)

La "estrella," "anunciación," "virgen," y "magos" son palabras que se reconocen inmediatamente y que condensan el relato de la encarnación de Cristo. El jardín sellado lleva la huella inequívoca del Cantar de cantares.¹¹ Luego, como ella "inventa la palabra" (el poema 8), el poeta 'inventa' otra, atribuyéndole a ella el poder de 'emparaísar' (x).

La palabra "conjunción" (en el poema "ch" es "perpetuo círculo . . . / velador conjuro," y en el poema 4 ella es "la fuente del conjuro"), que está ausente de los relatos bíblicos es muy sugestiva de las antiguas prácticas de la adoración de las estrellas en la astrología (Bultmann 146-155). Este matiz revela de nuevo a un poeta que se inspira en varias tradiciones pero no se compromete dogmáticamente con ninguna. Hacia mediados del poema, "ñ" revela a la virgen apocalíptica:

Bajo sus pies, la luna; y crece
 de águilas claras escoltada,
 y el sol la recibe y la corona

en doce estrellas dividido.¹² (435)

Lo importante aquí no es simplemente que cumple una gráfica circular, que sí cabría dentro del simbolismo utilizado por Bonifaz Nuño, sino que sugiere el desplazamiento de "el salvador," y la fuerza femenina domina el enfoque. En cierto sentido ella se hace la primera y la última como sugiere el poema "y":

Día postrero y primer día
cerco flagrante a la perfecta
juventud, la todopoderosa
llama encarnada y florecida,
para siempre en ella consumada. (451)

El poema "d" sigue este desplazamiento, atribuyéndole a ella uno de los epítetos famosos tradicionalmente atribuido a Cristo: "ella, la que debe ser amada" es la "piedra angular e iglesia."¹³ Esta dirección empieza a ofrecer una nueva configuración que favorece el deseo del poeta de buscar lo trascendente en la presencia femenina.

La inversión de papeles entre Cristo y la Virgen sigue intensificándose con la imagen del agua viva. Esta imagen, bastante conocida, tiene sus corolarios en el Antiguo y el Nuevo testamento. Después del Exodo, los hebreos, muriendo de sed en el desierto, se quejaban a su Dios. Para probar su presencia entre la gente, Dios hizo que Moisés tocara las piedras con su vara y de allí brotaron aguas vivientes. San Pablo interpreta este evento como un tipo o prefiguración del Cristo. Esta

tipología se realiza en el Nuevo testamento cuando Cristo le ofrece a la samaritana "agua que manará sin cesar hasta la vida eterna." En el poema "e" el poeta invierte los atributos en la primera estrofa:

Piensa para sí misma, ilustre
 llevadora del cetro, y hiere
 la roca oscura, y de la roca
 surge ella misma: el agua viva;
 la fuente del fuego de agua viva.¹⁴ (418)

El poeta agrega otro elemento, la hipóstasis de la inteligencia subsistente, atributo de Cristo el *Logos*. "Piensa para sí misma," (ella es "la causa sin causa" [z]); es la "forma incorruptible" [s]; y "Creadora de sí misma" [ch]). Ella es "sustancia pura" (ll) y "Ambito y principio de la obra" (x). De nuevo, esta presencia femenina suplanta los atributos cristológicos.

En la tercera estrofa, el hablante se refiere al "Don de Dios" (la única vez en el libro en que el nombre de un ser sobrenatural está escrito con mayúscula).¹⁵ No queda claro si la presencia femenina se identifica con Dios, o es una emanación de Dios como se ve en la literatura sapiencial.¹⁶ Lo cierto es que en la tercera estrofa trae el amor y la gracia: "Y el amor, desde sus ojos, pone / la flor de la gracia en cuanto mira." Si según San Juan el evangelista, "Dios es amor" (1 Jn. 4: 8), ahora es ella; y si en San Juan de la Cruz era el amado quien lo infundió todo con su gracia, ahora es ella que con sólo su mirada implanta "la flor de la gracia."¹⁷

La gracia conduce a la resurrección, otra dimensión que la Virgen parece dominar: "Hacia sí misma, va llamando / las resurrecciones irradiadas" ("r").

La Virgen parece usurpar la ministración de los ángeles, otra imagen típicamente asociada con Cristo.¹⁸ Y para un poeta que cantaba La muerte del ángel ahora aparecen 8 alusiones directas a estas creaturas celestiales (los poemas: d, f, g, j, 5, ñ, q, v). De los varios pasajes que se refieren a los ángeles, el poema "f" ofrece el impacto más impresionante:

Y abre de amor su blando pecho
 --el pecho en que se apoya y canta
 la escala de las jerarquías
 angélicas, y reposa y sube--,
 y refugio a miles da en su pecho,
 y consolación y puertas fúlgidas. (420)

Aquí, ella es "refugio," epíteto tradicional de la Virgen y es fuente de amor a través de cuyos 'pechos' emanan los nueve coros angélicos. Se refuerza esta imagen en el poema "n" en que su gracia, como leche, se derrama en el mundo creado:

Y la aurora rejuvenecida
 se abre por ella, y de sus pechos
 misericordes mana el alba
 de un inmenso día renovado:
 jardín de candidas delicias,
 buena nueva del alma, gradas
 de la iluminación celeste. (430)

Como mediatrix de las gracias (es "Mediadora" en el poema "l"), abre el paraíso ("jardín de delicias"); la Virgen ofrece la "buena nueva" una simple traducción de la palabra griega "evangelio." La "aurora" y "pechos,"

elementos naturales, se subliman en medios de "la iluminación celeste" y la gracia.¹⁹

El concepto de la "alianza" es tan ubicuo en este libro que no se puede contar las referencias. El empleo se asemeja más al contexto bíblico que a sus implicaciones legalistas. Lo original del berith o alianza de los hebreos es que los israelitas entraron en un acuerdo directamente con su Dios. Este acuerdo se basaba en la *desigualdad* entre Dios y su pueblo, y en una sofisticada concepción de esta relación radicada en las virtudes compasivas: Dios le ofrece a Israel su amor y misericordia infinitos, Israel responde a Dios con su fidelidad.²⁰ En este libro de poesía la palabra "alianza" aparece por lo menos seis veces, y hay un conjunto de palabras, expresiones y contextos de análogo significado ya visto en la introducción.

De nuevo el lector ve que la Virgen reemplaza al dueño tradicional de la 'nueva y eterna alianza' (Luc. 22: 20). En el poema "i," ella se hace la "Perla blanca, oriente que derrama, / de su centro mismo, el nacimiento / del iris de la alianza eterna" (la gran 'perla inestimable' de San Mateo 13: 45-46).

En este libro, la serpiente es una imagen que pertenece al dominio de la Virgen y se asocia con ella. En el poema "h" la Virgen redime (al hombre) y destruye al demonio con "la planta de su pie" (422), evocando la

promesa de redención en Génesis.²¹ Otros pasajes muestran concepciones más originales como en el poema 6, en que ella se ve "Renacida / serpiente que pisa a la serpiente."

A pesar de lo incongruo de la asociación de la serpiente con la Virgen, existen antecedentes bíblicos. El conflicto entre Moisés y Faraón se simbolizó en las serpientes faraónicas devoradas por la vara convertida en serpiente de Moisés. También, la "serpiente de bronce" servía de poder curativo para los hebreos durante el Exodo.²² Con el carácter milagroso o místico establecido en este texto, el atributo de "mística serpiente" que "se viste el manto / de la humildad perfecta" (t), tiene sentido y cabe dentro del desarrollo de esta fuerza femenina.

Hemos visto entonces un continuo proceso por parte del poeta de reemplazar atributos o papeles que tradicionalmente se congregan alrededor de Cristo y otorgarlos a la Virgen María. Ella es: divinidad, fuente de agua (divina), gracia, alianza, amor, resurrección; es sabiduría, palabra, forma y acto. En el contexto actual, el poeta se vale de ella como modelo o ejemplar sobre el cual el poeta construye su visión poética. Dado su eminente lugar religioso, histórico y cultural, la Virgen por lo menos es más tangible que una 'fuerza' impersonal.

Y parece que su imagen desempeña un papel semejante a las otras fuentes en el poema.

El hallazgo

en círculos de luz girante
a la fuente de las vivas aguas.
Hacia sí misma, va llamando
las resurrecciones irradiadas
de su perpetuo nacimiento .
(el poema "r" [441])

Si la omnipresencia de la Virgen es el aspecto más llamativo de este libro de poesía, resulta que las imágenes de la luz (flama) y la flor (rosa principalmente) se hacen símbolos intercambiables con "ella."

Sea en el nivel literal o figurado, la mayor parte del lenguaje en el libro se relaciona con lo visual. Los "ojos," la "mirada," "flama," "luz," "resplandor," "rosa," "rostro," "espejo," "sonrisa," "oro," hasta su opuesto, la "ceguera" (el poeta anda "ciego a medio día" ["ll"] buscando iluminación), todas estas imágenes dependen del sentido de la vista. "Ojos" y "mirada," como "ella," son omnipresentes en el texto. Algunas alusiones textuales esclarecerán su función en el desarrollo del texto.

En los siguientes pasajes, se nota una progresión de lo abstracto a lo más concreto. El poema señala la

convergencia de la Virgen ("ella") la "piedra angular" (ya discutida) y la rosa arquetípica:

Rosa primera, flor de flores,
blanca vestimenta de los ángeles,
ella, la que debe ser amada;
piedra angular e iglesia, y vaso
de la llama y obra concluida. (417)

Esta imagen abstracta, arquetípica, se hace una imagen más concreta al manifestar sus "entrañas de la rosa" del poema "k":

Y una flor se adensa en las sombrías
olas, aparta los dormidos
pétalos, y canta entre los pétalos
lentos--fulgor central del círculo--
su manifiesto sol radiante. (427)

La segunda estrofa del poema "j" capta con más precisión la concretización de esta imagen esencialmente abstracta en una de las imágenes más sobresalientes al respecto:

Un punto de luz entre sus pechos
revienta en flor innumerable;
ala de un mar inmenso, incuba
--morada creciente--el vuelo libre
en ondas de pétalos concéntricos. (426)

Esta imagen intenta comunicar una visión interior, pero su punto de partida se basa en una visión exterior, concreta. El manejo del lenguaje se efectúa con precisión. Sin dejar alusiones a la Virgen ("pechos, flor"--vistos antes) el hablante reproduce para el lector el proceso de la visión revelándose, lo cual refuerza el epígrafe de esta sección: es un "perpetuo nacimiento." La luz, un punto en el principio crece ("revienta") y es

"morada creciente" en el cuarto verso; los dos crean la sensación de movimiento. Lo más abstracto se introduce con el "ala de un mar inmenso." El ojo humano no puede percibir el crecimiento o movimiento de una flor. Entonces, para intensificar la imagen visual e intelectual, el poeta introduce el movimiento del mar entrelazando "pétalos" y "ondas" en el quinto verso. Las "ondas" y el "ala" intensifican el momento visionario/contemplativo.

El poema "c," modelado en la encarnación, sigue la imagen de la ola con un efecto sinestésico:

El oleaje que respira
 en sus ojos, arde lentamente;
 sus dorados vértices eleva,
 abre sus fondos encendidos,
 lo envuelve todo, lo traspasa. (414)

El poema "m" también sigue el nexos acuático con una imagen de la fuerza femenina: "Velamen plegado, blanca llama / de inmovilidad vertiginosa, / fundación sobre el mar" (se piensa en otro epíteto de la Virgen: la 'Stella maris'). La insistencia en las imágenes marinas crea la sensación de inmersión en una experiencia no completamente comprensible; pero no es una sensación destructiva como se vio en la poesía temprana de Bonifaz Nuño. La paradójica imagen de "inmovilidad vertiginosa" respalda este concepto y nos remonta a una imagen discutida mucho más antes en que ella es vista como el eje entre el tiempo y la eternidad (el poema "a" [412]).

De la misma manera, la paradoja y el oxímoron se usaban en la poesía temprana para expresar la compenetración de opuestos; ahora sirve para sugerir la trascendencia de los alcances divinas. Por ejemplo, el poema "t" emplea la paradoja para retratarla a ella como el "eje inamovible de la rosa / giratoria."

La última estrofa del poema "e" combina simultáneamente varios temas importantes :

Y con la humildad, a cuanto mira
 --glorioso el que la vio primero--
 en el agua del fuego alumbra
 y por el bautismo resucita. (419)

De nuevo, el acto de 'mirar' ("a cuanto mira" [e]) es poderoso: arroja aguas bautismales que a su vez infunden la gracia de resurrección ("el bautismo resucita").

La mirada de ella es una fuente de amor: "Y el amor se anima en su mirada, / es por su sonrisa revestido, / está en su corazón" (m). Lo interesante de estos versos es que el poeta añade otra dimensión casi totalmente ausente en la totalidad de su obra, la felicidad. La mirada de ella está infundida con la benevolencia que la palabra "sonrisa" sugiere. El poeta teje los conceptos "risa," "forma" y "amor" en el poema "v": "La claridad sin mezcla viene / a salir en su risa; forma, / transfundida . . . / Y ama al sonreír, y crece amando" (446).

El poema "q" revela una mujer que es "rayo arcangélico" y,

dueña liberal de la palabra
 perdida, del metal recóndito
 libertadora, y con sus ojos
 hace mirar, y lo mirado
 queda vencido y se enamora. (440)

La "palabra / perdida" sugiere que la búsqueda de orígenes es el único consuelo auténtico para uno que ha experimentado la fragmentación de la existencia; el encabalgamiento subraya este sentido de separación. Ahora el poeta vincula conceptos fundamentales en otra agrupación: la inteligencia ("palabra"), la visión ("ojos"), y el amor ("se enamora").

En el contexto de este libro, la inteligencia es la base de toda arte. Hacia el final del libro en el poema "v" el poeta de nuevo relaciona la visión y la inteligencia: "Arte de construir, el arte / musical de sus manos; obra / de sus ojos, los radiantes vértices," lo que refuerza lo dicho en el poema "u," "Y mira y sabe, y edifica." Esta inteligencia es omnipresente porque intuye por sus "ojos planetarios" y "planetas oculares" (el poema 9).

La flama en el espejo expresa la intensa búsqueda del centro iluminador por parte del hablante. Este centro se basa en la fuerza creadora, "ella," modelada en la Virgen. Ella es "la llave secreta de la gloria" (ñ) que posee "los secretos de la resurrección; la clave / de la vida inmortal" (y). El camino que conduce a ella es

'espinoso' y el hablante tiene que pasar por el "crisol interior" (j)--como Dante, siempre al borde de la visión.

El poeta se vale de tradiciones occidentales (la Virgen, resurrección de la carne, las escrituras judaico-cristianas), orientales (astrología) y ocultas para crear una poesía religiosa pero sin crear un poema de la religión. Hemos visto cómo logra este efecto.

Valiéndose de la fuerte presencia de la Virgen, se inspira en su búsqueda y esta presencia femenina reemplaza poderes asociados con Cristo. Ella se hace la "palabra," "alianza," "amor," "sabiduría," "gracia," "resurrección."

A veces el poeta transforma la imagen de la Virgen, hasta que ella parece ser el centro de una tradición oculta. La vimos como la "serpiente mística" en el poema "f." Otras veces parece ser la poseedora de algún conocimiento gnóstico o alquimista siendo la "quintaesencia del oro" (e) que funde "los metales del alma" (f). Es objeto de adoración de los magos como "astral sortija" (y) y en este mismo poema es vista como el "Eterno círculo." Es "la serpiente láctea [que] reconcilia / su principio y su fin, mordiéndose." Esta imagen de la serpiente "mordiéndose" es una referencia al símbolo gnóstico, el ouroboros, que representa la reconciliación de opuestos (Cirlot 344-345).

También representa la autofecundación, una alusión que ya vimos en nuestra discusión del poema "ch" en el que ella es "Creadora de sí misma" y que corresponde a su papel teológico como Virgen y Madre. Como guardián de este conocimiento oculto es la "Concha que recoge los misterios / del agua bautismal" (z) y "los secretos / de la resurrección" (y).

Este lenguaje imbuye el tono del poema con un sentido de misterio. Pero el poeta ni es practicante del oculto ni confesor comprometido a una religión específica. Su aproximación le permite explorar lo cuasi-divino valiéndose de una variedad de fuentes.

El dialectalismo que existe entre el hablante y sus oyentes, entre las imágenes abstractas y concretas, entre la tristeza melancólica de la poesía anterior y el gozo actual radican al poeta en el enlace del perpetuo devenir de su ser metafísico. Esta dinámica imbuye con vitalidad el poema y logra involucrar al lector en el proceso.

La flama en el espejo culmina un ciclo en el desarrollo del poeta. Se puede organizar las percepciones de este ciclo modelado en las tres vías místicas. A lo largo de su poesía, siempre se notan elementos purgativos, iluminativos y unitivos, que también ocurren en los tres niveles de la vida mística.

Por esta razón, la poesía de Bonifaz Nuño no se desarrolla diacrónicamente, sino sincrónicamente; hay que

ver en este desarrollo un ahondamiento de elementos ya descubiertos por el poeta desde el principio.

Este libro sirve de punto de partida para el poeta y el lector. Apunta a los libros que vendrán después y que caracterizarán la 'poesía madura.' En este segundo período (1981-1992), el poeta explorará otros enlaces ontológicos: el mito y la memoria (As de oros, 1981); la producción artística (El corazón de la espiral, 1983); y lo erótico (Albur de amor, 1987, y Del templo de su cuerpo, 1992).

Notas

¹Todas las citas de La flama en el espejo serán tomadas de la colección, De otro modo lo mismo.

²Dauster, The Double Strand 124:

Despite this continued severe formal structure and the persistence of the pre-Hispanic symbolism to which we have become accustomed, La flama en el espejo constitutes a radical change from the several preceding collections. The orientation is much more Christian and much more preoccupied with salvation through love. Its tutelary deities are no longer Coatlicue and Xipe Tótec but the pantheon of Christian poets who strove, as does the Mexican, to encounter meaning and salvation in a chaotic and dangerous world: Eliot, Dante, St. John of the Cross.

Sin embargo, en las tres páginas (124-126) que dedica a su discusión de La flama, Dauster identifica vetas que persisten de la poesía temprana. Estas apoyan la interpretación de que este libro "cumple" con más precisión, direcciones ya establecidas por el poeta.

³Algunas de estas alusiones son: "conjunción florida" (c); "quintaesencia del oro" (e) y "ciencia recóndita" (e); "metales del alma" (f) y "leyes secretas" (f); "llave secreta de la gloria" (ñ); "astral sortija" (y); referencia al ouroboros (6 y "y"); "cuatro bocas zodiacales" (6); "Concha que recoge los misterios / del agua bautismal . . ." (z).

⁴María Andueza calcula 1264 versos en su estudio La flama en el espejo (35).

Se ve la consistencia en la forma externa de los libros principales: Imágenes (1953) tiene algunos 36 poemas, dependiendo de la manera de contarlos; Los demonios y los días (1956), 42 poemas; El manto y la corona (1958), 34; Fuego de pobres (1961), 38; Siete de espadas (1966) tiene 1001 versos, y El ala del tigre (1969) tiene 1529 versos.

Más tarde, Bonifaz Nuño sigue con As de oros (1981) de 40 poemas; Albur de amor (1983), 37; y Del templo de su cuerpo (1992), 37 poemas. Todos contienen aproximadamente entre 1000-1500 versos.

⁵La elaboración clásica de la vida mística cristiana se divide en tres vías: la vía purgativa, iluminativa y unitiva. El proceso es arduo y dentro de cada etapa hay

numerosos pasos. Los exponentes más claros y profundos son Santo Tomás de Aquino y San Juan de la Cruz. El intérprete moderno más fiable es el erudito teólogo francés, el dominicano Père Reginald Garrigou-Lagrange. Véase: Christian Perfection and Contemplation. Expresada con más economía, se puede consultar The Three Ways of the Spiritual Life 72-96.

⁶Véase Tindall 28-67 y Seward 1-17.

⁷Cirlot, Diccionario de símbolos 340: "Según Guénon, la palabra latina aurum (oro) es igual a la hebrea aôr (luz). . . . El oro es la imagen de la luz solar y por consiguiente de la inteligencia divina. . . . Crisaor, la mágica espada de oro, simboliza la perfecta decisión espiritual. El oro constituye también el elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema."

Esta última observación capta bien la odisea en que ha embarcado el poeta.

⁸Si el hablante tuviera su origen en ella, no la estaría buscando.

⁹La primera estrofa del "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz empieza:

¿Adónde te escondiste,
amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
Salí tras ti, clamando, y eras ido.

En "Llama de amor viva" se encuentra en la primera estrofa:

¡Oh llama de amor viva
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!

¹⁰La ciudad y el canto (la música, la poesía) son símbolos en la poesía de Bonifaz Nuño que expresan la inteligencia creadora del hombre (y los dioses). Como el lector de La flama sabrá, el sol aparece con frecuencia y el que nuestro poeta haya fundado esta imagen en Apolo es inevitable. Apolo se reconoce como el dios del sol, de la música, del arco, patrón de la medicina y dios de la profecía. Véase H. J. Rose 134-145.

El águila (símbolo azteca) que ocurre con frecuencia en el libro, se asocia indirectamente con Apolo también.

¹¹"Huerto cerrado eres, hermana mía Esposa, huerto cerrado, fuente sellada" (Cant. 4: 12), como señala Andueza, La flama 145-146. Se debe notar también que la granada ("j" y "ñ") y el lirio ("c," "4" y "s"), símbolos de la amada o la Virgen, parecen derivarse también del Cantar.

Estas imágenes simbolizan la fertilidad; la granada también simboliza la unidad en la diversidad. Los griegos creían que su color originó de la sangre de Dionisos.

¹²"En esto apareció un gran prodigio en el cielo, una mujer vestida del sol, y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas. . . . A la mujer, empero, se le dieron dos alas de águila muy grande, para volar al desierto a su sitio destinado . . . (Ap. 12: 1, 14).

¹³Salmos 118: 22, "La piedra que desecharon los arquitectos, esa misma ha sido puesta por piedra angular del edificio. El Señor es quien lo ha hecho, y es una cosa sumamente admirable a nuestros ojos." Este pasaje también se cita varias veces en el Nuevo testamento: Mat. 21: 42; Luc. 20:17; Hechos 4:11; Rom. 9:33; Ef.2:20; 1 Pedro 2:7.

¹⁴Este pasaje está repleto con antecedentes bíblicos del Antiguo y Nuevo testamento.

"Dijo el Señor Moisés: Adelántate al pueblo, llevando contigo alguno de los ancianos de Israel, y toma en tu mano la vara conque heriste el río, y vete hasta la peña de Horeb, que yo estaré allí delante de ti; y herirás la peña, y brotará de ella agua para que beba el pueblo" (Ex.17: 5-6).

Como intérprete de esta cita, San Pablo ofrece sus comentarios (1 Cor. 10:4), "y todos bebieron la misma bebida espiritual (porque ellos bebían del agua que salía de la misteriosa piedra, y los iba siguiendo, la cual piedra era figura de Cristo)."

En el evangelista, el agua de qué habla Cristo será fuente de vida eterna para la mujer samaritana (Juan 4: 14).

Hay múltiples referencias a las "aguas vivas" asociadas con ella en este libro: "profundas / aguas de vida, sus palabras" (j); "Ella, segura en vuelo firme, / aguas de salvación dispone" (q); y ella es "la fuente de las vivas aguas" (r).

¹⁵Con excepciones de iniciar una oración, "ella" nunca está escrita en mayúscula y el empleo de la palabra "dios" aparece solamente dos veces más en el texto. En el poema "m" el hablante "busca / al dios dormido" y en

el mismo poema "alza el dios la plácida / juvenil cabeza . . ." De esta manera, el poeta parece establecer la admisibilidad de una divinidad sin tener que definirla; (que tal vez se refiere a la potencialidad latente dentro del poeta mismo).

¹⁶"Porque en ella tiene su morada el espíritu de inteligencia . . . siendo como es una exhalación de la virtud de Dios, o como una pura emanación de la gloria de Dios, omnipotente . . . como que es el resplandor de la luz eterna, y un espejo sin mancha de la majestad de Dios, y una imagen de su bondad." Sabiduría 8: 22, 25-26.

¹⁷En el "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz el Amado produce el mismo efecto en el hablante:

Mil gracias derramando,
pasó por estos sotos con presura;
y, yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dexó con hermosura.

