UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD AZCAPOTZALCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

LA BÚSQUEDA DEL ESPACIO PERFECTO EN LA POESÍA

DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO.

CIUDAD, CASA Y CUERPO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

PRESENTA:

ISMAEL SANTIAGO ROJAS

LECTORES:

Dr. GABRIEL JAHIR RAMOS MORALES

Dr. ALEJANDOR GONZÁLEZ ACOSTA

ASESOR:

MTRO. SANDRO COHEN

**ESTA INVESTIGACIÓN RECIBIÓ FINANCIAMIENTO DEL PADRÓN NACIONAL DE
POSGRADOS DE CALIDAD DEL CONACYT**

CIUDAD DE MÉXICO., A 27 DE JUNIO DE 2016

A mi mamá

Por brindarme siempre su apoyo y por enseñarme a ser una persona justa. Sin usted yo no sería nada: le debo la vida. Gracias. ¡La amo!

A mi papá

Por enseñarme que el trabajo dignifica al hombre. Gracias.

A Mónica

Dedico este trabajo a Mónica Elena Ríos, mi compañera de vida, por apoyarme siempre.

Hemos recorrido ya varios caminos, y aún nos falta toda una vida por caminar juntos. Gracias

Mo.

A Sandro Cohen

Agradezco tu infinita y humana paciencia para que este trabajo llegara a buen puerto. Sin tu ayuda nunca hubiera podido concluir este ciclo. Gracias por enaltecer en todo momento el quehacer del profesor: compartir conocimientos sin reserva alguna.

Al Dr. Alejandro González Acosta

Valoro infinitamente su apoyo para que este ciclo pudiera concluirse. Gracias.

Al Dr. Gabriel Ramos Morales

Valoro las clases de poesía que ofreciste a los alumnos de la primera generación de la maestría. Y agradezco, sobre todo, las observaciones y comentarios puntuales sobre mi trabajo.

A José Luis Gómez Vázquez y Roberto Acuña

Por brindarme su amistad durante tantos años. Debo confesarles que ustedes incentivaron mi gusto y amor por la literatura. Que nuestra amistad siga perdurando por muchos años.

ÍNDICE

Introducción	5
1. Imagen poética	12
1.1 La imagen poética según Bachelard	12
1.2 La imagen como procedimiento literario	14
1.3 El espacio en la poesía	18
2. La ciudad en <i>Los demonios y los días</i>.....	20
2.1 La ciudad de papel	20
2.2 Fundación de la ciudad	26
2.3 Protección de los espacios	30
3. La casa en <i>El manto y la corona</i>	46
3.1 <i>El manto y la corona</i>	46
3.2 La casa	48
3.3 Prisión	54
3.4 De la ciudad a la habitación	55
3.5 La casa de ventanas iluminadas	57
3.6 Escala y puente	61
3.7 Ciudad inconquistada	64
3.8 Los Sentidos (La mirada)	67
3.9 La mirada	72
4. El espacio perfecto: el sitio de ti misma.	
<i>Del templo de su cuerpo</i>	74
4.1 Estructura <i>Del templo de su cuerpo</i>	75
4.2 El árbol de la vida	77
4.3 Templo cuerpo	80
4.4 Ingreso al templo de su cuerpo	81
4.5 Imagen de la lluvia	83
4.6 El tacto.....	86
4.7 El abrazo: la armonía del encuentro amoroso	88
4.8 El silencio: tacto, gusto y olfato	91
4.9 La codicia táctil del oído	93
4.10 El sentido del gusto	95
4.11 El cuerpo aromático	96
4.12 La casa desvincijada. <i>Tempus fugit</i>	1001
Conclusiones	105
Bibliografía	110

Introducción

Recuerdo aún con cariño y con cierta nostalgia la única vez que vi al poeta Rubén Bonifaz Nuño. La Biblioteca Central de la UNAM organizó un encuentro que se tituló *Diálogos en Casa con Rubén Bonifaz* en el 2007. Fuimos muchos los asistentes ávidos por ver y escuchar al poeta. Yo acudí con un amigo, que también profesa un amor por la poesía de Bonifaz Nuño. Mi amigo y yo llegamos media hora antes de la cita. Queríamos ser los primeros en ingresar al salón en donde se llevaría a cabo el encuentro, pues nuestro objetivo era conseguir un lugar que estuviera lo más cerca posible del poeta. Lo conseguimos.

Recuerdo la imagen de Bonifaz: sentado en un sillón y con su sempiterno chaleco amarillo y su voz afable. Recitó varios poemas. Los que se me vienen a la mente son “Para los que llegan a las fiestas” y “Cada día levanto”. Fue una experiencia extraordinaria escuchar los versos con los que conocí al poeta por aquellos lejanos años de preparatoria. La experiencia fue similar como cuando uno acude a un concierto para escuchar de viva voz su canción favorita: un ritual en el cual el espectador convive con el artista. De principio a fin el encuentro fue emotivo. Finalizó éste con una serie de preguntas; una de las que más recuerdo fue sobre si escribiría más poesía. La respuesta fue tajante: no. Bonifaz Nuño dijo —con un acento de tranquilidad— que su último poemario fue *Calacas*. Ya no escribiría más porque sus ojos ya no se lo permitían. Tiempo después, en una entrevista, le preguntaron sobre qué le faltaba por hacer. Respondió: “Morirme”. Entonces, comprendí que no se le podía exigir más al poeta, que su palabra ya estaba dicha en cada uno de sus poemarios, traducciones, ensayos, etcétera. En sus escritos se podía

encontrar y conocer al hombre y al poeta, quien siempre defendió el amor por la literatura y por la universidad.

Por aquellos días, en que se llevó a cabo el encuentro, no sabía qué tan importante era la universidad para Bonifaz. Tenía noticia de que era un poeta universitario, pero no imaginaba que la UNAM fuera parte de su vida. Aquel día mencionó que el corazón de México no era el Zócalo sino la Ciudad Universitaria, ya que ahí nace el conocimiento que mueve al país. Destaco el amor que tenía Bonifaz por la Universidad en tanto que en esta tesis se estudian los espacios (la ciudad, la casa, y el cuerpo de la mujer como templo), porque Bonifaz vio en las aulas universitarias una casa: un espacio en el cual siempre se sintió protegido y, a su vez, él cuidó, ejerciendo la docencia, la investigación y difusión de la literatura. En otras palabras, Bonifaz encontró en la Universidad una casa protectora.

Se puede percibir esa protección cada vez que el poeta se refiere a la ciudad o la casa en su poesía. Parecería que dichos espacios brindan protección como la que da una madre o la mujer amada. En esta tesis estudiaré los espacios en la poesía de Bonifaz Nuño. Abordaré tres poemarios: *Los demonios y los días* (1956), *El manto y la corona* (1958) y *Del templo de su cuerpo* (1992).

Ahora bien, en la presente investigación estudiaré los siguientes espacios: la ciudad, la habitación y el cuerpo de la mujer como el espacio perfecto. Para tal propósito he dividido la tesis en cuatro capítulos. En el primero, se aborda la imagen poética: considero dos posturas, la imagen poética desde el punto de vista de Bachelard, la cual revela un significado cuya función será la protección y la imagen poética como procedimiento literario, que

consiste representar una imagen no sólo de manera visual sino también a través de los otros sentidos (olfato, oído, tacto y gusto). En el segundo capítulo me abocaré a analizar cómo está configurada la ciudad en *Los demonios y los días*. En el tercero analizaré la habitación, espacio íntimo de la mujer, en *El manto y la corona*. En el cuarto estudiaré el espacio perfecto: el cuerpo de la mujer en *Del templo de su cuerpo* (1992).

El orden de análisis de los poemarios no sólo se debe por su fecha de publicación, sino también porque hay una progresión que sustenta el objetivo de la tesis: el yo poético busca un espacio perfecto, en el cual pueda dar goce a los sentidos (vista, oído, olfato, tacto y gusto). Para llegar a este espacio es menester que el yo poético recorra la ciudad (*Los demonios y los días*), tan sólo para vislumbrar que en cualquier casa podría estar la amada; posteriormente, ingresará a la casa de la mujer (*El manto y la corona*), sobre todo, para contemplar la belleza femenina; finalmente, el yo poético accederá al recinto perfecto en donde los sentidos gozarán del acto amoroso (*Del templo de su cuerpo*).

Estudio los tres poemarios como una sola unidad temática, teniendo en cuenta que el yo poético es el mismo en cada uno de los tres poemarios. No obstante, sufre cambios en cuanto a la búsqueda del espacio perfecto se refiere. En *Los demonios y los días* el yo poético ve la ciudad de manera triste; sin embargo, hay en él un espíritu de lucha. De ahí que en un verso exprese: *Para los que están armados, escribo*. En *El manto y la corona* hay un regocijo del hombre cuando ingresa al espacio íntimo de la amada: goza al contemplarla. Es feliz el yo poético como hombre que ha conseguido a la mujer deseada; sin embargo, expresa un dejo de tristeza al saber que la belleza es

efímera, ya que la vejez derruye todo a su paso. En *Del templo de su cuerpo* el yo poético expresa que ha entrado al recinto perfecto: el cuerpo de la mujer visto como un templo.

Pero, ¿qué es un espacio? Como sinónimo encontramos: *lugar* o *sitio*, por mencionar los casos más elocuentes. Entonces, el espacio sirve para que sea ocupado. La construcción de una casa no tendría sentido si no va a ser ocupada. En la poesía de Bonifaz Nuño, el espacio es todo aquello que brinda protección. De ahí que el yo poético busque ese lugar para hallar la seguridad de sus muros. Por otro lado, un espacio es percibido a través de los sentidos. Es decir, el yo poético tiene conciencia de donde está ubicado gracias a los sentidos. Por ejemplo, puede percibir los aromas, sentir el calor de una alcoba etcétera. En esta tesis mostraré cómo el yo poético percibe la ciudad, la casa y el cuerpo de la mujer, visto éste como un templo, a través de los sentidos.

Para estudiar los espacios poéticos utilizo *Poética del espacio* de Gaston Bachelard. Elegí este libro porque se centra en los lugares felices, los cuales consisten en brindar protección; además, este libro aborda la imagen poética como un ser propio. Según Bachelard, la imagen poética vuelve a recrearse en el momento de la lectura. Así, el lector es partícipe de su creación cuando lee el poema.

Ahora bien, los espacios en la poesía de Bonifaz Nuño se perciben a través de los sentidos. Observaremos que hay una progresión en la función de cada uno de éstos. El sentido de la vista será el principal en *Los demonios y los días* y *El manto y la corona*. No obstante, en este segundo poemario comenzarán a funcionar de manera tímida el olfato, oído, tacto y gusto. Pero,

será hasta *Del templo de su cuerpo* cuando entren en función todos los sentidos en cuanto a la percepción del espacio.

Por otra parte, este trabajo pretende analizar la imagen de los espacios, considerando el valor simbólico que revelan al yo poético, además de analizar cómo el yo poético percibe éstos a través de los sentidos.

Utilizo un instrumento de la filosofía, la fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard, en tanto que ésta me permite observar a la imagen poética como un fenómeno primigenio, el cual revela el valor simbólico de los elementos a partir de la percepción a través de la imagen poética.

Jonathan Culler, en *Breve introducción literaria*, menciona que una de las características de la teoría literaria es la interdisciplinaridad en tanto que se puede valer de otros campos de estudio para analizar una obra. De esta manera tomaré un campo de conocimiento de la filosofía, la fenomenología de la imagen poética, según la postura de Gaston Bachelard,¹ para analizar cómo estas imágenes (de los espacios) revelan un valor simbólico primigenio. En otras palabras, observaremos, por ejemplo, cómo la imagen de la llama con la que se representa contantemente a la mujer, simboliza el erotismo y asimismo nos remite al sentido primigenio el fuego dentro de un hogar: protección. La fenomenología de Gaston Bachelard nos lleva a entender que a través de la percepción se toma conciencia de los fenómenos que nos rodean. En este sentido observaremos cómo la voz lírica en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño

¹ Quiero expresar que el objetivo de la presente tesis no consistirá en hacer una revisión sobre el método fenomenológico. Es decir, no se abordará las diferencias entre la fenomenología de Edmund Husserl y la de Gaston Bachelard y entre otras fenomenologías, ya que el objetivo de mi investigación consiste en analizar sólo las imágenes poéticas. Y justamente, el filósofo francés dedica muchas líneas en analizar éstas. Al respecto de la fenomenología poética Bachelard menciona: "Entendemos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad". *Poética del espacio*, p.9. Así, la imagen poética desde la postura de Bachelard revela un valor simbólico percibido en el instante de su lectura. Este tema será abordado en el inciso 1.1. La imagen poética según Bachelard.

toma conciencia de los espacios desde donde enuncia un discurso que tiene como objetivo nombrar a la mujer.

Por otro lado, sobre los estudios en torno a la obra de Bonifaz encontramos los siguientes. Helena Beristáin y Alfredo Rosas Martínez concuerdan al indicar que las fuentes de la poesía de Bonifaz provienen de la tradición grecolatina y la literatura náhuatl. Ambos señalan que el tema principal del poeta es el amor: el canto a la amada. Beristáin analiza, en *Imponer la gracia*, el proceso de desahutimatización —término acuñado por el formalista Víctor Sklovski— en la poesía de Bonifaz. Rosas Martínez estudia los procesos alquímicos en la poesía de Bonifaz en *El éter en corazón*. Por su parte, Sandro Cohen tiene un par de ensayos, “El universo poético de Rubén Bonifaz Nuño” y “Fondo y forma en la poesía de Bonifaz Nuño”, en donde se analiza de manera general la obra de Bonifaz”. Estos ensayos nos dan noticia de los temas principales de cada poemario, así como las formas métricas empleadas por el poeta.

También encontramos tesis de licenciatura como la de Jocelyn Martínez Elizalde, quien estudia los muros y puertas y concluye: “La carencia reiterada [del amor] de *Los demonios y los días* fue colmada por el júbilo fraterno en *Fuego de pobres* y por el amor femenino en *El manto y la corona*”. Por su parte, Adriana Rodríguez Torres analiza, en “Juego de opuestos en Albur de amor”, los contrarios en *Albur de amor* expresados a través de la antítesis, la paradoja y el oxímoron. Rodríguez Torres argumenta que ante las desgracias del amor sólo queda el humor, el albur: esa manera de reírse ante las tristezas. Asimismo, encontramos una tesis de doctorado: “La poética de la muerte en la

obra lírica de Rubén Bonifaz Nuño”, de Maribel Rubí Urbina Reyes. En esta tesis se analiza la muerte en la obra poética de Bonifaz.

1. La imagen poética

En estos dos breves incisos esbozaré las características de la imagen poética. Por un lado, expondré, desde la perspectiva de Gaston Bachelard, que una imagen es fundada por la imaginación, y vivida —por el poeta y lector— como si fuese creada en el mismo instante de su lectura. Por otro lado, abordaré la imagen poética como procedimiento literario, que consiste en representar un objeto no sólo de manera visual, sino también a través de los otros sentidos: oído, olfato, gusto y tacto.

1.1. La imagen poética según Bachelard

*La imaginación no es un estado,
es la propia existencia humana.*

William Blake

Una imagen poética no sólo es una descripción de un lugar u objeto, pues éstos guardan una relación de significados con el lector: “Se pide al lector de poemas que no tome una imagen como un objeto, menos aún como un sustituto de objeto, sino que capte la realidad específica”.² Para Gaston Bachelard la imagen poética debe ser vivida por el lector, como si se construyera en el acto de la lectura. El lector siente como si él hubiese creado la imagen, ya que se identifica y encuentra un significado en ella. La imagen poética, según el filósofo francés, encuentra su origen en el instante y, sobre todo, en la imaginación.

² Gaston Bachelard, *Poética del espacio*, México, FCE, 1976, p.10.

La imaginación crea imágenes que establecen una relación con la sensibilidad del lector. No se trata de encontrar la esencia de los objetos,³ sino una relación entre el universo y la naturaleza humana. El hombre encuentra el significado o valor simbólico de las cosas. Bachelard propone una fenomenología que tiene como propósito descubrir el origen de la imagen poética. Por ejemplo, los siguientes elementos se relacionan con el hombre de la siguiente manera. El fuego concierne al carácter bilioso que motiva la violencia. La tierra suscita la melancolía; es la imaginación triste. El agua evoca la tranquilidad, lo onírico y el naufragio. Finalmente, el aire es relativo al movimiento, al vuelo y la creación poética.

Bachelard considera que la imagen poética no proviene de un pasado. En este sentido la fenomenología se diferencia del psicoanálisis, en tanto que el primero se refiere a una imagen que mira hacia un porvenir: la imaginación crea una imagen novedosa que tiene un dinamismo propio, un ser, mientras que para un psicoanalista la imagen sólo sería un eco del pasado. Podríamos decir que la imagen bachelardiana es producto, sí de la conciencia de un pasado, pero sobre todo, que nace del corazón del alma. De ahí que Bachelard mencione que una imagen no sólo es la descripción de un objeto, sino que también tiene un ser propio. La imagen revela un valor simbólico.

En *Poética del espacio* (1952), estudio al cual nos referiremos a lo largo de la presente tesis, Bachelard expresa que diversos espacios u objetos como el rincón, la concha, entre otros, adquieren el valor de morada. La imaginación crea muros invisibles que protegen como si fueran reales. Así como el caracol carga su concha, la cual sirve de casa, todo ser humano lleva en su mente la

³ La fenomenología trascendental de Husserl intentaba encontrar la esencia de las cosas, la de Bachelard el valor simbólico.

imagen de la casa que quisiera habitar. Al estudio que atiende estos fenómenos Bachelard lo denomina *topofilia*:

Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos son espacios *ensalzados*. A su valor de protección que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra.⁴

Se entiende por *topofilia* el estudio de los lugares felices, aquellos espacios vistos (guardados, conservados) por la imaginación. Pero no sólo la imaginación crea y da valor a los espacios, sino también los sentidos (vista, oído, olfato, tacto y gusto), pues con estos percibimos el sitio donde estamos ubicados. De ahí que trabajemos la imagen poética como fenómeno imaginario y como procedimiento literario.

1.2. La imagen como procedimiento literario

*y sonido y olor, me hicieron,
múltiple, un sentido para asirte.*

RBN

Si bien es cierto que el concepto de imagen poética remite en primera instancia a una representación figurativa, visual, también hay imágenes táctiles, acústicas, gustativas y olfativas. Wellek y Warren, para definir la imagen poética, parten de la psicología, campo de estudio que considera que la imagen es una representación mental de un recuerdo o experiencia sensorial o

⁴ *Ibid.*, p.28.

perceptiva que no necesariamente debe ser visual.⁵ Así, entendemos que la imagen poética se relaciona con uno o más sentidos.

Por su parte, Rafael Lapesa enfatiza el carácter perceptible de la imagen poética:

Llámesese imagen a toda representación sensible. Imagen poética es la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles.⁶

La imagen poética, entonces, es percibida. Aunque Lapesa señala en específico la percepción visual de la imagen poética, una imagen puede evocar los otros sentidos. La característica de la imagen poética será su carácter plástico.

Ahora bien, una imagen es un procedimiento literario que representa un objeto por medio de una evocación verbal. Pero la imagen poética rebasa la descripción, pues va más allá de una ambientación o atmósfera de lo que se quiere representar. Si un poeta desea representar, por ejemplo, la casa de sus recuerdos de infancia, con describir o mencionar las partes más significativas de ésta será suficiente para crear la imagen de una casa, la cual podría tener significados muy particulares para el autor.

Por otro lado, según Octavio Paz, la imagen poética nos acerca a la realidad que a veces el lenguaje es incapaz de hacer: “Hay que volver al

⁵ Véase René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 221-224.

⁶ Citado por Jorge Fonderbrider, “Consideraciones sobre la imagen en poesía”, *Revista fractal*, 28 de enero de 2010 <http://www.fractal.com.mx/F41Fondebrider.htm> [7 octubre de 2013]

lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir”.⁷ En este sentido el poema nos expresa la realidad no sólo a través del pensamiento y el conocimiento, sino también por medio de los sentidos y las emociones. La representación verbal es más que el objeto al que alude. Paz, al referirse al poeta William Carlos Williams, menciona lo siguiente: “Componer: no ideas sino en las cosas. Sólo que las cosas siempre están allá, en el otro lado: la ‘cosa misma’ es intocable”.⁸ Según Paz, Williams no parte de las cosas sino de la sensación. Destaco estas palabras del autor de *Piedra de sol* en el sentido de que un objeto representado no es el objeto mismo sino un nuevo objeto. Además, un poema no sólo es un cúmulo de ideas sino de sensaciones.