¹⁸En el evangelio según San Mateo los ángeles se asocian con la tentación de Cristo por el diablo en el desierto; luego, los ángeles lo ministran a Jesús: "Con esto le dejó el diablo; y he aquí que se acercaron los ángeles y le servían." (Mat. 3: 11).

¹⁹Se le ofrecen al lector dos comentarios. En la tradición de la ortodoxia católica la Virgen ha sido considerada "La Mediatrix de todas las gracias"; si Jesús es Dios encarnado, habiendo asumido verdaderamente la naturaleza humana, ella, siendo su madre verdadera, se vuelve el medio por el cual la gracia se manifiesta. Claro que en este libro de poesía, toda la atención se enfoca en ella y como hemos demostrado ella desplaza una estricta ortodoxia.

La segunda observación tiene que ver con la imagen en sí. Esta imagen capta la tensión coexistente entre lo material y lo espiritual o lo erótico y lo no-erótico. Nos recuerda de pinturas renacentistas en que la gracia se ve fluyendo de los pechos de María. En el Prado de Madrid, por ejemplo, Alonso Cano (1601-1667) en "San Bernardo y la Virgen" enseña la gracia como leche fluyendo directamente en la boca del santo hombre nutriéndolo espiritualmente. También en el Prado, Pedro Machuca (?-1550) retrata al niño Jesús apretándole los pechos a su madre cuya leche (gracia) alivia los tormentos de las almas en el purgatorio.

²⁰de Vaux 1: 147-150.

²¹"Yo pondré enemistades entre ti y la mujer, y entre tu raza y la descendencia suya; ella quebrantará tu cabeza, y andarás acechando a su calcañar" (Gen. 3: 15).

²²"Y arrojaron cada uno de ellos sus varas, las cuales se transformaron en serpientes; pero la vara de Aarón devoró las varas de ellos." (Ex. 7: 12).

También, para curar a los hebreos muriendo de las mordeduras de serpientes venenosas en el desierto, Dios mandó fabricar a Moisés una "serpiente de bronce" y con sólo mirarla, los víctimas se sanaban (Núm. 21: 6-9).

Entonces la imagen de la serpiente no siempre se asociaba con el mal. El hecho de que muda su piel, ha convertido la serpiente en símbolo de regeneración en varias culturas.

Capítulo 4

El mito, la memoria y la crítica de lo moderno en As de oros

Gozo de la memoria, ardiendo (24)¹

As de oros (1981) es un complejo de niveles de significado superpuestos uno sobre el otro como un palimpsesto, cuyas fuentes son principalmente, el mundo clásico, el bíblico, el indígena y el moderno. Según la crítica Tamara Kamenaszain, As de oros es "un naipe con dos marcas: de un lado la modernidad, del otro el clasicismo" (39). Sandro Cohen comenta sobre esta dialéctica entre la modernidad y el clasicismo: "As de oros es el campo de batalla en el que se da la confrontación del hombre con sus dos mundos: el que lo rodea en sus calles, oficinas y cuerpos tangibles, y ese otro que se erige, poco a poco, a través de nuestras vivencias de segunda mano, es decir: nuestras lecturas que por el hecho de ser lecturas, no dejan de constituir el escenario de encuentros apasionados" ("Juego y desafío" 30).

El enfrentamiento del poeta con el mundo surge de esta batalla. Pero el concepto "mundo" debe de entenderse de dos maneras: en el plano metafísico, representa el transcurso del tiempo con sus efectos nocivos--"Y he cambiado. Sordo, encanecido / una oficina

soy, un sueldo" (8); en otro plano representa el materialismo del mundo occidental, "de príncipes ahítos, de vientres / regocijadamente eternos" (6), que en su opulencia material ha abandonado la tradición del arte con sus valores más trascendentales.

As de oros se aparta de la escatología dantesca y el concepto de la visión vistos en Flama en el espejo y pone más énfasis en la producción del arte. El hablante se ve a sí mismo, junto con sus defectos, como el 'fundador de la ciudad,' una constante en el libro.² Como dice hacia finales del libro en el poema "La eternamente incorruptible": "Y la carne se hizo palabra / de salvación, y ardió la carne" (74). Las palabras invertidas aquí, del prólogo del evangelista, San Juan, sugieren de manera nietzscheana que la salvación del hombre está escondida en el impulso artístico.³ Su énfasis en la materialización de la palabra revela el deseo del poeta de hacer palpable el *logos poetikos* y crear realidades forjadas por medio del lenguaje mismo, al cual nos llama la atención el poeta, "Palabras olvidadas somos" (77). La constante presencia de las palabras, la memoria y los espejos sugieren una visión fenomenológica por parte del poeta; los "encuentros apasionados" dejan de ser meras 'lecturas.'

El libro posee una estructura externa rigurosa. Empieza con cinco poemas (sin título) y termina con

cuatro poemas también sin título; entre la apertura y el cierre el lector encuentra agrupaciones de poemas adheridas a un personaje central. Algunas de estas figuras ocupan su lugar en el panteón de personajes reconocidos de la historia o del mito: Hipólito, Ulises, Teseo, Isaac, Eneas, Edipo. Otros son menos conocidos: Judá, Ciniras, Capaneo, Tiestes y Amnón. Con excepción del último poema nombrado, "Edipo," cada poema nombrado está seguido de dos poemas sin título.

Este enlazamiento crea cierta dialéctica que emerge entre la figura mítica/histórica y el hablante. Los poemas sin título reflejan la voz del hablante histórico; los poemas titulados reflejan fragmentos de la personalidad poética. El conjunto se integra para crear el "rostro" del poeta, un concepto examinado en Fuego de pobres. Frank Dauster señala el papel de estas figuras; los poemas titulados: ". . . have in common that they are all memoirs dealing with a consuming love . . . All these figures have a capacity for passion and perhaps even for great love, in addition to their clearly mythical or legendary character."⁴

En el proceso, el poeta está sondeando profundidades psicológicas, a veces probando oscuros campos, el incesto, por ejemplo o el canibalismo en "Tiestes," para explorar cada faceta del misterio del ser y de la existencia humana. Al mismo tiempo, emplea este medio

para subvertir y sacudir la modernidad anestesiada en que vive el poeta; para despertarla e impulsarla a la fertilidad artística que le hace falta. El poeta está metido en una guerra de dos filos: como hombre está luchando contra el transcurso del tiempo (busca su 'inmortalidad', su *raison d'être*); como artista está esforzándose en renovar la lasitud moderna y rescatar el arte ya aparentemente inútil para las fauces consumidoras del mundo tecnológico. Los dos aspectos obviamente no son mutuamente exclusivos. El propósito de este capítulo será examinar en detalle cómo el poeta adelanta las dos guerras. La lectura estará organizada alrededor de los cinco primeros poemas (primer ciclo), los poemas titulados (personae), y los cuatro últimos poemas (último ciclo).

El primer ciclo

Los cinco poemas iniciales establecen el tono, los temas, los subtemas y el lenguaje que forman la base del libro. Empezaremos citando el primer poema en la serie.

Abren sin cesar su rosa amarga
 los densos tallos de la noche.
 Y en el hervor del polvo, el año
 despliega los viejos terciopelos
 de asfixia, sus jardines blancos
 sobre la ciudad envenenada.

6

Tolvanera del narcotizado,
 saliva de petróleo, sombra
 vertida en humo para el día.

Amansadora, la fatiga
 con su miel a traición sofoca
 las fauces perrunas de la rabia. 12

Y no el riesgo; no el oscuro incendio
 de quien mira el baño de una diosa;
 no es suya la inminente muerte,
 ni los dones de la ceguera
 ni la destrucción que el alma cría;
 no la escalera que se sube
 desnudo contra el dios, altísima,
 y se baja descorazonado;
 no el donado corazón que alumbró
 el sol de un día inalcanzable. 22

Sólo, sí, la mustia primavera
 de la resignación, los calentados
 umbrales de cuerpos pedigüños,
 la polvorienta rosa amarga,
 y pensar que es larga nuestra vida. 27

Es la hora. Vistas por ventanas
 al fin accesibles, las reales
 mesas opulentas nos alumbran. 30

Gloria del mendigo que se asoma
 a contemplar; ojos felices
 por la consagrada pesadumbre
 de príncipes ahítos, de vientres
 regocijadamente eternos. 35

El hablante empieza inmediatamente con una imagen visual para intensificar los efectos perniciosos de una realidad física, externa (el mundo tecnológico--las fábricas petroleras que producen la "saliva de petróleo"). La rosa, símbolo tradicional de la perfección, aquí se convierte en símbolo de las fábricas petroleras y de sus fuerzas destructoras (con sus resonancias de Baudelaire y Les fleurs du mal).

Por otra parte la industria petrolera, orgullo de avances nacionales, en realidad mata los impulsos creadores, como se ve por las imágenes de asfixiación:

"polvo" (v. 4), "asfixia" (v. 5), "tolvanera" (v. 7), "humo" (v. 9), "sofoca" (v. 11). El hablante retrata irónicamente el residuo venenoso de la "ciudad envenenada" de las fábricas por medio de la imagen de la rosa desvanecedora en el aire nocturno. La rosa está rodeada por sus pétalos "terciopelos" (v. 4) y sus "jardines" (v. 5); el moderno 'parque industrial.' Elevándose del nivel vegetal en la primera estrofa, el mundo industrial personificado en la segunda ejerce su hechicería narcotizante (v. 7); decepciona porque la hechicería, en vez de trastornar, es "amansadora" (v. 10), produce una "fatiga" (v. 11); es un 'matar suavemente.' La repugnancia experimentada ante la "ciudad envenenada" es superada por la seducción que ofrece el materialismo.

El mundo contemporáneo ha optado por la avaricia de Mammón, como sugiere la tercera estrofa. Ha rechazado los valores más trascendentales reforzados aquí por las alusiones mitológicas: "Y no el riesgo; no el oscuro incendio / de quien mira el baño de una diosa," refiriéndose aquí al infortunio de Acteón. Este, cazando un día, sorprendió accidentalmente a Artemisa en su desnudez, mientras que se bañaba. Enfurecida, ella le salpicó con gotas de agua, convirtiéndolo en venado, a quien sus propios perros cazadores lo devoraron.

Fue pura casualidad; fue la marca del naipe indicado por Kamenszain; un riesgo no calculado en el mundo mítico del griego--que con frecuencia ocurre en el nuestro también. Es precisamente este mundo por el cual, sugiere el hablante, debemos optar. Es el "honor del peligro" del segundo poema y el mundo ciego de Edipo ("ni los dones de la ceguera" v. 16) en que la modernidad perpleja, musita cómo puede ser don la ceguera.⁵ Es el riesgo de una religión tan solemne que el corazón humano se ofrece a Xipe Tótec y Huizilopochtli, Tláloc y Tezcatlipoca entre otros, ("no la escalera que se sube / desnudo contra el dios, altísima, / y se baja descorazondo"). Como lo expresa en "Hacia el placer las noches giran" (81-82):

su cuerpo rescata los altares
del sacrificio antiguo, sube
los peldaños del cielo, ofrece
mi corazón a los umbrales
estrellados de la encrucijada. (82)

Pero mediante el sacrificio, este corazón "alumbra," como dice el hablante en el primer poema, conduciéndonos a "el sol de un día inalcanzable" (v. 22); este mismo alumbramiento queda rechazado por el mundo tecnológico. El mundo prefiere la "mustia primavera de la resignación"; los "cuerpos pedigüeños" que, satisfechos con el progreso material, se convierten en "príncipes ahítos . . . regocijadamente eternos."

Contra la ilusión del progreso material, el poeta elogia valores incomprensibles al mundo moderno: la ceguera, el sacrificio, el riesgo, el [hambre] del mendigo, o como más tarde "la pobreza impura" (82) que produce el estado poético en que "la flama resurge libertada" (82). Son valores desestimados porque no le ofrecen al mundo moderno ningún beneficio pragmático.

El lenguaje marcial del segundo poema, "Yo amé, se hace insigne" (7-8), revela a la vez la gravedad y el "riesgo" del empeño del artista y encarna el antiguo código de armas y letras, "Supe los trabajos de las armas . . . Amé también los labios puros / de la sabiduría . . . palabras . . . ciudades eternas fundadas sobre el canto (7-8).⁶ El "honor," "peligro," "espadas," "sangre," "destellando," "corazas," "armas," "victoria," "guerreros," "gloria," "poderes concedidos," forman un conjunto y la visión del poeta es una "batalla" de vida o muerte; tarde o temprano, la sangre será derramada como indica en medio del libro, "Que conmigo sea la violencia" (40).

En este segundo poema, el hablante sigue insistiendo en los valores, ya sugeridos en el primero, que parecen inútiles al mundo moderno. Para producir la obra de arte, el artista tiene que aislarse:

Supe los trabajos de las armas
del solitario; el hambre heroica,
las malversaciones del silencio . . . (7)

El "hambre heroica" se hace el "pan" (la poesía) de Fuego de pobres. Y el silencio que conduce a este pan, un antiguo valor del orden contemplativo, es como agua en el desierto; no encuentra su lugar en un mundo asediado por una plétora de estímulos externos y sensoriales. El "nuevo orden" ha invertido la jerarquía de valores, convirtiendo el silencio en un 'crimen.' El artista tiene que apropiarse 'ilícitamente' del silencio por "las malversaciones" (7). Hacia el final del libro, el poeta reafirma el valor poético en el poema "Como el guijarro que va al fondo." La poesía se hace,

[Y] un pozo hallado en el desierto,
 pozo colmado siempre, ilustra
 la sed que ennoblece los caminos;
 funde la aridez en la garganta
 del corazón bajo los años. (79-80)

Según el poeta, el sufrimiento afina nuestra sensibilidad por el arte y la existencia y, de acuerdo con la misma lógica, el materialismo y el mundo tecnológico la extinguen.

Para neutralizar y reemplazar los efectos de la civilización moderna, el artista ha concebido un amor por "la sabiduría, la palabra y el canto" (8). Estos son los elementos fundamentales de la verdadera civilización; son elementos creadores en que las "palabras, / con su interestelar ascenso" han creado las "ciudades / eternas fundadas sobre el canto" (8).

El poeta hace eco de esto en "La eternamente incorruptible" (73-74) en que los sonidos y silencios poéticos son, "puertas rítmicas, silencios / de cesuras, puertas necesarias, / . . . hacen las visiones . . . las raíces de la voz humana" (74).⁷ Bajo la éjida del dios de la poesía lírica (Hermes, inventor de la lira) y del profeta bíblico (Isaías), busca la brasa ardiente de los serafines para enunciar en su pureza la palabra lírica: "Amé también los labios puros / de la sabiduría" (8).⁸

La lucha del poeta no es solamente contra el mundo moderno; un adversario aun más potente es el tiempo y la muerte. Con un eco nerudiano, el hablante termina con una nota bien irónica reduciéndose a los esqueletos y cenizas (a que él mismo alude con tanta frecuencia), de los estragos del tiempo:

Y he cambiado. Sordo, encanecido,
una oficina soy, un sueldo;
veinte mil pesos en escombros
y un volkswagen, y la nostalgia
de lo que no tuve, y el insomnio,
y cáscaras de años devaluados.

El ritmo sincopado de las frases, la autorreducción del hablante a cosas o atributos defectuosos, y el polisíndeton, subrayan los efectos pesados del tiempo opresivo. Para aumentar la ironía, el sueldo y los "años devaluados" reflejan históricamente el ambiente económico en que el poeta estaba escribiendo este libro de poesía.⁹

El tercer poema, "Año por año, cada día" sigue intensificando los efectos del tiempo abrumador en la

experiencia del hablante. Pero ahora el medio es el mundo lírico del poeta. Vuelve a introducir imágenes que ya son constantes para Bonifaz Nuño: el espejo, la flor, la llama con sus sugerencias multifacéticas. En el "espejo," el poeta ha creado la proyección de "los que amé" y es allí donde "se encuentran, se alzan claros / de juventud incorruptible" (9). A veces las imágenes son amenazadoras como en "Del azogue ansioso" en que el poeta ve en el "espejo adentro," "hostiles rostros [que] me acecharon" (17). Otras veces, el efecto producido es el opuesto como en "¿Quién me está mirando . . . ?" (24-25). El hablante se siente "multiplicado por espejos / de siglos, me alcanzo y me enriquezco" (25).

A diferencia del mundo mortal del poeta, este mundo artístico, creado por el poeta, no se corrompe (esto se corrobora en el quinto poema "Ejercitado en vastas noches") y tal vez sea en esto la suprema ironía de la condición del poeta y del hombre. Estos personajes son "perfectos" y "perdidos," pero no perdidos a sí mismos, sino perdidos al dominio de los poderes menguantes del hombre en el tiempo; una vez creados, se mueven en su propio universo. En ese mundo lírico, ellos "edifican la imagen pura / que no necesita la mirada," mientras el poeta, con el tiempo, desvanecerá.

El cuarto poema, "Otro día ha sido sepultado," enfatiza la muerte ineluctable; pero contra esta visión,

el poeta contrapone la 'palabra' translúcida, "Uvas translúcidas" en el poema "Tiestes" (63). Como dice en la última estrofa:

Y sólo son claras las palabras
que nada designan; que no dicen
nada; sonido puro; sombras
para enternecer otro crepúsculo. (11)

Cohen observa: "Le creemos sólo hasta cierto punto. El sonido encierra oscuras significaciones, pero As de oros no es solamente sonido. Es un libro difícil...que nos coquetea, se desnuda poco a poco para provocar nuestra desesperación" ("Juego" 31). Es una justa reacción frente a la ironía de las palabras del poeta. La poética que subyace en el texto coincide con las observaciones del crítico psicoanalítico Norman O. Brown sobre los mismos conceptos de significado y silencio: "Speech, as symbolism, points beyond itself to the silence, to the word within the word . . . Get the nothingness back into words. The aim is words with nothing to them; words that point beyond themselves . . . transparencies . . . to let the light not on but in or through" (Brown, Love's Body 258-259).

La tercera estrofa de este poema recoge de nuevo el concepto antiguo del sacrificio en que el poeta ve la noche como la fuerza devoradora de un tigre: "Tigre que come en las entrañas / del corazón, mancha sus fauces / la noche ensangrentada, y crece" (10). El tigre no sólo es una metáfora de la noche sino un símbolo del

transcurso del tiempo; el tiempo se convierte en un animal devorador.

Habiendo hurtado el silencio, por las 'malversaciones,' el poeta concluye el primer ciclo de poemas introductorios regresando a su oficio de poeta: "Ejercitado en vastas noches / muevo mi corazón; oficio / en oscuras naves silenciosas" (12-13). Este poema, regresa al motivo odiseano del poeta-explorador que Bonifaz Nuño había empezado a emplear en Imágenes (1953). El poeta oye la música de las sirenas, (estas alusiones se repiten en "Ulises"), "la lluvia afónica en los mástiles / nocturnos . . ." (12). Es una música poderosa que transforma las "palabras cotidianas" en alumbramiento de la flama, "que hace arder su sombra en la penumbra" (12).

En estos primeros poemas, Lete (el río del olvido) y Mnemosina (diosa de la memoria y madre de las musas), están trabadas en combate por los poderes del poeta; por el momento, Mnemosina rinde inocua a Lete por reducir la tristeza al olvido por medio de la voz del hablante:

Y mi luz retorna, olvidadiza
de toda tristeza; se demora
apareciendo entre ventanas
en otro tiempo mías; reina
descalza sobre rojos pueblos
de serpientes crepusculares. (13)

No sólo se revivifica la flama creadora del artista, sino que él mismo se identifica con la antigüedad ("ventanas / en otro tiempo mías") griega e indígena ("de serpientes

crepusculares"), de donde se nutren sus ideas. La última estrofa introduce la paradoja de la inmortalidad ocultada dentro de la mortalidad del hombre:

Lo que por mortal no muere, crece
de mi cuerpo de ayer dormido.
Y mi rostro conocido apenas
por táticos siglos de alejarse,
arde recuperado; insiste
en las naves--ya--de la mañana. (13)

"Lo que por mortal no muere" es precisamente la persistencia de la memoria y su articulación en el arte que perdurará. El poeta puede viajar en el tiempo ("táticos siglos") para rescatar el mundo clásico e indígena, ("serpientes" sugestivas de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada de los aztecas), haciéndolos sus "espadas" y "corazas" con que lanza su crítica y sugerida reformación del mundo moderno por medio del arte. Esta misma experiencia renueva ("mi rostro... arde recuperado") al poeta. El poeta, "ayer dormido" (v. 2), y ahora "recuperado" (v. 5), emprende su viaje destilando el transcurso del tiempo ("táticos siglos") configurando las personae del mundo antiguo en la agrupación de poemas nombrados.

En estos primeros poemas, Bonifaz Nuño establece el andamiaje para lo que sigue. Recoge temas y un lenguaje no completamente distintos de los encontrados en la poesía temprana. Sin embargo, encuadra sus concepciones de una manera distinta. El tiempo y la muerte ya no se ven como un objeto estético sino más bien como fuerzas

destructoras (tal vez reflejando a un poeta más maduro, más avanzado en su carrera poética). A la vez, intensifica su crítica de un mundo desprovisto de valores trascendentales. A pesar de esto, no hay inquietud; el poeta ha llegado a dominar sus preocupaciones (temas) y su medio artístico con un ajuste que ha creado una poesía más provocadora y con más hondura. Ahora, para formar el núcleo del libro, va a intercalar las personae con otros poemas sin título, entretejiendo y contraponiendo aspectos de su propia personalidad a la luz de estas figuras mitológicas.

Personae

Al incorporar estas figuras en su mundo poético, Bonifaz Nuño añade una nueva dimensión: invierte las tramas de los relatos originales. En "Hipólito" por ejemplo, el protagonista accede, psicológicamente por lo menos, a los deseos de Fedra. Sigue este procedimiento en casi todos los poemas titulados.

"Hipólito" inicia este ciclo de poemas y es el primero de un grupo que se relaciona con el tema del incesto y las configuraciones que el poeta les da. Aquí recrea el mito:

Hipólito

Vientos de raíces montañosas,
arboladas fugas de montañas,

torrentes de alas en ascenso,
ríos de caídas en los valles,
grito de castas bestias: todo
se esconde en la piel de la madrastra. 6

Un racimo de selvas dulces
fermenta en el borde de sus labios
cuando me nombran; su silencio
de corrientes subcutáneas, quema
el sol que tuve, el desastrado
placer de estar solo sin saberlo. 12

Y no fue mentira: con las uñas
de mi corazón forcé sus puertas;
desgarradas fueron sus ropas
por mi corazón; redes aviesas
de cazador, flechas herradas,
venablos mis sentidos fueron. 18

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. 26

Fedra la inmensa, la que puebla
la noche de calor terrestre;
Fedra la inconocible; el núcleo
de una primavera en densas lumbres;
Fedra la invocada, la desnuda,
la vista, la olida, la violada. 32

Y desenmascaro y desentraño
todo cuanto cabe en un instante
--el instante en donde cabe todo--,
y llego al mar monstruoso, ciego
de quebradas rocas al galope,
de ramajes blancos de caballos
rabiosos, términos de sangre,
tumulto dichoso en que la tengo. 40

En uno de los mejores poemas del libro, el hablante
enlaza las primera y tercera estrofas captando el estilo
de San Juan de la Cruz y la sensibilidad de Racine
(Phèdre). Con razón comenta Dauster que no debemos "draw

a rigid line between the mystical and the nonmystical" (Double Strand 129). Fijémonos en las semejanzas entre la primera estrofa de "Hipólito" y la tercera estrofa del "Cántico espiritual" de San Juan:

¡Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos;

"Vientos/silbo," "montañas/montañas," "ríos/ríos," "arboladas fugas/valles solitarios," este amontonamiento de sustantivos produce un movimiento ondulatorio (Alonso 299-302). La obvia diferencia entre los dos poetas se ubica en el alto sensualismo experimentado por el hablante en "Hipólito." En Bonifaz Nuño, el ascenso y descenso creado en el campo visual, corresponde al estado emotivo de Fedra y es sugestivo de la unión sexual. La fuerte aliteración de la "s" en las primeras estrofas intensifica la sensación del vertiginoso movimiento físico, psicológico y espiritual del poema. En el molde romántico, el estado psicológico de Fedra se traslada a la naturaleza que parece estremecerse ("arboladas fugas"; "ríos de caídos"--con el juego del concepto 'decaído') ante un pecado de dimensiones primordiales.

Esta configuración difiere del mito original desafiando las prohibiciones tradicionales; Hipólito se rinde en plena libertad: "...con las uñas / de mi corazón forcé sus puertas" (vv. 13-14). En la tercera estrofa,

él experimenta la misma tensión que la de Fedra poco antes: "...flechas herradas, / venablos mis sentidos fueron" (vv.17-18). Ahora esta tensión física que penetra hasta el fondo del alma está experimentada por ambos Fedra e Hipólito, y Bonifaz Nuño capta bien lo que Racine había elaborado en las emociones de Phèdre confesando su amor por Hipólito a su sirvienta, 1.3.273-276:

Je le vis, je rougis, je pâlis â sa vue;
 Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;
 Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler
 Je sentis tout mon corps et transir et brûler.

No es de sorprender otra resonancia de estas sensaciones más tarde en "Teseo" (padre de Hipólito) en que él experimenta "las ortigas del deseo" (39). Estos alejandrinos exquisitos captan la sensación de los instintos indomables que Fedra siente por Hipólito. Ahora Bonifaz Nuño los plantea en las almas de amado y amada, y los campos visual, físico y psicológico convergen en la unión sexual.

La última estrofa refleja el molde original del poeta. Amontona las imágenes; pero ahora el "mar monstruoso" se hace el "tumulto dichoso" de la última estrofa. El poeta incorpora la escena de la tragedia original para interiorizar la entrada, no en una realidad física, sino en el dominio del deleite de la transgresión. La sensación física y violenta se siente contorsionándose debajo de la piel de los dos amantes que

las precedentes imágenes del poema ya habían establecido. La última palabra del poema, un verbo de posesión, "[la] tengo" intensifica la experiencia caracterizada.

"Hipólito" es el primero de varios poemas que trata el tema del incesto. Otros son: "Judá," "Ciniras," "Tiestes," "Amnón," y "Edipo."

Además del tema del incesto y del adulterio, "Ulises" (33-34) y "Teseo" (39-40), delinean lo que resulta ser el apuro principal del poeta, la paradójica búsqueda del mundo poético y su simultánea frustración. En el primero, la voz del hablante proyecta a un Ulises arrepentido de haberse atado al mástil de su nave. Por haber optado por lo convencional y lo seguro ("la casa familiar; el manto prodigioso / que calienta el alma del invierno" [33]), pierde el peligroso mundo misterioso y poético de las sirenas.

"Teseo" se aproxima al mismo tema que "Ulises," sólo a la inversa. Mientras que "Ulises" subraya la caída de la gracia (la poesía), "Teseo" delinea su recuperación. Empieza desprovisto del mundo poético, en el "laberinto" con su "luz sin memoria" (39). Las "murallas" de ciudades forjadas por el poeta antes, ahora son los "muros como ciegos dioses" (39). Su destierro de este mundo se subraya por la metáfora de "la rosa varada en sueños" (39). Pero lo que le regresa al mundo poético no es el "hilo guiador, ya inútil puente / transitado" sino

el peligro, la seducción de Teseo por Ariadna y "la tentación de la batalla."

Este poema, le da una coherencia estructural al libro. "Teseo" (el padre de "Hipólito"--el primer poema titulado), es el eje central del ciclo de poemas titulados. Por otra parte, es el nombre del héroe que recibe a "Edipo" (el último poema titulado) ya viejo, rechazado por los hombres en su vejez. Además, los primeros dos poemas del libro introducen los conceptos del "riesgo" (5) y "el honor del peligro" (7) que se relacionan con Teseo, el héroe conocido precisamente por sus hazañas audaces y peligrosas (Graves 1: 327-332). El hablante, antes proscrito en el "viaje inmóvil" del poema "Ulises," ahora está en su "viaje a su plenitud" (40), enorgullecido por "el terror festivo de estar muerto."

En cada poema titulado, el hablante se vale de las figuras mitológicas para enfocar algún asunto de importancia (estorbo o ayuda) en el proceso creador. Normalmente, este asunto está escondido debajo de la superficie del tema aparente. "Judá" (Gen. 38: 1-30) por ejemplo, parece ser otra historia del incesto. Tamar, la nuera de Judá, quiso vengarse de su suegro puesto que Judá no la dejó casarse con su hijo menor, Shelah. Se disfrazó de prostituta del templo y Judá tuvo relaciones con ella. Meses después, al enterarse de su embarazo, no la rechaza porque ya le había dado, "El cordón, el báculo

y el sello" (21), con que Judá, o el hablante en este caso, pudo reconcerla o como dice, con que, "pude llegarme; con que pude / reconocerme como suyo" (22).

Aquí, el elemento de placer derivado del conocimiento de la transgresión del incesto (como en "Hipólito") está ausente precisamente porque la nuera está "bajo el velo de su rostro" (21), lo que no pudo percibir Judá. Bien distinto es este poema de "Hipólito," en que el hablante transgrede a propósito la prohibición primordial. En este caso, el acto de la decepción, en vez del incesto, asume el enfoque principal del poema; ("Ciniras" también enfoca la decepción como tema principal). Luego, en este poema relativamente breve de seis estrofas, el hablante combina el elemento bíblico con el griego en la quinta y sexta estrofas, "Y hay un regusto a mar cercano, /...redes que maduran / alas de caídas prodigiosas" (22). En las imágenes, se reconoce el mito de Icaro cautivado por los nuevos poderes de volar pero que cayó y se ahogó en el mar. Las redes llegan a simbolizar los embrollos de la vida e Icaro, el deseo del poeta cautivado por los poderes poéticos; quiere ascender a las alturas maravillosas. "Judá" entonces sirve para ocasionar una síntesis de otros elementos además del incesto: la decepción, el mito griego, y la ascendencia al mundo creador de la poesía.

"Isaac" queda aparte con respecto a la dirección de los poemas anteriores. Hay que recordar, sin embargo, que Isaac en el Antiguo testamento, representaba el máximo sacrificio de Abrahán a Dios--ligando esta figura a temas básicos presentados en el primer poema del libro. Corroborando el papel creador del sacrificio, el hablante declara en términos alquimistas que su "ebriedad . . . / me trasmuta / en carne el ópalo del sueño" (46), en que la imagen de la joya simboliza el mundo poético concretizándose en el personaje del hablante/poeta.

"Capaneo" en su figura literaria, era uno de los 'Siete contra Tebas' y por fin fue divinizado por Zeus con un relámpago. Esto lleva una doble ironía porque Capaneo fue castigado, por una parte, en venganza de su impiedad al declarar que ni Zeus podía impedirlo de escalar los muros de la ciudad de Tebas. Por otra parte, un hombre herido por un relámpago se consideraba escogido por los dioses. Así, el hablante se aprovecha de esta figura para crear un sentido de iluminación poética. A causa de su "muerte soberbia" (51), recibe su "corona perpetua, consumada / del fuego elegido y consagrado" (51). El poeta, "elegido" en su estado poético es capaz de producir la "congregación de los contrarios; / unión de las lenguas diferentes / que en el silencio se concilian" (52), un símbolo por la contemplación, acto

que nos sitúa más allá de la palabra (como en Siete de espadas o El ala del tigre).

Además de la leyenda tradicional de la traición de Eneas de Dido, la reina de Cartago, y su fundación de Roma, "Eneas" encarna en el nivel figurado, el poeta-viajero, buscando la palabra lírica. De nuevo, el poeta se vale del mito griego para mostrarse sobreconsciente del proceso poético. Notable es la repentina salpicadura de colores: "amatistas," "alas rojas," "oro," "negras gemas de violetas," "olas blancas," "flamas," y "rayos." El hablante recrea la sublimada autodestrucción de Dido por medio del recuerdo; esto le pone en contacto con el momento creador como indican las quinta y octava estrofas:

Y ahora mi nave en pena, alada
por tanto temor, y los adioses
tejidos con los largos hilos
del dolor, y el alma dividida;
el corazón bajo las sienes;
y el enjambre sin misericordia
en mis orejas encerrado.

.
Vestida del oro que la incendia,
de oro de flamas toda, viene;
arde conmigo ahora, quema
la imagen que soy, las dulces prendas
consentidas por el dios, la espada
pedida no para la muerte.
Y me llama en ella, y me contiene. (58)

La primera línea de la quinta estrofa manifiesta el diestro manejo del poeta del retruécano con respecto a la palabra "pena" con sus resonancias en "alada" que la sigue. Por una parte, este retruécano capta el modo de

escape de Eneas de Cartago, la "pena" siendo la vela del navío; por otra parte significa la "pena" (dolor) producida de la separación 'alada' de Eneas de Dido.

En la última estrofa, el hablante se disuelve en Dido, "quema / la imagen que soy" y encuentra la creación poética. Como en los otros poemas, el protagonista deshace el anécdota tradicional para subrayar una nueva dimensión del proceso creador. Eneas (la voz del hablante) se encuentra atrapado en "Huertos de fiebre congelados" (v. 1) producidos por la pira funeraria de Dido y que es a la vez la fuente de la inspiración del poema. Las séptima y octava estrofas regresan al tema de congelar un momento en el tiempo mientras que "cesa mi nave, y se desteje / la tela doliente, y vuelve el alma" (58); en la octava, "Y me llama en ella, y me contiene" (58).

"Tiestes" ofrece una historia bastante complicada (la trama básica es que él seduce a Aérope, la esposa de su hermano Atreo y engendra un hijo ilegítimo; también Atreo y Tiestes, hermanos, siempre pelean por el trono de Micenas [Graves 2: 43-51]). Para vengarse, Atreo decepciona a Tiestes fingiendo reconciliación, pero le sirve a Tiestes sus propios hijos muertos en una cena que perpetúa esta mortífera guerra fratricida. Hemos examinado elementos de algunos de estos versos notables: "Y arde como el mar en la mañana / la memoria" (63), y

"Uvas translúcidas al aire / ...me alimentan / de vino y pan transubstanciados" (63). Si en "Eneas" la alusión a la liturgia como fundadora de la ciudad está presente, el poeta sigue con este tema aquí con su lenguaje litúrgico, "vino y pan transubstanciados."

"Amnón," primogénito de David, rey de Israel, viola a su media hermana Tamar, hermana de Absalón. Después, la abandona, despreciándola. En estado de duelo, ella se echa ceniza por encima de su cabeza, lo cual sale en el poema como su corona:

Es del color de la ceniza
la corona de Tamar; alegre
como ceniza en llamas ebrias;
la aureola de Tamar alumbra
como ascendente incienso; tiembla
como lumbre de violetas pálidas. (69)

El uso antitético de ceniza/corona/llamas/lumbre es típico en la poesía de Bonifaz Nuño y se convierte en vehículo de la configuración de este poema. Ahora, el hablante, completamente "poseído" (69) por un amor exhaustivo por Tamar, 'transmuta' lo gris de la ceniza en color semi-divino, "lumbre de violetas." Por medio de la "memoria" (70), y el "sueño" (70), se cumple la transformación: "y me mira ayunar, en vela, / y comer, en sueños, su mano" (70).

"Edipo" cierra la serie de poemas nombrados ligándose con temas planteados en el principio: la ceguera, el silencio, la luz y el incesto. "Y tú me miras, cuna mía, / matriz del silencio alborozado / de mi

corazón" (75). "Cuna" y "matriz" están ligadas y crean una sola imagen figurada que explica el origen biológico de Edipo y a la vez funciona como fuente de la poesía que el poeta está produciendo en el libro. Así puede afirmar el poeta en la quinta estrofa, "Vuelvo a tocar la luz, la sola / luz que conocí . . ." (75-76).

El último ciclo

Cuatro poemas terminan el libro y resumen los temas y el lenguaje cuya presencia es ubicua a lo largo del libro. El tiempo y la palabra son los enfoques principales de "Torrente en medio . . ." (77). El poeta expresa su frustración ("el alma intenta / permanecer") en su guerra perdida contra el fluir del tiempo; se ve a sí mismo como,

Pábulo del tiempo, carcomida
en carne y hueso, el alma intenta
permanecer; pábulo de árbol
es, que desconcierta en el otoño
su hogar de alturas condenadas. (77)

El sacrificio, un concepto constantemente aludido desde el principio del libro, aparece en forma sublimada. Ligando alusiones anteriores en el libro, el poeta se convierte en la comida, "pábulo" del tiempo, él, la humanidad (y nosotros con ellos), siendo "presos del instante en donde estamos" (49); pues, nosotros "enriquecemos la comida / del sol" como lo expresa en "En

los umbrales de la piedra" (49). La segunda parte de esta estrofa ofrece una brillante metáfora del hombre como el pabulo de un árbol (en vez de una vela), para intensificar la percepción de la lentitud del tiempo (el árbol obviamente tarda mucho en crecer). Sin embargo, el tiempo nos decepciona; antes de que nos demos cuenta del transcurso del tiempo ya nos hemos envejecido. El lenguaje ("desconcierta," "otoño," "condenadas"), intensifica esta percepción de decaimiento.

Si en el cuarto poema del libro el tiempo se representa como, "Otro día [que] ha sido sepultado" (10-11), ahora el tiempo, (dios o demonio), se perpetúa por "El ciclo del sol resucitado" (83), según la antigua visión ptolemaica, compartida por los aztecas. Esta imagen (primer verso del último poema), no solamente explica el movimiento del tiempo pero también significa el sol renovado por el sacrificio humano, igual que los poderes poéticos del hombre, "Carne de nuevo modelada / para los crisoles interiores" (83). Además es útil recordar que el dios náhuatl, Tezcatlipoca, personificaba el sol en su descenso después del solsticio invernal y que "el tigre" servía de disfraz de Tezcatlipoca. A la vez, el tigre simbolizaba el mundo subterráneo al cual el sol descendía durante ese ciclo estacional (que nos recuerda de la noche/tiempo como tigre devorador en "Otro día ha sido sepultado" [10-11] y en El ala del tigre).

El sacrificio humano entonces resucitaba, renovaba al dios del sol (Séjourné 178-181; 189). Esto también explica los últimos versos de la última estrofa del poema:

Y goza el sol sus miembros; nace,
y con las manos apoyadas
en los pretilos del oriente,
se impulsa hacia arriba. Y acontece,
restituida del sepulcro,
su cabeza de jaguar en llamas. (84)

El sol, nutrido y renovado por el sacrificio (sacrificio del poeta igual que del sacrificio literal, histórico), va hacia arriba (agarrando sus rayos "pretilos"), lanzándose en su nuevo viaje al cenit en su revolución cíclico.

Entonces, un propósito del poeta en este ciclo final de poemas es el de subrayar los dos filos de la lucha contra el tiempo, este "nudo temporal" (23), en que se encuentra el poeta. Por una parte, con el tiempo los poderes creadores del poeta se le menguan, o físicamente: ("sordo y encanecido" (8); "arrugas-cárcel-presos; / . . . gordura floja . . . Erosionado, desvalido" (17-18); "arrugas, manchado, encanecido" [78]), o espiritualmente como en el poema, "Come la luz en las profundas" (59). En éste, la luz se convierte en una fuerza agresiva y destructora (es "luz hambrienta . . . en avenidas ensangrentadas" [60]), puesto que representa el transcurso del tiempo y no la iluminación, como en otros poemas. En sus etapas infructuosas, el tiempo se

convierte en "Día frugal" (59), y "La luz despliega sus maizales / donde la muerte jilotea" (60). En esos momentos el poeta es el "desterrado" cuya "espada" (la poesía), "se enmohece" y deja la "ciudad (la poesía) desprotegida" (60).

Por otra parte la memoria es surtidor de la imaginación poética, producto directo del fluir del tiempo; es fuente principal en el proceso creador del poeta. La memoria (derivada de la historia personal, universal, imaginativa, literaria), es: "El espejo interior" (24), como dice el poeta en "¿Quién me está llamando . . .?" Y el espejo interior es el reflejo del "Gozo de la memoria, ardiendo," epígrafe de este capítulo que sigue, "gozo / de haber vivido y estar vivo"; es "visiones recordadas" (37); la memoria "Remoja el arado" como empieza el poema en la página 53; es "Memoria, presente del espejo / . . . en que se contemplan las miradas / bellas por haber sido, frágiles / por estar viviendo todavía" (66); la vida es frágil, bella y desvanecedora a la vez. Si la memoria se asocia con el espejo, el poeta reafirma su papel en el proceso creador en "Escalas sin término la música":

Espejo danzante y congelado,
recinto de imágenes eternas
que de alma y de tiempo se enriquecen. (61)

"La música que sube" (62) en el espejo deja "el alma preñada para siempre" (62), o sea, un mundo poético sin límites, que es la naturaleza del hombre.

Si la memoria es fuente de la creación, a veces aun su ausencia puede crear un ambiente en que el poeta, su alma libre y despojada de imágenes y experiencias previas, puede cruzar el "umbral" (representado muchas veces por palabras como "mañana," "luz ribereña," "ventanas," "umbrales") para crear nuevas visiones. Así, "¿Qué vino de alas, qué semilla?" (31-32), afirma en la tercera estrofa, "Comido, el loto sin memoria / abre al corazón las puertas puras" (31).

Navegando en este reino desconocido, el poeta se "da asilo" (32) en cierto sentido; ya no sofocado por viejas formas se aprovecha de este mundo, arable para la producción poética en que "[el] coral profético... / de subcutáneas galerías" (32) canaliza nuevas visiones. Luego, en "Alumbra próxima de olas" (55-56), se refuerza esta insinuación en que "Libre de recuerdos, amanece / la voz [poética] hacia arriba, el nacimiento / del canto purísimo . . ." (56). Aun el lenguaje de este poema comunica un tono litúrgico en que la voz poética, sin mácula, es "concebida / en una noche sin defecto" (55), lo cual le "bautiza" imbuyéndole con los poderes de crear; su poesía se vuelve, "corrientes rítmicas, de alondras / para hacer, a plena sombra, el día" (55). La

imagen de sus palabras, "de alondras," reemplaza y revigora la forma más convencional de 'aladas' (aunque se nota que Bonifaz Nuño emplea esta imagen en numerosas ocasiones por su valor y resonancia clásica, griega--las 'palabras aladas' de Homero).

La "palabra," como vehículo de la enunciación poética y como locus del ser ontológico, no deja de ser una preocupación a lo largo de este libro de poesía, y el poeta resume la problemática en este último ciclo de poemas con "Torrente en medio." Como la dialéctica entre la creatividad del poeta y los efectos nocivos del tiempo, resulta que somos la víctima en el altar del tiempo, "pábulo del tiempo"; sombras de realidades ya pasadas,

Palabras olvidadas somos,
tinta amarillenta, sólo nombres
desconocidos que nos llaman. (77)

Y como sombras, a veces no nos iluminan las visiones del espejo. En ello sólo vemos los que "amamos y que ha[n] muerto" (77), o el "rostro fugaz y adolescente / que fuimos--fondo de un espejo / feroz . . ." (77). Como lo expresa en "Del azogue ansioso," sólo percibimos, "lo que fui me voy perdiendo" (17) donde los rostros son "hóviles." El poeta dice que estamos separados por un trecho fijo, cada uno en su lado, que el "torrente" y las "sordas voces" (77) nos separan del mundo poético y creador. "Nos miramos, torrente en medio; / unimos el

puede temeroso / de los ojos tendidos" (78). Vemos, pero la voz no canta, la lira no emite su melodía.

"En los umbrales de la piedra" (49) refunde el problema de manera cartesiana, todavía con su enfoque en el lenguaje, "Nosotros preguntamos; somos / cuerpo de dudas solamente . . . conciencia oscura somos" (49). Mientras que nos movemos en esta "arena movediza," hay momentos transicionales en que nos encontramos en la "tierra de nadie" (36); al punto de trasbordar el umbral entre la oscuridad y la ausencia de la creatividad por una parte, y el mañana, el espejo, y la iluminación poética, por otra parte. A veces, como en la "noche oscura del alma" o como el sacrificio enunciado por el poeta, es necesario navegar sólo con "el tacto ciego," (Edipo, Xipe Tótec), para escalar la ladera de iluminación. Como declara el poeta al final de este poema, asemejando el umbral con la siembra (hábito del poeta el de asociar la dialéctica de oscuridad/iluminación con imágenes pastoriles), "Por nuestra siembra, se condensan / himnos futuros comprensibles" (50). Nosotros mismos somos la "siembra:" nuestras vidas y muertes, nuestros éxitos y fracasos, nuestros héroes, dioses y demonios, nuestra literatura y silencio, nuestros amigos, enemigos y odiados, nuestra paz y guerra. Estos se fructifican y se disuelven y en este proceso reaparecen, formando los rostros y las imágenes

en los espejos de nuestro mar y mundo creador regenerando otra época, otra "civilización," renovando la vida espiritual del hombre.

En esta dialéctica el poeta también enfoca el lenguaje para afirmar el impulso creador del hombre. Los dos poemas, "Cuando el silencio de mañana" (35-36), y "Ambiciosa túnica de alas" (37-38), afirman esta vertiente vivificadora. El canto "enaltece las palabras" en el primero mientras que el "preso" (poeta) del segundo traspassa con "ambiciosas alas" los umbrales ("puertas," "musicales goznes," "vísperas") del primero así cobrando la capacidad de enunciar un nuevo canto:

Entre los labios incipientes,
invasor, al transcurrir descubre
un espejo de palabras, una
congregación de dulces sílabas
así nunca reunidas antes. (38)

Esta experiencia capacita al poeta para 'redimir el silencio' (48), desafiando aun las estaciones naturales como implica el título, "A mitad de noviembre, mayo" (47). Imbuje la materia poética con forma, otro concepto predilecto en la mente del poeta. El mundo poético es tan vasto, un "ámbito sin límite" (9), un "jardín ilimitado" (72), "forma / vacía, límite que espera" (31); es tan repleto con potencia, con la capacidad del ser, que está esperando simplemente la huella de la inteligencia creadora del poeta para ser actuado. Es el poeta que puede 'congregar' las "dulces sílabas,"

completamente nuevas ("nunca reunidas antes"); es él que puede regir el 'espejo invasor.' El convoca las "puertas rítmicas, silencios / de cesuras, puertas necesarias . . . / las raíces de la voz humana" (74) que producen los "himnos futuros comprensibles" (50).

Como hemos visto, Bonifaz Nuño explora la dinámica de sus dos mundos, que no es cuestión únicamente de la batalla entre el mundo cotidiano y el mundo literario, sino del mundo artístico en contra del tiempo y del mundo tecnológico que ha abandonado el arte por ser inútil. Para llevar a cabo esta exploración, el poeta va en busca del mar 'potente' (y por consiguiente) "informe" (19), del cual podrá reformarse completamente a sí mismo y a la condición actual del ahora, el "instante," con el propósito de fundar el nuevo "templo" (83). En el proceso intenta comunicarle al lector su propia experiencia de buscar, encontrar, articular y también, a veces perder la luz iluminadora de la creación poética. Este vaivén crea la dialéctica entre la oscuridad e iluminación que hemos visto experimentada por el poeta a lo largo del libro.

El poeta selecciona con cuidado sus imágenes haciendo converger imágenes tradicionales, occidentales con las del mundo azteca. As de oros hace abundantes referencias al oro y al sol, símbolos indígenas. El oro es emblemático de Xipe Tótec, dios náhuatl de la

liberación. Por otra parte, la luz, el sol y el oro son símbolos ampliamente diseminados universalmente, significando divinidad e iluminación. Tezcatlipoca, un avatar del dios del sol, tiene por símbolo el 'espejo humeante' que también representa el ascenso a dios, mientras que en el occidente el espejo simboliza la imaginación, la contemplación, y el poder de reflejar el mundo externo.¹⁰

Hay además, imágenes importantes que no hemos investigado aquí pero que también tienen sus convergencias entre el occidente y el mundo náhuatl. El círculo, la espiral y la rosa con sus pétalos concéntricos nos hacen pensar en el dios azteca, Quetzalcoatl, la serpiente emplumada y enroscada. La rosa es paradigma de una gran variedad de metáforas en el libro. La siguiente imagen irradia con intensidad su poder simbólico cuyos elementos específicos ya hemos analizado:

Cuando el silencio de mañana
se dilata sobre las riberas
de la luz, y baja en circulares
torbellinos la raíz del cielo . . .
.
Alma, entonces, desde los umbrales
de un sepulcro vacío, subes
como al mar aéreo de una rosa. (35)

La rosa es la imagen perfecta para comunicar el sentido y misterio de resurrección, ("sepulcro vacío"), e iluminación, y me parece que es una imagen cuya figura

externa sirve excelentemente de paradigma de la estructura interna y externa del libro mismo.

La ceniza también es una constante con su simbolismo de penitencia (el sacrificio siendo un subtema en el libro) y de resurrección (piénsese en el fénix de la mitología griega y Quetzalcóatl, que encarna el mismo arquetipo) y del origen del hombre.¹¹ Aun los personajes griegos forman un complejo difícil de descifrar. Se alude explícitamente a algunos (todos los poemas nombrados), y sólo indirectamente a otros (Acteón, Artemisa, Icaro, Dédalo, Mnemosina, Lete).