Ahora bien, en el presente trabajo analizaremos los espacios como imágenes; es decir, el espacio es percibido por los cinco sentidos. Para analizar las imágenes consideraremos el estudio de Norbert Bilbeny, que clasifica en un par de grupos a los sentidos según la función de cada uno.⁹ El primero refiere a los de lejanía: la vista, oído y olfato, los cuales cumplen una función social en tanto que nos ponen en contacto con las personas. Estos permiten percibir desde lejos los objetos. Con la vista podemos observar a la distancia todo lo que nos rodea; con sólo mirar a una persona sabemos cómo es físicamente. Este sentido puede apreciar desde la lejanía, pues no exige un acercamiento total con lo que se ve para apreciarlo, incluso a la distancia se puede contemplar mejor, ya que se abre la posibilidad de ángulos de visión. El auditivo exige un mayor acercamiento ante lo que produce un sonido; sin

⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p.106.

⁸ William Carlos Williams, *Veinte poemas*, México, ERA, 1973, p.14.

⁹ Véase Norbert Bilbeny, considera que con los sentidos se percibe el espacio: “Por el tacto y la mirada, sobre todo, sintetizamos los datos de nuestra experiencia del espacio”. *La revolución en la ética*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, p.81.

embargo, no es menester pegar el oído a la boca de quien pronuncia unas palabras para escucharlas. El olfato necesita acercarse ante lo que emite un aroma para percibirlo, pero no es necesario poner en contacto la nariz en una flor para percibir su aroma, por ejemplo.

En el otro grupo están los proximales: el tacto y gusto. Estos exigen el contacto directo con un objeto para percibirlo. Para sentir la tersura de algo es necesario tocarlo. Para conocer el sabor de una bebida será forzoso probarla con la boca. Así, estos sentidos tienen una función más íntima, y más propicia, para el acto amoroso. El tacto y el gusto no contemplan la belleza sino que la sienten.

Por otra parte, Wellek y Warren consideran que una imagen poética puede manifestarse en metáfora, símbolo y mito. Destacamos la idea de Wellek y Warren en tanto que las imágenes pueden convertirse en símbolo. Y observaremos, en la poesía de Bonifaz Nuño, cómo las moscas y la lluvia se convierten en símbolos. El primero remite a la podredumbre, y alude al olfato; la lluvia remite al tacto y a la vista del mismo modo que alude al naufragio: extravío del ser humano.

Por su parte, Paz manifiesta que la imagen poética aparece en símil, símbolo, alegoría, paranomasia, mito y fábula. Y según el autor de *Piedra de sol*, siguiendo a Ezra Pound,¹⁰ considera que una imagen es dicotómica en tanto que reconcilia significados distintos en el poema. Esta reconciliación consiste en armonizar imágenes o ideas opuestas. En la poesía de Bonifaz Nuño los contrarios son aquellos espacios hostiles que se van convirtiendo en lugares

¹⁰ Citado por Margarita Murillo González. La imagen es definida como "Lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo, como `una unificación", en *Polaridad-unidad, caminos hacia Octavio Paz*, México, Universidad Autónoma de México, 1990, p.124.

felices. La ciudad es asfixiante hasta que se encuentra cualquier sitio que sirva de morada.

1.3. El espacio en la poesía

Los tópicos literarios son temas que la tradición literaria ha ido conformando con el tiempo. Encontramos así el *locus amoenus* cuya función principal consiste en ser el espacio propicio para el acto amoroso entre el hombre y la amada. Sería impensable este espacio sin los amantes. No podría haber un edén —según la tradición hebraica— sin Adán y Eva. Sin ellos sería un paraíso pero perdido, no un edén.

Los poetas grecolatinos abordaron el espacio, por ejemplo, los poemas bucólicos de Virgilio en donde los pastores cantaban sus amores en medio de prados y fuentes. Tal espacio se convirtió en un *locus amoenus*, tópico literario que fue retomado, casi a manera de fórmula matemática para su construcción, por los poetas de la Edad Media y el Renacimiento.

Sin embargo, ese tópico sigue apareciendo en la poesía del siglo XX, evidentemente con cambios estilísticos, pero la función de ser el espacio para los amantes sigue intacto.

Por otra parte, el *locus eremus* sería lo contrario del *locus amoenus*. Si el segundo significa un lugar de placer, ya que sus verdes y bellos prados perfuman el ambiente en donde yacen los amantes, el primero es un espacio yermo: un lugar estéril donde no hay rastro de vegetación y mucho menos la presencia de los amantes.

Habría que mencionar el *beatus ille*, la vida retirada de aquel que ha decidido alejarse del mundanal ruido. Ese espacio retirado refiere la vida tranquila del campo o los bosques. Su contraparte es la ciudad en lo que atañe

al bullicio de la gente. Sin embargo, esto no significa que la ciudad tenga un significado peyorativo. En algunos casos la ciudad puede significar el sitio en donde se concentra la putrefacción, pero en otros casos puede significar la esperanza o los deseos anhelados. Pensemos en Ulises, que tiene como propósito regresar a Ítaca. Así, en la *Odisea* la ciudad significa regresar a casa.

Otra manera de poder analizar los espacios poéticos es a través de los deícticos de lugar: aquí, allí, allá, fuera, adentro, etcétera. Así, el yo poético se instaure desde un “aquí” al momento de la enunciación. Con estos deícticos se puede expresar una situación o estado de ánimo del yo poético. A manera de ejemplo transcribimos los siguientes versos:

Querida mía:

No estás *aquí*, mientras escribo.

[Las cursivas son mías]

Con este deíctico, el yo poético enuncia que está en un lugar padeciendo la ausencia de la amada. De esta manera el poeta elige un espacio desde el cual expresará sus sentimientos a través de la voz de un yo lírico.

Estas son algunas de las formas con las que se puede representar el espacio en la poesía. El valor simbólico de un espacio dependerá de la intención del poeta.

Por otro lado, los espacios en la obra de Bonifaz Nuño funcionan para mostrar el sitio de enunciación del yo poético.¹¹ En este trabajo analizaremos cómo el yo poético crea una asociación espacio/mujer cuya función principal es la protección.

¹¹ Se ha estudiado los espacios poéticos en relación al tiempo desde una postura filosófica. Como una característica de la poesía moderna. Véase: *Poética del espacio en la obra de Octavio Paz*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. Ahuactzin Martínez Carlos.

2. La ciudad en *Los demonios y los días*

En este capítulo se analizará qué significados tiene la ciudad en *Los demonios y los días*. La ciudad significa aquella protección que brinda la madre y la amada. Sin embargo, es representada como un lugar yermo, *locus eremus*, ya que por momentos es inhóspita. Las imágenes sensoriales más recurrentes son las visuales en tanto que el yo poético siempre busca con la mirada aquel lugar donde pudiera estar la mujer deseada.

2.1. La ciudad de papel

*La ciudad está en mí como un poema
que no he logrado detener en palabras.*

Jorge Luis Borges

En 1956, Rubén Bonifaz Nuño declara su amor y odio a la ciudad con *Los demonios y los días*. El poeta reconoce este poemario como su obra más importante: Pude describir, creo con acierto, la mediocridad del hombre normal de México”.¹² Así, en *Los demonios y los días* se expresa de manera descarnada las miserias e infiernos que padecen los individuos en la ciudad: el desamor y soledad. Se trata de infiernos de los cuales el hombre quisiera escapar a través de la poesía, en tanto que ésta puede ser salvación del hombre.¹³

¹² Entrevista a Rubén Bonifaz Nuño realizada por René Avilés Fabila. El poeta menciona: “Pude describir, creo con acierto,—[en *Los demonios y los días*] la mediocridad del hombre normal de México” .En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=xQsR2YTEzew> [Consultado el 3 de mayo de 2013]

¹³ Octavio Paz, en *El arco y la lira*, define a la poesía cómo salvación del hombre.

En *Los demonios y los días* la ciudad es el espacio principal en donde el yo poético buscará la compañía de la amada. Además, dicho espacio aparecerá en casi toda su poesía.¹⁴ El mismo Bonifaz comenta lo siguiente:

Soy hombre de ciudad desde que tengo memoria. Me gusta y la amo totalmente con su mugre y sus riquezas: las fondas y las cantinas, las encrucijadas y el olor de las pescaderías, las oficinas, el ruido de los coches y la asfixia constante. Creo que en casi todo lo que he escrito se siente, a partir de este libro, la presencia de la ciudad. Yo no entiendo de otras cosas.¹⁵

El poemario contiene 42 poemas. Todos estos poseen un yo lírico en común: es poeta y hombre solitario. También podemos observar un esquema narrativo bien definido. Una situación inicial: un hombre solo en su habitación. Un suceso desencadenante, que al sufrir la soledad el yo poético decide salir a la calle a buscar a la amada. Una situación final, el yo lírico al no poder encontrar la compañía deseada comprende la importancia de la poesía: escribir con la esperanza de que sea escuchado —leído— algún día.

Ahora bien, debido a esta unidad narrativa del poemario emplearemos el concepto de un mismo yo lírico. Esto quiere decir que hay una subjetividad, característica de la poesía lírica, por parte del hombre que busca el amor en *Los demonios y los días*.

Por otro lado, si pudiéramos definir la temática del poemario sería la siguiente: el dolor que padece el hombre solitario, cuya única alternativa para

¹⁴ Después de *Los demonios y los días*, *Fuego de pobres* es el poemario en el que la ciudad es de vital trascendencia, pues habría que recordar el poema con el que se inicia: *Nadie sale. Parece / que cuando llueve en México, lo único / posible es encerrarse / desajustadamente en guerra mínima, / a pensar los ochenta minutos de la hora / en que es hora de lágrimas.*

¹⁵ Citado por Alfredo Rosas Martínez, *El éter en el corazón*, México, UNAM, 1999, p. 69.

mitigar su soledad es la poesía: expresar aquello que duele para hacer del infierno algo más llevadero.

Evodio Escalante, en su ensayo “El destinatario desconocido”, señala que en *Los demonios y los días*, el yo poético se dirige a un interlocutor en específico, aunque desconocido. Es receptivo a lo que pudiera expresar el emisor. Por tanto, el poemario es una confesión cuyo propósito es desahogar el dolor a través de la palabra:

La idea del destinatario desconocido, esto es, de un tú específico, atento, receptivo, sensible, que destaca de entre la muchedumbre amorfa justo por su capacidad comprensiva, y que, de este modo, justifica la tarea del poeta, pues indica que éste no se ha escrito para nadie, y que la palabra no se perderá.¹⁶

Así, la poesía tiene un fin comunicativo: que sea leída para que el lector reconozca la existencia del poeta. El mensaje poético expresa la emoción y percepción de quien contempla el mundo y transcribe su experiencia en versos.¹⁷

Retomando el tema de la ciudad, ésta es infierno pero también paraíso porque en ella habita la mujer deseada. Una dualidad odio-amor que se puede advertir en los espacios. Se ama la ciudad porque sus muros protegen de las inclemencias del afuera, pero se odia al mismo tiempo porque sus mismos muros nos separan de las personas.

¹⁶Evodio Escalante, “El destinatario desconocido”, en *Revista Electrónica:*

<http://circulodepoesia.com/nueva2013/01/el-destinatario-desconocido-la-poesia-de-ruben-bonifaz-nuno-por-evodio-escalante/> p. 6. [3 de diciembre 2014]

¹⁷ Carlos Bousoño señala que la poesía tiene como objetivo expresar un conocimiento muy específico: “Nuestra inicial afirmación será esta: la poesía debe darnos la impresión (aunque esa impresión pueda ser engañosa) de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal como un contenido psíquico es en la vida real”. Carlos Bousoño. *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, p. 18.

La ciudad, entonces, es como un palimpsesto porque hay miles de historias ocultas detrás de una ventana o muros de una casa. Cada habitante o ciudadano encuentra lo que desea y busca en la ciudad. Ítalo Calvino dice, en *Las ciudades invisibles*, que hay dos maneras de ver la ciudad, unos miran el suelo mientras otros miran hacia arriba. ¿Qué es lo que deseamos ver de ella, sus edificios, las casas con sus ventanas iluminadas o sus mujeres? No obstante, es imposible aprehender la ciudad porque ésta es un mapa que se contiene a sí misma y se reinventa a sí misma; la Ciudad de México —diría Gonzalo Celorio— es una ciudad de papel; un papel donde la palabra no puede contenerla porque la ciudad se expande a cada instante; la ciudad a la que canta Bonifaz Nuño es la siguiente:

En muy poco años ha crecido
mi ciudad. Se estira con violencia
rumbo a todos lados; derriba, ocupa,
se acomoda en todos los vacíos,
levanta metálicos esqueletos
que, cada vez más, oculta el aire,
y despierta calles y aparadores,
se llena de largos automóviles sonoros
y de limosneros de todas clases.¹⁸ (127, 13, DD)

El poeta configura un escenario vivo, una prosopopeya de la ciudad, la cual aloja limosneros, tanto económica como emocionalmente. Es necesario considerar que precisamente en los años cincuenta la Ciudad de México vivió una de sus explosiones demográficas y expansiones territoriales más importantes de su historia y, claro está, el joven Bonifaz Nuño fue testigo, por

¹⁸ A partir de esta cita indicaré al pie de cada estrofa el número de página, el número de poema y el poemario abreviado. Rubén Bonifaz Nuño. *De otro modo lo mismo*. Fondo de Cultura Económica, 1996.

ejemplo, de la construcción de la Ciudad Universitaria al sur de la Capital. Así, la ciudad experimentó una urbanización acelerada a partir de la década de los años cincuenta. Después de la Revolución mexicana se pasa de una economía agrícola a un mercado claramente industrial. De ahí el ensanchamiento de la ciudad, a la que cada año miles de personas del interior de la República vienen a poblarla.

Al respecto, Buye-Goyri Minter menciona cómo la ciudad de México sufrió:

[...] un proceso de urbanización acelerada y esquizofrénica que lleva al país a perder su carácter tradicionalmente rural [...] industrialización creciente, aunque vacilante, que aún no da respuesta a las necesidades de empleo surgidas en el periodo posrevolucionario.¹⁹

Los demonios y los días es un poemario que da voz a los marginados, a esos grupos minoritarios que a veces no tienen más discurso que la vida diaria: el trabajo. Pero esa voz se manifiesta a través de una propuesta estética y una intención política. Bonifaz Nuño en *Los demonios y los días* —como en *Fuego de pobres* (1961)— crea una literatura comprometida, políticamente, al denunciar las miserias de una modernidad que no hace más que esclavizar al proletariado. La percepción del yo lírico de *Los demonios y los días* es la imagen de una ciudad caótica, triste y desesperanzadora; sin embargo, este yo poético tiene una esperanza en la palabra: expulsar los demonios que lo atosigan. A pesar de que Bonifaz denuncia las miserias de su época (los años cincuenta, el sexenio del presidente Miguel Alemán) no cae su poesía en lo panfletario. *Los demonios y los días* tiene una estética: un lenguaje

¹⁹ Rafael Buye-Goyri Minter “En torno a *Los demonios y los días*” p, 240.
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1607/1/199284P240.pdf>

descarnado, basado en un tono confesional, pero que nunca llega a ser banal, pues Bonifaz aplica métricas determinadas y tópicos de la literatura universal en el poemario. En este poemario los metros son eneasílabos y decasílabos; el tópico más importante: *Locus eremus*, que expresa la imagen de un lugar yermo. De ahí la importancia de que la literatura sea la fusión de una intención estética con un contenido. Fondo y forma.

Años atrás, en 1944, Efraín Huerta había expresado la urbanización de la Ciudad de México con “Declaración de odio”, poema incluido en *Los hombres del alba* (1944). Huerta declara su amor y odio a la urbe con sus mujeres de aire y sus burgueses y poetas publicistas. Ese odio se convierte en pesimismo en la poesía de la Generación del 50. Por ejemplo, Jaime García Terrés, perteneciente a la generación de Bonifaz, en *Las provincias de aire*, expresa la preocupación por el ciudadano con el poema: “La calle”, aunque es un único poema de carácter urbano de todo el poemario, se advierte el sufrimiento y soledad de las ciudades modernas, además de un paralelismo temático con *Los demonios y los días*:

SE ENCONTRON en una calle oscura
—un estrecho pasaje sin farolas—,
tan humildes, tan llenos de amargura,
que parecían dos pequeñas olas
compartiendo la súbita negrura
de un olvidado mar. Las sombras solas
los vieron cavilar penosamente,
decirse adiós, y continuar de frente.²⁰

²⁰ Jaime García Terrés. *Las provincias del aire*, en *Obras I Las manchas del sol poesía, 1953-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p.17.

En el poema de García Terrés advertimos la preocupación de la Generación de 50 por describir su entorno social y urbano. Otros dos poetas de la generación, Miguel Guardia y Jaime Sabines,²¹ también denunciaron problemas sociales a través de la poesía, pero siempre con una propuesta estética: un lenguaje sencillo en un tono conversacional. De ahí la fluidez de su lectura y aparente sencillez del lenguaje del poema antes citado, por ejemplo.

Por otro lado, la ciudad de la que nos ocuparemos es la de papel, la creada a través de la palabra. Si mencionamos líneas arriba de manera breve cuestiones sociales de la ciudad fue con la intención de observar que toda literatura se halla inmersa en un contexto histórico. Alfonso Reyes menciona, en *El deslinde*, que la ficción es como un cometa, que por más que se aleje hacia el cielo jamás su hilo se desprenderá de la realidad. Entonces, a pesar de que la ciudad en la poesía de Bonifaz Nuño sea posiblemente la Ciudad de México, la ciudad que estudiaremos será exclusivamente la que percibe el yo lírico: una ciudad fundada con palabras.

2.2. Fundación de la ciudad

... y se juntaron las palabras
para cantar, y establecido el canto
se fundó la ciudad, como al principio.

RBN.

La construcción de la casa significa la fundación de la ciudad; la primera es el microcosmos, y la segunda, el macrocosmos en tanto que la ciudad es la parte

²¹ Véase Raúl Leiva. *Imagen de la poesía contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.

mínima, que se pone en armonía con el universo, la ciudad. Se destaca el quehacer del albañil en *Los demonios y los días* porque éste es artífice de moradas. Cada vez que se inicia la construcción del muro de una casa se erige la ciudad. Pero es necesario hacer una diferenciación entre ciudad y urbe. La ciudad es el espacio mítico, la fundación de Roma y Tenochtitlán, por mencionar algunas ciudades. “La urbe es [...] el asentamiento poblado, con base en su materialidad, y su consecuente derivación de lo urbano, sólo considera la exterioridad”.²² La ciudad se asienta en un páramo señalado por un animal que indica que ahí debe fundarse la ciudad. El lugar nunca es escogido porque éste elige al hombre. La urbanidad se refiere a la expansión territorial, construcción de casas y edificios: un lugar que se materializa para proteger a sus habitantes. Los edificios, las casas, protegen al ciudadano. El hombre deja de ser nómada para convertirse en sedentario. En otras palabras, la ciudad contiene al hombre; éste nunca puede aprehender la ciudad porque a cada instante se construye una nueva casa.

Para Bonifaz la ciudad es un espacio sagrado porque representa la unificación de todo un pueblo: “El fundador es aquel que adquiere la conciencia de que la ciudad existe”.²³ Todo habitante sabe y reconoce el suelo que pisa, pues éste es su casa. Según Jean Chevalier la ciudad significa límite y protección;²⁴ es decir, ésta es madre ya que cuida a sus habitantes. Así, la ciudad, en *Los demonios y los días*, es sinónimo de hogar, y la casa del yo lírico es el centro del universo, pues ahí se lleva a cabo la creación de la poesía: *Desde la tristeza que se desploma, / desde mi dolor que me cansa, /*

²² Miguel Arnulfo Ángel. *Voces con ciudad. Poesía de la ciudad del siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, p.9.

²³ Rubén Bonifaz Nuño. “Fundación de la ciudad”, en *Ensayos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p.72.

²⁴ Jean Chevalier. *Diccionario de símbolos*, p. 310.

desde mi oficina, desde mi cuarto mal revuelto, / desde mis cobijas de hombre solo, / desde este papel, tiendo la mano. (159, 42, DD) Desde un cuarto mal revuelto se ordena la ciudad a través de la poesía. El oficio de poeta consiste en nombrar el mundo como si fuese nuevo para nuestros ojos. Decir de otro modo lo mismo.