En este libro, Bonifaz Nuño se apropia con rigor de cada imagen para explorar algún problema, dificultad o paradoja del proceso creador. Si en La flama en el espejo (1971), la meta era la de comunicar el sentido de unión y resurrección metafísica, As de oros explora el mar del mundo poético, desenterrando tantos tesoros posibles y convirtiéndolos en imágenes visuales e intelectuales con una exactitud y precisión resplandecientes. Sin duda, las palabras silenciosas de Bonifaz Nuño hablan con elocuencia.

Con este libro, entonces, el poeta prepara al lector para el próximo, El corazón de la espiral (1983), en que indaga más profundamente el fenómeno del "ser" en la producción artística. En éste no enfoca tanto las imágenes como reflejos del ser, sino más bien la

producción del ser mismo como la base ontológica de cualquier otro nivel de producción artística.

Notas

¹Las citas de este texto vendrán de As de oros, 1981.

²George Steiner en Language and Silence, expresa con claridad esta percepción del artista que remonta a la antigüedad: "Does the act of speech, which defines man, not also go beyond him in rivalry to God? In the poet this ambiguity is most pronounced. It is he who guards and multiplies the vital force of speech. In him the old words are kept resonant, and the new are lifted to the common light out of the active dark of individual consciousness. The poet makes in dangerous similitude to the gods. His song is builder of cities; his words have that power which, above all others, the gods would deny to man, the power to bestow enduring life" (37).

³Nietzsche lo expresa así en The Will to Power: "What is essential in art remains its perfection of existence, its production of perfection and plentitude; art is essentially *affirmation, blessing, deification of existence-- . . .*" (434).

⁴Podría resultar útil ver el bosquejo que provee Dauster en The Double Strand para que el lector se oriente con facilidad a las historias de los personajes seleccionados por el poeta: "dealing with...a love that is in the majority of cases adulterous, incestuous, or associated with some sort of treachery. The myths of Hippolytus and Oedipus are universally known, with their wake of incestuous adulteries; of the others, Judah had two children with his daughter-in-law Tamar, Ciniras was the father of Adonis by his own daughter, and Ammon raped his half-sister Tamar (not the same Tamar of Judah). Thyestes is at the center of a whole network of incestuous intrigues, father of Aegisthus by his daughter Pelopia, and seducer of Aeropé, wife of his brother Atreus. Somewhat less drastic is the case of Theseus, who kidnapped the queen of the Amazons and on her fathered Hippolytus, in addition to betraying her with her sister. Ulysses is best known as the usually faithful husband of Penelope, but he appears here as a man who desperately wishes that he had not closed his sailors' ears to the sirens' song. Isaac seems to represent an extraordinarily durable love; at age forty he married Rebecca, who presented him with twins twenty years later--unless we are to suspect a somewhat more cynical intention on the part of the poet. Capaneo was one of the seven against Thebes; when he was killed by Zeus for the blasphemy to which his pride led him, his

wife Evadne committed suicide. The last is Aeneas, mythical prince of Troy who betrayed Dido, queen of Carthage" (128-129).

⁵El científico-filósofo-crítico, Gaston Bachelard se ha dirigido a este concepto en el arte citando al poeta Rainer María Rilke (cuya poesía conoce bien Rubén Bonifaz Nuño), "'Les oeuvres d'art naissent toujours de qui a affronté le danger, de qui est allé jusqu'au bout d'une expérience, jusqu'au point que nul humain ne peut dépasser. Plus loin on pousse, et plus propre, plus personnelle, plus unique, devient une vie.'" Mais est-il nécessaire d'aller chercher le 'danger' hors du danger d'écrire, du danger d'exprimer? Le poète ne met-il pas la langue en danger? . . . Vivre, vraiment vivre une image poétique, c'est connaître, dans une de ses petites fibres, un devenir d'être qui est une conscience du *trouble de l'être*. L'être est ici tellement sensible qu'une parole l'agite" (198).

⁶El poeta y crítico mexicano Vicente Quirarte lo resume bien: "Como él [Garcilaso de la Vega], nuestro hombre [Rubén Bonifaz Nuño] sabe que el buen cortesano, de acuerdo con la definición de Baltasar Castiglione, desempeña con igual habilidad, honor y valentía en el ejercicio de las armas, las letras y del amor...Rubén Bonifaz Nuño, que tal es el nombre del poeta..." Véase, Vicente Quirarte, "El honor del peligro."

⁷Mi orientación hacia este tema viene de lecturas en los siguientes: Norman O. Brown, Love's Body, "Nothing" 256-266; Ihab Hassan, The Dismemberment of Orpheus, el primer capítulo, "Prelude: Lyre without Strings" 3-23; Hassan, The Postmodern Turn, "The Literature of Silence" 3-22; Max Picard, The World of Silence; el difícil pero esclarecedor ensayo sobre Mallarmé por el crítico fenomenológico Georges Poulet, 235-283; ensayos iluminadores por George Steiner en, Language and Silence, los capítulos dos y tres, "The Retreat from the Word" y "Silence and the Poet" 12-54; y Gianni Vattimo, The End of Modernity, "The Shattering of the Poetic Word" 65-78.

⁸Gentili cap. 1 and 32-35. Aunque Hermes no es 'dueño' de ningún poema en este libro, su presencia es ubicua. En primer lugar, los dioses lo acreditan con la creación de la lira y así es conocido como el dios de la música. Se la regaló a Apolo; éste es reconocido como el dios de la luz, verdad y de la poesía. Hermes, además de ser el mensajero de los dioses, era responsable de conducir a los muertos a Hades. Entre los romanos antiguos, Hermes se traducía "Mercurio." En su uso técnico, el mercurio se usa en los espejos. En As de

oros, poesía, canción, música, espejo, memoria, mensajero se resumen como elementos fundamentales.

⁹Skidmore 247-248. A pesar del aumento de exportaciones en el mercado petrolero (antes de la caída), la tasa de inflación seguía subiéndose: "The government could not get inflation below 20 percent, except for one year (1978), and by 1982 it shot up to almost 60 percent, an unprecedented rate for postwar Mexico." Bonifaz Nuño está escribiendo As de oros (1981) durante esa época.

¹⁰Séjourné capta bellamente el significado en el mundo azteca: "Se observa, por otra parte, que este dios lleva el espejo en lugar del pie que le ha sido arrancado por el *monstruo de la tierra*. Como Tezcatlipoca personifica al Sol nocturno o terrestre, es de suponer que esta mutilación proviene de que, a cada pasaje sobre la tierra, el astro abandona un poco de sí mismo: el pie faltante sintetizaría la infinidad de partículas divinas sembradas en el seno de los mortales, y el espejo de superficie empañada sería el símbolo de ese reflejo de la realidad escondida que es, según la mística nahuatl, el mundo de las formas. ¿Y qué imagen más perfectamente adecuada a la humanidad del Centro que este espejo humeante como un lago que se evapora, un lago cuya materia, puesta en *movimiento* por el calor, se eleva al cielo? ¿Y no es precisamente el signo del *agua quemada* que simboliza la penosa tarea humana de trascender la condición terrestre? (172-173).

De la tradición occidental, Cirlot añade otra dimensión pertinente: "Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación . . . pensamiento . . . autocontemplación y reflejo del universo. . . . Sirve entonces para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado [así el] . . . espejo 'ausente' y [el] espejo poblado . . . Aparece a veces, en los mitos, como puerta por la cual el alma puede disociarse y 'pasar' al otro lado, tema éste retenido por Lewis Carroll en Alicia. . . . Como el eco, es símbolo de los gemelos (tesis y antítesis) y es símbolo específico del mar de llamas . . . son símbolos mágicos de la memoria inconsciente . . . (194-195).

¹¹"Adán" el primer hombre según la tradición hebraica tiene su etimología en la palabra adamah que significa el polvo o lodo de la tierra. En la mitología griega, el hombre era producto de los erinyes y las moirai, éstas siendo "ninfas-cenizas" explicando la "doble vida" como lo expresa nuestro poeta, o sea el aspecto divino y mortal del hombre.

Capítulo 5

La producción del ser y la función del lenguaje simbólico en El corazón de la espiral

Trabaja en su tejido opaco
y hace, a cada instante, la potencia
del acto--fuente--de otra forma. (VIII)¹

Hace años ya que Octavio Paz, en su breve poema, "Arcos," navegaba sumergido en el "río de imágenes" buscando "verdores" y "enlazadas imágenes" para sacárselas a luz al mundo. Si As de oros (1981), cumple con una misión parecida por medio del mito y la memoria, El corazón de la espiral (1983), va un paso más allá. Ahora no son las "imágenes" como terminus que se someten a la óptica de la luz poética, sino la fuerza creadora en sí. Como el epígrafe lo expresa, el poeta intenta recrear el proceso de convertir 'la potencia al acto de la forma,' renovando el proceso artístico en "cada instante."

En el plano literal, el libro es un elogio a la escultora mexicana Angela Gurría.² Pero el poeta se vale de este contexto para crear una visión lírica que indague las fuentes del mundo artístico y la producción del ser. Las metáforas vitales del "corazón" y de la "espiral," del título, se concretizan en la imagen central del libro que el lector notará poco a poco: la imagen de la forma (existencia) del ser humano surgiendo del mármol

(potencia), que es la "materia prima" de la escultora.³

A su vez, esta imagen se convierte en el paradigma de la producción del objeto artístico del poeta.

Para lograr este efecto el libro adopta una cualidad arquetípica por medio de un lenguaje bíblico-litúrgico, mítico y telúrico. Como hemos visto, en cada etapa de la evolución de su poesía Bonifaz Nuño se esfuerza por radicarse ontológicamente en la palabra lírica, y cada libro se vale de un paradigma para expresar el "enlace del ser" específico del poeta. Aquí, las imágenes sirven para desarrollar los principios metafísicos de la potencia y el acto y de su papel en la producción artística.

Ahora el poeta ha escogido las artes plásticas para expresar su propio impulso artístico, y por consiguiente, el lenguaje se hace más plástico. Reaparece la sintaxis fragmentaria de Siete de espadas (1966), para intensificar esta plasticidad. Pero a diferencia de este libro, la sintaxis aquí no es desgarradora, puesto que se adhiere a descifrables metáforas fundamentales. Por otra parte, Bonifaz Nuño mantiene una consistencia en el uso de sus acostumbradas técnicas formales: el encabalgamiento, estructuras circulares, la anáfora, y siempre exhibe maestría en el empleo de la aliteración. Igual que enfatizaba el empleo del verbo en Fuego de

pobres (Acuña 51), ahora depende del sustantivo para imbuir el poema con la forma.

Con respecto a sus otros libros de poesía, éste es relativamente corto (consta de 44 páginas, 14 poemas numerados y cinco alfabéticos; 607 versos en total), pero su brevedad queda más que compensada por la densidad del lenguaje. Para explorar este lenguaje, este capítulo se dividirá en varias secciones. En los poemas I-III, "El campo de la potencia," se desarrollarán imágenes ontológicas que comunican los siguientes conceptos: potencia/acto, caos/orden y arte/artista. Se dedicará más atención a esta sección puesto que en ella el poeta establece sus conceptos e imágenes fundamentales. En la segunda sección, "Dixit quoque Deus" (los poemas V, VI, VII), empieza a vislumbrarse la forma del ser humano surgiendo de la potencia de la materia. La próxima sección, "Imitatio et artifex," percibe en las imágenes de los poemas "c," VIII y VIII, un 'entretrejimiento' de cuatro metáforas del artista como artifex: la naturaleza, la tejedora, la escultora y el poeta. La última sección relaciona brevemente los cinco últimos poemas, resumiendo el desarrollo del libro entero.

**El campo de la potencia:
Los poemas I-III**

I

- Ahora ha de amar aquel que amó;
ha de amar ahora el que no ha amado. 2
- Dádiva, iniciación, encuentro,
la fundación de los deseos
se vierte en espejos placenteros. 5
- Y ella relumbra entre las torres
de ciudades suyas, vigiladas
por los dragones de la gracia;
protegidas por los escuadrones
de la gracia; guardadas por las puras
llaves enjoyadas de la gracia. 11
- Dispendiosa de su riqueza,
levanta los brazos y descubre
el sello del ángel en su pecho.
Y es rama de oro construyéndose
con el follaje del incendio;
única criatura de una raza
sin extinción ni descendencia. 18
- Y de una dicha inabarcable,
la amenaza afila, en quien la busca,
los espantos que hacen al valiente.
- Y ha de amar ahora el que no ha amado,
y ahora ha de amar aquel que amó. 23
- Desde el alma de sus manos, brota
muchedumbre de pueblos; lúcidas
ciudades proféticas revela,
y hace que la piedra se despliegue
en racimos de alas; reconcilia
las sucesiones de las olas,
y en fondos aéreos asegura
el engarce al cáliz de la flama. 31
- Y alguien se encumbra hacia sus manos
para encontrarse; a la marea
de un giro danzante de poderes
en fundación; encuentros, llaves;
y lo cerca un vuelo de ventanas
en espiral, recién nacidas. 37

Aristas de lumbre, sed, reflejos;
 rito de iniciación, su canto
 en los ojos táctiles, haciéndose;
 cristalina bajo el solemne
 peso de las sombras femeninas
 del ángel; el ángel ella misma. 43

Elocuente de espacios vivos,
 hacedora plácida de pueblos
 intemporales, ella canta
 con los secretos de sus manos. 47

Dádiva encarnada en el espejo
 que es advenimiento para siempre,
 alianza, pacto que consume
 la complicidad en la alegría. (7-8) 51

La sexta estrofa divide este poema en dos "espejos placenteros" (v. 5) en que palabras claves de la primera mitad reaparecen en la segunda: "dádiva," "fundación," "encuentro," "gracia," "espejo," "llaves," "ángel," "alma," "manos." Un núcleo de términos bíblico-litúrgicos sugiere el concepto de la forma inteligible: "gracia," "ángel," "alma," "profética," "rito," "encarnada," "advenimiento"; otro núcleo subraya la fuerza creadora del artista de imprimir esta forma inteligible: "relumbra," "brota," "revela," "reconcilia," "poderes," "espiral," "pueblos intemporales," "secretos," "consume."

La tercera estrofa intenta captar la región insondable del poder creador del artista donde "ella relumbra." Es un mundo celosamente guardado, y uno en que el lenguaje paradójico de comunión ("gracia"), y de fuerza y enajenación ocultan estos mundos ("ciudades"), como muestra la secuencia de participios pasados y

sustantivos: "vigiladas," "protegidas," "guardadas," y los "dragones," "escuadrones," y "llaves" de la gracia. La cuarta estrofa enriquece estas nociones abstractas del poder identificando al artista como un ser semidivino (lleva el "sello del ángel en su pecho" [v.19]); un ser cuyos orígenes son desconocidos, "única criatura de una raza / sin extinción ni descendencia," un rasgo divino del héroe mítico.

A partir de este momento, las estrofas siete hasta once agregan una nueva dimensión. Mientras las primeras cinco trataban principalmente las nociones del poder o la potencia, las cinco últimas se dedican al proceso de educir el acto de ser o la existencia de esa potencia. Al mismo tiempo reincorporan el lenguaje empleado desde el principio del poema. Verbos, al principio raros o pasivos por su significado ("relumbra, construyéndose"), adoptan un papel más activo como en la estrofa siete:

Desde el alma de sus manos, brota
 muchedumbre de pueblos; lúcidas
 ciudades proféticas revela,
 y hace que la piedra se despliegue
 en racimos de alas; reconcilia
 las sucesiones de las olas,
 y en fondos aéreos asegura
 el engarce al caliz de la flama.

Después del amontonamiento de sustantivos en el poema, de repente seis verbos se desprenden en una estrofa de sólo ocho versos. El primero y segundo versos de esta estrofa revelan el surgimiento del ser. La cuarta estrofa indica que el sello del genio está

engastado en el alma "pecho," del artista. Ahora, aquel "alma" ya no sugiere una entidad etérea, sino un agente concreto contenido dentro de 'las manos del artista,' sus manos 'hablan' como sugiere la décima estrofa: "[es] elocuente de espacios vivos" (v. 44). De la mano del poder creador, "brota / muchedumbre de pueblos" (v. 25). Esta estrofa revela "lúcidas / ciudades proféticas," en vez de esconder sus poderes, como en la tercera estrofa.

Se retratan los mundos del artista como proféticos, y lo que profetizan es el acto del genio creando una realidad ordenada del caos mediante la plasticidad del lenguaje. Se nota esta cualidad del lenguaje especialmente en la séptima estrofa en "la piedra [que] se despliegue," los "racimos de alas" y la "sucesión de las olas" (vv. 27, 28, 29). Y el juego fonético (de la "o" y la "a") intensifica la sensación de plasticidad y movimiento. Estas metáforas brillan por su expresividad de los efectos del poder creador, mientras el artista respira vida en el caos de la materia (como el poeta en la fuerza oscura de la palabra escrita).

Los parámetros de la forma se definen aun mejor en la octava estrofa:

Y alguien se encumbra hacia sus manos
para encontrarse; la marea
de un giro danzante de poderes
en fundación; encuentros, llaves;
y lo cerca de un vuelo de ventanas
en espiral, recién nacidas.

"Alguien" revela personalidad y esta personalidad busca las raíces de su ser (la forma de la existencia). Como por naturaleza, este ser se inclina hacia "las manos" de las cuales han brotado multitudes de realidad ("muchedumbre") y "ciudades proféticas." Esta estrofa reincorpora el lenguaje de la segunda y tercera estrofas: "fundación," "encuentro," "llaves"; los "poderes" implícitos en la segunda estrofa ahora cobran vida y la "dádiva" se transforma del estado de potencia al producto de la existencia. Este proceso corrobora el movimiento de la potencia al acto, del caos al orden, delineado en el poema y expresado a lo largo del libro por medio de una variedad de imágenes basada en la "espiral."⁴

Las estrofas nueve y diez ofrecen metáforas sinestésicas y de resonancias litúrgicas:

Aristas de lumbre, sed, reflejos;
 rito de iniciación, su canto
 en los ojos táctiles, haciéndose;
 cristalina bajo el solemne
 peso de las sombras femeninas
 del ángel; el ángel ella misma.

Elocuente de espacios vivos
 hacedora plácida de pueblos
 intemporales, ella canta
 con los secretos de sus manos.

Estas metáforas innovadoras quedan latentes en un lenguaje relativamente sencillo y de nuevo se ve el amontonamiento de sustantivos. El poeta une refinadamente las imágenes del arte táctil de la escultora ("ojos táctiles," "canta . . . sus manos") y el

arte verbal del poeta, "Elocuente de espacios vivos," para sintetizar los poderes creadores de los dos.

En la primera mitad de poema I, los poderes creadores del artista quedan escondidos (la potencialidad); la segunda mitad del poema empieza a realizar esta potencialidad. Por medio de un lenguaje plástico, el poeta le 'inspira' vida en la piedra inerte mientras 'despliega sus alas.' Y la repetición a lo largo del poema de un lenguaje religioso ("gracia," "ángel," "alma profética," "caliz"), crea un efecto litúrgico disponiendo la percepción del lector para efectos más trascendentes. El poeta está celebrando, no la misa, sino la producción del ser/arte como acto sagrado. Aquí esta transformación se hace explícita mientras la forma (humana) surge de la piedra y "se encumbra . . ." hacia las manos del artista.

El segundo poema explora el reino de la violencia y del desorden. El hablante enfoca el dominio metafísico en que el desorden, el caos y la potencia (materia prima) son conceptos intercambiables. Esta primera estrofa enfatiza el lado del caos; es el contraste entre el encuentro y la unión en el poema I y la disolución y el caos manifestados arriba:

Llueve la noche descosida
de violentas grietas; truena el áspero
tumulto de puertas desquiciadas,
de asedios de huesos derrumbándose,
vacilante de contrarias fuerzas. (11)

Como un amante, el artista tiene que restaurar orden al caos de la materia, como indica la segunda estrofa:

Y tranquila en el desorden, ella
 convoca la música, remansa
 las convulsas telas espaciales
 con espirales centros, fijos
 como clavos de cabeza de oro. (11)

La fuerza creadora "convoca" la música (espíritu artístico) y "remansa las convulsas telas" (de las artes plásticas--la imagen de la tejedora siendo central en los poema IIII y VIII), con "espirales centros, fijos" dejando la huella de la forma inteligible en las potencias primordiales. El ritmo trocaico del cuarto verso refuerza la imagen ascendente de las "espirales centros."

Mientras siguen las ideas y las imágenes de la tercera estrofa, la cuarta añade otra dimensión:

Motor de la piedra ensortijada
 de múltiples aspas incesantes;
 central matriz del movimiento
 gobernado; sierpe de la rueda,
 cicatriza los desgarramientos
 de las nocturnas cavidades.
 Desde quicios lúcidos, las puertas
 miran; las armas se concilian. (11)

El caos y fragmentación de la primera estrofa y las "múltiples aspas incesantes" de la cuarta se subyugan ("gobernado"), a los poderes del artista. La noche 'desgarrada' por "violentas grietas" está curada: la "sierpe.../ cicatriza los desgarramientos / de las nocturnas cavidades." Las "puertas desquiciadas" de la primera estrofa ahora se restablecen con claridad; son

"quicios lúcidos." El orden ha emergido del caos, el ser de la potencia.

El resultado de esta relación dialéctica de potencia y acto se encarna en el topos de la rosa marchitada:

Y el esqueleto de la rosa
 sus reinos de carne reconquista,
 y es vuelo también; también escala
 para crecer en compañía;
 cópula ilustre de ebriedades
 en la expansión afortunada. (11)

Dirigiendo su atención a los efectos del tiempo mediante la imagen de la rosa, el poeta juega con la implicación de deshacer la áspera realidad de la muerte por los efectos del Arte. Las 'fisuras violentas' de la realidad en la primera estrofa, sanadas, 'cicatrizadas,' en la cuarta, se convierten en paradigma del Arte, revistiendo la rosa marchita con nueva carne, (la carne del arte--y por extensión, la poesía). En los sustantivos: "vuelo," "escala," "cópula," "expansión" y en los verbos: "reconquista," "crecer," se capta lo vivificante del proceso artsítico.

La "expansión afortunada" de la producción artística referida en el último verso de la quinta estrofa, se hace concreta en la última estrofa (la sexta) mediante una serie de adjetivos y expresiones que refuerzan el concepto de expansión:

En las cámaras circulares
 cada vez más abiertas, ella
 ilustra el sentido de sus brazos
 con lumbres de vértigos domados:
 ancha combustión multiplicada

del cuerpo del alma, remolino;
 órbitas desencadenadas
 para eternos soles sin retorno. (12)

"Cámaras circulares," "ancha combustión multiplicada,"
 "órbitas desencadenadas," "eternos soles sin retorno,"
 crean sucesivas imágenes expansivas que le infunden al
 lector el sentido siempre creciente de éxtasis y pérdida
 de control. En medio del arrobamiento, el artista
 imprime la forma o la inteligibilidad en la materia
 recalcitrante convirtiendo la potencia en la realidad
 viva. No deja que el éxtasis caiga en un estado sin
 sentido: ". . . ella / ilustra el sentido de sus brazos /
 con lumbres de vértigos domados" (12).

El poema III (13-14), capta la región del tiempo y
 del espacio donde la potencia se está convirtiendo en
 existencia. Como el poema II, este poema emplea una
 serie de imágenes contrapuestas, pero lo que se destaca
 no son los polos opuestos, sino la región entre los dos,
 una región del devenir. Desde la primera paradoja "De
 urgente paz . . ." hasta el último verso, "el combate
 frente a frente" el lector encuentra varias imágenes de
 esta índole. La segunda estrofa en particular ofrece una
 imagen que encarna el reino emergente entre los opuestos:

Frente a frente, los perfiles puros
 hacen los rostros de la vida
 y los reconcilian combatiendo.
 Y el espacio entre los dos, es danza
 de espada que une, puerta hendida;
 despeñadero, espejo a plomo;
 cantiles de pájaros sin sombra. (13)

Primero se notan los "rostros"--principio integrante elaborado en Fuego de pobres. El espacio enigmático entre "los perfiles . . . / combatiendo" es una región festiva ("danza") pero también peligrosa ("espada"). Se ven las resonancias en el poema y en el título del libro de nuestro poeta. Esta región entre los opuestos no sólo es peligrosa sino también paradójica; restaura la realidad; "une" la "puerta hendida"; regresa el "plomo" a su "espejo" y las "sombras" a su imagen ("pájaros"). Estas imágenes sugieren los dos lados gemelos de cada ser creado propuestos desde el comienzo, la potencia y el acto.