Según Mircea Eliade hay espacios canónicos para lo sagrado como el templo, el monte. No obstante, un lugar puede ser sagrado si ahí se manifiesta una hierofanía, es decir, la revelación de lo sagrado, que en la poesía de Bonifaz Nuño —y de todo poeta— es la palabra porque nombra y crea el universo. Eliade menciona respecto a la construcción de un espacio sagrado:

Pero esta “construcción” se funda en última instancia en una revelación primordial que reveló *in illo tempore* el arquetipo del espacio sagrado, arquetipo copiado y repetido después hasta el infinito para la erección de cada nuevo altar de cada templo o santuario, etc.²⁵

Para que un espacio sea sagrado debe repetirse la hierofanía de manera cíclica. En *Los demonios y los días* el yo lírico cumple un retorno a los espacios cerrados, la habitación o la oficina para encontrarse con la palabra. Las calles sólo son recorridas para tomar de ellas esa experiencia, que en la intimidad de un espacio se convertirá en material poético.

En *Los demonios y los días* el poeta cumple la función de demiurgo (Δημιουργός); es decir, no crea la materia sino que la ordena del caos en que ha quedado después de su creación. Así como el artesano, que con la materia da forma a la vasija, el poeta nombra el mundo y, a su vez, expresa los sentimientos de los hombres con palabras. De ahí que Bonifaz Nuño compare

²⁵ Mircea Eliade. “El espacio sagrado: templo, palacio, centro del mundo” en *Tratado de historia de las religiones*. México, Ediciones Era, 1972. p.332.

al poeta con el artesano, pues ambos oficios son necesarios. Mientras el primero pone nombre al dolor de las personas, el segundo crea instrumentos necesarios para la vida cotidiana del hombre. Así, Bonifaz expresa que hay una interdependencia entre los oficios, y que hay un lugar, un espacio en donde el ser humano pudiera vivir en armonía con los otros: *A estas horas, / ay, amigos míos, artesanos, / pintores, astrónomos, marineros, / estamos despiertos. Es trabajo / nuestro el de arreglar unas cosas.* (115, 2, DD) En los anteriores versos, a través de la invocación, el yo lírico interpela a diversos oficios para que cada uno lleve a buen puerto su oficio y, sobre todo, asuma el trabajo de poeta: ordenar el mundo a través de las palabras. Además, por medio el presente de indicativo *estamos* enfatiza la unidad que debiera haber entre todos los personas.

Si en los versos anteriores Bonifaz formó una isotopía de oficios — artesanos, pintores etcétera— para destacar el trabajo manual, en versos posteriores del mismo poema confirma la comparación entre poeta y el artífice como el albañil, cuyo labor de construir casas sería símbolo de la edificación de la ciudad: *Entonces, ilustre / es el albañil que pone una piedra / si en lo más profundo siente, al hacerlo / que es bueno empezar otra casa.* (139, 23, DD). Al final del poema 2, el mismo yo lírico se denomina poeta y expresa su función:

hay oficios buenos, necesarios a todos;
 el que hace las camas y las mesas,
 el que siembra, el que reparte cartas,
 tienen un lugar entre todos: sirven.
 Yo también conozco un oficio:
 aprendo a cantar. Yo junto palabras justas
 en ritmos distintos. Con ellas lucho,

hallo la verdad a veces,
y busco la gracia para imponerla. (116, 2, DD)

La ciudad en *Los demonios y los días* no es la representación material de una ciudad —llámese Ciudad de México, Roma, etcétera., — sino es una ciudad nueva, la cual ha sido fundada a través de la palabra y la imaginación, imaginación que crea al mundo como si éste fuese nuevo ante nuestros ojos.

2.3. Protección de la casa

*Bien. Ya tenemos muro;
hay que mirarlo, ahora,
imaginar la casa.*

Fabio Morábito

La casa es por antonomasia la imagen protectora. Cada ser humano desea habitarla, ya sea física o imaginariamente. La imagen de un espacio no es un simple ornamento o atmósfera; cada rincón o habitación de la casa y la ciudad adquieren un valor simbólico de protección. Para Gaston Bachelard hay tres tipos de casas: pasada, presente y futura. La primera es la del recuerdo, de esos rincones de cuando los niños solíamos escondernos de lo que nos atemorizaba. La casa del presente es la que llevamos en la mente: como el caracol que lleva sobre sí su concha todos los días. Aunque no se tenga una casa física, en la mente existe una casa imaginaria. Finalmente, la casa futura es aquella que desearíamos habitar. Esta última es la que día tras día estamos buscando o construyendo con el objetivo de que nos proteja.

Así, todo hombre desea tener una de estas tres casas. En la poesía de Rubén Bonifaz Nuño, el yo lírico sueña con una casa futura donde pueda compartir mesa y cobija con la amada. El sólo hecho de desear dicha morada ofrece un aliciente para seguir en la búsqueda de la casa feliz.²⁶

Por otro lado, el yo lírico en *Los demonios y los días* sufre la soledad en su habitación, la cual es hostil, pues aterra a su habitante, quien dice: *Desconozco. / No sé de quién son estas sabanas ni a qué calles miran estas paredes* (115, 1, DD). El espacio no sólo es vivido por el yo lírico, sino que también forma parte de él. Espacio y sujeto lírico se hallan perdidos en la ciudad. Bonifaz Nuño manifiesta en su poesía que los espacios son una extensión del ser humano. La condición del yo poético se refleja en la percepción del espacio. Si el yo poético sufre, el espacio que percibe es doliente. De ahí que en los versos anteriores, tanto el yo poético como la habitación se hallan perdidos en la ciudad.

Ahora bien, los espacios que aparecen en *Los demonios y los días* resultan desalentadores, ya que se encuentran en un estado putrefacto, es decir, los espacios son yermos en tanto que resultan hostiles para el hombre. De ahí la referencia constante a las moscas:²⁷

Y pude sentirlo; estuve, he querido;
columbré los pasos de la gente,
hirientes, menudos, humildes;
escuché pesados vuelos y moscas; (115, 1, DD)

²⁶ Gaston Bachelard afirma que cualquier espacio que brinde protección es un espacio feliz. La *Poética del espacio* se centra en la búsqueda de estos espacios.

²⁷ Sandro Cohen, por ejemplo, hace referencia a este respecto: “[las moscas] constituyen un símbolo de la corrupción, la de la decadencia y la muerte”. en *Alforja*, p.19.

Las moscas son la metáfora del paso torpe del hombre: así como éstas vuelan y se posan sobre lo putrefacto para alimentarse, el hombre en medio de su miseria busca la amistad y el amor. La imagen que nos presenta Bonifaz, sin duda, es desesperanzadora en cuanto a su putrefacción se refiere. Además, en los versos anteriores se crea una imagen visual a través del pretérito perfecto *columbré*, cuyo significado es divisar un objeto sin reconocerlo de manera clara; es decir, sólo se entrevé la gente, ya que no se puede distinguir su fisonomía ni rasgos específicos. Así, Bonifaz crea la imagen de una ciudad difusa con el objetivo de expresar cómo el hombre se halla extraviado en ella. Por otro lado, los adjetivos con los que se describen los pasos (hirientes, menudos, humildes) nos dicen que la gente camina por la calle de manera dolorosa; sin embargo, dicho dolor es callado. De ahí que sus pasos sean menudos, es decir, casi imperceptibles, y por otro lado, son humildes, que podría traducirse esto como pasos dóciles, sin la fuerza para cambiar su condición de miseria.

Por otro lado, Bonifaz evoca una imagen sensorial auditiva, que también está en pretérito perfecto, con lo cual indica que dicha acción está ya concluida: *escuché pesados vuelos y moscas*. Esta percepción auditiva nos muestra una situación agobiante para el yo poético en tanto que el zumbido de la mosca es atosigante. Este zumbido se escucha en los versos gracias a la aliteración del fonema sibilante S: *escuché pesados vuelos y moscas* (Las remarcadas son nuestras). De esta manera la mosca revolotea en el poema creando la sensación de estar junto a nosotros, y este vuelo se acentúa por el adjetivo: *pesado*, el cual nos hace escuchar la dificultad con que vuela aquel insecto.

Bonifaz, entonces, relaciona el paso del hombre (hiriente, menudo, humilde) con el vuelo pesado de la mosca. Ambos son parecidos por la manera de conducirse pesadamente. El hombre camina cabizbajo, sin esperanza en la vida. La mosca vuela torpe sobre la podredumbre. Parecería que los dos están condenados a repetir su andar torpe por la ciudad, quizá con un solo objetivo: la supervivencia en medio de una ciudad hostil.

En el poema 17, precisamente, se compara el extravío del ser humano con el vuelo de una mosca. Así como la mosca choca torpemente contra el vidrio de la ventana, el hombre no puede escapar de su realidad: *Qué fácil sería para esta mosca / con cinco centímetros de vuelo / razonable, hallar la salida.* (132,17,DD) En estos versos encontramos al ser humano atrapado en un espacio interior, del cual quisiera salir; sin embargo, no puede y termina con la frente sobre el vidrio:

Pero luego quise salir de todo,
salirme de todo, ver, conocerme,
y nada he podido; y he puesto
la frente en el vidrio de mi ventana. (132, 17, DD)

El yo poético quisiera tener pleno dominio de la vista. Hay que tener en cuenta que este sentido no sólo significa la acción de “ver” en un sentido literal, sino que se refiere a conocer y aprehender la realidad circundante. Si la acción de ver nos pone en contacto con el mundo, entonces, el yo lírico se halla limitado, en tanto que su vista no puede pasar más allá de un vidrio. Así como la mosca está detrás de un cristal el yo poético se halla atrapado en sus propios problemas. En los versos anteriores observamos que el espacio es

asfixiante. Por tanto, se quiere salir de ahí para encarar los problemas mayores del hombre, que en *Los demonios y los días* son la falta de amor y amistad.

Asimismo, el yo lírico tanto en el interior como en el exterior se reconoce solo. De este modo cada persona es como una isla comunicada, aunque en derredor haya muchas personas: *vivimos confusos pero entorno / un mar apacible y en orden / cerca nuestras islas desordenadas*. (116, 2, DD). Por otro lado, en estos versos observamos una constante en la poesía de Bonifaz: la antítesis, la oposición de dos términos opuestos. En medio del orden encontramos el desorden: *un mar apacible y en orden / cerca de islas desordenadas*. El juego antitético consiste en que el mar se muestra apacible con sus aguas tranquilas, y la isla, ese pedazo de tierra en medio del agua, está en desorden, es decir, inquieta. En estos versos la isla es el hombre, el cual no puede tener contacto con otras personas, pues se halla en un aislamiento. Así, la isla es la metáfora del hombre solitario; sin embargo, hay en el hombre una fuerza que desea cambiar su situación, de ahí que las islas manifiesten dicho deseo con un desorden, el cual puede interpretarse como una fuerza, con la cual el yo poético desea encauzar para salir de su estado de aislamiento.

Ahora bien, veamos cómo se cumple la función del espacio protector en los siguientes versos:

Caminos, esquinas, encrucijadas.
Silencio de gente que se ha dormido;
que se ha protegido con paredes
y puertas y carne; que se oculta
de su corazón que sabe.(115, 1, DD)

En esta estrofa, observamos a la gente protegerse con las paredes físicas de la casa, pero también con los muros de la imaginación. Según Gaston Bachelard “[...] todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa.”²⁸ El deseo de habitar incita “[...] a la imaginación a “construir muros” con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas”.²⁹ En estos versos observamos cómo la gente ha encontrado muros con que protegerse, y dicha protección se encuentra con el sueño nocturno, es decir, con el descanso físico, el cual es necesario para recomenzar al día siguiente.

Entonces, en medio de la podredumbre y la asfixiante ciudad el yo lírico sueña con cambiar su situación: *Estamos preparados: dormimos*. Por medio de la ensoñación, ese estado de duermevela propicio para la creación poética, se puede encarar la vida y captar el valor de los espacios. Desde un punto de vista fenomenológico el espacio revela su función: una casa desea ser habitada.

En *Los demonios y los días* se observa el deseo de salir de los espacios opresivos para ingresar a un espacio feliz. En los versos siguientes se hace explícito dicho deseo: *Es como la cola de otro mundo / en el que también es posible todo*. En *Los demonios y los días* se busca un espacio en donde la dicha sea posible.

Por otra parte, hay una oposición de la espacialidad en este poemario: afuera y adentro:

²⁸ Gaston Bachelard, *op cit.*, p.34.

²⁹ *Ibid.*, p.45.

Llegamos a túneles que se estrechan
dolorosamente a la piel; entramos
en alcobas cálidas, que ocultan
la presencia oscura de un enemigo,
o subimos largas, interminables
escaleras ávidas, que de pronto
no son escaleras, y nos dejan
rodar al espanto, desde muy alto. (119, 5, DD)

En este poema se sufren los espacios. En primer lugar, el túnel se estrecha para apretar al yo lírico; en segundo lugar, se construye la imagen de una alcoba cálida pero siniestra, es decir, detrás de la calidez se halla una presencia amenazadora. Posteriormente, hay una imagen que evoca al vértigo: la caída desde lo alto de una escalera, la cual es sólo una apariencia: *escalera ávida, que de pronto / no son escaleras y nos dejan / rodar al espanto...* La escalera *per se* significa ascensión hacia la divinidad, y en este verso se acentúa el deseo de abandonar lo terrenal, que no sería otra cosa que el infierno de la soledad que padece el yo poético, por medio de su adjetivación *ávida*. En otras palabras el yo poético está huyendo de aquellos espacios que lo atosigan; sin embargo, la posible huida fue sólo una apariencia, ya que al no ser una escalera real por la cual ascendía, irremediablemente, cae al precipicio del espanto.

De esta manera se crea una relación espacial: arriba / abajo. El primero significa ascender a un sitio donde se mengüen los padecimientos de la soledad; el segundo, representa el infierno de los días en que se padece la carencia de amor. Además en esta estrofa se superponen tres imágenes: el

túnel y la alcoba, la ascensión y la caída de la escalera, para crear el significado de un espacio aterrante, del cual quisiera escapar el yo lírico.

Por otro lado, con el empleo de la conjugación en la primera persona del plural del presente de indicativo —*Llegamos, entramos, subimos*— se enfatiza que el dolor no es individual sino colectivo, es decir, no sólo el yo poético sufre sino muchos habitantes de la urbe. Nuevamente el yo poético se hermana con los que padecen sus miserias. Además, el uso del presente de indicativo señala que la lucha por salir de los espacios atosigantes es una tarea que se lleva acabo diariamente.

Por otro parte, en *Los demonios y los días*, la lluvia es la metáfora de la tristeza, del desamparo y, sobre todo, de la soledad, porque cuando llueve no hay más remedio que esperar a que pase la tormenta bajo el techo de cualquier refugio:

Hace muchas noches se preparaba
esta maldición, este aguacero,
esta prolongada noche que truena
contra los tejados enloquecidos
y por todas partes. (142, 26, DD)

En estos versos se crea una imagen oscura y estrepitosa: noche y lluvia son sus elementos principales, los cuales amenazan al yo lírico que encuentra protección en los tejados, que son golpeados por el aguacero.

Por otro parte, según Bachelard la protección de la casa ante la lluvia o tormenta es más efectiva en la ciudad: “[...] es sobre todo en las ciudades donde la tormenta se vuelve ofensiva, donde el cielo nos manifiesta su ira con

más claridad”.³⁰ El filósofo francés, para explicar la idea anterior, cita a Rilke, quien considera que es la casa de la ciudad donde se vive de manera más agresiva la lluvia. Rilke contempla desde su casa de campo la tormenta y quisiera participar en aquel espectáculo natural: ser como uno de esos árboles que son agitados por la lluvia y el viento, mientras que de la ciudad exclama a su amiga la música: “¿Sabes tú que en la ciudad me asustan estos huracanes nocturnos?”.³¹ La casa de campo participa en la tormenta, mientras que en la ciudad ésta queda en el anonimato detrás de otras miles. El poeta, según Rilke, en la casa de campo desearía estar fuera para participar en la naturaleza; en la ciudad no hay más remedio que encerrarse en unos muros y en sí mismo para esperar que cese la lluvia.

En los siguientes versos Bonifaz expresa la idea de protección de la casa en la ciudad: *Afuera, el granizo desfigura / árboles, desviste ramas, troncos / azota escondidos por los cuerpos / de la pobre gente que se amontona / para proteger su desamparo.* (143, 26, DD) Aunque los habitantes de la ciudad se amontonan bajo el resguardo de un techo, no comparten palabra alguna; de tal modo, viven en el anonimato a pesar de habitar en la misma urbe, pues no se comunican con la palabra: se limitan a mirarse. En estos mismos versos se observa cómo la lluvia en la ciudad es más violenta por el aislamiento que provoca en los habitantes; la violencia de la naturaleza se hace más visible, por tanto, cualquier muro se convierte en fortaleza. Esta violencia es lograda por la conjugación en presente de indicativo —*desfigura, desviste, azota*—: acciones que se refieren a un campo semántico de violentar

³⁰ *Ibid.*, p.74.

³¹ *Ibid.*, p.75.

algo. Además, la acción del hombre se reduce a la huida y protección: *gente que se amontona / para proteger su desamparo.*

El yo lírico observa, desde un espacio interior que lo protege, el granizo que golpea los árboles. La naturaleza es inhóspita; por tanto, él se refugia en un espacio material: la casa, que por momentos pareciera caerse:

Y aquellos que tiemblan y disimulan
dentro de sus casas endebles, y hacen
como que se sienten bien, de pronto
comprenden que el techo se viene abajo,
y son sepultados mientras quieren
meter la cabeza bajo la cama. (143, 26, DD)

Tanto los espacios interiores como exteriores resultan amenazantes; así, el yo poético busca en la calle y la habitación la protección que necesita. En las calles busca el amor (la mujer deseada) o la habitación donde pudiera encontrar un remanso. De tal modo, en *Los demonios y los días*, el yo lírico recorre la ciudad a la manera de un *flâneur*³² con la salvedad de que sí tiene un propósito: encontrar a la mujer amada y un hogar donde compartir mesa y cobijo.

En el poema número 24, “Para los que llegan a las fiestas”, una de las composiciones más conocidas de Bonifaz Nuño, se resume la temática de todo el poemario: la tristeza ante la falta de amor y el deseo por encontrar un espacio reconfortante:

para los que miran desde afuera,
de noche las casas iluminadas

³² Vicente Quirarte menciona que Francisco Zarco, en los “Los transeúntes”, introduce la palabra francesa *flâneur* en el siglo XIX; el único placer de este caminante consistía en observar la ciudad: “A mí me gusta perderme así entre la ciudad, correr, detenerme, apresurar el paso sin saber porqué, caminar sin dirección y esto que se llama *flâneur*, es sin duda el mejor modo de pasear.” Citado por Vicente Quirarte *Amor de ciudad grande*. México, FCE, 2010, p. 70.

y a veces quisieran estar adentro:
 compartir mesa y cobijas
 vivir con hijos dichosos
 y luego comprenden que es necesario
 hacer otras cosas, y que vale
 mucho más sufrir que ser vencido. (141, 24, DD)

En los versos anteriores, sin duda alguna, hay ausencia de amor y de un espacio protector. No obstante, en la sola búsqueda de éstos el yo poético encuentra un sentido a su vivir, porque en la poesía de Bonifaz el trabajo es uno de los más caros valores del ser humano. En *Los demonios y los días* el trabajo del hombre consiste en buscar un sitio en el cual se sienta protegido.

Por otro lado, en *Los demonios y los días* hay una dialéctica del adentro y del afuera: la casa y las calles. El yo lírico se mueve en ambos espacios. En la habitación padece la soledad y decide salir a las calles a buscar, precisamente, una compañía. De ahí que camine por las calles como un *flâneur* y observe aquellas casas iluminadas con el deseo de ingresar a ese espacio interior. Según Bachelard cada hombre lleva en su mente una casa, en *Los demonios y los días*, ésta es una casa futura: el deseo del yo lírico por compartir mesa y cobijo. La casa es símbolo de la familia por antonomasia. De ahí que se desee ese espacio para menguar la soledad. A pesar de que el yo lírico no consigue ingresar a esa morada, mantiene incólume la esperanza de encontrarla y ser convidado a ingresar a su interior por la mujer deseada:

Acaso esta misma noche en que pienso
 en este momento, mientras camino
 por estos lugares próximos,
 estás escuchando en alguna parte
 las cosas que no te dije, el silencio

que no comprendiste: me has encontrado. (134, 18, DD)

El único propósito del yo lírico es la búsqueda de ese espacio donde pudiera estar la amada. Espacio y amada son los dos elementos que pudieran armonizar al yo lírico, precisamente; por eso él los busca por las calles de la ciudad. El espacio buscado es una utopía, un lugar edénico del cual el hombre ha sido expulsado y para retornar a éste sólo es posible hacerlo a través de la compañía de la mujer. Ella es el puente para llegar a ese lugar y la llave para abrir la puerta de esa alcoba en la que el amor debiera ser saciado:

Cuando llegas tú, se descubre,
sin dejar lugar a dudas, que hay algo,
una solitaria llave de oro
en un ramo de oscuras llaves,
que abrirá una puerta escondida. (138, 22, DD)

Esa llave abrirá una puerta que conducirá a un espacio feliz. La búsqueda de este lugar es uno de los motivos principales de *Los demonios y los días*.

El espacio para llevar a cabo el encuentro con la amada ya no es ese *locus amoenus*: esos jardines idílicos propicios para el amor de la poesía grecolatina y española del Renacimiento. En *Los demonios y los días* la urbanidad *derriba, ocupa, / se acomoda en todos los vacíos / levanta metálicos esqueletos*. (LDD, 13, 127) Entonces, el único espacio para llevar a cabo el encuentro amoroso es la habitación. El espacio idílico no existe en la ciudad porque esos lugares de resistencia a la urbanización han visto mancillada su naturaleza; por ejemplo, los jardines se muestran en decadencia: *Es frecuente ver en los jardines / grandes mariposas caídas; gruesos / insectos que mueven*

cada minuto / las alas inútiles, derrumbadas. Las mariposas suelen estar en los páramos libres de contaminación; así, en los versos anteriores se nos muestra una naturaleza sucia donde el amor no puede manifestarse. Entonces, la casa es el único lugar para que se lleve a cabo el encuentro amoroso.

Sin embargo, en la poesía de Bonifaz Nuño pocas veces se logra alcanzar el amor físico, ya que es un amor ideal; sí, a la manera de la tradición neoplatónica y de la poesía provenzal: “Lo que se hace realidad ya no es amor”.³³ El amor en *Los demonios y los días* es sólo un deseo; nunca se concretará, pues la tarea del hombre es más buscar que encontrar a la amada.

El único propósito del yo lírico es la búsqueda de ese espacio donde pudiera estar la amada. Pero, para que ese espacio brinde protección es menester que éste sea ocupado por la mujer. Ella es quien con su sola presencia disipa la soledad. La búsqueda del amor no es más que una espina clavada en la espalda, un quedarse afuera mientras en el interior de una casa ella está sin saber que hay un hombre buscándola.

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

³³Citado por Denis de Rougemont. Piénsese en la poesía petrarquista donde Laura es vehículo entre el poeta y la divinidad. El poeta con el solo hecho de tener una amada —aunque no le corresponda— podrá alcanzar la fama pues todos sus versos serán tocados por Amor. Y según la tradición petrarquista el amor une al individuo con el universo. Este amor debe de ser ideal porque en la mera búsqueda de este se logra la perfección como poeta. Véase *Amor y occidente*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1993. p.35.

para los que quieren mover el mundo
 con su corazón solitario,
 los que por las calles se fatigan
 caminando, claros de pensamientos;
 para los que pisan sus fracasos y siguen;
 para los que sufren a conciencia,
 porque no serán consolados
 los que no tendrán, los que no pueden escucharme;
 para los que están armados, escribo. (141-42, 24, DD)

En *Los demonios y los días*, el sentido de la vista y oído son más recurrentes en tanto que éstos cumplen una función social: se ve y oye la ciudad. Sin embargo, los ciudadanos no pueden comunicarse entre sí, ya que se establece un diálogo sordo entre los ciudadanos porque sólo se limitan a mirarse:

No hay nada en su sitio ya; cada cosa
 ocupa un lugar que no es el suyo;
 nadie se conoce, se aborrecen
 entre sí los torpes objetos; vagan
 al ocaso, huyéndose, destrozándose:
 lo vemos; seguimos en la miseria,
 y necesitamos que nos ayuden. (150, 33, DD)

Si uno no se encuentra en el lugar correcto, se aborrece lo que está en derredor; vivimos en guerra con el mundo porque el amor, ese sentimiento armonizador, falta en nuestras vidas. Este desorden no escapa a la vista; por el contrario, reconocemos nuestro caos. De ahí que se emplee nuevamente el presente de indicativo: *lo vemos*. Somos testigos de nuestra destrucción, pero al mismo tiempo solicitamos ayuda. Bonifaz Nuño en *Los demonios y los días* expresa que los ciudadanos, al habitar un mismo espacio, la ciudad,

deberíamos hacer nuestra vida más llevadera con los demás: tendernos la mano.

Ahora bien, *Los demonios y los días* no es poemario pesimista. Por el contrario, en los versos alberga la esperanza del hombre solitario de ser escuchado y encontrado, precisamente, desde la casa o cualquier espacio que sirva como morada. Casa y poesía son las armas para luchar contra la soledad. De ahí que el yo lírico exprese en el último poema de *Los demonios y los días* lo siguiente:

Desde la tristeza que se desploma,
desde mi dolor que me cansa,
desde mi oficina, desde mi cuarto revuelto,
desde mis cobijas de hombre solo,
desde este papel, tiendo la mano. (159, 42, DD)

Por otro lado, el cuarto —la oficina y cualquier lugar que funcione como morada— es un espacio propicio para la creación poética, pues en la intimidad de los cuatro muros el yo poético halla la compañía de las palabras. Transcribo unas palabras de Balzac, citadas por Michelle Pierrot en su libro *Historia de las habitaciones*, en donde se explicita la idea de la habitación como el espacio de creación: “Aquel extraño se encerró en su habitación, encendió la lámpara inspiradora y se confió al terrible demonio del trabajo, requiriendo palabras al silencio e ideas a la noche”.³⁴

Así, el yo poético después de buscar a la amada por las calles de la ciudad, sin tener éxito, regresa a su habitación para solicitar la ayuda de alguien:

³⁴ Michelle Pierrot, *Historia de las habitaciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 95-96.

Estoy escribiendo para que todos
puedan conocer mi domicilio
por si alguno quiere contestarme. (160, 42,DD)

En estos versos vislumbramos que el yo poético posee un espacio protector: un domicilio. Es decir, tiene una casa a la cual regresa todos los días después de trabajar y sufrir sus demonios: la carencia de amor y amistad. Desde este domicilio, el yo poético demanda a los ciudadanos que se hermanen en el dolor.

3. La casa en *El manto y la corona* (1956)

Si en *Los demonios y los días* la vista y olfato eran los sentidos con los cuales se percibía la ciudad, en *El manto y la corona* es la vista con el que se contempla a la mujer, ya que ella es representada como una luz. En este segundo poemario comienza a vislumbrarse el uso de otros sentidos como el tacto y gusto, pero no será hasta *Del templo de su cuerpo* en donde los sentidos se regodearán en cuanto se refiere al acto amoroso. En este capítulo estudiaremos cómo el yo poético ingresa al espacio íntimo de la amada: la habitación. Ingresar a este espacio significa alcanzar el amor de la mujer.

3.1. *El manto y la corona*

Que Dios me dé el poder de ver ese
amor lejano, realmente, con mis ojos,
de modo que la habitación y
el jardín se me aparezcan como un palacio eterno.
Jauffré Rudell

En 1958, Bonifaz Nuño obtuvo el primer lugar en los juegos florales de Aguascalientes con *El manto y la corona* —años atrás ya había participado con *La muerte del ángel* (1945) con el que consiguió un tercer lugar— y dicho premio le valió el reconocimiento de poeta. Por ejemplo, Agustín Yáñez, quien escribiera un discurso de bienvenida a Bonifaz a la Academia Mexicana de la Lengua en 1962, Escribe lo siguiente: “[...] más que un hombre de carne y hueso, era un fantasma inmóvil, que dejaba el espacio a la pura poesía, y ésta cobraba fuerzas mágicas, vibraciones y resonancias de misterio. Fue una

impresión extraordinaria: el anuncio —para mí, para otros— de un poeta; de una personalidad extraordinaria”.³⁵

Por su parte, Henrique González Casanova elogió el poemario con estas palabras: “Y en *El Manto y la corona* esa tendencia amorosa alcanzará, en la plenitud del amor carnal, a formar uno de los más hermosos libros de amor que se hayan escrito en lengua española”.³⁶

Bonifaz confiesa, en una entrevista realizada por Josefina Estrada³⁷, que cuando escribió *El manto y la corona* tenía una relación con una mujer. Por tanto, este poemario es la bitácora de una relación amorosa: la dicha del encuentro y el sufrimiento de la despedida de la amada. Cuenta el poeta que en la dedicatoria de la primera página había escrito el nombre de aquella mujer; sin embargo, ésta se casó con otro, y él no tuvo más remedio que cambiar el nombre de aquella mujer por la siguiente frase: “Aquí debería estar tu nombre”.

Esta dedicatoria nos remite a un tópico no sólo de *El manto y la corona*, sino de toda la obra poética de Bonifaz: el yo poético es la voz de un hombre que busca el amor de una mujer. “Aquí debería estar tu nombre” significa, como señala Alfredo Rosas Martínez, que no hay una mujer en específico sino que refiere a un ideal de mujer: “¿Cuál nombre? No hay ninguno porque la amada no existe; el poeta la inventa”.³⁸ El yo poético en la poesía de Bonifaz constantemente recrea a su dama, la cual aparecerá a veces de manera carnal; otras, en forma de luz, pero siempre la imagen de la mujer significará el principal sustento por el cual el hombre halla sentido a su vivir.

³⁵ Josefina Estrada, *De otro modo el mismo hombre*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013 p.70.

³⁶ Henrique González Casanova, 17. En rev. *El centavo*, p.17.

³⁷ Véase Josefina Estrada. *Ibid.*, pp.113-115.

³⁸ Alfredo Rosas Martínez, *op. c.t.*, p.43.

Por otra parte, manto y corona: “Son signos reales [confiesa el poeta] de un reino universal metafísico, casi celeste”.³⁹ Con el manto y la corona se viste a la mujer de divinidad. Aparece bajo el manto de una imagen virginal, no obstante, del mismo modo que en el *amour cortois* deja de ser: “Nuestra señora (*Notre Dame*, en francés), se convierte en mi señora, mi dama”.⁴⁰ El yo poético invoca a su dama a través del pronombre “tú”: *algo me das, sin tú saberlo, tuyo*; y otras veces con “usted”: *Yo la estoy esperando. Usted lo sabe*. Esta manera de interpelar a la amada deja entrever el significado que tiene la mujer para el hombre. Cuando se emplea el pronombre *Tú*, la dama es alcanzable; con el pronombre *Usted*, el yo poético la enaltece hasta el grado de verla inalcanzable.

El manto y la corona es un poemario en el que un hombre le confiesa su amor a la amada, y el acto amoroso entre los amantes se lleva a cabo; sin embargo, el yo poético expresa que la dicha en el amor no consiste sólo en la unión entre el hombre y la mujer, sino en aprender a alejarse y acercarse una y otra vez a la amada. Pero, ¿por qué es necesario alejarse de la mujer? Porque el alejamiento permite contemplar mejor su belleza, y cuando el hombre vuelva a encontrarse con ella ese momento será como si fuese un nuevo encuentro. Y cada encuentro entre los amantes será remanso y protección porque la amada es como una casa, la cual protege a todo aquel que se halle dentro.

3.2. La Casa

La casa es uno de los espacios más caros en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño porque ahí habita la amada. Estar en el interior de ella asegura que el

³⁹ Josefina Estrada, *De otro modo el mismo hombre*, p. 113.

⁴⁰ Jean Markale, *La pareja infernal*, Barcelona, Medievalia, p. 34.

hombre contemplará el cuerpo femenino. Si en *Los demonios y los días* se buscaba dicho espacio en las calles y detrás de las ventanas, en *El manto y la corona* se sacia esa búsqueda: el yo poético ingresa al interior de la habitación de la amada, ya sea de manera física o imaginaria, para gozar los placeres del amor. No obstante, el ingreso a la casa no es el propósito final en la poesía de Bonifaz, pues el amor al que se refiere —habíamos dicho en el capítulo anterior que el amor era a la manera de la poesía provenzal: “El amor que se hace realidad deja de ser amor”— es tanto ideal como físico, o propiamente dicho, un amor Caelestis y un amor Vulgaris. El hombre gozará también la lejanía con la mujer.

Un amor divino y un amor terrenal. Platón, en *El banquete*, explica que el primero sirve como instrumento para llegar a Dios; el amor es un demonio que media entre el hombre y lo divino; este amor desea la belleza del otro y es digno de ser buscado. El segundo es más carnal. El hombre puede llegar a éste a través de los sentidos. De ahí que Platón —en voz de Pausanias— no aborde con mayor profundidad a este amor vulgar, aunque no es gratuito que el tratado que habla sobre el amor se llame *El banquete*, haciendo alusión a la embriaguez de los sentidos que supone todo convite. Ahora bien, en *El manto y la corona* hay un vaivén entre uno y otro amor. Por una parte es divina esta mujer (representada como luz protectora). Incluso el mismo yo poético se aleja de ella o ésta lo rechaza constantemente. Por otro lado, se atisba en el poemario que el hombre ha poseído a su dama.

En *El manto y la corona* el yo poético se colma de amor, pero al mismo tiempo se aleja de tal dicha, pues comprende que este sentimiento es inasible. La idea es característica de la poesía neoplatónica. El hombre —el poeta— ve

en la mujer el medio para alcanzar la unión con Dios. De este modo, el amor es quien armoniza el microcosmos con el macrocosmos. Un hombre que se halla en armonía con todo lo que lo rodea puede ver cómo los espacios adquieren un valor simbólico, sencillamente porque ve todo con agrado gracias a la dicha del amor.

En *El manto y la corona* la casa, el espacio interior, simboliza lo femenino, un arquetipo de feminidad que ya se había expresado en la poesía siglos atrás. Por ejemplo, Jean Markale, en *El amor cortés o la pareja infernal* menciona que el vergel y la habitación son la última escala del hombre para acceder a los favores de la dama; este espacio, a su vez, simboliza el paraíso perdido, un edén del cual la pareja primera, según la tradición judeocristiana, Adán y Eva, han sido expulsados. “[...] desde que la humanidad tiene conciencia de que existe alguna parte, en un tiempo indeterminado, un “lugar” donde la perfección será posible, la búsqueda de paraíso se convierte en objetivo del hombre”.⁴¹

Por otro lado, Jean Markale, señala cómo se va delimitando un espacio masculino y femenino: “Antes del siglo XI, se había establecido, de una vez por todas, que el hombre trabajaba, oraba y guerreaba, y que la mujer era, asumiendo su papel de necesaria reproductora, el reposo del guerrero, el descanso del trabajador”.⁴² En la literatura medieval y renacentista ese paraíso perdido se convierte en el espacio íntimo de la mujer: la casa o la habitación. Por ejemplo, en la literatura medieval francesa, hay diversos *lais* de María de Francia que expresan el valor de la casa como espacio para los amantes. Bien sabido es que estos siguen el ideario del *amour courtois*, el amor imposible

⁴¹ Jean Markale, *La pareja infernal*, p.33.

⁴² *Ibid.*, p.36.

entre los amantes por el sencillo hecho de que está casada con un rey. Así, por ejemplo, en el *lai* de “El ruiseñor” la dama sale todas las noches al balcón de la casa para que su enamorado, convertido en ruiseñor, pueda visitarla sin que levante sospecha de traición al rey.

En obras como *La perfecta casada*, de Fray Luis de León, se recomienda a la mujer que no salga de su casa porque ese es el espacio que le corresponde; tal recomendación tiene que ver más con la moral, asunto que no trataré en la presente investigación. En el teatro del Siglo de Oro encontramos personajes femeninos que utilizan el encierro de la casa como espacio para llevar a cabo el encuentro amoroso. En *La dama boba* de Lope de Vega, Nise utiliza el desván de la casa del padre para verse con su amado. Por su parte, doña Ángela, protagonista de *La dama duende* de Calderón de la Barca, ocupa el interior de una alacena para encontrarse con su enamorado. Abundan los ejemplos en el teatro del Siglo de Oro de cómo el interior de la casa es por antonomasia el lugar propicio para llevar a cabo el encuentro amoroso.

En *El manto y la corona* la casa será el espacio donde los amantes se encuentren. No sólo el hombre busca y corteja a la mujer, sino que también la dama desea ser encontrada; no obstante, no deja de desdeñar al hombre.

En el poema 9 observamos cómo el encuentro amoroso se realiza por el reconocimiento de ella para con el amado. El hombre aparece, a manera de metáfora, como un espacio interior adonde la amada puede llegar: *Soy el sitio / al que llegas a diario a visitarte*, es decir, la mujer será escuchada con diligencia por el hombre. Y en estas acciones tan cotidianas, como el preguntarse por parte de la dama de cómo amaneció o platicar sus cosas (lo acaecido del día pasado), se halla la unión de los amantes.

Hasta más no poder estoy colmado
 con cada cosa tuya. Soy el sitio
 al que llegas a diario a visitarte;
 a encontrarte contigo;
 a preguntarte cómo amaneciste;
 a platicar, contigo, de tus cosas.
 El sitio en que te miras,
 cantas, ríes, estás a todas horas;
 una y muchas a un tiempo;
 tú misma muchas veces,
 multiplicada como en una alcoba
 con paredes de espejos. (176, 9, MC)

Si en la primera estrofa el hombre es una habitación donde puede encontrarse la dama consigo misma, en la segunda el hombre (el yo lírico de *El manto y la corona*) es un espejo (metáfora creada con un verbo elíptico del verbo ser “soy” *El sitio en que te miras*) en el cual la mujer se mira y se multiplica. Esta multiplicación significa la dicha exacerbada de los amantes.

Por otra parte, *El manto y la corona* expresa la otra cara de los amantes: el matrimonio, el tedio que pudiera darse entre hombre y mujer. En otras palabras, Bonifaz esboza un arquetipo femenino, el cual es polifacético, en el sentido de que puede ser fuente de dicha, pero también en el sentido de que puede volverse tediosa la relación. Sin embargo, la mujer siempre será dadora de vida. De ahí que en el siguiente poema se haga referencia a la mujer encinta. Es decir, todo emana de la feminidad. Es ella quien cohesiona al mundo, ya sea como mujer o como madre.

Qué absurdo, qué imposible
 pensar en una pareja quieta.

Una casa que quiere ser alegre
 y yo con un periódico, leyendo,
 sin mirarte, tapándome, sin verte
 mientras desayunamos.
 O imaginarte en un mercado,
 pesada, densa, sola
 con ocho meses de embarazada,
 quejándote del precio
 de las papas que compras, con que tienes
 que hacerme la comida. (178-179, 11, MC)

Cocer, bordar, planchar son acciones que expresan una cotidianidad que remite a los quehaceres de la casa, y asimismo se configura el arquetipo de una mujer: quien debe estar dedicada a las labores del hogar. Pero el punto que nos corresponde consiste en señalar que a ésta le corresponde el espacio íntimo.

Cuando coses tu ropa,
 cuando en tu casa bordas, inclinándote
 muy adentro de ti, mientras la plancha
 se calienta en la mesa,
 y parece que sólo te preocupas
 por el color de un hilo, por el grueso
 de una aguja, en ¿en qué piensas? ¿Qué invisibles
 presencias te recorren, que te vuelven,
 más que nunca, intocable? (168, 2, MC)

En la anterior estrofa observamos cómo Bonifaz expresa una cotidianidad en torno a las acciones de la mujer. Acciones que se llevan en un tiempo presente y que son reforzadas con la conjunción temporal *cuando*. Notemos que la oración principal de la estrofa es una interpelación del yo poético a la amada: *¿en qué piensas? ¿Qué invisibles presencias / te recorren...* Estas preguntas son hechas con la intención del yo poético de comprender los misterios de la

dama. Mientras formula tales preguntas se reconstruye —según la poesía de Bonifaz— un arquetipo femenino de la mujer encerrada en la casa. De ahí el empleo de la conjunción *cuando*, que produce un efecto de simultaneidad, además de énfasis de las acciones por medio de la anáfora del primero y segundo verso.

3.3. Prisión

El yo poético de *El manto y la corona* desea aprisionar a la dama en una jaula. Prisión que abrevia de toda una tradición literaria, tanto medieval como renacentista, y que, según Markale, en su estudio *El amor cortés y la pareja infernal*, dicha prisión no sería más que el deseo de recuperar un paraíso perdido para regocijarse allí en el amor:

¿Pero alguno de nosotros vacilaría en construir milagrosamente, para aquella a la que ama, esa admirable habitación de cristal colgada entre el cielo y la tierra, para llevarla allí como si fuera una diosa y, a riesgo de ser devorado por monstruosos colmillos, llevar a cabo con ella delicadas e inefables liturgias del amor absoluto?⁴³

En *El manto y la corona* aparece el deseo de aprisionar a la mujer:

Pobre de mí que a veces he pensado,
que muchas veces he querido,
fabricarte una jaula
con mi ternura, mi dolor, mis celos,
y tenerte y guardarte allí, segura,
lejos de todo, mía
como una cosa, tierna y desdichada. (178, 11, MC)

⁴³ Jean Markale, *op. cit.*, p. 120.