La tercera estrofa refuerza el proceso creador, estableciendo esta relación entre la potencia y el acto. Antes de que el artista empiece su obra creadora, la materia prima (piedra en este caso) queda en potencia y caos:

Sí: anterior al signo de sus manos,
 oscuro el desnombrado escándalo
 de la confusión, mezcló sus agrios
 calderos, su hervor descompasado. (13)

Antes del acto de escribir (o esculpir en el caso de la escultora--"signo de sus manos") todo queda en desorden como lo subraya el lenguaje: "oscuro," "desnombrado escándalo," "confusión," "hervor descompasado."

En la cuarta estrofa, el 'discurso' representa el poder del artista de producir la existencia por la labor de sus manos. Hemos visto una alusión a este fenómeno en

poema I donde se habla de las artes plásticas como
'formas de elocuencia':

Pero en ella hablaba el doble ritmo,
el ascenso doble que se junta,
por su división, en uno solo.
Y todo recibió por ella
nombre y lugar y cuerpo en orden.
Y la duplicada cumbre de ola
en un rostro solo se revela. (13)

Del caos ("división), el orden se crea. El proceso de la creación sigue la imagen del discurso ("ella hablaba") y la imagen de la espiral (del título) con nombres distintos: "doble ritmo," "ascenso doble." La producción del ser sigue "en orden" como indica el quinto verso: "nombre y lugar y cuerpo"--el polisíndeton intensificando el efecto del orden. El procedimiento imita el orden bíblico de la creación; el artista nombra, da lugar y extensión en el espacio, y efectúa la materialización del ser.

La quinta estrofa se hace más filosófica,
invirtiendo conceptos del tiempo y del espacio:

Transcurso del espacio; tiempo
en la materia coronada;
luz del polen en los pistilos
tenebrosos de la flor en armas. (13)

Con esta perspectiva filosófica, el poeta refleja sus pensamientos centrales tocante al tiempo y la eternidad; la sed de la inmortalidad encuentra su corona, no en la vida eterna, bíblica, sino en la materia concreta y la materia concreta constituye el "transcurso" o la extensión del espacio. El espacio en sí no tiene sentido

específico; cobra sentido solamente cuando se relaciona con la realidad física. Es propio entonces que la imagen que sigue inmediatamente después sea la imagen de una flor, una realidad de valor concreto y estético y una realidad celosa de su presencia material (como el artista de sus poderes), es una "flor en armas."

El poema IIII (15-16) sigue destacando los temas del tiempo y el espacio. Relacionado con estos temas, se presenta el deseo de eternizar lo finito (otra constante en este libro como se ve en los poemas I, II, X y XI). Esto se hace aparente en la primera estrofa del poema IIII:

Saltos de profundos surtidores
eternizan cauces momentáneos;
cristales de plata, lenguas, silbos,
rutas fluviales de las águilas;
viajes de tramas y de urdimbres
--lugar y tiempo--congelados
ondulan, giran, se revuelven. (15)

El hablante emplea imágenes arquetípicas y primitivas para captar una energía sin límites, para hacer que el tiempo finito trascienda sus limitaciones por medio de la paradoja ("cauces momentáneos"). Los versos tres y cuatro ofrecen imágenes caóticas y desconectadas. El tiempo en contra de la eternidad sigue siendo el tema predominante. "Viajes" en el quinto verso se hace metáfora por la historia y "de tramas y de urdimbres" el intento del hombre por medio del arte o de otros artificios, de controlar el transcurso del tiempo--aquí

representado por la imagen del tiempo y el espacio fijos: "--lugar y tiempo--congelados." Sin embargo, el tiempo y el espacio ("en la materia coronada") se niegan a ser encadenados y, como la fuerza vital de un animal silvestre, se contorsionan: "ondulan, giran, se revuelven."

La segunda estrofa enfoca la imagen del tiempo mediante otra metáfora llamativa, el arte en sus varias formas:

Y suenan estanque de follajes
de irreprochables resplandores;
antídotos contra la herrumbre
vienen y van, reconstruyéndose
en la tela absorta de sus pasos. (15)

El arte ("irreprochables resplandores") se convierte en antídoto al transcurso del tiempo, este último expresado por la imagen de los efectos del tiempo: "herrumbre."

La imagen del hombre como artista se expresa en la imagen de la "tela" y se desarrolla en la imagen de la hilandera en la tercera estrofa. La tercera y cuarta estrofas se ligan por la imagen de los "vientos" generados por "el huso" de la artista ("hilandera"), cuyo poder vital se amplía en el "aliento de dios" en la cuarta estrofa:

La hilandera, ahora, vigilante
volátiles copos en el cáliz
de ganchos retiene; deposita,
sobre el tallo fértil de la rueca,
los florecimientos invernales;
el huso voltea; la extraviada
estirpe de los vientos tuerce.

Aliento del dios en las entrañas
 de la caracola enfebrecida;
 torbellinos en cuya cúspide
 se acomoda el flanco de una estrella,
 o bien espejo que reúne
 --como en la frente del carnero
 primaveral-- los dobles giros,
 las gemelas vueltas musicales. (15)

Este aliento 'respira' vida, una figura sugerida por varias metáforas: "el huso voltea," "caracola enfebrecida," "torbellinos," "dobles giros," (esta última reforzando el "doble ritmo / el ascenso doble" del poema III), y "gemelas vueltas musicales," todas reforzando la metáfora central del título del libro.⁵

Mediante la generación de la vida, se crea la ilusión del poder, como en el "júbilo" de la quinta estrofa:

Júbilo, puente entre las lindes
 vencidas; fulgor de las alianzas;
 explosión de brazos interiores
 que en campanas de ebriedad golpean,
 y urden y traman la certeza
 de que nuestra vida no termina. (15-16)

La "explosión de brazos interiores" señala el impulso creador, y este impulso tiene una sola función--la de crear la ilusión de la inmortalidad; el dominio sobre el tiempo y el espacio: "y urden y traman la certeza / de que nuestra vida no termina." Ahora el sentido de "viajes de tramas y de urdimbres" de la primera estrofa se cumple y cobra su pleno significado.

La fuerza creadora del artista en la séptima estrofa es el único asalto valioso contra el tiempo, de nuevo,

valiéndose de la gran imagen dantesca de la rosa: "ella . . . el ancla / que enraiza la rosa giratoria"--resonante de la "alma giratoria / de la flor interna de las conchas" del poema II.

La octava estrofa (no citada aquí) repite palabras e imágenes de la primera estrofa. El lector descubrirá un movimiento del caos al orden en el nivel sintáctico. Esta ordenación nos prepara para la última y más importante estrofa del poema:

Y bucles conductores crecen
de corvas ráfagas metálicas,
de felinas furias enarcadas;
desarrollo de la serpiente,
bicípite espiral abierta;
sedimento límpido del vuelo,
o cuerpo inicial de la tormenta
en mármoles negros incrustado. (16)

Se notan aquí imágenes animalísticas que recuerdan la antigua cultura indígena con referencia a la diosa de la vida y de la muerte, Coatlicue ("serpiente, / bicípite espiral"). Se destacan los dos últimos versos: "o cuerpo inicial de la tormenta / en mármoles negros incrustado." Al llegar a estos versos, el lector empieza a vislumbrar una forma emergente, materializándose de la materia prima (potencia) de la piedra. Vemos la forma inicial del cuerpo, presentado por primera vez en el primer poema. Ahora se esclarece la emergencia del ser, el surgimiento de la forma artística del mármol a manos de su creadora.

Como hemos visto, el poema II empieza a explorar la relación dinámica entre la violencia y el caos por una

parte, y el poder artístico de crear el ser de ese caos por otra parte. El poema III explora la región del 'devenir'--el reino entre la potencia pura y el acto puro. El poema IIII une el impulso artístico a la trascendencia del tiempo, elaborando conceptos del tiempo y el espacio con vislumbres de la materialización de la forma humana.

Dixit quoque Deus . . .

Los poemas V, VI y VII enfocan varios temas del tiempo (el tiempo atrapado), la materia prima y el proceso creador. El acto de escribir relacionado e instrumental al proceso creador se convierte en tema objetivo.

En el poema V las fuentes, "manantiales" y "fuentes" evocadores del poema IIII reaparecen. El papel del artista es aprovecharse de la fuente ("manantiales") de la creatividad, liberando las potencialidades latentes en el caos, transformando el "tiempo encarcelado en olas quietas" (19). Las "olas quietas," una imagen lírica de la potencia, también reaparece influenciada por imágenes acuáticas en referencias enigmáticas a los cuatro elementos, la "materia prima" de los filósofos presocráticos:

se enriza la cuádruple corriente
elemental, endurecida

por las mariposas de la espuma.

Lámpara fluvial de cuatro brazos
es . . . (19)

El papel del artista es liberar las fuerzas potenciales del ser. Como dice el poeta en la segunda estrofa: "ella renueva el surtidero / de los ríos sin tregua." La última estrofa del poema realiza esta transformación:

Mientras ella, sola en las entrañas
del manantial, en las raíces
de las crecidas infalibles,
siente condensarse su plegaria
de imperios; las olas desplegadas
del ardor primaveral; el fruto
del hervor nocturno de las fuentes. (20)

El "tiempo encarcelado," las "olas quietas," y los "ríos encadenados" se hacen "olas desplegadas." Los poderes del artista activan la potencia y producen el "fruto" deseado, la producción del ser. Se nota aquí el esfuerzo del poeta de integrar el libro y crear una estructura bien ajustada al captar el surgimiento del ser del primer poema, "y hace que la piedra se despliegue / en racimos de alas; reconcilia / las sucesiones de las olas . . ." (7-8), realizada en este poema por "las olas desplegadas / . . . el fruto."

La violencia y el sacrificio predominan en el poema VI con resonancias del poema II; sirven de metáforas por la inmolación propia del artista en su búsqueda de la creatividad. Versos como "la pirámide descoyuntada" (22) evocan escenas indígenas con referencia aquí a Coyolxauhqui.⁶ Aun en la sexta estrofa, un sentido de

violencia se percibe en el acto del artista de transformar la potencia en el ser existente ("fruto" de arriba):

Madre de las cumbres, emboscada
a la migración de los espacios,
ella, desde el alto, recupera
con juegos de cantos y taludes
la pirámide descoyuntada:
por sobre el terror de la desgracia
yergue su fuerza vencedora. (22)

Lo más original de esta estrofa gira sobre los primeros dos versos. El 'espacio' llega a simbolizar la potencia, y esta potencia disfruta cierta libertad pero es la libertad del caos. El poeta emplea un lenguaje militar para expresar la lucha o "combate" que existe entre el artista y su materia prima que no quiere subyugarse. Por eso huye, "migración de los espacios" (la potencia), y el artista la acecha (en "emboscada")--una articulación del dinamismo de la búsqueda/lucha por la palabra lírica vista en la poesía temprana. El artista termina creando el producto artístico y por eso, "yergue su fuerza vencedora."

En la cuarta estrofa del poema VII, la piedra ("materia indivisible"--pura potencia) a manos del artista, ya está lista para ser elevada a la forma o el acto de existencia:

Sí, la materia indivisible
que va desnudando, paulatina,
los oleajes del deleite;
sí, la sumisión afortunada,
sin peligro de error, al centro
de eternos impulsos que la guía. (23)

"Los oleajes del deleite" empiezan a revelar la nueva forma emergente que "va desnudando, paulatina." Es la transformación continua del "cuerpo inicial de la tormenta / en mármoles negros incrustado" visto en el poema IIII. Este mármol que empieza a desprenderse del bulto de la materia sin forma nos recuerda del poeta simbolista francés, Paul Valéry, con referencia especial al conocido poema, "Le cimetière marin." Allí en el cementerio al lado del mar, el poeta contempla la muerte, y sin embargo, en el puro acto de contemplación, el mármol de las lápidas sepulcrales cobra vida:

Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,
 Fragment terrestre offert à la lumière,
 Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
 Composé d'or, de pierres et d'arbres sombres,
 Où tant de marbres est tremblant sur tant
 [d'ombres;
 La mer fidèle y dort sur tant de tombeaux.
 (vv. 55-60)

Además de emplear los mismos materiales (oro, or y el mármol, marbres) los dos poetas vivifican el mundo inerte por su visión dinámica de la realidad y la plasticidad del lenguaje.

El poema termina con una estrofa importante en el desarrollo del enfoque poético:

Y en la piedra desvestida, el cielo,
 muerto hasta allí, su centro adquiere:
 el enjambre de gozosos números
 de un corazón en paz, y crece
 en torno a su latir de alas. (24)

La educación del acto de la existencia corresponde a la progresión lírica vista en los poemas I, IIII y VII; en

las siguientes imágenes enlazadas, esta progresión traza el 'devenir' del ser desde 'la piedra alada' (I), al "cuerpo inicial . . . incrustado" (IIII), a la "piedra desvestida" del poema actual, cuyas alas empiezan a manifestar la vida orgánica, "latir de alas."

El artista reconoce que el saborear de la eternidad es algo fugaz, "momentáneo"; produce "eternos impulsos." Por eso la lucha y la labor del artista es la de fundamentar su propio ser en la producción de la realidad y transformar lo que es mera potencia o caos en forma, en orden, en existencia.

Imitatio et artifex

Los poemas "c," VIII y VIIII vinculan la naturaleza y al artista como paradigmas mutuos. Enterrado dentro de estos dos 'espejos' es el concepto clásico del artista como imitador de la naturaleza; no en el sentido de la problemática de conceptos del arte mimética (que no es nuestro enfoque), sino en el artista y la naturaleza como reflejos de toda producción artística.

El poema "c" nos remonta a la imagen de la madre diosa de la tierra. Es ella la que da vida, "dio raíces." El primer quinteto nos ofrece bellas imágenes con respecto a la creación de las montañas, formando parte de su propio cuerpo:

La tierra, grave, dio raíces
 a la reverdecida cordillera;
 se hizo de esbelto polvo alado
 con el afán altivo; en brazos
 de roca, se alzó al viento, y lo contuvo. (25)

El segundo quinteto refleja la narración de Génesis de la creación del hombre:

Y fingió el traje de la arena
 y conoció la sed; árida, expuso
 fantasmas de olas, y otras olas
 admitió, frías, en su vientre,
 y presintió la forma para el barro. (25)

La imagen arquetípica queda clara: la madre tierra está 'embarazada' ("en su vientre") con la forma del hombre esperando la existencia, mientras que su forma está escondida en la materia del barro. Vale notar que Adán en el hebreo significa precisamente "barro." Así que la creación del hombre de la naturaleza se hace análoga al artista cuando éste produce el ser o la existencia de la potencia de la materia, concepto que se destaca en el próximo poema.

Las primeras dos estrofas del poema VIII siguen este tema en forma de interrogación y respuesta:

¿De qué semilla de diamante
 crecen este vuelo, estos peldaños,
 esta marea de relámpagos
 curvos, los giros de esta llama?

Ella sabe el núcleo de las cosas
 con modelar su rostro; encuentra,
 en el hueso de la arcilla, el germen
 del oculto corazón con alas.
 Trabaja en su tejido opaco
 y hace, a cada instante, la potencia
 del acto--fuente--de otra forma. (27)

Es el hombre hecho de barro, "arcilla" aquí, quien se convierte en la "semilla" o "diamante" en el ascenso de la evolución creadora ("peldaños"). Igual que el hombre es el "diamante" de esta evolución, el arte del hombre se convierte en el 'diamante' de la evolución artística del hombre. El artista en su impulso creador reconoce esto y se compromete al proceso artístico, transformando la potencia en forma y existencia: "y hace . . . la potencia / del acto--fuente--de otra forma." El artista se hace el repositorio de la "dádiva" del primer poema del libro como sugiere lo siguiente:

Arbol de mujer, carne de espejos,
asilo orgulloso de relámpagos;
escalera pródiga de dádivas
sin muerte . . . (27)

El poema VIII marca la culminación de esta índole de imágenes. El artista ahora se percibe como divino: "huellas de divinas manos / en el celeste barro hundidas, / o fósiles diosas, en los moldes / de rocas de viento, preservadas" (29). Es capaz de producir el ser y lo hace como indica la primera estrofa: "invoca límites de mármol" (primera estrofa--según los filósofos clásicos, la materia es un principio metafísico limitativo). La producción artística se intensifica en la quinta estrofa cuando el artista transforma el peso muerto y produce:

[Y] el ala del vapor, altísima,
se transmuta en peso y en cimientos
en donde el mármol contradice
la necesidad de la caída. (29)

La emergencia de la forma viva "contradice" la ley física de la gravedad. La sexta estrofa cumple el 'despertar' de la forma viva en realidad tangible:

Y entre densas vetas se esclare
el cuerpo desnudo. Se enternecen
los pechos, cautivos en las redes
de sus contornos transparentes;
invasión elástica, secreta
como granadas; como espejo
de manzanas, pulida; como lentas
uvas, fermentada de delicias. (30)

Las metáforas son claras. Las "vetas" del "mármol" se hacen las venas del ser humano emergiendo del mármol. La piedra ya no es piedra sino la piel, "invasión elástica"; su color, verosímil como "granadas." Los pechos "se enternecen." El proceso es casi mágico como implica el vocabulario alquimista de la tercera estrofa; por medio de su "manto de conjuros" el artista 'transmuta' (la quinta estrofa) el "bloque geomántico" en realidad viva (29).

La séptima estrofa corona este proceso de forma emergente:

Cuando ella desplaza hacia sí misma
la carga del cielo, y en silencio
escucha el llamado de la nube
en prisiones de piedra oculta;
y la huella celestial transmite
a peñascos puros, y liberta
la sombra del sol entre sus manos. (30)

El artista, habiendo sido transformado por su propio desarrollo, acepta su responsabilidad divina, "carga del cielo" liberando el ser existente de las "prisiones de piedra oculta" de entre sus manos.

Conclusión: los poemas X-XIIII

Los poemas X hasta XIIII refinan y perfeccionan el proceso creador con alusiones más precisas y detalladas, valiéndose de imágenes y un lenguaje empleados a lo largo. El poema X por primera vez identifica a "ella" como la escultora:

Ella, la elegida, la escultora
de la luz que buscan los sedientos;
donadora de celestes pozos,
abre las fuentes de su pecho
y deja en libertad nutricias
migraciones, albas transitivas. (31)

Este poema hace más explícita una alusión planteada en el poema VII cuando "Los fuegos del cincel golpean / dóciles a ritmos primordiales" (23). También, "el sello del ángel en su pecho" (7), descubierto en el primer poema, ahora "abre las fuentes de su pecho"; rescata "la migración de los espacios" (VI, 22) para ahora 'dejarlas en la libertad' de la forma de la existencia, "nutricias migraciones."

El poema XI sigue intensificando la labor creadora del artista mientras "Ella . . . / obliga a los inertes cuerpos / a despertar" (35). El que no recibe la forma de la existencia, solamente "aspira . . . el orden"; se convierte en "desterrado incompetente" (36).

Aunque existen alusiones eróticas, y a veces son fundamentales a lo largo del libro, el poema XII se hace más explícito en su empleo de imágenes de matices

sexuales y sagrados. Al combinar estos dos aspectos, el poeta funde impulsos creadores que son naturales igual que sobrenaturales. El sexo femenino ("selva vertical; bisagra virgen; matriz"; "almendra salvadora") produce la vida y forma física. La "custodia" realizada en la transubstanciación de la misa, le imbuye al recipiente con la forma de la vida divina.

Tal vez corroborando esta línea de interpretación, el poema XIII se vale de una alusión mítica (un recurso notable en As de oros, 1981) que subraya el elemento reproductivo:

Y son salto de cárcel, vuelo,
rosa azul de infurecidas brasas
inseminadas de oro; círculo
de hogueras móviles gozosas
en torno a su centro congelado. (39)

Esta imagen recuerda la inseminación de Dánae por Zeus (engendrando a Perseo) cuando Zeus se convirtió en una lluvia de oro. Se desarrolla aun más en la siguiente estrofa en que, "[En] el vientre atónito del agua / condensa el fuego su semilla." Esta alusión enriquece el sentido del misterio de las fuentes desconocidas del acto creador.

Los dos últimos poemas, "e" y XIII, coronan todo el proceso de la producción artística y creadora. El XIII reincorpora el lenguaje marcial del primer poema. El artista se rebela contra la muerte en su implacable deseo de encontrar algún significado en la vida, principalmente

en la creación: ella "salvó la presencia soberana" (43); es la transformación de pura potencia y caos en la forma viva. Invoca sus poderes: "sus hélices de aguas inequívocas, / su mármol de vientos espirales" (tercera estrofa), por medio de los cuales produce la "obra magna, vida; encarnizada / fundición de encuentros incesantes" (44). Esta imagen nos remonta al epígrafe del capítulo en la recreación "a cada instante" de nuevas formas y actos. Entonces, al llegar a la última estrofa, el lector presencia la transformación, la 'encarnación' del ser en la potencia de la materia: "Y ha de amar ahora el que ha nacido," completando el círculo iniciado en la primera estrofa del primer poema.

En términos generales se puede percibir el desarrollo de este libro de poesía en cuatro etapas, pero vale tener en cuenta que los temas y el lenguaje siguen incorporándose a lo largo de todos los poemas; los enfoques de cada sección siempre están presentes hasta cierto nivel en cada poema. Por eso es difícil extraer un solo poema y rendirle justicia en el análisis; siempre forma parte de una totalidad íntegra--un rasgo típico de la poesía de Bonifaz Nuño.

Podemos decir sin embargo, que los poemas I-III establecen conceptos de potencia y caos pero también plantean alusiones a la forma (la piedra alada) y el ser; nunca existen aparte. La segunda parte, "Dixit quoque

Deus," reflejando las primeras palabras de la creación del Antiguo testamento, ofrece comentarios sobre los poemas V, VI y VII y versan sobre la producción del ser y la transformación del caos al orden. "Imitatio et artifex" trata los poemas "c," VIII y VIII. En estos poemas el poeta se vale de un lenguaje que retrata a la naturaleza y al poeta como modelos de la creación artística.

Los cinco últimos poemas (X-XI) perfeccionan el 'devenir' de la forma hasta llegar al pleno acto de la existencia, el nacimiento del producto creado. Los poemas, "e," XII y XII, como la "bella sorpresa" de un soneto, 'desvelan' la forma humana creada de la potencia inerte de la piedra.

Por medio de metáforas novedosas y de un lenguaje simbólico, Bonifaz Nuño ha construido una poesía casi impenetrable. Ha creado una estructura condensada por medio de alusiones míticas, sagradas, profanas, científicas (como la metáfora central), sexuales y naturales. Ha enfocado su atención desde el principio (no sólo de este libro, sino desde La muerte del ángel, 1945) en los impulsos creadores. Ha intentado crear una poesía que empujaría al lector a convertirse de su propio estado de potencia en un lector participante en este proceso.

Igual que el artista que ha esculpido la forma en la piedra, Bonifaz Nuño ha grabado el proceso creador en el pedernal del lenguaje, parecido a la manera en que Proust ha cincelado la forma gótica en el estilo novelístico. Inspirándose de las artes plásticas de Angela Gurría, el poeta cincela el proceso poético mientras su poesía se hace, "palabra de bandadas lúcidas" (31).

Notas

¹Todas las citas de este libro provienen de El corazón de la espiral.

²Esta información se comunicó al autor de este estudio en una entrevista sostenida con el poeta en abril de 1991 en México. El nombre, "Angela Gurría," se nota en una dedicatoria del colofón del libro, pero el lector general no sabrá que ella es escultora. Sin esta información, puede resultar difícil descifrar algunas de las imágenes.

³La relación de la potencia al acto, o la materia prima a la forma substancial, como nos llega de la tradición aristotélico-tomística, se conoce por el término "hilomorfismo." La palabra es un compuesto de la palabra griega "ύλη" que significa literalmente "madera" y la palabra "μορφη" o forma. Este principio declara que toda realidad finita tiene su existencia como producto de la unión entre la materia y la forma. La materia prima (pura potencia) es el principio metafísico por medio del cual cada entidad existente tiene su identidad concreta y su limitación; al recibir su acto de existencia, hace tal y tal entidad ésta y no otra. La forma substancial es el principio metafísico que imbuje a cada entidad con la existencia formal.