La mujer en *El manto y la corona* es fundadora de vida porque en el interior de su vientre se crea un nuevo ser. La mujer es madre.

Mejor que nunca, hermosa
serías. Increíble de tan bella.
Tierna y sin sentimientos; habitada
por alguien que construyes,
que edificas por dentro con tu misma
quietud... (208, 33, MC)

Hay poemas en los que Bonifaz expresa la felicidad total y goce del acto amoroso; sin embargo, esta felicidad no es permanente, siempre hay un obstáculo que impide que el encuentro sea eterno; unas veces la vejez impide que los amantes se amen y otras el abandono de ésta culmina la dicha del hombre. Cuando la mujer se retira, el hombre pierde la armonía con todo lo que lo rodea:

Cuando te retiraste, las paredes
se me fueron cayendo: cada hora,
cada minuto más, cada momento. (205, 30, MC)

3.4. De la ciudad a la habitación

Entre la publicación de *Los demonios y los días* y *El manto y la corona* hay un poema titulado “Estás en ti”, que pertenece a una serie de poemas que no fueron recogidos en un libro pero sí publicados. Estos poemas aparecen en *De otro modo lo mismo* bajo el título: *Algunos poemas no coleccionados* (1956-1957).

El poema “Estás en ti” expresa la relación espacial que hay entre el hombre y la mujer. Al primero le corresponden los espacios exteriores (calle, transporte público etcétera), y a la mujer, el espacio interior de la casa:

Al pasar en camión, todos los días
miro el lugar donde trabajas.

Sé que estás encerrada, disfrazando
tu quebradiza música, cubriendo
tu corazón con números, palabras
que están lejos de ti, mientras tus ojos
—pájaros, claras naves—
miran paredes quietas, escritorios;
mientras calla tu boca, mientras ríes
para ti sola, ausente.⁴⁴

En estos versos observamos que tanto la mujer como el hombre se encuentran solos y separados uno del otro; él, deseándola desde una calle cualquiera; ella, ensimismada en el interior de su casa u oficina, pero solos —y separados— finalmente. El alejamiento entre la mujer y el hombre dan al poema un tono nostálgico. Sin embargo, el hombre halla un remedio para la ausencia: mirar el lugar donde se halla la amada e imaginar que ella está ahí dentro, iluminando todo lo que la rodea.

Por otro lado, en el poema “Estás en ti” observamos todavía un ambiente citadino —eco de la atmósfera de *Los demonios y los días*—, es decir, el yo poético aún está parado en la acera o viajando en un camión con la esperanza de encontrar el amor. Hay que destacar que el hombre y la mujer pertenecen a una clase trabajadora pobre: él viaja en transporte público hacia su trabajo y ella se encuentra en la oficina cumpliendo sus labores. Esta

⁴⁴ “Algunos poemas no coleccionados”. *De otro modo los mismo*, p.163.

condición social nos indica que el yo poético de *Los demonios y los días* es el mismo que el de este pequeño poemario, y será el mismo que el de *El manto y la corona*. Así, este carácter citadino nos indica que hay una progresión en la búsqueda del espacio perfecto por parte del yo lírico.

En *El manto y la corona* y el yo poético dará un paso de la acera a la puerta de la casa de la mujer. Entrará ahí para contemplarla; la cortejará y gozará del encuentro amoroso, pero también sufrirá el despecho por parte de ésta, ya que la unión entre ellos no es sempiterna, pues siempre surgirá un obstáculo que los separe, unas veces el desdén de la mujer; otras, la vejez e incluso el hombre comprende que es necesario alejarse de la mujer para contemplar mejor de lejos.

Ahora bien, en este capítulo analizaremos cómo los espacios en *El manto y la corona* adquieren un valor simbólico por la sola presencia de la mujer. El libro se divide en 34 poemas. Una constante en los versos es el empleo de heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos. De tal manera, se consigue un ritmo a través de versos impares. Además, el vocabulario utilizado se emplea en torno a la cotidianidad de la casa donde habita la mujer. Y con este campo semántico de lo cotidiano (plancha, muro simple, mesa, etcétera.) se configura la imagen de la casa, la cual significa protección.

3.5. La casa de ventanas iluminadas

El cuerpo de la mujer es un recinto que brinda protección por su solidez: *Fundado sobre piedra*. Y en esa piedra se encuentra el hombre, seguro de haber encontrado el amor. Si en *Los demonios y los días* el yo poético se

hallaba extraviado en la ciudad, en este poemario ha encontrado su sitio: el espacio donde está su amada:

Fundado sobre piedra,
sólidamente firme, colocado
en tu amor, me he sentido. (182, 4, MC)

El yo poético se siente seguro, protegido por el amor de la amada. Éste después de una larga búsqueda ha encontrado el amor. En la siguiente estrofa analizaremos como la mujer significa la protección que da la casa:

Encontré los cimientos
en ti del corazón; hallé el camino
para hallar el camino que buscaba,
y toda tú de puertas claras fuiste,
de luces entrevistas,
de agitadas antorchas en la ciega
sombra, en las amenazas de la noche. (182, 14, MC)

El encuentro del hombre con la mujer es un acto confirmado por el empleo del pretérito perfecto: *Encontré los cimientos*, y la búsqueda de ese camino ha quedado en un pasado no muy lejano, de ahí el empleo del copretérito: *el camino que buscaba*. Los sustantivos *cimientos* y *camino* connotan una espacialidad que conducen al encuentro con la amada. El primero refiere que el amor es algo que da seguridad si está bien cimentado dicho sentimiento, y *el camino* significa por antonomasia la vía que conduce a un lugar. Este lugar es el espacio donde está la amada.

Ahora bien, la mujer es representada en el poema a manera de metáfora copulativa, que consiste en la unión de dos objetos a través del verbo ser. Por

una parte el verbo está conjugado en pretérito perfecto, con lo cual se refuerza la idea de que el yo poético ha ingresado al interior de la casa para estar junto a la dama: *y toda tú de claras puertas fuiste*. Por otro lado, notemos que la asociación entre mujer y casa se da a través del uso del sustantivo: *puertas*, palabra que por sí misma está cargada de simbología en tanto que una puerta es el umbral que conduce de un espacio a otro. De tal manera en esta estrofa vemos cómo el yo poético ha traspasado de un espacio exterior (la calle) a un espacio interior (la casa de la amada).

Y recordemos a Gaston Bachelard cuando menciona que la función de toda casa es brindar protección. Esa protección aparece en los versos anteriores: *y toda tú de puertas claras fuiste, de luces entrevistadas*. El principal atributo de la casa es la luminosidad, luz que permite guiar para no perderse en la oscuridad. Entonces en los versos anteriores encontramos cómo el yo poético ha traspasado de la oscura noche a la casa iluminada. *La noche* significa la miseria del hombre, su ignorancia; así como Dante que se encontraba en mitad de la *selva selvaggia*, y vio a lo lejos la luz de un planeta para encontrar a Virgilio, el yo poético de *El manto y la corona* ingresa al recinto de la amada para salvaguardarse de la *ciega / sombra*.

El yo poético se halla en el umbral que divide un afuera y un adentro; si ingresa al interior de la casa, hallará la luz protectora de la mujer. En *El manto y la corona* se hace alusión a que la mujer es una luminiscencia que ofrece calor ante el frío de la noche:

Entonces, frente a la amargura,
frente al dolor que llevas, que llevamos,
conmueves como una solitaria
llama de veladora, que quisiera

calentarnos de la noche. (208, 32, MC)

De esta manera, la mujer simboliza la protección que da la casa, protección que se ofrece por medio de luz acogedora. Esta luz aparecerá en *La flama en el espejo* (1971). Aunque no abordaremos este poemario, es necesario señalar la importancia de esta luz que aparece unas veces como el mismo título enuncia (la llama) pero también como fuego, que se transmuta en amor. Y recordemos que el amor es el tema principal en toda la poesía de Bonifaz Nuño.

Ahora bien, en la estrofa siguiente observaremos cómo se desarrolla más esta idea de la mujer como fuego o llama protectora:

Desde hace mucho tiempo,
cuando de niño, frente al miedo oscuro
de las noches, buscaba
una luz que se abriera
por encima de mí, que me mostrara
las riquezas colmadas del humano
calor; cuando sentía que las cosas
encerraban secretos..... (203-4, 29, MC)

La imagen que se nos presenta se compone de contrarios: la luz y la noche. La luz es protectora y reveladora de riquezas; es decir, con la luz se puede apreciar las bellezas que nos rodean. La noche, por el contrario, nos sumerge en el miedo de sus misterios. Es menester señalar que el yo poético expresa que esa luz acogedora es buscada desde que él era niño. Podemos afirmar, entonces, que la búsqueda de un espacio protector es uno de los temas principales en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño: la luz no sólo se refiere

al amor de una mujer sino también a un estado de protección que puede ser, además, espiritual.

3.6. Escala y puente

La escalera puede subir o descender. La escalera, del mismo modo que el árbol, comunica y une a la tierra con el cielo. Jean Chevalier menciona en *Diccionario de los símbolos* que “La escalera es un símbolo de la progresión hacia el saber, de la ascensión hacia el conocimiento [.]. Si se eleva hacia el cielo, se trata del conocimiento aparente o divino; si vuelve a entrar en el subsuelo, se trata del saber oculto y de las profundidades de lo inconsciente”.⁴⁵ En la *Divina comedia*, por ejemplo, Dante exclama: *vi yo una escala erecta hacia arriba / vi también por los grados descender hacia abajo / tantos esplendores ...* (Paraíso XXI).

Así, la escalera es un medio por el cual se llega a otro lugar, y en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño representa el instrumento por el cual se llega a la amada. Este símbolo ya había aparecido en *Los demonios y los días*; sin embargo, el yo poético no pudo ingresar a la casa de la amada y se limitó a la soledad de una habitación para llevar a cabo el ejercicio de la escritura con la intención de que fuera escuchado.

En *El manto y la corona* la mujer se halla en una línea ascensional; es decir, está por encima del hombre. De ahí que éste la vea como una divinidad. Sin embargo, la mujer no atiende al llamado de este yo lírico que sufre rechazo:

Mi escalera que sube,
mi ansiosa voz, mi boca que te llama,

⁴⁵ Jean Chevalier. *Diccionario de símbolos*, p.460.

en clavo ardiendo, piedras,
 risa de dientes enemigos. (192, 19, MC)

El hombre asciende por la escala con la intención de alcanzar a la mujer y se dirige a ella de manera dolorosa: *mi ansiosa voz, mi boca que te llama*. Esta invocación es punzante, pues es un *clavo ardiendo*. La intensidad de este sufrimiento se consigue por la sola palabra *clavo*, que ya había utilizado el poeta en *Los demonios y los días* como símbolo de dolor,⁴⁶ el cual tiene un sentido durativo por el empleo del gerundio *ardiendo*. Bonifaz con *clavo ardiendo* expresa que es dolor del hombre por la mujer profundo e intenso.

Ahora bien, la mujer es inasible en tanto que se halla en línea ascensional de la escala que conduce al cielo; no obstante es asequible sobre todo por la vista en tanto que los ojos pueden aprehender. En este sentido ella se halla en línea horizontal del mismo modo que un puente une a dos lugares:

Y miramos afuera, y nuestra isla
 de amor está comunicada
 por puentes incontables (209, 34, MC)

Esta relación horizontal entre la voz poética y la mujer expresan que el acto amoroso es alcanzable, aunque en todo el poema nunca se deja de respirar un sentimiento de lejanía entre los amantes. Y es quizá este sentimiento de lejanía lo que motiva al hombre a buscar la dicha del amor.

En los versos siguientes observaremos cómo el hombre y la mujer comparten un espacio, el cual es significativo porque ahí se reinicia la relación amorosa como si fuese por vez primera:

⁴⁶ *Para los que saben con amargura / que de la mujer que quieren les queda / nada más que un clavo fijo en la espalda*. Versos del poema 24, "Para los que llegan" en *Los demonios y los días*.

Hoy, cuando vengas, naceré de nuevo.
 Aquí, al lugar donde te escribo,
 Llegarás respirando fuerte,
 el corazón precipitado
 de haber subido aprisa la escalera,
 y toda tú dispuesta
 como para un primer encuentro:
 toda de abrazos nuevos y miradas. (201-2, 27, MC)

Analicemos los deícticos de tiempo y lugar. En primera instancia el yo poético se ubica en un presente con el adverbio *Hoy*; con este deíctico se expresa que la relación amorosa se da en un tiempo actual, de ahí que mencionemos constantemente que *El manto y la corona* es un poemario donde se goza del amor. A grandes rasgos el yo poético expresa en estos versos que hoy se encontrará con su amada y dicho encuentro significa para él renacer. Podríamos decir que vive un presente feliz. Pero ese presente feliz no acontece tanto porque esté con la amada, sino porque sabe que en un futuro estará con ella. Dicho en otras palabras, el hombre disfruta el tiempo de espera para estar con su amada, porque sabe que va a llegar; no importa cuánto sea el tiempo de espera si se tiene la certeza de su llegada. Así, el yo poético afirma: *llegarás respirando fuerte*.

En cuanto se refiere a la ubicación espacial encontramos el deíctico *aquí*, el cual nos ubica en un espacio íntimo, pues desde este *aquí* escribe a su amada, pero es necesario destacar cómo este lugar se encuentra en una posición elevada, pues para que llegue la mujer hasta ahí tuvo que haber subido una escalera. El espacio desde donde escribe el yo poético, que se reconoce como escritor, está en lo alto, haciendo alusión a que las palabras

están por encima de lo banal; además, la habitación se halla en una posición ascensional en el sentido de que será el espacio íntimo para estar con la amada. Dicho en otras palabras esa habitación será como estar en un cielo o paraíso de placeres amorosos.

3.7. Ciudad inconquistada

En los siguientes versos observamos, primero, cómo la mujer es metáfora de una ciudad inconquistada y de una alcoba cerrada. Pero, ¿qué significan una ciudad inconquistada y una alcoba cerrada?

País de luna, territorio
de leche y miel y sombra,
eres tú, sin saber; ciudad en tiernas
lumbres de gozo, inconquistada;
cerrada alcoba en el olvido,
cofre de siete llaves, inviolado;
almendra dura: cáscara de espinas
y corazón de azúcar.(193, 20, MC)

Analicemos las diferentes maneras con que el yo poético se refiere a la mujer como un espacio impenetrable. Es una imagen sensorial la que se nos presenta en los dos primeros versos. La imagen nos sitúa en un país cuya característica principal consiste en estar alumbrado por la luz de la luna. Estamos así en una atmósfera nocturna, la cual es propicia para un erotismo sensual, y esto queda corroborado cuando vemos que ese país no sólo remite al claroscuro de los rayos lunares, sino también a la sensualidad del gusto, pues vemos que ese territorio es de leche y miel; con estas dos palabras, sin

duda alguna, se alude a uno de los poemas más eróticos de la literatura universal: *El cantar de los cantares*, atribuido al rey Salomón.

El cuerpo de la mujer es un territorio cuya sensualidad es la principal característica. En tan sólo dos versos Bonifaz nos muestra la imagen sensorial que alude a dos sentidos: vemos un país en claroscuros, que alude a un erotismo, y sabemos que ese territorio tiene un sabor a leche y miel. Vista y gusto son los dos sentidos que aviva el poeta con respecto al espacio.

La segunda manera con la que se relaciona espacio-cuerpo es por la metáfora: cuerpo / ciudad: *eres tú, sin saberlo, ciudad / en tiernas lumbres de gozo, inconquistada*. La mujer no conoce sus propias cualidades; es el hombre quien le dice que ella representa la luz y, sobre todo, le revela su carácter virginal con el adjetivo *inconquistada*. No es gratuito que Bonifaz relacione el cuerpo con la ciudad y no con un territorio quizá más natural, pues para el poeta la ciudad significa *la cultura y convivencia entre sus individuos*. La ciudad es la imagen de una mujer porque cuida y protege al hombre. Unas veces es madre; otras veces, la amada.

Dentro de la misma estrofa son tres los sustantivos con sus respectivos adjetivos con los que se menciona a la mujer: cerrada alcoba, cofre de siete llaves y almendra dura. Estos atributos coinciden en que guardan algo en su interior. La alcoba es el espacio íntimo, cuya principal función es la de fungir como dormitorio: nadie puede entrar a la habitación de la amada sin su consentimiento. Entrar ahí sin su permiso sería una profanación. El cofre por sí mismo simboliza, según Chevalier, la protección de un tesoro o que puede ser la revelación de algo muy valioso. La mujer es un cofre en tanto resguarda los mayores secretos del amor. Asimismo, puede ésta revelar al hombre el misterio

de los placeres amorosos. El misterio que guarda ese cofre no es más que la perfección de la mujer. De ahí la mención al número de llaves: cofre de siete llaves.⁴⁷ La almendra también tiene varios significados: bajo la cáscara se encuentra lo sagrado; la cáscara es la protección; este fruto también era símbolo de la virginidad de la Virgen María en la Edad Media.

En los versos anteriores se esboza la imagen de la mujer como un espacio simbólico, cuya principal característica es la de estar cerrado; y justamente el yo poético desea ingresar al interior de cada uno de esos espacios con el único objetivo de que lo sagrado deje de serlo, pues, se entiende que lo sagrado es todo aquello que es misterio, algo oculto, y una vez que se revela pierde ese carácter para ser algo divino. En este poema el misterio que guarda la mujer en su interior podría resumirse con el último verso: *corazón de azúcar*, pues aquello que revele la mujer al hombre sin duda alguna será algo dulce.

En la siguiente estrofa del mismo poema 20, la inconquistada ciudad de leche y miel, la que ocultaba detrás de la dureza de una cáscara un corazón de azúcar, se vuelve posible para el hombre. La llave que abrió ese cofre fue una sola: el amor.

El amor ha podido conquistarte,
abrirte el placer, darte la rosa
de inagotables pétalos vencidos.

Y el amor has podido
—entregándote, amando, consintiendo—
vencer, tú, la vencida, la entregada. (193, 20, MC)

⁴⁷ Si bien es cierto que no hay mayor referencia sobre el número 7, podemos inferir que el número alude a la perfección. Para ver todos los significados de este número puede revisarse el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier.

Gracias al amor la mujer ha dejado de ser impenetrable: ella se entrega al placer del amor. La primera estrofa muestra cómo esa dicha es infinita a través de la imagen de una rosa, cuyos pétalos son inagotables. Además, la rosa es por antonomasia uno de los símbolos con lo que más se representa al amor en poesía. Son incontables los poetas que han utilizado dicha imagen; sin embargo, Bonifaz Nuño nos la muestra a su manera: una rosa vencida, entregada al placer y, sobre todo, como símbolo de la conquista de la mujer.

Por otro lado, observemos en la segunda estrofa el uso del gerundio, con el cual crea un efecto de duración del acto amoroso. Es decir, el encuentro entre el hombre y la mujer se lleva a cabo en una simultaneidad de acciones: *entregándote, amando, consintiendo*. Estas tres acciones eran las que estaban ocultas en el cofre y que ahora se revelan al hombre. Entregarse, amar y consentir al ser amado. En este sentido, el acto amoroso pudiera ser la unión de aquellos seres que buscan su otra mitad perdida —según el amor platónico—, y de esta manera el amor al que se refiere en *El manto y la corona* no es tanto un amor celestial (Venus caelestis) sino un amor vulgar (Venus urania), en tanto que la segunda se refiere al placer de los sentidos.

3.8. Los sentidos (La mirada)

A lo largo de este trabajo hemos analizado cómo el yo poético se ha ido acercando al espacio íntimo de la mujer. En *Los demonios y los días* se buscaba a ésta con la mirada; sin embargo, lo único con lo que podía conformarse el hombre era con sólo mirar su morada. En *El manto y la corona* el yo poético ha ingresado a la habitación de la mujer para conquistarla y

contemplantola. Si bien es cierto que el sentido de la vista es el más importante en tanto que con éste se percibe la belleza de la mujer, los otros no son menos trascendentes. Por el contrario, olfato, tacto y gusto adquieren una mayor función.