Obviamente la literatura es inmensa pero el lector puede consultar primero el séptimo libro de La metafísica de Aristóteles. Luego se puede consultar a Jacques Maritain, Eléments (169-183), y a Henri Renard, S.J., The Philosophy of Being (67).

⁴Cirlot señala la importancia de este símbolo: "Sea como fuere, la espiral es uno de los temas esenciales del arte simbólico (ornamental) universal, bien en forma simple de curva en crecimiento en torno a un punto, o en forma de arrollamientos, sigmas, etcétera. . . . También señala este autor [Ortiz] la conexión del viento con el hálito vital y el soplo creador. La voluta, forma espiral, simbolizó en las culturas antiguas, según él, el aliento y el espíritu. . . . También por su sentido de creación, movimiento y desarrollo progresivo, la espiral es atributo de poder, que se halla en el cetro del faraón egipcio . . . La espiral está asociada a la idea de danza, siendo muchos los bailes primitivos de carácter mágico que evolucionan siguiendo una línea espiral. . . . Juzgada desde este ángulo, la espiral es el intento por conciliar la 'rueda de las transformaciones' con el centro místico y el 'motor inmóvil' o al menos constituye

una invitación a esta penetración hacia el interior del universo, hacia su intimidad" (196).

Véase también el lenguaje de la creación del hombre según Génesis en la Biblia Vulgata: "Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae, et inspiravit en faciem ejus spiraculum vitae" (Gén 2: 7).

⁵". . . la espiral doble parece estrechamente asociada a las aguas. Siendo éstas el elemento de transición, transformación y regeneración, la espiral doble las representa en toda su efectividad simbólica" (Cirlot 196).

⁶"Es significativo en este respecto que el principal atributo de Chantico, divinidad femenina del fuego, sea el del *agua quemada*; y que es este mismo símbolo místico el que aparece bajo la cabeza cortada de la hija de la Tierra Madre. En efecto, la herida producida por el arma luminosa del dios solar--la serpiente de fuego con la cual Huitzilopochtli ha venido al mundo--ha dejado sobre el cuello de la mujer la marca de la unión de los contrarios" (Séjourné 178).

Capítulo 6

El cuerpo y lo erótico en Albur de amor y Del templo de su cuerpo

A lo largo de la extensa trayectoria poética de Bonifaz Nuño, hemos visto una constante unificadora que da coherencia a una variedad de temas y formas: la palabra lírica. En ésta, el poeta encuentra el fundamento y el significado de su propio ser, identidad y existencia. Y en cada etapa de esta trayectoria, el poeta singulariza algún camino que ilumina esta palabra lírica; estos caminos son los "enlaces" de su ser como hombre y poeta. Vimos en Fuego de pobres (1961), que los tlamatinime, sabios de los aztecas, daban el "rostro" a sus oyentes, es decir, integraban sus personalidades en el acto de cantar o poetizar. El poeta, ahora agregando el elemento corporal y erótico, completa, a su modo, el cuadro de la personalidad y constitución humana, habiendo ya examinado los elementos espiritual, intelectual y metafísico en la poesía anterior.

Como se nota en sus títulos, ("amor" y "cuerpo"), Albur de amor (1987) y Del templo de su cuerpo (1992) se hermanan en una progresiva materialización del espíritu; los dos buscan cierta redención del tiempo por medio del cuerpo. Pero la visión de la realidad presentada en el primero es más pesimista; la palabra, el tiempo y la

memoria se muestran defectuosos como se ve en imágenes del cuerpo en decaimiento. Del templo, en cambio, ofrece una visión más optimista y no sorprende por eso una intensificación de lo erótico en las imágenes, expresada por los 10 sefirot de la cábala como elemento estructural. Este último capítulo, entonces, explorará estos aspectos de los dos libros.

Albur de amor

Los 37 poemas y sus 1224 versos se desarrollan bajo la éjida del peligro, el azar (albur) y el amor como su título sugiere.¹ Se hace sentir en este libro el tono de un discurso más coloquial, personal, aun sentimental, recordando el de El manto y la corona (1958). A veces la presencia (o ausencia) de una mujer parece revelar una relación amorosa fracasada: "el cáncer terminó; te ausentas" (10), como en el poema 3; o la voz enfurruñada del hablante en medio de una riña de amantes: "te devuelvo / tus muebles . . . / tus cartas quemadas, tu retrato, / el cuarto donde me quisiste" (22) del poema 8.² En disputa retórica con la muerte personificada, el hablante le recuerda que aunque está en su "cuerpo mutilado" (41), del poema 16 y que es un "impudor sexagenario" (16), del poema 6, el poeta todavía manda a la muerte: "te estoy mandando todavía" (13) del poema 4.

Por otra parte, un grupo de 10 poemas (1, 5, 9, 13, 18, 20, 25, 29, 33 y 37) se reconoce inmediatamente por su estructura externa; todos constan de cuatro tercetos y manifiestan un registro más abstracto, aunque no siempre impersonal.³ Los dos "libros," el uno de carácter más abstracto y universal, y el otro, de índole más íntima, se compenetran formando el libro titulado Albur de amor.

La memoria

Es necesario enfocar el concepto de la memoria, no sólo porque desempeña un papel importante en este libro, sino por la manera en que contrasta con su función vista en As de oros (1981), donde se realizaba como fuerza creadora. Aquí, sirve más bien para intensificar la sensación de pérdida en el hablante.

Al iniciar Albur el poeta yuxtapone lo más abstracto con lo más coloquial. El poema 1 empieza con una definición ya clásica de la infinitud en los versos segundo y tercero de la primera estrofa:

Que el amor sea con nosotros,
errantes en círculos perpetuos
donde todo empieza en cada punto.⁴ (7)

Se ve el acostumbrado uso de oximorones tal como "errantes," "perpetuos," "empieza," o en la tercera estrofa, "Vértigo inmóvil . . . estable torre," en que el poeta se vale de la paradoja de opuestos para apuntar a

otro nivel de complejidad. Termina este poema en una nota meditativa con respecto a su filosofía del tiempo, "Y todo transcurre hacia sus causas" (7).

Tras éste, el poema 2 responde con un tono coloquial de un hablante encolerizado e insatisfecho con lo que el transcurso del tiempo le ha traído. "Bueyes, puercos años han pisado / sobre mí. Surcándome, pudriéndome" (8). El encabalgamiento refleja a un hablante que se ve a sí mismo separado, fuera del compás del tiempo (concepto que emplea a lo largo) y sobre quien el peso destructor del tiempo se le echa encima. Sigue este hilo en Del templo de su cuerpo, en que el hablante se percibe andando en el tiempo de "desencordados . . . relojes" que producen un "palpable desorden" (G) en su realidad inmediata.

De un golpe entonces, el poeta introduce en estos dos primeros poemas una dialéctica entre lo más abstracto y universal, su búsqueda de la 'palabra nueva' (7) por una parte y lo más concreto y personal expresado por las preocupaciones del poeta manifestadas en su estado psicológico y físico ("surcándome, pudriéndome" [8]) por otra.⁵

Esta meditación personal da entrada a un elemento fundamental en este libro: la memoria. En As de oros, la memoria servía de vehículo creador y destructor donde, "hostiles rostros me acecharon" ("Del azogue ansioso" [17]), pero por medio de lo cual el poeta recreaba su

propio mundo mitológico. Ahora estas memorias, aquí signos de la vejez y del pasar del tiempo, se juntan ofreciendo percepciones horripilantes del cuerpo físico, y asaltan al poeta como en la segunda y tercera estrofas:

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

Y la memoria me devuelve
miseros, amargos niños; rabias
envejecidas como calles
anónimas . . .⁶ (8)

Por su "memoria" el hablante identifica "muchos muertos" con "amargos niños." Modifica el tono apocalíptico de la primera estrofa ("sepulcros / abiertos") con una extraña ternura al nombrarlos "miseros, amargos niños"; son las vivencias del hablante y sus creaciones artísticas del pasado. El que los haya llamado "niños" convierte aun más el tono de lo coloquial en una nota más íntima. Las "calles anónimas" proyectan la sensación de pérdida (tal vez de memorias ya perdidas en el olvido) y la enajenación experimentada por el hablante. Esta experiencia resulta en la percepción de sí mismo en el poema 31 como "el desterrado" en que se oyen ecos románticos del poeta francés, Gérard de Nerval ("El desdichado"), en su librito de sonetos Les chimères.⁷

Con la atención fijada cada vez más en la condición física, este poema retrata al hablante encarcelado en la prisión de su cuerpo. Se pueden ver los huesos

resaltando para afuera debajo de su piel ("costra de cenizas" en el poema 24) en su cuerpo ya "decrépito" (36) del poema 14 y "mutilado" (41) del poema 16. Ahora en vez de servir de estructura fundamental de su ser físico estos huesos se han hecho las "barras" de su cárcel personal. El cuadro de los huesos como símbolo de la vejez se repite en el poema 10 donde la protrusión de los huesos por la piel se ve aun más pronunciada, "y estos huesos, / ya sin su vestido, se me salen" (27). La piel, como un vestido, es sólo un accidente de la existencia que no puede escaparse de la realidad de la muerte escondida debajo.

Además del nivel material, el deterioro del cuerpo físico casi siempre representa la disminución de los poderes creadores del poeta. El mismo poema 10 añade toques precisos para abarcar los dos aspectos. La primera estrofa y partes de la segunda captan en un tono coloquial, su desconfianza personal frente a lo que parece ser el amor perdido.

No es en mi año. Alguien te tiene,
 no es en mi daño. Y sin embargo
 me daña en la duda lo que fuiste;

 mutilado soy por mis desechos.
 Y alegre de no vivir un día
 más, me complazco porque ahora
 estoy vivo. Me rasco, duermo. (26)

A primera vista, el juego de palabras en los tres primeros versos parece constituir formas ya gastadas: la anáfora de la primera expresión; una palabra encajada

dentro de otra (año/daño); el juego con la aliteración de la "d." Pero tomando en cuenta la segunda estrofa, el hablante se percibe "mutilado." Los quinto y sexto versos ("alegre de no vivir . . . me complazco") se intensifican por las acciones indiferentes, maquinales, casi animalescas en el séptimo ("vivo . . . rasco, duermo"). Una relectura muestra entonces, que las 'formas gastadas' corresponden precisamente al estado anímico y los poderes disminuidos del poeta. La última estrofa subraya este punto agudamente por medio de estos poderes convertidos ya en "sílabas vetustas":

Y habrán germinado qué semillas;
cuánta mala hierba habrá crecido
que, hendiendo sus sílabas vetustas,
hace que salten mis palabras:
losas de pavimento rotas
en la ciudad que fue del canto. (27)

La ciudad y el canto, símbolos de la inteligencia, la creatividad, y la poesía, vistos a lo largo de la obra de Bonifaz Nuño, ahora se han vuelto realidades difuntas.

El poema 22 reúne los temas del amor perdido, el poder poético y los efectos nocivos del tiempo con sus imágenes mortíferas. El hablante, que escribía en mejores tiempos pasados, ahora "es otro"; se siente "frente al cuadro de fusilamiento" (52), ya percibiendo el "olor del panteón [que] me llega . . . hasta la paz del camposanto" (52).

Entre los "amargos niños" y los 'muertos redimidos,' la memoria es un poder agridulce. En Albur el hablante

busca consuelo en "los licores del recuerdo" del poema 14. El poder embriagante de la memoria realmente produce dos efectos. Por una parte ofrece el consuelo del pasado como en el poema 32, "añoro de otros días. / Ay, juventud" (73)--no es un "culto" a la juventud--más bien la juventud se hace símbolo de la productividad poética (también en los poemas 13, 30 y 32). Este pasado es un tiempo "ya no fungible" (76) del poema 33, y refleja el antiguo topos del ubi sunt. Por otra parte, ahoga las preocupaciones actuales de manera evasiva.

La palabra

La memoria se asocia con el tiempo, el cuerpo y el poder poético (la palabra). En el poema 14 el hablante ve un espejo de "agujeros." Por el 'espejo agujereado' el tiempo se le desliza como por un tamiz. Y como un espejo 'agujereado' no refleja la luz, la ceguera no refleja la luz poética. El poeta hace constante alusión a la ceguera (los poemas 3, 6, 16, 17, 28, 31), símbolo de la falta de visión poética (o tal vez, autoreferencial), alusiones que recorren los dos libros. Este estado típicamente lleva un significado literal y otro figurado y se puede notar la alusión en el tercer verso.⁸

Hacia finales del libro Albur, el "espejo calvo" del poema 35, caracteriza dos niveles de significado: la declinante condición física del hablante, y la pérdida de sus poderes creadores. En el "espejo calvo" el hablante se contempla y repite imágenes de libros anteriores en que ve su valor personal reducido a su ambiente físico y nada más. En As de oros (1981), el hablante se había enfrentado con una realidad innegable: "Y he cambiado. Sordo, encanecido, / una oficina soy, un sueldo / . . . la nostalgia / de lo que no tuve . . . / y cáscaras de años devaluados" (8). Ahora, en Albur estos "años devaluados" se hacen "mis pesos falsos, devaluados" (73) y en el poema 35 se ve a sí mismo reducido a su "oficina" (79). El poder de escribir y de cantar se le han perdido a medida que se desarrolla el mismo poema 35:

la mano cortada, la costumbre
de perder los gustos que uno amaba.

Piedra es mi lengua entre cenizas.
Pues cansado estoy, pues viejo a voces. (80)

La "mano cortada" ya no puede escribir; la lengua pesada, ya no puede cantar. La penúltima estrofa preconiza la muerte del "verbo reviviente." Y la última estrofa subraya mordazmente el agotamiento de sus poderes al describirlos poéticamente en términos indígenas:

Amigo, Amigo. Se enmustiaron
mis flores marchitas; en desgracia
recordando voy, como de vida.
Y para acabar, por no rendirme,
no canto ya ni me despido. (80-81)

Se ve inmediatamente la asociación indígena de la 'flor y el canto' (in xóchitl in cuícatl, León-Portilla 142-147), ya perdidos. Para el poeta, entonces, el "verbo reviviente" se ha convertido en "Malditas palabras, devastados / joyeles en traje de hoja seca, / encarnizados embaúlo" (23) del poema 8. La palabra lírica parece anulada en el "traje de hoja seca" del cuerpo decrepito del hablante.

Es con frecuencia que la mutilación del cuerpo y la ceguera, se convierten en una figura de la falta de poderes poéticos. El hablante intensifica las imágenes ya citadas en el poema 16:

Como herencia me tocó, y por ganas,
la de cegarme y quedar trunco.
Y tú de mis brumas de ojimuerto,
vestida, de vidrio, te quitaste;
de mis muñones, desvestida.

quién sabe qué guerra habré perdido
que me ladran dos coyotes de hambre
debajo de esas cejas puestos. (41)

Lo explícito y grotesco de las imágenes, "trunco," "ojimuerto," "muñones" reflejan la intensidad del estado anímico interior del hablante. Estas conducen a una imagen original en la segunda estrofa en que la ceguera (o el apagamiento de la iluminación poética) se hacen "coyotes" hambrientos que expresan la angustia gimiente del hablante, deseoso por la visión, mientras "ladran." (Nos hace pensar que ahora el poeta tal vez se

identifique tanto con un Tiresias o un Edipo como con un Ulises, Eneas o un Dante).

La disminución de la "palabra" a veces se manifiesta en que el hablante se ve como, "Huérfano ya, te miro ahora / como entre enramadas, mutilado" (54), del poema 23. El poema 26 configura la pérdida del poder poético en términos de un amante menospreciado: "A otro le diste tu palabra / de casamiento;" (60). Apuntando o al nivel literal, o al nivel figurado, esta imagen se hace metáfora por la alianza entre el poeta y la dádiva del poder poético; el encabalgamiento, sin embargo, los separa y revela su separación, su fracaso de juntarse.

Siguiendo este motivo, el hablante completa el círculo de la imagen de Ulises, iniciado desde el primer poema de Imágenes (1953), "te calzas de sirena, cantas / en el oscuro, con tus islas / claras de lujos no tocados" (74). Aunque los poderes líricos han desaparecido, el deseo del poeta sigue, un deseo que tiene que resistir, por ser vano, "Y callo / y me amarro para no buscarte."

Con el apagamiento de los poderes poéticos, no es sorprendente un cambio de enfoque al elemento erótico, que preludia su intensificación en Del templo. Este cambio de enfoque parece ser una manera de renovar estos mismos poderes perdidos y se insinúa en una variedad de poemas (1, 15, 19, 21, 23, 27, 30 y 34). En medio de Albur, el poema 19 subraya este aspecto:

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

Y la música de las esferas
 hemisféricas, vas formando;
 a tu santa cítara aplicada,
 con movimiento diestro riges
 el templo gozante que sustentas. (46).

El hablante mezcla un lenguaje religioso-erótico ("la custodia del placer") con alusiones neo-platónicas y trascendentes de la música de las esferas (observación comentada por Dauster con respecto a As de oros en The Double Strand 129), para crear e introducir el "templo sagrado" del cuerpo en Del templo de su cuerpo (1992).

Del templo de su cuerpo

Los temas centrales del poeta--el tiempo, el ser, la palabra--siguen destacándose en el libro igual que en la poesía anterior. Este libro, sin embargo, enfoca más una intensificación de la dimensión erótica del ser humano.

Hay una doble ironía en este hecho; que el poeta, ya en el crepúsculo de su vida y de su carrera literaria, escogiera lo erótico como uno de los "enlaces" del ser y que escogiera un sistema místico para comunicar este "enlace." El antiguo sistema hebraico, constituido por la cábala y el sefirot, se hace en efecto, la clave estructural del poema (o libro) y resulta ser un modelo

preciso para las intenciones del poeta. Además, apoya la tesis que, en este libro, el poeta explora la materialización del espíritu por medio de lo erótico.

Por lo complicado que sea el sistema, merece algunas palabras generales de explicación para ver su función en el libro. Según la cábala, los sefirot son las 10 emanaciones de la Deidad. Antes del acto de crear, Dios es el "no-manifestado," el Ein-sof, o el infinito. Al crear, Dios se manifiesta por medio de sus emanaciones (divinas), los 10 sefirot. Estos corresponden a las 10 partes del hombre arquetipo, (el Adán Kadmon), todas alineadas en la izquierda, el centro y la derecha del hombre, empezando con la cabeza y llegando hasta los pies. Esta figura es conocida en la literatura como el "árbol cabalístico."

Cada sefirot encarna algún atributo divino (el cual se transmite al hombre): Kether=corona; Chokmah=sabiduría; Binah=inteligencia; Chesed=amor; Gueburah=poder; Tiphareth=belleza; Netzach=triunfo; Hod=gloria; Yesod=fundación (el falo); y Malkuth=reino (el principio femenino). Y después de la primera emanación, los demás sefirot se engendran por medio de una serie de relaciones trinitarias (Scholem, Kabbalah 96-116).

Aun más interesante y audaz, es el modelo erótico empleado por los comentaristas para explicar el acto de

creación. Scholem nota esta cualidad: "The organic symbolism equates the primordial point with the seed sown in the womb of "the supernal mother," who is Binah. "The palace" is the womb which is brought to fruition through the fertilization of the semen and gives birth to the children, who are the emanations. . . . The use of such phallic and vaginal images is especially prominent in the description of the relationships between Tiferet and Yesod on the one hand and Malkhut on the other (Kabbalah 110).

Nuestro poeta se aprovecha de este sistema sin desviaciones para estructurar Del templo. Sigue el orden de los sefirot, también identificados por números romanos, I hasta X (I-Kether, II-Chokmah hasta X-Malkuth) y los poemas reflejan con precisión los atributos de cada sefirot. Imitando la estructura de La flama en el espejo, Bonifaz Nuño intercala cada uno de los poemas hebraicos con tres poemas alfabéticos, A hasta Z. Se notará que estos poemas se constituyen por cuatro estrofas, las primeras tres, cuartetos, la última, un sexteto, 18 versos en total, y todos formados por heptasílabos.

I

Kether

Vértice sobre el vértice,
encima de la cima,
la flor innumerable
sin movimiento gira.

Ilimitada fuerza
que emana, de inactiva;
esplendor y corona
radical de la vida. 8

Principio elemental
y fuente; geometría
no presa por la forma;
consumación vacía. 12

Blanca lumbre, de estrellas
de oro recorrida;
conciencia pura; cráneo.
Antiguo de los días.
Presencia conocible
pero desconocida. (9) 18

"Kether," que significa corona, es la primera emanación de la Deidad. Se notará que todo el lenguaje respalda el concepto que subyace este sefirot y sirve de andamiaje verbal del poema. Los versos 1, 2, 3 y 7 ("vértice," "encima de la cima," "flor," "corona") subrayan la identificación del sefirot "Kether" como "corona." El concepto de "emanación" está reflejado en la estructura verbal del poema. Esto se nota en el verbo "emana" en el segundo verso, y en el encajonamiento verbal.

Los versos 5, 8, 9, 15 son los atributos divinos ("ilimitada fuerza," "radical de la vida," "principio elemental," "conciencia pura"). El verso 16, el "Antiguo de los días" es una alusión directa al Antiguo testamento en que el profeta Daniel, en éxtasis, ve al antiquus dierum.⁹

Por fin, el uso de la palabra "geometría" en el décimo verso también conlleva un matiz cabalístico. La palabra "gematría," (corrupción de geometría), refleja el

sistema cabalístico de interpretar la Tora. Según este sistema, cada letra del alfabeto tenía un valor numérico además del significado literal de cualquier palabra. De esta manera los comentaristas podían interpretar y pronosticar sobre el significado de las escrituras.¹⁰

En "II-Chokmah" (sabiduría), el poeta sigue el mismo proceso. Identifica la posición de la emanación según el árbol cabalístico, el atributo y el poder reproductivo (a veces, hace corresponder hasta los colores simbólicos del sefirot). La última estrofa ofrece la siguiente imagen:

Creación, sabiduría.
Suyos, después, hoy, antes,
la torre engendradora
y el cetro fecundante.
Y en la materia cósmica
el espíritu imparte. (17)

Esta estrofa capta bien la materialización del espíritu en lo erótico.

La juventud y la vejez

Resulta que en Del templo de su cuerpo "el espíritu" se imparte a la presencia de una joven mujer. En efecto el poema entero de H se convierte en un elogio de su juventud, contrastada con la vejez del hablante. El hablante expresa su asombro a la desigualdad de tal relación, "Prueba tu juventud lo torpe / de la vejez" y la belleza de la mujer rinde insensato el uso de la ropa, "proclamas lo obsceno del vestido" (30). Recoge el tema

del "riesgo" de Albur en este poema, "Yo, vestido y viejo, carcomido / y ciego, me arriesgo a tus veinte años" (30). Como las emanaciones crean la novedad del mundo, las primeras dos estrofas de H subrayan la novedad de ella:

La novedad es tu divisa,
jóvenes insignias te distinguen.

Tu cuerpo de recién creada,
como toque de hojas tiernas, como
lisura de tronco paso a paso
privado de corteza . . . (29)

Con resonancias del mito de Dafne, la imagen del árbol desnudado de su corteza forma un contraste directo a la "costra" (del poema 24) de la piel del hablante en Albur. Aquí, lo vistoso y resbaloso de la piel, sugerida por el tronco sin corteza, añade un matiz erótico. La tercera estrofa sigue desarrollando la metáfora de la piel cambiándola a la del mar: "Las dicen tus huesos, escondidos / por ondas de muelle resistencia . . ."

El poema P ofrece una perspectiva moderna frente a la juventud y la sexualidad de la mujer mediante metáforas originales. La modernidad se ve en la ruptura del estereotipado machismo del hombre al revelar su vulnerabilidad ante ella.

Hendidias mis máscaras de fuerte;
mis machetes de valiente, rotos;
abandonados mis escudos,
me tienes; vencido me convocas,
inerme, a enfrentar lo que me vence. (53)

"Rotos," "abandonados," "vencido," "inerte," "vence," todos se le caen encima revelando su debilidad; la segunda estrofa, intensificando esta visión antimachista, emplea la flor como imagen del hombre, para contrastarla con el hombre "fuerte" de la primera estrofa:

Alba levantada por el tallo
 crepuscular de mis deseos,
 abres ante mí tus escarchados
 abismos de azúcar, tus umbrales. (53)

El segundo verso establece la conciencia del hablante de su edad; la imagen del "tallo," realiza dos funciones: como parte de la flor, el tallo refuerza la vulnerabilidad del hablante de la primera estrofa; por otra parte el elemento erótico se nota en la misma imagen. Los versos tres y cuatro crean una imagen sensual, idealizada, de la presencia femenina y los "umbrales" no sólo delimitan el limen del cuerpo humano de ella sino que captan el estado de ánimo del hablante al borde de cruzar su propio limen psicológico y físico en el abrazo amoroso.