En el siguiente poema analizaremos cómo estos sentidos son la principal cualidad del cuerpo femenino. El cuerpo percibe el mundo a través de los sentidos. Así, la mujer reconoce que se halla en su sitio exacto, el cual no es más que su propio espacio íntimo: la habitación.

En estas dos primeras estrofas vemos a la mujer llegar a un sitio. Aunque no se especifica el preciso lugar, podemos inferir que se trata de un espacio íntimo (la habitación). Llega desnuda y de manera lenta para deleite del hombre que la recibe.

Lentamente has llegado
a donde estás. Sin ropas. Aquietada.

Como un jarabe irremediable,
paciente y manso, entimismado, oscuro
te colma tu deleite. (193, 20, MC)

El arribo de la mujer es para el hombre un acontecimiento de dicha por ver el cuerpo femenino desnudo; sin embargo, esta dicha siempre tiene un obstáculo. El yo poético compara esta llegada con un jarabe; es decir, la presencia de la mujer es como esa bebida dulce que tiene por función remediar algún mal; sin embargo, esta bebida no cura del todo. En la poesía de Bonifaz Nuño siempre vamos a encontrar un juego de contrarios. En esta comparación hallamos una especie de oxímoron: *jarabe irremediable*. Este jarabe no cura completamente porque no hay un remedio para los menesteres del amor; siempre habrá una

angustia de saber que puede haber una separación, pero al mismo tiempo existe la posibilidad de un reencuentro. En la separación y reencuentro de los amantes está la ambivalencia de aquel jarabe irremediable.

El cuerpo de la mujer es una fuente de placeres que se desborda en sí mismo. Ella es el centro de toda dicha. Y el hombre mira cómo está ella en un estado de ensimismamiento, aunque hay que mencionar que Bonifaz no utiliza esta palabra sino “entimismado”. El poeta escribe el pronombre átono “Ti” para apelar a la mujer. De esta manera el hombre le expresa a la mujer que ella está sumergida en el placer.

A través de los cinco sentidos la mujer percibe el mundo que la rodea. Olfato, tacto, oído requieren la proximidad de un cuerpo para experimentar sensación. El tacto necesita estímulos directos a la piel; el olfato y el oído pueden conceder cierta distancia para percibir partículas odoríferas y sonidos, respectivamente. La vista es el sentido que puede percibir a la distancia un cuerpo; sin embargo, con la mirada se puede intuir el sabor o tersura de lo contemplado. De esta manera tacto y gusto son los sentidos que exigen mayor cercanía para percibir sensación. Éstos no conceden la lejanía para llevar a cabo el acto amoroso.

En los siguientes versos observaremos cómo la mujer está ubicada en un sitio exacto. Esto significa que dicho espacio le permite a la mujer aguzar sus sentidos y desde ahí mira al mundo.

Y tu alma y tu cuerpo entremezclados
toman su exacto sitio; hueles, tocas,
oyes, miras entonces,
y encuentras el sabor también, callas. (193, 20, MC)

Olfato, oído y la vista son los sentidos por los cuales se puede llegar al tacto. Éste es el sentido máspreciado, pues gozar con él significa tener lo deseado a una distancia mínima. Estos versos muestran que los sentidos desempeñan un papel trascendental en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño: el cuerpo femenino se percibe por los sentidos. Cuando todos los sentidos están en armonía la palabra ya no es necesaria. Basta guardar silencio para que los sentidos cumplan su función.

Desde antes de nacer estabas hecha
para ser contemplada.
Horas enteras, días, años,
desnuda contemplada, comprendida. (193, 20, MC)

Ahora bien, el sentido más caro en *El manto y la corona* es la vista, pues el placer más grande del hombre es contemplar a la mujer:

Más allá de mis ojos, de mis cinco
sentidos, necesito estar despierto
para empezar a verte como eres. (98, 24, MC)

Por otro lado, el gusto es uno de los sentidos con las que pocas veces se percibe a la mujer; en la siguiente estrofa se esboza la función de éste. No obstante, el gusto ocupará un papel más importante, pero en *Del templo de su cuerpo*:

Sabor de tu saliva, y el suntuoso
sabor que a nada sabe
sino a ti sola. (202, 28, MC)

Sin embargo, habrá que esperar hasta *Del templo de su cuerpo* para que el gusto y el tacto sean los sentidos más caros para el poeta, ya que con éstos se goza el acto amoroso.

En *El manto y la corona* cuando el yo poético no está físicamente con la amada recurre a la escritura para hablarle a ésta:

Querida mía:

No estás **aquí**, mientras escribo.

Pero de tanto que te **veo**

se me nublan los ojos. Las orejas

de tanto que te **escucho**.

Y te **toco**, y te **huelo**, y te conozco. (99, 25, MC. Las negritas son mías)

La literatura es otro medio de alcanzar a la amada; con las palabras se la puede ver, tocar y oler a la mujer amada. Pero veamos cómo ese yo poético se halla solo en un espacio donde escribe: *No estás aquí, mientras escribo*. Este deíctico, *aquí*, nos connota que ese lugar debería ser ocupado por la mujer. Se espera a la mujer desde un aquí, es decir, se busca que tal espacio sea colmado por la mujer; mientras llega ésta lo único que pude hacer el yo poético es escribirle. De tal manera el hombre en la poesía de Bonifaz Nuño siempre vivirá para servir a la mujer.

Observamos la tesis del presente trabajo en los siguientes versos: la mujer es percibida a través de los sentidos, y los cinco sentidos se entrecruzan para contemplar el cuerpo de la mujer.

Más allá de mis ojos, de mis cinco

sentidos, necesito estar despierto

para empezar a verte como eres. (198, 24, MC)

En *El manto y la corona* la vista es el más caro sentido del hombre porque con este sentido puede contemplar la belleza de la mujer. A lo largo del todo el poemario este es el sentido más utilizado porque la luz necesita ser percibida, precisamente, con los ojos. De ahí que la dama sea representada siempre como una luz.

3.9 La mirada

La mirada, entonces, es el sentido más importante porque con él se mira la mujer y los espacios que habita ella:

hoy aprendo a mirarte, a estar contigo;
a saber deslumbrarme,
crédulo, humilde, abierto, ante el milagro
de mirarte subir una escalera
o cruzar una calle. (68, 2, MC)

Ver a la mujer es un milagro. Además, todos los espacios por donde pasa ella se vuelven sagrados por su sola presencia. En estos versos ella asciende la escalera en símbolo de perfección: ella está por encima de todas las cosas; no obstante, es posible poseerla, ya que también camina por la calle. Entonces, cuando la mujer se halla en una posición vertical es inalcanzable; de manera horizontal resulta alcanzable para el hombre.

Ahora bien, el espacio perfecto en *El manto y la corona* es aquel lugar donde la mujer ha estado:

Nadie querría ver dos veces
la silla en que te sientas, porque nadie
la mira como es: alta clarísima; (73, 6, MC)

Qué delicia delgada, incomprensible,
la de verte de lejos (175, 8, MC)

El placer del hombre consiste en mirar a la mujer y los espacios donde está ella. El placer de mirarla de lejos incita a acercarse a ella; este acercamiento promete la felicidad del hombre.

4. El espacio perfecto: el sitio de ti misma

En *Los demonios y los días* la ciudad era el lugar en donde se buscaba la compañía de la mujer. En este poemario el yo poético divisaba a ésta siempre de lejos (en el transporte público o desde una acera) sin que el yo poético intercambiara palabras con ella, o imaginaba que en cualquier casa, detrás de las ventanas iluminadas, pudiera habitar la mujer deseada. En *El manto y la corona* el yo poético inviste a la mujer de divinidad (con manto y corona): ella brinda protección al hombre, ya que representa una luz acogedora. El placer más grande del hombre consiste en contemplarla. El sentido más caro es la vista.

En este cuarto —y último— capítulo me abocaré a *Del templo de su cuerpo* (1992). Si bien este poemario ya no fue escrito por el Bonifaz de la Generación del 50 (poesía de tono conversacional y estilo llano), encontramos un eje temático con los poemas que ya hemos analizado: la importancia y búsqueda de la mujer. En este poemario, el yo poético ingresa por fin al espacio perfecto, el cuerpo de la mujer. Así, en este capítulo estudiaré las imágenes sensoriales con las cuales se percibe a la mujer. Las imágenes más recurrentes son las que se refieren al tacto, gusto y olfato serán los sentidos con los cuales se percibe el espacio perfecto: el cuerpo de la mujer.

4.1 Estructura de *Del templo de su cuerpo*

De pura honestidad templo sagrado,
cuyo bello cimiento y gentil muro
de blanco nácar y alabastro duro
fue por divina mano fabricado;

pequeña puerta de coralpreciado,
claras lumbreras de mirar seguro,
que a la esmeralda fina el verde puro
habéis para viriles usurpado;

Soberbio techo, cuyas cimbrias de oro
al claro sol, en cuanto en torno gira,
ornan de luz, coronan de belleza;

Ídolo bello, a quien humilde adoro,
oye piadoso al que por ti suspira,
tus himnos canta, y tus virtudes reza.

Luis de Góngora

En la poesía del Siglo de Oro es común encontrar poemas en los cuales se compara a la dama con un templo y luego describir las partes. Luis de Góngora y Argote, por ejemplo, en el soneto “De pura honestidad templo sagrado”, hace la metáfora entre el cuerpo de la mujer y el templo. El poeta cordobés describe el cabello de la siguiente manera: *soberbio techo, cuyas cimbrias de oro*. El techo es la cabeza y las cimbrias (molduras que sostienen un arco) el cabello rubio. Este tipo de metáforas eran muy recurrentes en dicho periodo literario; las encontramos en Garcilaso de la Vega y en gran medida en la tradición petrarquista. El objetivo de esta asociación cuerpo/templo consistía en ensalzar a la mujer a la altura de un recinto sagrado. Dicho en otras palabras, el cuerpo de la mujer era visto como una arquitectura: un espacio para la adoración o revelación de lo sagrado. Ingresar al templo/mujer no significaba un simple acto

carnal, sino una experiencia religiosa en tanto que el amor, según la tradición neoplatónica, une al hombre con el macrocosmos.

Ahora bien, *Del templo de su cuerpo* de Rubén Bonifaz Nuño encuentra un eco en esa tradición poética del Siglo de Oro, ya que el poeta crea una imagen del cuerpo femenino como templo. Por otro lado, este poemario es un homenaje a la corporeidad femenina. Bonifaz Nuño confiesa que dedicó este poemario a una atleta de triatlón, pues para ella: “El cuerpo es una finalidad. No es un instrumento sino una finalidad en sí”.⁴⁸ El cuerpo es la esencia de esta deportista, pues la fuerza y vitalidad están en cada uno de sus miembros. Entre más ejercitado esté el cuerpo, mayor será el rendimiento en la competición. Bonifaz define así dicha importancia: “Tu arma es tu cuerpo”. Así, el cuerpo lo es todo para la mujer que realiza una actividad deportiva. Además, Bonifaz destaca lo corpóreo en tanto que en *Del templo de su cuerpo* las sensaciones percibidas por los sentidos será lo más importante para el encuentro entre el hombre y la mujer, cuya finalidad es el acto amoroso. De tal manera, podemos afirmar que el amor en la poesía de Bonifaz no se limita al mero deseo de estar enamorado, sino que se busca el goce del acto amoroso. Así, estamos frente a la venus urania (Venus vulgar), es decir, el amor que se percibe con los sentidos.

Por otro lado, en *Del templo de cuerpo* la mujer habla a través de su propio cuerpo y el yo poético lo interpreta a través de los sentidos. Esta percepción de los sentidos se traducirá en el goce del encuentro amoroso. El mismo poeta señala la intención que tuvo al escribir el poemario: “En este libro traté de no dar cabida a ningún sentimiento triste, sino de convertir todo lo que

⁴⁸ Josefina Estrada, Op cit., p. 120.

era amor en aquel momento en alegría”.⁴⁹ Si bien es cierto que en este poemario hay una alegría en lo que se refiere al goce los sentidos, hay un dejo de tristeza, ya que la belleza es efímera. Es decir, el cuerpo de la amada está, irremediablemente, condenada a envejecer. En otras palabras, la alegría de los cuerpos unidos por el amor no es infinito.

4.2 El Árbol de la vida

En este acápite señalaremos de manera muy somera en qué consiste el Árbol de la vida, ya que su estudio requeriría conocimientos especializados sobre la cábala judía; además, el propósito del presente trabajo consiste demostrar y analizar que el yo poético en la poesía busca un espacio perfecto, el cual es el cuerpo de la mujer, visto este como un templo.

El árbol cabalístico es la imagen de la creación: representa al universo (macrocosmos) y al ser humano (microcosmos). Su estructura es la siguiente. En la parte superior se encuentra Kéter (corona): las sefirot divinas por las cuales entra el rayo divino de Dios. Debajo de Kéter se hallan tres columnas, la de la izquierda que representa la feminidad con Biná (entendimiento), Guevurá (juicio), Hod (reverberación), y la de la derecha contiene las sefirot masculinas: Jojmá (sabiduría), jésed (misericordia) y Nétzaj (eternidad). La columna del centro contiene Tiféret (belleza), Yesod (fundamento) y Malkut (reino). Esta última sefirá se refiere al mundo terrenal. De este Árbol desciende una luz divina que entra por Kéter y desciende por la columna derecha y luego por la izquierda en forma de zigzag hasta llegar a Malkuth. El propósito consiste en que llegue la luz a la última sefirá.

⁴⁹ *Ibid.*, 121.

El paso de la luz debe ser regulada de una columna a otra, porque no puede llegar de manera pura a la tierra, ya que esa luminosidad no la resistiría el hombre. De ahí que pase primero por una sefirá masculina y luego por una femenina, la cual regula su fuerza. En resumen, la sefirá femenina (columna izquierda) equilibra a la sefirá masculina (columna derecha) con el fin de que la luz llegue a Malkut, que es el mundo terrenal, el cual está compuesto de elementos. Por tanto, al llegar la luz divina a este plano es posible percibir los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego.⁵⁰

Ahora bien, *Del templo de cuerpo* (1992) está estructurado conforme a las diez sefirot del árbol cabalístico: “I Kéter”, “II Chokmah”, “III Binah”, “IV Chesed”, “V Guéburah”, “VI Tiphareth”, “VII Nétzach”, “VIII Hod”, “IX Yesod” y “X Malkuth” y las 27 letras del alfabeto español. En total suman 37 poemas. La mayoría de los poemas muestran una constante métrica: heptasílabos y eneasílabos.

Del templo de cuerpo se estructura a partir del Árbol Cabalístico. Aunque no será objeto de estudio el conocimiento cabalístico, sí podemos señalar que la luz divina o creadora que entra por kéter es la presencia de la mujer. De ahí que en todo el poemario ésta aparezca en forma luminosa. En otras palabras, la mujer es la que armoniza al hombre y lo pone en contacto con el universo. Por tal motivo, el yo poético percibe con los sentidos el cuerpo de la mujer, cuya imagen aparece representada como agua (mares), fuego (llama), aire (a manera de gavilla de olores) y tierra (tierra grávida).

⁵⁰ Véase: Z'ev ben Shimon Halevi. *Árbol de la vida. Una introducción a la Cábala*.

En *Del templo de su cuerpo* —y en todos los poemarios de Bonifaz Nuño— el amor por la mujer es eje central: el yo poético tiene como búsqueda el amor. Bonifaz escribe al respecto del amor y la poesía:

Fundamentada en los sentimientos de amor, en la pasión amorosa que encuentra su manifestación en relación con una mujer. Siente acaso Propercio, en el hondo de sí, que el universo se equilibra por la presencia de una fuerza femenina que, actuando sobre las cosas, da ocasión a que surjan las formas perceptibles de la vida y, con ellas, provoca la existencia del dolor y muerte.⁵¹

Por otra parte, Sandro Cohen señala lo siguiente sobre *Del templo de cuerpo*: “El cuerpo humano es un templo, el reflejo de la estructura del universo; el amor humano, el reflejo del amor de Dios”.⁵²

En suma, la mujer es el templo donde se concentra la energía del universo; es ella la armonizadora del mundo; el hombre quiere entrar en contacto con dicho espacio para alcanzar el goce del acto amoroso y, sobre todo, el regocijo de los sentidos. La contemplación de la mujer supone la unión entre quién mira y quién es mirado. En tanto que se observa la belleza se posee, pues quien mira participa de nueva cuenta en la creación del cuerpo. Es decir, observar el cuerpo significa crearlo de nueva cuenta. Y en *Del templo de su cuerpo* se recrea el cuerpo no solo con la mirada sino también con el tacto, el gusto y el olfato.

⁵¹ Rubén Bonifaz Nuño, “La poesía” en *Ensayos*, p. 162.

⁵² Sandro Cohen, “El fondo de la forma en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño” en *Tema y variaciones* núm. 31. p.131.

4.3 Templo-Cuerpo

La idea de la mujer como sustento y armonizadora del hombre es, sin duda, un tema que siempre abordó Bonifaz Nuño en sus escritos; por ejemplo, en sus estudios de iconografía ve la imagen de la Coatlicue como el tronco de un árbol que sostiene al universo: “Pero el tronco de este árbol descubre a quien lo mira cuál es la virtud consistente de donde surgen sus radiantes empujes. El tronco, centro vivífico y mantenedor de la enorme suma, es un cuerpo de mujer”.⁵³

El cuerpo de la mujer no sólo sustenta al mundo sino que también lo irradia de belleza. De esta manera, observamos cuál es el significado de la mujer para Bonifaz Nuño: la belleza de ésta es lo que sostiene y da armonía al hombre. De ahí que *Del templo de su cuerpo* haya sido estructurado, por una parte, según el Árbol cabalístico, el cual armoniza la energía divina, y por otro lado, la imagen de la mujer como templo divino, en tanto que en su interior el yo poético encuentra una luz protectora y proveedora de goces sensoriales.

El templo es la morada de lo divino. De ahí que en *Del templo de su cuerpo* el yo poético ingrese a éste para encontrarse con la mujer. Pero el templo cumple otra función: ser una réplica arquitectónica de la divinidad: “[El templo] es imagen y semejanza de la representación que los hombres hacen de lo divino”.⁵⁴ En este sentido, el templo y el Árbol de la vida son una imagen de lo divino, y a su vez, estos dos son una réplica del cuerpo femenino. El templo es la morada de la divinidad; sin embargo, en este caso la mujer es su propio templo y quien mora ahí es el hombre. Si bien hay una desacralización del templo, ya que ahí se lleva el encuentro de los amantes. Así, también por la piel se llega al cielo en tanto que el amor de Dios está en toda su creación y

⁵³ Rubén Bonifaz Nuño. *Elogio del espacio*, México, El Colegio Nacional, p.23.

⁵⁴ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 984.

“El templo es la vía por donde el hombre puede elevarse a la divinidad”.⁵⁵

Entonces, la mujer es el puente para alcanzar la divinidad.

4.4 Ingreso al templo de su cuerpo

El yo poético ingresa al espacio perfecto: el cuerpo de la mujer (templo). Este recinto fue buscado en *Los demonios y los días*, *El manto y la corona* y ha sido encontrado en *Del templo de su cuerpo*. Si en *Los demonios y los días* el yo poético se quedaba a fuera, observando las ventanas iluminadas desde la acera, en *Del templo de su cuerpo* éste es invitado por la amada a que ingrese al convite que se lleva en el interior de la casa. Veamos los siguientes versos:

Acuérdate de los encierros
secretos que engendraste; el halo
tangible, el gozoso apartamento
donde a salvo ya, convaleciente,
era yo admitido; el invitado
único y confiado, de tu fiesta. (235, B, TC)

Hay que destacar que dicho encuentro se lleva a cabo a través de una sensorialidad de los sentidos. Se crea una sinestesia para expresar que la única manera de gozar es con el tacto, es decir, se necesitan palpar los amantes para sentirse: *el halo / tangible*. Si bien el halo se percibe a través de la mirada, en este poema se puede tocar. Así, en esta sinestesia entran en función dos sentidos: la vista y el tacto; tiene mayor prioridad el segundo en tanto que el acto amoroso necesita que los amantes se acaricien. Además, hay que destacar que a través de esta sinestesia se representa a la mujer: ella es el

⁵⁵ *Ibid.* p.985.

halo, es decir, está envuelta en un círculo luminoso, cuya característica se repite en otros poemarios, ya que siempre aparece representada a manera de llama o luz. Por tanto, podemos afirmar que la mujer, por una parte, significa divinidad en tanto que la luz es inasible y da fuerza al hombre; por otro lado, la mujer es terrenal, ya que en este poema, gracias a la sinestesia, la luz es palpable. Entonces, la luz no sólo es vista sino también tocada. Vista y tacto son los sentidos que se activan en el encuentro amoroso.