La renovación experimentada por el hablante se extiende a dominios normalmente no considerados estéticos. Por ejemplo la sangre menstrual se convierte en "florecimientos menstruales" en el poema V porque este fluir es emblemático de la juventud y la fertilidad; como se dice en el mismo poema, ella representa, "la juventud de las edades" alzándola a ella (o aun más, la juventud misma) al nivel divino. En el décimo poema, "X-Malkuth,"

"la joven dura" que "exalta sus poderes" y guarda "la parte más secreta" es: "La flor de cuatro pétalos, el ano." En el mismo poema, llega a simbolizar los cuatro elementos griegos y la energía espiritual materializándose en la segunda estrofa: "la materia / enérgica de fuego, / de agua, de aire, de tierra" (81).

De su existencia fragmentada vista en Albur, es precisamente esta juventud que le restablece la integración: "Y tu joven cuerpo . . . [me hace] un orden y un sentido" (R).

**"Escritura para ciegos"
El cuerpo y lo erótico**

Esta cita de L, en el título de esta sección, capta los efectos de la vejez y la gradual pérdida de la vista, y explica cómo abren paso a la exploración de otros sentidos físicos.

En la ausencia de la vista, los otros sentidos forman "un sentido" solamente (B). Por medio de este "sentido" el hablante explora las "misteriosas cicatrices" (H), en que la "ánfora harmónica" de la amada es su cuerpo en el poema D: "Anfora tu cuerpo, revestido / por su desnudez; barro engastado / de blandas perlas, se envanece / con las deleitosas cicatrices . . . / te sigo en otras cicatrices, / mapa de táctiles misterios" (19-20). Mediante la exploración de las "cicatrices,"

curvas y aberturas naturales del cuerpo "Se recrean los sentidos nómadas / en ti, como en plácidos jardines" (K), y la experiencia es hechizadora como el lenguaje del mismo poema revela donde [las palabras] . . .

Todo lo achican las palabras.
 Callan ahora, y los ensalmos
 mudos de tu cuerpo, el evangelio
 de los soles del tacto afirman;
 puertas al alma en los hechizos
 del sabor procuran; con esencias
 me embrujan tus túnicas aéreas.

 Como jardines, tú; y desnudo
 fin de laberintos y caminos,
 el central secreto. Y la tersura
 del vello de la fruta, acendra
 los efluvios de la miel salobre. (37-38)

El hablante reúne varios estratos de lenguaje para intensificar esta experiencia bastante sensual: el lenguaje oculto ("ensalmos," "hechizos," "embrujan"); y el religioso ("evangelio, alma"). La referencia al "evangelio" sugiere los otros cuatro sentidos (aparte de la vista). Este 'evangelio' de los sentidos se incorpora en el texto: el tacto ("cuerpo," "tacto," "túnicas aéreas," "vello"); el olor ("jardín," "efluvio," "miel"); el gusto ("sabor," "miel salobre") y el oído ("callan," "mudos," "túnicas aéreas"). La 'evangelización' de los sentidos refuerza el movimiento de la 'materialización' del espíritu que se ve en este libro.

Este lenguaje no es simplemente un vehículo para una experiencia 'mística,' como se ve en algunos poetas del renacimiento. El hablante deja claro este punto en J, en

que la casa (frecuente metáfora del cuerpo en la poesía de Bonifaz Nuño) está lista "para los sentidos no platónicos" (35).

Sigue enfocando la importancia del sentido del olor. Con respecto a este sentido, los poemas E y J ofrecen algunas de las imágenes más poderosas. Citaremos sólo algunas partes de cada poema, empezando con E:

Aromado como la mañana
 en los huertos llovidos, flota
 tu cuerpo, ya medias en las redes
 del despertar. Santos aceites
 exudados de las bestias húmedas . . .

Gloria insigne de la corruptible
 eternidad, lo sientes; pruebas,
 con él, la carne de la dicha
 perdurable; te transmuta entera . . .

.
 Y recibo de él los santos óleos
 del postrer bautismo y la primera
 extremaunción. Y tú me absuelves. (21-22)

El poeta se vale de un lenguaje pastoril y religioso para comunicar el embriagante efecto aromático de la infusión de su amada. Los "huertos" aquí y las "huertas en sombra" en J crean un sentido de pureza, y esta pureza es capaz de redimir el "pobre pecador" de la tercera estrofa de E. Los olores naturales de la amada se convierten en tres sacramentos de redención, "bautismo," los "óleos" de la "extremaunción," y la 'confesión' donde el hablante encuentra su absolución ("Y tú me absuelves"). Pero esta redención y absolución se encuentran no en los sacramentos religiosos, sino en el sacramento del cuerpo. Por eso el cuerpo, (se) "transmuta" en "la carne de la

dicha perdurable" en la segunda estrofa. Los "santos aceites / exudados de las bestias húmedas" se hacen "impulsos de ansias animales" en J y sus huertas huelen "a carne de nardo macerada," cuya fragancia es deliciosa, pero cuya flor es símbolo de la muerte, sugiriendo tal vez las nupcias freudianas entre Ερωϛ y θάνατος.

En E, el poeta empieza a introducir su metafísica del cuerpo en que identifica la salvación en la presencia y el placer de la realidad corporal. Esta idea de salvación y su asociación con el olor sigue en J en la tercera estrofa con alusiones a la escala de Jacob, ascendiendo al cielo (de la salvación):

Siguiendo los innumerables
peldaños infinitesimales
de tu olor, bajando y ascendiendo,
las superficies reconozco
maravilladas, de tu cuerpo. (35)

El poema O enfatiza el mismo tema, el encuentro sexual expresado por el viaje: "de salubres tóxicos, inicio / el viaje; ascendiendo inmensas gradas . . ." El elemento erótico se hace cada vez más explícito a lo largo del libro. Su presencia se destaca por ejemplo en los diez poemas del sefirot. El "cetro," símbolo fálico y sus metáforas aparecen en "II-Chokmah" ("cetro fecundante"), "IV-Chesed" ("sagrados poderes," "el báculo y el cetro"), "V-Gueburah" ("la espada y el asta," "la cadena y falo") y "IX-Yesod," que es de por sí la base generacional

("fundamento, energía / viril," "generadores órganos") en el sistema del sefirot.

"III-Binah" (la inteligencia), en el sistema cabalístico es considerada la madre de los otros sefirot. Así que en el poema es la: "Magna matriz," "feminidad estática," "luz," "mar," y todas son "Suyas, la vulva; eterna, / la hondura de la copa" (25). Del sefirot el hablante enfoca a la amada de carne y hueso y sus "caderas móviles" que contienen "la vulva de ensortijados atavíos: / modesta entre los muslos juntos" (Q). De las partes anatómicas, explora el éxtasis y desarrolla su metafísica del cuerpo.

La metafísica del cuerpo

Del cuerpo al placer, el poeta desarrolla con más intensidad su ontología y la materialización del espíritu. En este proceso parece un poco iconoclasta como en O en que declara, "Vencidos los cultos de otras diosas," que podría interpretarse como el abandono de la sublimada presencia femenina en La flama en el espejo. En este proceso, N desempeña un papel importante al establecer su filosofía del cuerpo, del ser humano y de la metafísica:

Tú eres tu cuerpo, la gozosa
tela de nervios y de vísceras;
Papalote de carne y glándulas,

vuelas sin soltarte de la tierra;
y en tu carne se convierte el alma
de todo; alma encarnada tuya . . .
.
Eres tu placer, y eres la mística
unión sexual donde te integras . . .
.
Orgasmo atlético; gemidos
pulsan entre gritos jubilosos.
.
Y comprendes, comprendiendo el mundo,
y carne y alma son un solo
prodigio de ser; tu alma es tu cuerpo. (45-46)

No es difícil ver el procedimiento y su importancia en el poema: cuerpo, alma, y éxtasis son la misma realidad; como dice al final, materia y espíritu "son un solo prodigio de ser," en el último fragmento.

'Embrujado' (K) por esta comprensión y experiencia, el hablante procede a O en que las mismas percepciones se expresan mediante un lenguaje penetrado por el mundo de los narcóticos. Escoge esta índole de metáfora porque corresponde a su concepción ontológica y física del ser humano anteriormente delineada, y deriva su poder a base de los sentidos físicos, como sugiere la primera estrofa:

Dependiente fiel soy de tus fármacos
benévolos; de la delicia
de tu materia alucinógena;
adicto ferviente de tus drogas
orgánicas, por ellas entro,
milagro puro, en tus sagrarios.
.
palpo las cumbres accesibles
a lo que no ha de recordarse.
.
Primavera, insensatez del gozo.
Ya la eternidad halla acomodo
en la duración del nomeolvides;
.
Vencidos los cultos de otras diosas,
fiel y jactancioso drogadicto. . .

.
 Famacodependiente férvido
 de tu materia metaquímica,
 como entre savias placentarias
 respiro de ti, me enorgullezco. (51-52)

La primera estrofa se relaciona con los sentidos ("drogas orgánicas"). La experiencia que no "ha de recordarse" es, por su intensidad, inimitable. En el tercer fragmento, "la eternidad" se define en la "duración" del encuentro amoroso. En el cuarto, el hablante ha cambiado sus antiguas diosas (de carne y hueso o espirituales) por una nueva, la realidad física de la amada. El quinto fragmento introduce un juego de palabras, cambiando la palabra "metafísica" por "metaquímica." Esta vuelta lingüística cabe bien porque la "metaquímica" lleva implícita la alquimia, un proceso material de sublimar los metales básicos en un orden de existencia más alto (los metales en el oro con respecto a la existencia mineral; la materia en el espíritu en el orden intelectual). El poema U hace una alusión explícita a este proceso en que la amada "en la cocina / alquímica . . . transmuta[s] los sabores / de harina y sal, en alma humana"; (como lo había hecho al hablante).

A lo largo del poema aparecen alusiones a tradiciones esotéricas. "VI-Tiphareth" hace una alusión a la teosofía de la rosacruz, yuxtaponiendo los elementos de su nombre: "Suyas, la cruz, la rosa / que en la cruz tiene asilo; / la pirámide trunca . . ." Para confirmar

este proceso, en el poema "IX-Yesod" (fundamento, base sexual) reconcilia "Espíritu y materia . . . en lo uno."

En El corazón de la espiral (1983), Bonifaz Nuño había empezado a construir poéticamente, pero con un toque filosófico, sus nociones sobre el tiempo, el espíritu y la materia. El poema III de ese libro declara: "Transcurso del espacio; tiempo / en la materia coronada . . ." La síntesis del tiempo y el espacio en la materia física (el cuerpo en Del templo) se puede ver claramente en el poema Q en su primera estrofa:

Espacial, en molde simultáneo,
olfato y gusto te encarcelan,
aunque diversa, sin moverte.
Te acompaña en el tiempo, molde
de tu puro transcurrir, el tacto. (55)

El poema X sigue sintetizando los sentidos y el tiempo encontrando su significado y definición en el cuerpo de la amada:

Con tus suaves músculos, alegre
de enjambrarse con aromas tuyos,
santifica el aire los segundos
de esta hora sagrada: monumentos
de un tiempo niño todavía. (75)

Para el hablante, ella es el repositorio ("templo" [L]) del tiempo como en S: "Tu juventud custodia, estático, / el tiempo . . ." (61). En E, como hemos visto, el hablante encuentra la "dicha perdurable" en la "carne" de su amada. Esto es posible porque para él cada instante es una renovación como lo había expresado en K: "Se recrean los sentidos nómadas / en ti, como en

plácidos jardines" (37). Sigue la materialización del espíritu en este mismo poema que hemos analizado anteriormente.

El poema N, que acabamos de analizar, establece una sistemática ecuación entre el "alma" (espíritu) y el cuerpo. En O, otro poema de suma importancia en este desarrollo, el hablante descubre para sí mismo que "la eternidad halla acomodo / en la duración de . . . tu labiado cuerpo intrínseco" (52).

En el último poema alfabético, Z, la única décima en el libro (forma predilecta en Imágenes), el poeta añade un elemento mallarmeano:

Te arrimas y callas, y al conjuro
sensible, la música acontece:
desnuda en su pureza, libre
de las ataduras del sonido;
respirable, el corazón del templo.

Y oscuro me arrimo, y me deleita
tu certeza corporal del alma,
su alegre quebranto. Y en silencio,
entre acordes convulsiones mudas,
entre arpegios de espasmos tácticos,
resucitado, me vacías. (79)

Irónicamente, a pesar de su esfuerzo por encontrar la eternidad en la materia, los sentidos, y el cuerpo, el hablante se ve obligado a buscarla en una región más allá de los sentidos; por eso construye los versos dos, tres y cuatro. Tiene que buscar la esencia de la música "libre del sonido" igual que Mallarmé tuvo que buscar la esencia de las flores en un más allá de las flores como dice en esta conocida declaración: "Je dis: une fleur! et, hors

de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets" (Mallarmé 857). En Z se nota una curiosa mezcla de vida y muerte en el último verso, que en efecto corresponde a un tono no completamente positivo en este libro, un tono que a veces socava la certidumbre de haber encontrado 'una fuente de juventud' a pesar del encanto de los placeres físicos y redentores del cuerpo y del amor sensual. En U el hablante sospecha eso al decir, "No conoceré tu casa nueva" y termina el poema en un tono enajenado, "Yo, lejos / también para ti desconocido" (68).

En Albur de amor y Del templo de su cuerpo, hemos visto un movimiento progresivo más allá de los libros anteriores, de los reinos del espíritu al mundo material. Los dos libros tratan del amor sensual, la palabra poética, el tiempo, la juventud/vejez, la memoria y la fundación ontológica del ser humano. Albur asocia la vejez, la ceguera y la condición declinante del cuerpo con la pérdida de la palabra creadora. La metáfora del cuerpo como casa deteriorada parece contrastar con los placeres asociados con la casa, la dicha matrimonial, la estabilidad, la protección contra los elementos y el tiempo. Del templo de su cuerpo es aun más audaz en su tratamiento del erotismo. Hemos visto sólo algunos

ejemplos de cómo el poeta funde imágenes líricas y pastoriles con otras más explícitas en su contenido. La originalidad de este libro se ve más claramente en el empleo del sefirot como ejemplo de la materialización del espíritu. Esta materialización se realiza mediante la amada de carne y hueso. El enlazamiento de los diez poemas del sefirot con los poemas alfabéticos simboliza e intensifica de manera formal o externa este mismo proceso. Puesto que el sefirot es un paradigma de matiz fuertemente erótico para explicar la creación según el antiguo sistema cabalístico, sirve de manera exacta para expresar esta materialización del espíritu y su descubrimiento por parte del hablante. Este proceso de descubrimiento resulta en el fundamento de uno de los "enlaces" del ser del poeta.

Notas

¹Como nos dice en el Gran Enciclopedia Universal, Espasa-Calpe, vol. 4: "En el juego de naipes, denominado "el monte," constituyen ALBUR las dos primeras cartas que saca por debajo de la baraja . . . fig. Contingencia, riesgo, exposición, suerte, acaso, etc." (202).

²Todas las citas en este capítulo de Albur de amor y de Del templo de su cuerpo, vendrán de sus primeras ediciones.

³Hernández de Valle Arizpe, en su tesis de licenciatura, ha notado "dos libros" en Albur. El primero compuesto de los 10 poemas mencionados y el segundo compuesto de los demás poemas. Me parece acertado su comentario, ". . . el llamado primer libro del poema concentra, en mayor medida que el segundo, las sentencias y los juicios de carácter universal. . . . Su contraparte, su mundo paralelo . . . el libro de los males . . . personalísimo . . . en voz del Yo social y extraliterario: el Yo del autor" (109).

Se debe mencionar también que Valle Arizpe percibe una estructura bien elaborada en la manera en que se intercalan los dos "libros" y dedica mucho de su tesis a un análisis del simbolismo indígena y esotérico.

⁴Estos primeros versos del poema 1 recuerdan a Boecio, 'Dios es como un círculo cuyo centro es su circunferencia,' y otras dicta de los tempranos escolásticos medievales.

⁵Este tono de decaimiento evoca aspectos del primer conjunto de poemas en As de oros en que el hablante ve el tiempo personificado como La Muerte que lo entierra, "Otro día ha sido sepultado" (primer verso del cuarto poema). También se nota en El demonio y los días y en Fuego de pobres.

⁶El poeta, nacido en 1923 ya tiene 64 años al publicar Albur de amor y 69 años al publicar Del templo de su cuerpo; (y 71 al publicar su obra más reciente, Trovas de mar unido, 1994).

⁷Irónicamente, dadas las circunstancias de nuestro hablante, Nerval abre el librito con título español, "El desdichado"; en el primer verso se lee, "Je suis le ténébreux, --le veuf, --l'inconsolé." Alexander Dumas publicó "El Desdichado" aparte en 1853; Les Chimères salió con Les Filles du Feu en 1854.

⁸Además del sentido figurado, es un hecho que el poeta de carne y hueso ha tenido dificultades con la vista durante los últimos años. Incorpora este hecho físico en los estratos de significado: ceguera literal o ceguera de la visión poética.

⁹"Estaba yo observando, hasta tanto que se pusieron unas sillas; y el anciano de muchos días se sentó: eran sus vestiduras blancas como la nieve, y como lana limpia los cabellos de su cabeza; de llamas de fuego era su trono, y fuego encendido las ruedas de éste." (Dan. 7: 9; también véase versos 13 y 22).

¹⁰La Enciclopedia Universal Ilustrada ofrece un ejemplo interesante para entender cómo funciona tal sistema. "Así, en el Génesis, XLIX, 10, se lee: 'No se le quitará la vara de mando a Judá, ni (faltará) el legislador (la antorcha suprema) de entre los de su generación (descendencia) hasta que venga el Pacífico (Schsiloh yabosch).' Suman los cabalistas, para saber quién es el "pacífico," los valores de número de las palabras hebreas 'hasta que venga el pacífico' que dan: yod=10, beth=2, aleph=1, schin=300, yod=10, lamed=30, he=5, total, 358. Como que los valores de las letras que entran en la palabra Maschiah ("Mesías") son igualmente 358, el "pacífico" será el "Mesías" (10: 15).

Conclusión

"Si parte de su poesía nos parece ingenua o limitada, nada impide que veamos en ella algo que aún sus sucesores no han realizado completamente: la búsqueda y el hallazgo, de lo universal a través de lo genuino y lo propio" (Las peras 29). A no saber que estas palabras de Octavio Paz fueran dirigidas a la poesía de López Velarde, cabrían casi perfectamente en una discusión de la poesía de Rubén Bonifaz Nuño.

'Búsqueda y hallazgo,' lo 'universal y lo personal' son fuerzas motrices que motivan la poesía de Bonifaz Nuño. Al principio de este estudio, propuse que por encima de toda metáfora, tema o técnica, hay una metáfora fundamental (la "root metaphor") que informa y domina toda su poesía: la del viajero. Al comenzar su primer libro extenso (Imágenes, 1953) con una alusión a Ulises, (y sigue empleándola a lo largo de su obra), Bonifaz Nuño ciertamente rinde homenaje a Homero. Pero no sólo es un acto de homenaje, sino que el poeta se ve a sí mismo reflejado en el espejo poético de esta figura literaria, el viajero por excelencia. Y si el poeta se aproxima al hallazgo en La flama en el espejo (1971), lo que halla es que su peregrinación, en realidad, no tiene fin.

En un hermoso artículo de hace 22 años, "La fundación de la ciudad," Bonifaz Nuño explora la

naturaleza y el origen de la poesía en los conceptos de la ciudad y el canto (imágenes fundamentales en su propia poesía). Basandóse en los textos de la Biblia, el Códice matritense, el Libro de Chilam Balam de Chumayel y la Eneida, nuestro poeta llega a reconocer en estas civilizaciones tan distintas (la judaica, azteca, maya y romana) una metáfora que las relaciona en su esencia y que disuelve sus diferencias accidentales: de nuevo, es la imagen del viajero o pueblo peregrino.

Según este artículo de Bonifaz Nuño, lo que descubrieron estos pueblos peregrinos era que la ciudad no es, en realidad, un artífice, puesto que la ciudad siempre, "existió, existe y existirá en la eternidad" (14). Tal declaración nos deja una paradoja; pero el poeta la resuelve por la intuición que "la fundación se aproxima más a un descubrimiento que a una creación" (14). Tal descubrimiento se realiza en la "ampliación de la conciencia" del fundador en quien 'coinciden los planos del tiempo y la eternidad en un instante dado' (una tesis que el poeta desarrollará varios años después en su estudio sobre Virgilio (Tiempo y eternidad)).

La analogía no se para aquí, sin embargo. Resulta que el descubrimiento y el instante son el producto de la encarnación de la inteligencia, noción que Bonifaz Nuño elabora más tarde en el mismo artículo. "El conocimiento se iguala a la palabra y la palabra a la creación. El

establecimiento de la palabra es la adquisición del conocimiento, la base de la ciudad. Porque la palabra es la primordial función del espíritu, el acto mismo del espíritu, el espíritu mismo en acto: el verbo que era en el principio" (16). Se reconoce en estos conceptos su parentela en algunas de las ideas filosóficas de Octavio Paz, especialmente en El arco y la lira.

Ahora bien. Como la figura de una leyenda moderna que no sabía que su "casa" no era cuestión de lugar sino del corazón, o como el antiguo pueblo errante que no se daba cuenta que el reino de Dios tampoco era cuestión de tiempo ni de espacio, sino de la eternidad dentro de los confines del espíritu, nuestro poeta, también habiendo desconocido u olvidado estas verdades, emprendió el mismo viaje; un viaje siempre impulsado por el fuego de la palabra lírica.

El lector (y tal vez el poeta), viendo la trayectoria de su poesía en retrospectión (siempre la más clara visión), puede delinear la dirección de su peregrinación. La hemos concebido en términos ontológicos, los "enlaces del ser" del poeta; enlaces que no pensamos que sean arbitrarios, sino radicados en los textos mismos.

En términos generales, entonces, se puede dividir la trayectoria poética de Bonifaz Nuño en dos etapas. La primera (los capítulos 1-3 que estudian los años 1953-

1971), se caracteriza por la 'búsqueda' de la palabra lírica modelada en las tres vías, la purgativa, la iluminativa y la unitiva, de la vida mística, y cuyo practicante más conocido era San Juan de la Cruz. Como en el alma de la persona que busca la perfección espiritual, estas tres vías enlazan simultáneamente las fuerzas dinámicas de la purgación, la iluminación y la unión en una progresiva expansión, digamos analógicamente, dentro del corazón y la mente del poeta. La llegada a la vía unitiva, representada en el libro La flama en el espejo (tercer capítulo), conduce a la poesía de madurez, la segunda etapa (los capítulos 4-6 que estudian los años 1981-1992). Se nota en esta segunda etapa que la poesía asume nuevas dimensiones; la poesía como "búsqueda" de la primera etapa ahora se convierte en un acto más bien autorreflexivo.

Cuando Frank Dauster caracterizó la poesía de Bonifaz Nuño como una "poetics of a dazzling and unique originality," tenía en mente, sin duda, los múltiples estratos literarios que se enalzan para crear esta 'poética.' En primer lugar, Bonifaz Nuño ha mostrado su maestría en el uso de técnicas formales: una mezcla de la sintaxis latina con la voz indígena; la experimentación con la métrica, desde las formas más clásicas a su desarrollo del eneasílabo y el decasílabo (que para él, representan los ritmos más naturales de la habla hispana);

y tal vez con aun mayor precisión el empleo de la paradoja, la metáfora desconcertante, la aliteración y la asonancia para matizar los efectos deseados.

Luego, Bonifaz vuelve su luz a las fuentes literarias, incorporando a los clásicos grecorromanos, bíblicos, e indígenas igual que los clásicos castellanos y la tradición occidental europea. Pero no sólo emplea alusiones basadas en estas tradiciones, sino que se vale de su lenguaje particular. Se nota con frecuencia un lenguaje cristiano y un lenguaje alquimista y esotérico yuxtapuestos.

Consciente o inconscientemente, la filosofía que subyace en su poesía parece ser influida por Octavio Paz que también fue influido por Stéphane Mallarmé. Las consecuencias de este hecho son imprescindibles, porque plantean el problema ontológico del ser y la existencia de su poesía, el objeto principal de este estudio. Reflexionando en estas influencias, me di cuenta de que lo que se veía a primera vista como una lucha entre el esfuerzo por el control formal (técnica) en conflicto con el tema de un mundo desvanecedor, reveló una nueva conclusión (que no necesariamente excluye la primera): el deseo del poeta de convertir del fluir del tiempo y la muerte en objeto estético.

Bonifaz Nuño no tiene ilusiones románticas de 'inmortalizarse' en el arte o la literatura; como ha

dicho, el encuentro del hombre y la palabra es un "descubrimiento" y no la 'tinta amarillenta' en el papel. Se enfrenta directamente con lo que, para él, son realidades indisputables, el fluir del tiempo y la muerte. Por eso, una relectura de Imágenes mostró que el poeta no quiere evitar la muerte (por nociones románticas) ni congelar el devenir de la existencia, sino que al contrario, los convierte en objeto estético. Aquí empieza la "búsqueda por la palabra lírica," el primer enlace de su ser. En cada capítulo entonces, agrega una nueva dimensión ontológica en que el poeta se radica a sí mismo por medio de estos "enlaces" e imbuye su acto creador con significado.

Deseoso de la palabra lírica, el poeta vuelve a las voces de la antigüedad (el segundo capítulo) para encontrar su propia voz. Descubre que el camino de la perfección es peligroso y exigente; la búsqueda se trueca en "lucha," manifestada por imágenes aterradoras de enfermedad, sueño, alucinación, amor fracasado y la palabra fracasada, ésta vista especialmente en el lenguaje fragmentado de Siete de espadas (1966): el segundo enlace. Hacia finales de este capítulo, un retorno a estructuras verbales más íntegras señalan vislumbres de la palabra lírica codiciada y consumada hasta cierto grado en la visión y unión del capítulo tres sobre La flama en el espejo (1971), el tercer enlace.

Con este descubrimiento, los tres próximos libros empiezan a explorar lo que los nuevos poderes pueden expresar por medio de las facultades intelectuales del hombre. El mito y la memoria de As de oros (1981), reconfiguran relatos de la antigüedad clásica e indígena, poniéndolos en relieve contra un mundo que ha perdido la comprensión de valores más trascendentes: el cuarto enlace. El corazón de la espiral (1983), del quinto capítulo, indaga el acto creador en sí. Por consiguiente, el lenguaje se hace aun más hermético y denso, pero al mismo tiempo, alcanza una coherencia más compacta. Las imágenes centrales del "corazón," de la "espiral," y sus resonancias de vida, contextulizados en el arte de la escultura, captan la concepción metafísica que el poeta tiene de la producción del ser artístico, visto en la forma de la figura humana surgiendo del mármol de la potencia, el quinto enlace.

En el sexto capítulo, explora el elemento erótico. No es que haya dejado afuera este tema en la poesía anterior. Pero ahora se hace el enfoque principal. Su aproximación es original en Del templo de su cuerpo (1992), al combinar lo espiritual y lo erótico por medio de la cábala y los sefirot, sistemas que también reflejan vertientes espirituales y eróticas.

Este último capítulo añade el sexto enlace del ser humano y así el poeta completa la peregrinación iniciada

desde hace 50 años para integrar las personalidades de sus oyentes, como los tlamatinime en la antigüedad. La perla de gran precio (la poesía) tiene un aspecto de la "tarántula enjoyada" como lo expresa en El ala del tigre, pero es precisamente en esta paradoja donde el poeta encuentra los enlaces de su ser, su voz poética, su,

Verdad y sol y sed. Humilde
mentira póstuma en los labios
del guerrero moribundo. Escamas
como plumas, gentes, voz humana.
Y al cantor el sueño de su boca
le nace de alambres y de espinas.

Obras consultadas

- Acuña, René. "Rubén Bonifaz Nuño: una aproximación a Fuego de pobres." Mester 4 (nov. 1973): 41-53.
- Alonso, Dámaso. Poesía española: ensayo de método y límites estilísticos. 5a ed. Madrid: Gredos, 1966.
- Andueza, María. La flama en el espejo: Rubén Bonifaz Nuño. México: UNAM, 1981.
- _____. La transverberación de Santa Teresa. México: UNAM, 1983.
- _____. "Tres poemas de antes." Revista de la Universidad de México 33 (feb. 1979): 39-41.
- Arellano, Jesús. "Drama poético en la obra de Bonifaz Nuño." Nivel, 2a época, 4 (abril 1963): 5.
- _____. "Hermetismo roto de Bonifaz Nuño." El Nacional 748 (30 jul. 1961): 15.
- Aristotle. The Complete Works of Aristotle. Ed. Jonathan Barnes. 2 vol. Princeton: Princeton UP, 1984.
- Arrom, José Juan. Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. 2a ed. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- Auerbach, Erich. Scenes From the Drama of European Literature. New York: Meridian Books, 1959.
- Bachelard, Gaston. La poétique de l'espace. 8a ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
- Barrett, C. K. The New Testament Background: Selected Documents. 3a ed. USA: Harper and Row, 1989.
- Bays, Gwendolyn. The Orphic Vision: Seer Poets from Novalis to Rimbaud. Lincoln: U of Nebraska P, 1964.
- Bennett, John Michael. Coatlicue: The Poetry of Rubén Bonifaz Nuño. Diss. University of California, Los Angeles, 1970. Ann Arbor: UMI, 1970. 70-19,826.
- Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. 3a ed. México: Editorial Porrúa, 1992.

- ____. Imponer la gracia: procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño. México: UNAM, 1987.
- Beye, Charles Rowan. Ancient Greek Literature and Society. 2a ed. New York: Cornell UP, 1987.
- Blanco, José Joaquín. Crónica de la poesía mexicana. 3a ed. México: Katún, 1981.
- Bloom, Harold. The Anxiety of Influence. 1973. New York: Oxford UP, 1975.
- ____. "Lying against time: gnosis, poetry, criticism." The Rediscovery of Gnosticism. Ed. Bentley Lawton. The Netherlands: E. J. Brill, 1980. 57-72. 2 vol.
- Bonifaz Nuño, Rubén. Albur de amor. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ____. El amor y la cólera: Cayo Valerio Catulo. México: UNAM, 1977.
- ____. Antología personal. México: UAM, 1983.
- ____. As de oros. México: UNAM, 1981.
- ____. El corazón de la espiral. México: Miguel Angel Porrúa, 1983.
- ____. De otro modo lo mismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. Esta edición contiene la poesía reunida de Bonifaz Nuño hasta 1971. Incluye los siguientes títulos: La muerte del ángel (1945); Imágenes (1953); Los demonios y los días (1956); El manto y la corona (1958); Canto llano a Simón Bolívar (1958); Fuego de pobres (1961); Siete de espadas (1966); El ala del tigre (1969) y La flama en el espejo (1971) y la poesía no publicada en libros. Al no indicar lo contrario, las citas de estos textos provienen de De otro modo lo mismo.
- ____. Del templo de su cuerpo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- ____. Destino del canto. México: UNAM, 1963.
- ____. Hombres y serpientes: iconografía olmeca. México: UNAM, 1989.
- ____. Imagen de Tláloc: hipótesis iconográfica y textual. México: UNAM, 1988.

- ____. "La fundación de la ciudad." Diálogos (marzo-abril 1973): 10-16.
- ____. Pulsera para Lucía Méndez. México: Plaza y Valdés, 1989.
- ____. Los reinos de Cintia: sobre Propercio. México: El Colegio Nacional, 1978.
- ____. Ricardo Martínez. México: UNAM, 1965.
- ____. Santos Balmori. 2a ed. México: UNAM, 1988.
- ____. Tiempo y eternidad en Virgilio. México: UNAM, 1976.
- ____. Tres poemas de antes. México: UNAM, 1978.
- ____. Trovas de mar unido. Guadalajara: Ediciones Toque de Poesía, 1994.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. 4a ed. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- Brotherston, Gordon. Latin American Poetry: Origins and Presence. London: Cambridge UP, 1975.
- Brown, Norman. Life Against Death. New York: Vintage Books, 1959.
- ____. Love's Body. New York: Vintage Books, 1966.
- Bultmann, Rudolph. Primitive Christianity in its Contemporary Setting. Trad. Reginald H. Fuller. Philadelphia: Fortress Press, 1956.
- Cáceres Careno, Raúl. "Lejanía y transparencia de las palabras." El Nacional. (28 nov. 1971): 6.
- Campbell, Joseph. The Hero With a Thousand Faces. 2a ed. Princeton: Princeton UP, 1968.
- ____. The Flight of the Wild Gander. New York: Harper Collins, 1990.
- Campos, Marco Antonio. "As de oros." Proceso 268 (21 dic. 1981): 54-57.
- ____. "Bonifaz Nuño entrevistado." Vuelta 9 (julio 1985): 30-34.

- Cerda, Hernán Lavín. "La espiral de Rubén Bonifaz Nuño." Unomásuno (6 mar. 1984): 17.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. 7a ed. Barcelona: Nueva Colección Labor, 1988.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. Antología de la poesía hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Cohen, Sandro. "Bonifaz Nuño: la íntima guerra fría." Revista de la Universidad de México 34 (mayo 1980): 44-45.
- _____. "Juego y desafío en As de oros." Casa del Tiempo 3 (sept. 1982): 30-31.
- _____. "Poesía mexicana, 1975-1990: de la abundancia raquítica a la escasez saludable." Perfiles. Ed. Federico Patán. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1992. 1-25.
- Coomaraswamy, Ananda K. Hinduism and Buddhism. New York: The Philosophical Library, 1943.
- Collins, James. Crossroads in Philosophy. Chicago: Henry Regnery, Gateway Edition, 1969.
- Couliano, Ioan P. The Tree of Gnosis: Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern Nihilism. Trad. H. S. Wiesner y el autor. USA: Harper, 1992.
- Dallal, Alberto. "Astros y geometrías." El Nacional. 48 (28 dic. 1969): 1, 3.
- Daniélou, Jean, S. J. The Lord of History: Reflections on the Inner Meaning of History. Trad. Nigel Abercrombie. 1958. New York: Meridian Books, 1968.
- _____. From Shadows to Reality: Studies in the Biblical Typology of the Fathers. Trad. Dom Wulstan Hibberd. Great Britain: Burns and Oates, 1960.
- _____. The Theology of Jewish Christianity. 1964. Philadelphia: Westminster Press, 1978. tomo 1.
- _____. Gospel Message and Hellenistic Culture. Philadelphia: Westminster Press, 1973. tomo 2.
- _____. The Origins of Latin Christianity. Philadelphia: Westminster Press, 1977. tomo 3.

- Dauster, Frank. Breve historia de la poesía mexicana. México: Ediciones de Andrea, 1956.
- _____. The Double Strand: Five Contemporary Mexican Poets. Lexington: UP of Kentucky, 1987.
- _____. Ensayos sobre poesía mexicana: asedio a los "contemporáneos". México: Ediciones de Andrea, 1963.
- Debicki, Andrew. Antología de la poesía mexicana. London: Tamesis Books, 1977.
- _____. Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Madrid: Editorial Gredos, 1976.
- _____. Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond. Lexington: UP of Kentucky, 1994.
- Durán, Manuel. "La poesía mexicana de hoy." Revista Iberoamericana 37 (1971): 741-751.
- _____. "Música en sordina: tres poetas mexicanos." Plural. 8 (1972): 29-31.
- Eliot, Alexander. The Universal Myths. 2a ed. New York: Meridian, 1990.
- Eliot, T. S. The Sacred Wood. 1920. London: Methuen, 1972.
- Escalante, Evodio. "De la vanguardia militante a la vanguardia blanca." Perfiles. Ed. Federico Patán. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1992. 27-45.
- Fernández Moreno, César. Ed. América Latina en su literatura. 8a ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.
- Fernández Retamar, Roberto. "Situación acutal de la poesía hispanoamericana." Revista Hispánica Moderna 24.4 (1958): 321-330.
- Filoramo, Giovanni. A History of Gnosticism. Trad. Anthony Alcock. Great Britain: Basil Blackwell, 1990.
- Forster, Merlin H. Los contemporáneos: perfil de un experimento vanguardista mexicano. México: Ediciones de Andrea, 1964.

- _____. Historia de la poesía hispanoamericana. Clear Creek, IN: American Hispanist, 1981.
- _____, ed. Tradition and Renewal. Urbana, Il: University of Illinois P, 1975.
- Fowlie, Wallace. Poem and Symbol: A Brief History of French Symbolism. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1990.
- Frye, Northrup. The Secular Scripture: A Study in the Structure of Romance. USA: Harvard UP, 1976.
- Fussell, Paul. Poetic Meter and Poetic Form. 2a ed. New York: Random House, 1979.
- García Ponce, Juan. Las huellas de la voz. México: Ediciones Coma, 1982.
- Garibay K., Angel María. Poesía náhuatl. 3 vol. México: UNAM, 1964-1968.
- Garrigou-Lagrange, Reginald. Las tres edades de la vida interior. Trad. P. Leandro de Sesma, O.F.M. 2 vol. Madrid: Ediciones Palabra, 1975.
- _____. The Three Ways of the Spiritual Life. Trad. anón. London: Burns Oates, 1938. USA: Tan, 1977.
- Gentili, Bruno. Poetry and Its Public in Ancient Greece. Trans. A. Thomas Cole. 1988. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1990.
- Gicovate, Bernardo. El soneto en la poesía hispánica: historia y estructura. México: UNAM, 1992.
- González Casanova, Henrique. "Rubén Bonifaz Nuño." "La cultura en México." supl. de Siempre. 77 (7 agosto 1963): V-VII.
- González, Mike y David Treece. The Gathering of Voices: The Twentieth-Century Poetry of Latin America. London: Verso, 1992.
- Gran Enciclopedia Universal Ilustrada. 70 vol. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- Grant, R. M. Gnosticism and Early Christianity. New York: Cornell, 1959.
- Graves, Robert. The Greek Myths. 1960. New York: Moyer Bell Ltd., 1988. (2 tomos en uno)

- _____. The White Goddess. 2a ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.
- Grierson, H. J. C. Criticism and Creation. London: Chatto and Windus, 1949. Véase, "The Metaphysics of Donne and Milton," 35-45.
- Guénon, Renée. Symboles fondamentaux de la science sacrée. Ed. Michel Vâlsan. Paris: Gallimard, 1962.
- Hassan, Ihab. The Dismemberment of Orpheus. 2a ed. New York: Oxford UP, 1982.
- _____. The Postmodern Turn. USA: Ohio State UP, 1987.
- Hayles, N. Katherine. Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science. New York: Cornell UP, 1990.
- Heidegger, Martin. On the Way to Language. Trad. Peter D. Hertz. USA: Harper and Row, 1971.
- _____. Poetry, Language, Thought. Trad. Albert Hofstadter. USA: Harper and Row, 1971.
- Hernández de Valle Arizpe, Claudia. "Albur de amor. Una aproximación al proyecto sintético y cultural en la poesía de Rubén Bonifaz." Tesis de licenciatura. UNAM, 1990.
- Hollander, John. The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry 1500-1700. New Jersey: Princeton UP, 1961.
- Hostie, Raymond S.J. Religion and the Psychology of Jung. Trad. G. R. Lamb. New York: Sheed and Ward, 1957.
- Jiménez, José Olivio. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970. 3a ed. rev. Madrid: Alianza, 1992.
- Jung, Carl. The Secret of the Golden Flower. Trad. Richard Wilhelm. 1931. USA: Harcourt, 1962.
- _____. Two Essays on Analytical Psychology. Trad. R. F. C. Hull. 2a ed. Princeton: Princeton UP, 1966.
- _____. The Archetypes and the Collective Unconscious. Trad. R. F. C. Hull. 2a ed. Princeton: Princeton UP, 1969.

- Kamenszain, Tamara. "Un juego de naipes marcados." Revista de la Universidad de México, nueva época, 38 (nov. 1982): 39-40.
- Laín Entralgo, Pedro. The Therapy of the Word in Classical Antiquity. Trads. y eds. L. J. Rather y John M. Sharp. New Haven: Yale UP, 1970.
- Lanham, Richard A. A Handlist of Rhetorical Terms. 2a ed. USA: University of California P, 1991.
- Leiva, Raúl. Imagen de la poesía mexicana contemporánea. México: UNAM, 1959.
- _____. "La poesía de Rubén Bonifaz Nuño: desde Imagen hasta El manto y la corona." Cuadernos Americanos 174 (1971): 165-186.
- _____. "La poesía de Rubén Bonifaz Nuño: desde Fuego de pobres hasta El ala del tigre." Cuadernos Americanos 175 (1971): 167-183.
- León-Portilla, Miguel. La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes. 3a ed. México: UNAM, 1966.
- Levin, Samuel R. Metaphoric Worlds: Conceptions of a Romantic Nature. New Haven: Yale UP, 1988. Especialmente, "Expressibility and Aquinas's Theory of Analogy," 131-155.
- Lewis, C. S. An experiment in Criticism. 1961. Cambridge: Cambridge UP, 1965.
- Mallarmé, Stéphane. Oeuvres complètes. Ed. Henri Mondor y G. Jean-Aubry. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1945.
- Maritain, Jacques. Creative Intuition in Art and Poetry. 1953. Princeton: Princeton UP, 1977.
- _____. Eléments de la philosophie. Paris: Pierre Tequi, 1930.
- Matt, Daniel. Trad. Zohar, the Book of Enlightenment, USA: Paulist Press, 1983.
- Monsiváis, Carlos, ed. e intro. Poesía mexicana II: 1915-1979. México: Proxema Editores, 1979.
- Montes de Oca, Marco Antonio. "Las conciliaciones mágicas: Rubén Bonifaz Nuño." El Nacional (1 jun. 1969): 3.

- Moreno, Rafael. "Nuevo Virgilio mexicano." "La cultura en México" supl. de Siempre 81 (4 sep. 1963): V-VIII.
- Navarro Tomás, Tomás. Métrica española. 6a ed. Barcelona: Labor, 1983.
- Nicholson, Irene. Firefly in the Night. London: Faber, 1959.
- Nietzsche, Friedrich. The Will to Power. Trad. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Random House, 1967.
- Nuttall, A. D. A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality. London: Methuen, 1983.
- Ocampo, Aurora, ed. Diccionario de escritores mexicanos. 2a ed. México: UNAM, 1988.
- Patán, Federico, ed. Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1992.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. 3a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- _____. Hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- _____. La otra voz. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____. Las peras del olmo. 1957. 2a ed. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- _____, et al., eds. Poesía en movimiento. México: Siglo XXI, 1966.
- _____. Signos en rotación. 1971. Madrid: Alianza, 1991.
- Perloff, Marjorie. The Poetics of Indeterminacy. New Jersey: Princeton UP, 1981.
- Picard, Max. The World of Silence. Trad. Stanley Godman. Chicago: Henry Regnery Co., 1952.
- Plato. Dialogues of Plato. Ed. y trad. Benjamin Jowett. 2 vol. 1892. New York: Random House, 1937.
- Poulet, Georges. The Interior Distance. Trad. Elliot Coleman. Baltimore: Johns Hopkins P, 1959.

- Quilis, Antonio. Métrica española. 7a ed. Barcelona: Ariel, 1993.
- Quirarte, Vicente. El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso. México: UNAM, 1990.
- . "El cuerpo, la ciudad y la victoria." El Economista (24 sep. 1993). (sin paginación)
- . "El honor del peligro." El Economista (12 nov. 1993). (sin paginación)
- . "Lecciones de Rubén Bonifaz Nuño." Los Universitarios 8 (feb. 1990): 22-23.
- . "La madurez de Rubén Bonifaz Nuño." Proceso 264 (23 nov. 1981): 54-56.
- Renard, Henri, S.J. The Philosophy of Being. 2a ed. Milwaukee: Bruce, 1946.
- Rius, Luis. "Tres poetas." Revista de la Universidad de México 20 (julio 1966): 31.
- Rivera-Rodas, Oscar. Funciones de la metáfora. La Paz: Ediciones Camarlinghi, 1973.
- Rose, H. J. A Handbook of Greek Mythology. USA: Dutton, 1959.
- di Santillana, Giorgio y Hertha von Dechend. Hamlet's Mill: An Essay on Myth and the Frame of Time. 1969. Boston: Godine, 1992.
- Santayana, George. Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante, Goethe. 1910. Cambridge: Harvard UP, 1944.
- Schimmel, Annemarie. The Mystery of Numbers. New York: Oxford UP, 1993.
- Scholem, Gershom. Kabbalah. New York: Quadrangle, 1974.
- . On the Kabbalah and its Symbolism. Trad. Ralph Manheim. 1965. New York: Schocken Books, 1969.
- , ed. Zohar the Book of Splendor. 1949. New York: Schocken Books, 1963.
- Séjourné, Laurette. Pensamiento y religión en el México antiguo. Trad. A. Orfila Reynal. 1957. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

- de la Selva, Mauricio. "El manto y la corona."
Cuadernos Americanos 18 (en.-feb. 1959): 282-284.
- _____. "Siete de espadas." Cuadernos Americanos 25
(jul.-agosto 1966): 267-268.
- Senior, John. The Way Down and Out: The Occult in
Symbolist Literature. New York: Cornell UP, 1959.
- Seward, Barbara. The Symbolic Rose. New York: Columbia
UP, 1960.
- Sewell, Elizabeth. The Orphic Voice: Poetry and Natural
History. New Haven: Yale UP, 1960.
- Skidmore, Thomas E. y Peter H. Smith. Modern Latin
America. 3a ed. New York: Oxford UP, 1992.
- Soustelle, Jacques. La vie quotidienne des aztèques a la
veille de la conquête espagnole. Paris: Librairie
Hachette, 1955.
- Steiner, George. After Babel. 2a ed. Oxford: Oxford UP,
1992.
- _____. Extraterritorial: Papers on Literature and the
Language Revolution. New York: Atheneum, 1971.
- _____. Language and Silence. 1967. New York:
Atheneum, 1970.
- _____. Martin Heidegger. 1978. USA: U of Chicago P,
1987.
- _____. Real Presences. USA: U of Chicago P, 1989.
- _____. Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old
Criticism. New York: Knopf, 1959.
- Stimson, Frederick S. The New Schools of Spanish
American Poetry. Valencia: University of North
Carolina, 1970.
- Studia Humanitatis: homenaje a Rubén Bonifaz Nuño.
México: UNAM, 1987.
- Sucre, Guillermo. "Poesía crítica: lenguaje y silencio."
Revista Iberoamericana. 37 (jul.-dic. de 1971):
575-597.
- _____. La máscara, la transparencia. 2a ed. México:
Fondo de Cultura Económica, 1985.

- Tindall, William York. The Literary Symbol. 1955. USA: Indiana UP, 1967.
- Turbayne, Colin Murray. The Myth of Metaphor. ed. rev. Columbia: U of South Carolina P, 1970.
- _____. Metaphors for the Mind: The Creative Mind and Its Origins. Columbia: U of South Carolina P, 1991.
- Valéry, Paul. Oeuvres. Ed. Jean Hytier. 2 vol. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
- Vattimo, Gianni. The End of Modernity. Trad. Jon R. Snyder. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1991.
- de Vaux, Roland. Ancient Israel. Trad. anón. 2 vol. USA: McGraw-Hill, 1961, 1965.
- Verani, Hugo J. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Veyne, Paul. Did the Greeks Believe in Their Myths?. Trad. Paula Wissing. Chicago: U of Chicago P, 1988.
- Villela, Victor. "El ala del tigre." Revista de Bellas Artes (en.-feb. 1970): 62-63.
- Wainerman, Luis. "Signo y tiempo en Rubén Bonifaz Nuño a partir de Sem Tov de Carrión." Tribuna Israelita 300 (oct.-nov. 1972): 45-48.
- Wheelwright, Philip. The Burning Fountain. ed. rev. USA: Peter Smith, 1982.
- _____. Metaphor and Reality. 1962. USA: Indiana UP, 1968.
- White, Victor, O.P. God and the Unconscious. London: Harvill Press, 1953.
- Xirau, Ramón. Poesía y conocimiento: Borges, Lezama Lima, Octavio Paz. México: Joaquín Mortiz, 1978.
- _____. Poetas de México y España. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1962.
- Yeats, William Butler. The Poems of William Butler Yeats. Ed. Richard J. Finneran. USA: Macmillan, 1983.

Yurkievich, Saúl. Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. 2a ed. Barcelona: Ariel, 1984.

Zaehner, R. C. Hinduism. 1962. New York: Oxford UP, 1970.

Zaid, Gabriel. "Siete de espadas: una equivocación." Cuadernos del Viento 1 (feb.-mar. 1967): 4-8.