Asimismo, en esta estrofa se observa cómo el acto amoroso es un hecho que se concreta en un espacio íntimo y lejano de cualquier otro asunto que no sea el amor: *gozoso apartamiento*. Así, constatamos que el espacio perfecto, buscado por el yo poético, es aquel donde se está junto a la amada. Notemos que antes de ingresar a ese espacio el yo poético se hallaba herido o enfermo; sin embargo, al entrar al templo comienza a curarse: *donde a salvo ya, convaleciente, / era yo admitido; el invitado / único y confiado, de tu fiesta*. Si en *Los demonios y los días* el yo poético no era invitado a la fiesta, en *Del templo de su cuerpo* por fin ha entrado a la casa para gozar de la luz interior que antes miraba desde afuera.

En el interior del templo comienza el convite de los sentidos: el yo poético declara su adicción por aquellas sustancias que emana el cuerpo de la mujer y que él mismo percibe al límite del paroxismo.

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. (263, O, TC)

En medio de ese goce sensorial —terrenal en un sentido platónico, respecto a la Venus vulgar— aparece el elemento sagrado: *en tus sagrarios*. Si en los sagrarios se guardan reliquias u objetos de valor religioso, el yo poético ingresa a ellos para encontrar el goce; por tanto, se desacraliza ese espacio. En *Del templo de cuerpo* se busca más el amor carnal que el divino, aunque habría que mencionar que desde un punto de vista neoplatónico Dios está en todas las cosas; así, toda la belleza del universo emana de él. Así, todo lo que nos rodea está imantado de divinidad y amor. Entonces, la unión entre el hombre y la mujer supone haber alcanzado el amor divino, pues, se consigue la armonía del hombre con el universo.

4.5 Imagen de la Lluvia

La imagen de la lluvia que abraza al cuerpo femenino alude directamente al sentido del tacto. La mujer es quien disfruta la sensación acuosa.

Te abraza la lluvia en su descenso
de resbalantes lenguas párvulas;
descifras su caída al sesgo;
sus tocamientos multiplicas
en ti; los amparas, te conocen. (239, D, TC)

El agua está metaforizada en forma de lengua; es decir, la lluvia recorre o lame de manera cándida el cuerpo de la mujer. Acto amoroso entre la mujer y la lluvia: *de resbalantes lenguas párvulas*. Observemos cómo este acto se lleva a cabo, precisamente, de manera suave, sin violencia por parte de la lluvia gracias a la adjetivación. En primer lugar, por el participio presente *resbalantes*, el cual nos da la sensación de una acción de resbalar de manera continua y

en un tiempo presente y, sobre todo, que ejecuta la caricia. En segundo lugar, el adjetivo *párvula* añade a la acción de resbalar de la lluvia sobre el cuerpo un sentido de pureza. En otras palabras, la lluvia tiene por función natural abrazar a la mujer. El acto amoroso en *Del templo de su cuerpo* es un acto genuino.

Es necesario destacar que esta imagen en movimiento, la lluvia que recorre el cuerpo, se consigue a través de un encabalgamiento: en el primer verso se enuncia la caída del agua, mientras que en el segundo se expresa los atributos de ésta: *de resbalantes lenguas párvulas*. Por otra parte, la mujer en esta imagen recibe y descifra el agua que cae sobre ella; su función es el tacto. En otras palabras, el cuerpo de la mujer acepta los abrazos de la lluvia.

En la siguiente estrofa la mujer es representada por diversos objetos, los cuales tienen una función receptora y protectora: ánfora, recinto, hogar, alhajero.

Ánfora armónica en perpetua
reconciliación, recinto cálido,
hogar de las delicias, próspero
alhajero de arcillas dóciles. (239, D, TC)

El abrazo de la lluvia con la mujer se reafirma al ser representada ésta como un ánfora, ya que en su interior guarda el líquido que está cayendo sobre ella. La lluvia significaría la fuerza masculina en este poema. Además, dicho contenedor tiene por cualidad reconciliar la fuerza femenina y masculina. Y dentro de esa ánfora el agua halla un recinto cálido, es decir, acogedor. Entonces, estamos frente a un espacio feliz según la *Poética del espacio* de Gaston Bachelard. Un espacio feliz es aquel que nos brinda protección y en el

que hemos pasado horas agradables. Finalmente, el encuentro entre la lluvia y la mujer pudiera resumirse de la siguiente manera: *hogar de las delicias*.

Notemos en esta misma estrofa el ritmo lento debido a que no hay ninguna acción verbal, es decir, la estrofa está compuesta de oraciones nominales, las cuales proporcionan solamente características de la mujer. Así, el efecto que provoca el ritmo de esta estrofa es la de una imagen estática, ya que representa los objetos descritos (ánfora, recinto, hogar, alhajero).

Por otra parte, la siguiente imagen es cinemática: el vaivén de aguas que forman la figura ondulada de una serpiente:

Aprieta la lluvia: albercas, mares,
oleaje que te desahoga.
Anticipándose, ambicioso,
en torno de ti mi afán aprieta:
dulceamarga serpiente, alianza
clandestina del terror y el júbilo. (239, D, TC)

Las aguas se mueven de manera ondulante con una fuerza que no llega a ser violenta pero sí enérgica con el objetivo de abrazar el cuerpo de la mujer: *entorno de ti mi afán aprieta*. La mujer es el mar, símbolo de movimiento, es decir, la vida.

Aunque se están abrazando los amantes, el yo poético reconoce que no es suficiente dicha unión, ya que *nunca es temprano para amarte*. Es decir, no se sacia el goce del yo poético con un solo abrazo, ya que siempre se deseará unirse a la amada una y otra vez.

Llueve y me afano. Tú me abrazas
en mi caída; me descifras

cuando te abrazo. Y me amonesto:
 nunca es temprano para amarte.
 Y sé que nunca será pronto. (240, D, TC)

4.6 El tacto

El tacto es el sentido principal en *Del templo de su cuerpo*, porque más que mirar a la mujer se palpa:

Pobre, yo pecador, te indago
 en su opulencia; te pretendo
 a tientas; exploro, paulatinos,
 sus invernaderos de profundos
 cálices; su raso de cisternas
 escruto; sus rincones de ámbar,
 sus olores de urnas memorizo. (241, E, TC)

Los verbos utilizados para reconocer el cuerpo femenino refieren una acción minuciosa: *indago*, *pretendo*, *exploro*, *escruto*. Cada uno de estos verbos denota la búsqueda de algo que se lleva de manera cuidadosa. Y el reconocimiento del cuerpo de la mujer también se da en la forma de la estrofa. A través de un encabalgamiento al final de verso: *pretendo / a tientas* se consigue que dichas acciones se expresen en un ritmo cadencioso. Además, al finalizar un verso con *paulatinos*, que califica a invernaderos, pero también funciona como adverbio de *exploro*, se crea una pausa mayor entre verso y verso debido a la pausa de la coma. Y surge otra encabalgamiento: *su raso de cisternas / escruto; sus rincones de ámbar*. Entre el final y principio del verso — *cisternas* y *escruto*— hay una pausa, la cual corrobora que el yo poético reconoce el cuerpo de la mujer lentamente. En otras palabras, Bonifaz expresa que el acto amoroso se lleva a cabo de manera pausada. Así, el tacto sobre el

cuerpo de la mujer siempre debe ser lento para que sea reconocido. De ahí que mencionemos constantemente que el tacto está por encima de los otros sentidos en *Del templo se cuerpo*.

Por otro lado, los sustantivos que se refieren a la mujer, *cálices*, *invernaderos*, *rincones* y *cisternas*, tienen un valor simbólico específico. El cáliz es el continente del vino, que trasmite la idea de abundancia. Uno de los significados que señala Chevalier es el siguiente: “La copa, símbolo de la preparación para la comunión en la adoración y el amor”. Añade Chevalier que los santos venidos de lejos cuando entraban a los monasterios se les invitaba una copa de vino para presenciar el resplandor de los cirios y luego presenciar la salutación de algo misterioso. En *Del templo de su cuerpo* la salutación se manifiesta entre el yo poético y el cuerpo femenino. No es gratuito que este encuentro se lleve a cabo en la primera sefirá del poemario: Kéther, que significa el Rayo luminoso, el principio creativo. De ahí otro epíteto para referirse a la mujer: *invernadero*. Un recinto propicio para que cualquier cultivo pueda crecer. De igual modo *cisternas* significa aquel receptáculo de agua, que tiene por función servir a la creación, o que pudiera también ser la matriz de la mujer —observaremos más adelante que “Binah” es la matriz, sefirá que armoniza la energía masculina de “Chokmah”, la sabiduría—; finalmente, según Gaston Bachelard el rincón [...] es el germen de un cuarto, el germen de una casa”.⁵⁶ En los versos de Bonifaz esos rincones funcionan como refugio, pero también ahí se experimentan los aromas de la mujer e incluso se memorizan. Entonces, el yo poético está apropiándose de esos lugares felices. En otras

⁵⁶ Gaston Bachelard, *Poética del espacio*, p.171.

palabras, el yo poético se encuentra en el espacio perfecto: el hogar de delicias para los sentidos.

Es importante destacar la importancia del vaso para el poeta. Bonifaz Nuño, al analizar la pintura “El vaso sagrado” de Santos Balmori, señala que éste es símbolo armónico en tanto que todas sus partes se enlazan en un solo vértice a modo de un triángulo, figura por antonomasia de la perfección. Así, en *Del templo de su cuerpo* el vaso sagrado contiene al universo, y aunado a esto, la llama en él significa la iluminación, que vista desde una enfoque místico, significaría la revelación de lo sagrado.

4.7. El abrazo: la armonía del encuentro amoroso

Las dos columnas del Árbol de la vida, la femenina y masculina se reflejan la una con la otra, dándose así el encuentro de estas dos fuerzas. En *Del templo de su cuerpo* la unión entre el hombre y la mujer se manifiesta con en el abrazo, es uno de los motivos más importantes en *Del templo de su cuerpo*, pues representa la unión de los amantes:

Fue, en el principio, nuestro abrazo;
el centro mellizo de esa esfera
impenetrable que en la calle,
en medio de la gente, a solas
para nosotros, convocaste;
en torno de nosotros, únicos. (234, A, TC)

El primer verso nos hace recordar el libro del Génesis: “En el principio creó Dios los cielos y la tierra”. Si en la tradición judeocristiana el cielo y la tierra fue el principio de la creación, en este poema el abrazo es el principio de todo.

El abrazo *per se* significa la unión entre los cuerpos de los amantes. En este poema se vuelve sagrado al ser representado por la esfera, que vista desde una cosmovisión religiosa, es el símbolo —del mismo modo que el círculo— de la perfección: “Es el símbolo de Dios descendiendo de su trono celeste sobre la tierra”.⁵⁷ Entonces, la esfera puede connotar, por una parte, a la mujer investida de diosa, y por otro lado, alude al andrógino: el centro mellizo de esa esfera impenetrable, pues recordemos *El banquete* de Platón donde se dice que éste era una especie hombre-mujer, el cual tenía una figura esférica, conformada de dos cabezas, dos órganos sexuales, y dobles extremidades inferiores y superiores de lados opuestos, de tal modo que podía caminar de manera recta o al revés gracias a la disposición de sus extremidades. Pero lo importante consiste en destacar que el andrógino significa la perfección, porque en él coexisten las fuerzas femenina y masculina. En este sentido, en la primera estrofa observamos cómo el hombre y la mujer se han vuelto a unir. Así, el abrazo significa la perfección.

Esta unión de fuerza contrarias (hombre-mujer) no sólo se manifiesta por la alusión del mito del andrógino, sino por el uso del pronombre posesivo *nuestro abrazo*, ya que éste implica que el abrazo les pertenece a los dos. En otras palabras se convierten en un solo cuerpo; además, en un verso más abajo descubrimos que fue la mujer quien solicitó dicho encuentro: *convocaste; / en torno de nosotros, únicos*. Entonces, el deseo de estar juntos es de ambos.

El abrazo significa morada más que refugio, en tanto que en el primero se descansa, y en el segundo, se guarece. Significados distintos: se habita para el goce o tranquilidad en la morada, mientras que en el refugio se protege

⁵⁷ Jean Chevalier, *Op.cit.*, p.468.

de la tempestad. En este poema el abrazo es morada silenciosa, porque las palabras no son necesarias para que se comuniquen los amantes, ya que lo hacen con los brazos:

Y en esa morada de silencios
 entretejidos, en la calma
 de aquella sorpresa compartida,
 creímos los dos que era posible
 lo que no puede ser. Y el tiempo
 alargó la hora comprensiva. (234, A, TC)

La significación del silencio en *Del templo de su cuerpo* consiste en que las palabras se agotan o no son suficientes para expresar la perfección del amor; entonces, los sentidos proximales —tacto, olfato y gusto— sustituyen las palabras por la percepción sensorial. En este sentido vale más sentir y gozar el amor con los sentidos que hablar de él. El silencio en este poemario no significa ausencia de la mujer o soledad, sino horas de calma compartidas en silencio con la amada.

En la siguiente estrofa se funden el hombre y la mujer en un solo cuerpo. Por tanto, todo lo que los rodea les corresponde a ambos, de ahí que se use el posesivo de primera persona del plural (*nuestro*) para denotar que el silencio les pertenece del mismo modo que la morada. En otras palabras, hombre y mujer disfrutaban la calma.

El abrazo nuestro, los silencios
 incesantes, la morada nuestra.
 Y creímos admitir la vida
 al pensar que nos reconocimos. (234, A, TC)

4.8. El silencio: tacto, gusto y olfato

Cuando el poeta es incapaz de expresar sus sentimientos no debe forzar la palabra; ésta al llegar al no poder expresar un sentimiento deja de existir para ser silencio. Entonces, la palabra no es necesaria para interpretar al mundo. Basta contemplar las cosas para apreciar la belleza; pero, no sólo la mirada brinda goce sino también el tacto, gusto y olfato para percibir la felicidad: un mundo iluminado por la presencia de la mujer.

George Steiner señala que es ya un tropo de la literatura la limitación de la palabra, e incluso menciona que en ocasiones el poeta decide guardarse las palabras cuando reconoce que hay temas que escapan al lenguaje. Por su parte, Luis Villoro señala las limitaciones de la palabra: “El silencio indica entonces una presencia o una situación vivida que, por esencia, no puede traducirse en palabras; algo incapaz de ser proyectado en cualquier lenguaje”.⁵⁸

En la siguiente estrofa se observa cómo las palabras callan justo cuando el cuerpo de la mujer está frente al hombre. Las palabras no son suficientes para expresar la belleza de la mujer, y en lugar en lugar de agrandarla la achican. Por tanto, la palabra al no poder describir lo inefable, opta por el silencio.

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. (253, K, TC)

⁵⁸ Luis Villoro. “Significaciones del silencio”. p.66.

El cuerpo femenino habla no con las palabras sino con el lenguaje de su propio cuerpo (suavidad y calidez de su piel, sus aromas y sus licores). En estos versos se representa a la mujer como alguien que cura; sin embargo, no lo hace con oraciones como suele hacerse con los “ensalmos” sino con el cuerpo. De ahí el oxímoron: *ensalmos / mudos*. De igual modo, ella es un evangelio que no predica una doctrina con palabras, sino que predica con el lenguaje de su cuerpo: los rayos cálidos del sol, los cuales son percibidos por el tacto. Así, el yo poético halla en la mujer una luz acogedora, una luz que no sólo ilumina al hombre sino que también que reconforta al tacto. Así, la vista y el tacto son la puerta para acceder a otros sentidos, el gusto y el olfato: *puertas al alma en los hechizos / del sabor procuran; con esencias / me embrujan tus túnicas aéreas*. Notemos cómo en estos versos el sabor y el olfato son procurados por una mujer, parecida en poder a la de las brujas, que hechiza al hombre hasta la locura por medio de sus pócimas.

En suma, el tacto es la llave que abre las puertas que conducen al gusto y al olfato. La mujer en *Del templo de su cuerpo* no sólo es materia espiritual sino también carnal: *alma encarnada tuya*. Entonces, el fin del cuerpo de la mujer es procurar al hombre una sensorialidad encarnada. El cuerpo femenino brinda el placer a los sentidos del hombre, pero también ella siente dicho placer. Recordemos el poema donde la lluvia abraza a la mujer, y es ella quien multiplica las sensaciones en su cuerpo del agua que cae sobre ella.

4.9. La codicia táctil del oído

La imagen de este poema es la de un hombre que pone su oído en el pecho de la mujer, que está dormida, para escuchar el latido de su corazón. Pero escuchar el latido se hace más intenso al grado de tocarlo. Es decir, se crea una sinestesia, ya que el oído adquiere cualidades táctiles. Y el pecho acariciado adquiere una suavidad acuática; por una parte, el pecho es representado como un litoral, como la orilla del mar, cuya peculiaridad consiste en curvaturas. Si seguimos a Bachelard, respecto a los espacios redondos u ondulados, éstos incitan a la caricia: "... todo lo que es redondo atrae la caricia. Lo ondulado incita la caricia porque se muestra inofensivo a diferencia de un cuerpo puntiagudo".⁵⁹ Así, la imagen del litoral ondulado incita a ser palpado, en este caso por el oído.

TE HE puesto ahora, mientras duermes,
la codicia táctil del oído
en el corazón, sobre las blandas
ondas litorales de tu pecho:
gavilla de olores, incesante
cosecha fragante de caminos. (248, I, TC)

Además de la imagen sensorial que alude a la suavidad, se crea también una imagen olfativa: *gavilla de olores incesante / cosecha fragante de caminos*. En el primer verso citado se manifiesta otra sinestesia, que implica que se puede asir los olores incesantes, ya que la gavilla es un conjunto de ramas que se sujeta con la mano: de esta manera los olores son sujetados por el yo poético. Pero entre el verso quinto y sexto hay un encabalgamiento: *incesante* califica al

⁵⁹ Gaston Bachelard. *Op. Cit.*, p.275.

verso que le sigue: *cosecha fragante de caminos*. Con esta pausa rítmica se crea un efecto de oscilación. Es decir, el aroma que se percibe viaja de manera lenta y en forma ondulada, como el humo del incienso que flota apaciblemente, perfumando poco a poco un espacio. Y este aroma es continuo; de ahí el uso del adjetivo *incesante*. Por otro lado, la mujer es tierra fértil que da frutos: su cosecha son los aromas en forma de caminos que conducen al goce de los sentidos.

También hay que destacar la fuerza con que el yo poético se afana al pecho de la mujer: *codicio; me hago fuerte en la condescendencia / con que toleras el abuso / de mi ignorancia...* Y ese ímpetu por permanecer a lado de la mujer, que yace dormida, es provocado, porque el hombre descubre que junto a ella encuentra protección. Esta seguridad que da la mujer al hombre se debe a que ella ha sido representada como un espacio (ondas litorales) redondo, y lo redondo expresa calma, protección a quien habite dicho lugar.

Junto a tu corazón, codicio;
me hago fuerte en la condescendencia
con que toleras el abuso
de mi ignorancia. Y me guarezco
en tus playas de ondas de latidos (249, I, TC)

Por otro lado, el yo poético expresa que codicia la tolerancia con que la mujer lo tolera, pues él es un ignorante. Es decir, el hombre vuelve a reconocer la supremacía de la mujer sobre el hombre. Y precisamente en este reconocimiento de superioridad de la mujer sobre el hombre, el yo lírico quiere seguir escuchando el latido del corazón de su amada para sentirse protegido en la calma de su pecho.

4.10. El sentido del gusto

Con el sentido del gusto se perciben sustancias químicas: alimentos o bebidas que pueden tener un sabor dulce, amargo, etcétera y en *Del templo de cuerpo* el yo poético percibe el sabor del licor del maguey, el cual es más suave y con menos alcohol en comparación con el tequila o mezcal, ya que el primero se obtiene por fermentación, y el segundo por destilación. Así, la mujer es el líquido que fluye en las venas del maguey, y con ese líquido el hombre se emborracha de felicidad.

LICORES rituales me confirman;
vacila y repica de borracho
mi corazón. Tú proveedora,
toda de encrucijadas hábiles,
entre elásticas pencas fluyes.
de abrevaderos te fomentas. (245, G, TC)

Para permanecer ebrio urge beber más licor; sin embargo, el yo poético es como un pez sitibundo, que a pesar de vivir en el agua siempre tiene sed; no saciarse es la virtud en tanto que siempre se desea beber más y más de ese líquido embriagador.

..... bebible urge la vida
el ardimiento de la prístina
sed, satisfecha al no saciarse.
Salta el aguamiel en la salida
del odre del maguey mullido. (245, G, TC)

describe su sabor. De esta manera observamos que el yo poético encuentra la delicia por el sentido del gusto.

Y place llegar y derrumbarse
de bruces en las fuentes íntegras
y tragar, brotantes, sus licores. (245, G, TC)

Lleno de placer beodo y con la prisa de seguir en ese estado, el yo poético se entrega por completo a la fuente de su felicidad.

4.11. El cuerpo aromático

Hay tres tipos de olores: los naturales, los manufacturados y los simbólicos. El tercer tipo de olor es el que más nos interesa. Además, es necesario señalar que en *Del templo de su cuerpo* la función de los sentidos está su en interrelación; es decir, no se excluyen uno de otro; por el contrario, se complementan. En el siguiente poema veremos cómo el olfato es el principal; sin embargo, el tacto aparece de manera de complementaria. Analicemos cómo olfato y tacto se relacionan.

AROMADO como la mañana
en los huertos llovidos, flota
tu cuerpo ... (241, E, TC)

En estos versos se hace una comparación entre el cuerpo femenino y un huerto, que está cubierto (llovido) de agua. Con la unión del huerto y el agua se crea una imagen sensorial que alude, en primer lugar, al olfato, ya que dicho cuerpo huele a frescura de la mañana, y por otro lado, los “huertos llovidos” remiten al tacto en lo que se refiere a la humedad que provoca la lluvia. Esta imagen de los huertos llovidos no es más que la relación de los amantes. Así, el huerto significa el elemento tierra, en cuanto a que ésta es fértil, pero necesita el elemento agua para que crezca. En otras palabras, entre la tierra y

el agua (que puede significar el cielo) hay una complementariedad para que haya vida; pero, como hemos dicho líneas arriba, esta unión es la imagen del hombre y la mujer.

Si en los versos anteriores el aroma de la mujer era natural de los huertos llovidos, en los siguientes el aroma es de carácter artificial y religioso (simbólico).

Densos, despaciosos incensarios
dan flor en tu templo; lentos humos
de extractos infalibles, pesan
alegrando sus vivientes bóvedas. (255, L, TC)

En estos versos observamos cómo el cuerpo de la mujer es un templo, el cual es aromatizado por inciensos que le dan vida (flor). La flor adquiere el significado de vida, por la contigüidad que hay entre el cuerpo femenino y la belleza natural. Es decir, estamos frente a una metonimia donde la flor significa vida. Por otro lado, el carácter religioso respecto al aroma de la mujer se consigue por el léxico —*incensario*, *templo* y *bóvedas*—, que además significan la parte del cuerpo de la mujer. El incensario es el olor que se traspira por la piel; el templo, el cuerpo; la bóveda puede ser la cabeza o cabellera de la mujer, y a su vez, el firmamento donde yacen los astros. Y el carácter religioso se da por el campo semántico de las palabras ya mencionadas. El incensario es el lugar donde se ponen los inciensos, cuyo humo eleva la oración o plegarias hacia Dios; el templo, la unión entre lo terreno y lo divino, o en su defecto, la morada de Dios; la bóveda, el cielo mismo: la divinidad.

Será menester precisar que el amor al que se refiere en *Del templo de cuerpo* va de un vaivén a otro, de lo terrenal a lo divino y de lo corpóreo a lo

carnal. En primera instancia el hombre (lo terrenal) entra en contacto con la mujer divina, y en segundo lugar, el hombre se funde —casi siempre a través del abrazo— con una mujer corpórea. Así, la mujer es accesible por los sentidos cuya unión no es otra cosa sino el gozo de los sentidos, que en términos platónicos no sería más que el encuentro con la venus vulgar.

En estos versos se ratifica que una de las peculiaridades de la mujer es el olor de su cuerpo; pero también observamos cómo la mujer se muestra en el primer verso despojada de cualquier túnica divina y, por el contrario, aparece de manera totalmente terrenal: en una escena de la vida cotidiana, con sandalias.

Suyas son las sandalias,
el aroma es lo suyo;
ser espacio a la alianza
de lo claro y lo oscuro;
conservar las esencias
enteras, su atributo. (281, XIX, TC)

En los versos tres y cuatro observamos la función de la espacialidad: *ser espacio a la alianza / de lo claro y lo oscuro*. El espacio —la mujer es el sitio perfecto— del templo funciona como reconciliador de fuerzas contrarias: lo claro y lo oscuro. Podemos asegurar que el templo sirve de morada a la mujer y al hombre. La mujer es la luz, y el hombre, la oscuridad en el sentido de que éste desea asir: alcanzar con el tacto el halo tangible.

En los siguientes versos el yo poético le revela a la mujer sus propias cualidades. El verbo principal es *huelas*, que evoca a la mujer como un cuerpo

que emana perfumes: desierto, tierra grávida (fecunda), llovizna, carne de nardo y ansias animales:

Hueles a escollo soleado,
a huertas en la sombra, a tienda
de perfumes; a desierto hueles,
a tierra grávida, a llovizna;
a carne de nardo macerada,
a impulso de ansias animales. (251, J, TC)

Hay tres enumeraciones con las que se enuncian las características del cuerpo de la mujer. Cada uno con matices distintos de significados. En el primero, *escollo* remite a una peña soleada, que nos da la imagen de la luminosidad de la mujer, pero también se evoca una imagen sensorial: la sed del peñasco. En contraparte, *huertas en la sombra* evoca una imagen sensorial de frescura, que nunca llega a ser fría. Peñascos y huertos quedan englobados en *tienda de perfumes*. En el segundo grupo, *per se* la palabra *desierto* recrea una imagen sensorial de sed, además, de la connotación de que ahí no crece planta o flor alguna. Es decir, hay poca abundancia en comparación con *tierra grávida* (fecunda), la cual sí está adjetivada con el significado de fertilidad, y el carácter de fertilidad está reforzado por llovizna. En el tercer grupo la imagen es totalmente olfativa, ya que al cuerpo de la mujer se le atribuye ser carne de nardo macerada, y la propiedad fundamental de esta planta consiste en su elevado aroma, el cual tiene propiedades curativas para quien lo huele, y dentro de este tercer grupo se define a la mujer.

Notemos cómo los significados de las anteriores enumeraciones transmiten significados contrarios, pero al final se reconcilian entre ellos, y esta función

armonizadora la lleva a cabo precisamente la mujer con ese *impulso de ansias animales*. Es decir, ella es un cúmulo de pasiones.

En la siguiente estrofa Rubén Bonifaz Nuño nos hace recordar la sensorialidad de pasajes de la novela *A Contrapelo* de Huysmans *À rebours* . En donde el personaje Floressas describe sus deleites aristocráticos, gustos que nos llevan a un emborrachamiento de los sentidos gracias a las diversas sinestesias: a cada sabor de licor le corresponde el sonido de un instrumento. Ahora bien, en *Del templo de su cuerpo* se da un juego senestésico similar al de Huysmans. A cada aroma de la mujer corresponde un sabor: sal y agrio; dulcísimo y amargo. Y nuevamente encontramos términos contrarios, los cuales se reconcilian para dar forma y esencia al cuerpo femenino. El cuerpo es un fruto de sabor agrio porque aún no está maduro, pero versos más adelante el sabor es dulce por su maduración. De tal manera, observamos que en este poemario hay una fiesta sensorial de los sentidos donde todos los sabores se vuelven uno solo. Así, constatamos que la imagen cuerpo-templo es el espacio perfecto, ya que ahí reside el placer carnal: sensorial.

Y cada aroma halla respuesta
 en un sabor que lo sostiene,
 y el regusto de la sal, el agrio
 del fruto en agraz; dulcísimo,
 el del fruto maduro y pleno,
 el amargor donde floreces,
 mezclándose, ardiendo, disolviéndose,
 hacen de ti un sabor; el único
 sabor, el que te vuelve en suya.

.....

Y con el contemplo la armadura
del perfecto espacio: tu recinto
inequívoco, el sitio de ti misma. (251-52, J, TC)

Y la sinestesia principal del poema es la siguiente: se contempla el cuerpo de la mujer con el olfato. La contemplación del tacto está elidida, pues no aparece de manera explícita en la estrofa; sin embargo, esta misma tiene su complemento en los versos arriba y se unen por la conjunción copulativa Y. Así, el primer verso del último terceto sería de la siguiente manera: “Y con el [el olfato] contemplo la armadura”. Es decir contempla el yo poético no con la vista sino con el olfato, y éste a su vez, encuentra una relación con el sabor. De esta manera olfato y gusto contemplan el cuerpo de la mujer a través de los aromas y los sabores. De nueva cuenta la vista resulta menos importante en contraste con los otros sentidos ya que en *Del templo de su cuerpo* se percibe a la mujer en la intimidad, es decir en la cercanía, por tanto, la vista es prescindible.

3.12. La casa desvencijada. *Tempus fugit*.

Si bien es cierto que en *Del templo de su cuerpo* el tema del encuentro amoroso es el eje central de todos los poemas, hay otro no menos importante: la vejez. El tiempo que transcurre y no perdona nada a su paso; todo lo que toca lo desgasta. La belleza misma de la mujer se derruye. De ahí que Bonifaz Nuño quisiera que el tiempo no pasara por la dama; que ésta permaneciera siempre joven. Deseo que se expresa en “Amiga a la que amo: no envejezcas” de *El manto y la corona* donde el yo poético le suplica a la mujer que no pase el tiempo sobre ella. Este tema aparecerá en la mayoría de los poemarios de Bonifaz.

Es un tópico literario el paso del tiempo: *tempus fugit*. Fue Virgilio, poeta latino, quien escribió: *Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus*. (Pero huye entre tanto, huye irreparablemente el tiempo). En la obra de Bonifaz este tópico aparece como la senectud. la fuerza que abandona el cuerpo.

Ahora bien, en *Del templo de su cuerpo* el hombre sufre el paso del tiempo y la mujer joven es testigo de cómo éste se vuelve torpe: *Prueba tu juventud lo torpe / de la vejez; con desnudarte, / proclamas lo obscuro del vestido*.

Yo, vestido y viejo, carcomido
y ciego, me arriesgo a tus veinte años;
la imprudencia ejerzo del que, a tientas,
ensangrienta espinas, pretendiendo
gozar la flor de la biznaga. (247, H, TC)

En estos poemas la ceguera se debe a la senectud del yo poético; lo único que puede hacer es palpar la juventud de la mujer, pero de manera torpe. El obstáculo entre el hombre y la mujer es la vejez, pues con ella se va la vigorosidad del cuerpo. Líneas arriba observamos cómo el yo poético se fundía con la mujer, unas veces en forma de lluvia; otras veces, al ingresar al recinto cálido, o en un abrazo; pero en este poema no es posible asir la mujer. La mano que busca a tientas la biznaga se ensangrienta al tocar las espinas de esta planta. El amor no puede concretarse porque el hombre ha perdido sus facultades físicas. El tacto, el más caro sentido, en *Del templo de su cuerpo*, del yo poético ha encontrado sólo espinas, es decir, dolor. De esta manera observamos que la única fuerza que puede separar a los amantes es la vejez

En el siguiente poema, el cual reproducimos en su totalidad, observamos como el hombre y la mujer envejecen por igual. Él pierde las fuerzas para retenerla a su lado; ella se desalma como la casa misma; las ventanas, las cuales conducían a ella; se desmorecen, es decir, mueren. Por tanto, ya no son puente sino sólo recuerdo. El hogar de delicias es ahora sólo recuerdo; sin embargo, no pierde su esencia protectora, ya que en cada rincón ha quedado una experiencia vivida; al traer a la memoria aquellos rincones el olor de avena se vuelve a disfrutar.

YA VA quedándose difunto
 algo tuyo que fue: tu casa
 que no quise conocer. Sin fuerzas
 para retenerte, no culpable,
 hoy despojada, empobrecida
 por ti, de ti misma se desalma.

Enmudece su constancia huérfana
 semejantes tuyas, las ventanas,
 puentes entre afanes y jardines,
 se desmorecen de nostalgias;
 son tan sólo su lugar tus muebles.

En los rincones se refugian,
 ya recuerdos, el rumor asiduo
 de tus tráfigos y tus reposos;
 tu fresco olor de avena; santa,
 tu respiración cuando dormías.

Desiertos, aflójanse los clavos
 que dieron firmeza a familiares
 memorias. Otras manos, bárbaras,
 vendrán a sacarlos de sus cuevas.

Y algo de mí se deshabita,
muere incompleto, me empobrece;
nada quise conocer, es tarde,
de esa parte tuya que hoy desalmas.

Sin tu comunión, excomulgada,
tu casa se condena; cierra
su ser de matriz en abandono.
Tú la parida; la viviente;
por los azares del destino
entregada al tacto de otros ámbitos.
Ella, hueca sin ti, la muerta. (242, F, TC)

Irremediablemente, la mujer no escapa al paso el tiempo y se desvencija al igual que una casa. Ella misma queda fuera de ese recinto porque su fertilidad se le ha escapado. La casa abandonada significa que la vigorosidad se ha ido y con ella el placer de los sentidos. Porque el cuerpo es caduco, tal vez, el yo poético desea que el acto amoroso se lleve a cabo hasta el paroxismo. Así como Catulo quería dar mil besos a Lesbia y luego otros más, el yo poético desea contemplar con todos los sentidos, una y otra vez el cuerpo de la mujer.

Conclusiones

En el transcurso de esta tesis estudiamos tres espacios: ciudad, casa y el cuerpo de la mujer como el espacio perfecto. Abordamos estos espacios como imágenes sensoriales, es decir, que se perciben a través de los sentidos. Nuestro objetivo consistió en analizar cómo el yo poético busca el espacio perfecto: el cuerpo de la mujer.

De esta manera observamos que el yo poético buscó en la ciudad a la amada. Aunque no consiguió encontrarla, comprendió que la poesía es el medio para sobrellevar los infiernos de la soledad. Las imágenes principales de *Los demonios y los días* fueron visuales, ya que el yo poético siempre divisó las casas con la esperanza de que allí estuviera la mujer deseada. La imagen de la ciudad es sombría y nocturna.

En *El manto y la corona* el yo poético ingresó a la habitación con el propósito de contemplar la belleza femenina. Así, el sentido de la vista fue el más importante, ya que la acción principal del yo lírico fue contemplar a la mujer.

Finalmente, en *Del templo de su cuerpo* el yo poético por fin consigue entrar al recinto sagrado: el cuerpo de la mujer como templo. Este ingreso no es más que el acto amoroso. De ahí que este poemario sea muy rico en imágenes sensoriales, sobre todo, en las olfativas, táctiles y gustativas. La mujer es representada como un huerto oloroso, otras veces, como la suavidad de ondas litorales y, otras veces, como el sabor del aguamiel. De esta manera, el ingreso al templo, así como la percepción de variadas imágenes sensoriales, representan el goce del acto amoroso.

Todas estas percepciones a través de los sentidos, en *Del templo de su cuerpo*, nos remiten a uno de los poemas más eróticos de la literatura universal, *El Cantar de los cantares* del rey Salomón. En este poema se crea una asociación de perfumes y sabores naturales con la mujer.

En el Cantar de los cantares se lee: *Novia mía, tus labios saben a miel; / hay leche y miel bajo tu lengua*. Bonifaz escribe: *país de luna / territorio de leche y miel*. Entonces el espacio perfecto en la poesía de Bonifaz es aquel lugar donde se lleva a cabo el acto amoroso. Es perfecto ese lugar porque significa que el yo poético ha alcanzado el amor de la mujer. La dicha que se vive en ese espacio es vivido por los sentidos.

Por otro lado, el espacio en la poesía es el lugar de enunciación. El yo lírico se ubica en un lugar y desde ahí expresa sus sentimientos. El espacio se puede representar de diferentes maneras; sin embargo, quizá la más sencilla, que no simple, sea la descripción. Si bien es cierto que en el capítulo primero se señaló que una imagen poética rebasaba a la descripción, después de analizar los lugares en la obra de Bonifaz, podemos decir que la descripción es el origen de todo espacio.

Los espacios se construyen a partir de una descripción sencilla: el uso de un sustantivo y un adjetivo. Posteriormente adquieren el valor de imagen, sobre todo, por la adjetivación. Revisemos de manera breve unos versos de *Los demonios y los días*, poemario analizado en el segundo capítulo.

El yo poético expresa su condición anímica a partir de una descripción espacial: *mi cuarto mal revuelto*. Se emplea un sustantivo del lenguaje común para designar el lugar donde habita el yo poético: *cuarto*. Y la adjetivación resulta bastante sugerente: *mal revuelto*. El primero nos connota la idea de un

cuarto que no está en las mejores condiciones, lo cual viene a ser confirmado con el adjetivo *revuelto*. El desorden del cuarto es el reflejo de estado de ánimo del yo lírico: un desorden ante la falta de amor, el cual es elemento armonizador del hombre. Si no se cuenta con dicho sentimiento, el hombre ve todo de manera pesimista.

En *El manto y la corona* se construye de manera similar el espacio: y *toda tú de puertas claras fuiste*. La mujer es una casa que ha admitido al hombre; es decir, le ha correspondido. *Puertas* significa la aceptación que ha tenido la mujer para con el hombre, y destaquemos cómo el adjetivo *claras* añade a dicha aceptación un tono divino, en tanto que la mujer representa a la luz.

En estos dos ejemplos de construcción del espacio observamos la transición entre uno y otro poemario. *Los demonios y los días* representa la oscuridad en tanto que el yo lírico se halla revuelto en su cuarto; en *El manto y la corona* es la luz, que puede contemplar al yo poético, pues por fin la mujer lo ha aceptado.

En *Del templo de su cuerpo* sucede lo mismo con la construcción del espacio respecto al sustantivo y el adjetivo: *Ánfora armónica, Recinto cálido*. Notemos cómo estos adjetivos connotan una mayor armonía y protección. La mujer representa una ánfora y todo lo que emane de ella es armonía. Asimismo, ella es una casa en tanto que brinda calidez. Hay una gradación en cada poemario respecto a la búsqueda del espacio perfecto. Se pasa de un lugar hostil a otro más ameno, y se culmina en uno más placentero:

El abrazo nuestro, los silencios
incesantes, la morada nuestra.

Entonces, la operación más sencilla para crear el espacio en la poesía de Bonifaz es la descripción. Ésta puede convertirse en imagen poética, metáfora o símbolo. Este punto es, justamente, lo más difícil con que nos hemos encontrado en esta investigación, ya que dichos conceptos no tienen una línea de separación marcada. Una metáfora puede tener un carácter de plasticidad, y por tanto, se acerca a la imagen, pero también puede ser un símbolo recurrente en el poema. Las imágenes oscuras en *Los demonios y los días* son símbolo de la tristeza, y por el contrario, las imágenes claras, en *El manto y la corona*, son símbolo de la divinidad de la mujer.

Basta volver a citar los siguientes versos para ver cómo la línea divisora entre metáfora, imagen y símbolo es muy franqueable: *y toda tú de puertas claras fuiste*. En primer lugar, este verso es una metáfora copulativa, pues se utiliza el verbo ser en pretérito perfecto: *fuiste*. En otras palabras, ella significó el acceso a la dicha. Pero esta metáfora tiene un carácter visual por el empleo del adjetivo *claras*. En este verso vemos la luminosidad de la mujer. Por otro lado, esta luminosidad es símbolo de protección, dicha, regocijo en toda la obra de Rubén Bonifaz Nuño, ya que es muy recurrente.

A pesar de que la línea entre estos conceptos es muy endeble, intentamos en este trabajo mostrar las imágenes poéticas con que se representan los espacios. Sin embargo, las mismas imágenes nos llevaron a descubrir su parte simbólica. La ciudad, la casa y el cuerpo de la mujer simbolizan la protección en tanto que el hombre encuentra en esos espacios una morada donde sentirse seguro.

La reiteración de las imágenes de los espacios en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño construye un discurso poético que tiene como objetivo nombrar e invocar a la mujer. La imagen de la ciudad representa a la mujer en tanto que ésta da protección a sus habitantes; la imagen de la casa nos remite al hogar, cuyo significado primigenio es lugar donde se hace la hoguera, que desde una poética bonifaciana, el fuego (la luz) siempre es contemplado del mismo modo que se contempla la belleza de la mujer. El templo, morada de la divinidad, es el cuerpo de la mujer. Ingresar a éste conlleva conocer los placeres del acto amoroso. De ahí que la voz lírica tome conciencia del amor carnal a través de los sentidos corporales. En otras palabras, la voz lírica de la poesía de Rubén Bonifaz Nuño toma conciencia del amor a través de los sentidos (vista, oído, olfato, tacto y gusto)

Así, a través de las reiteradas imágenes sensoriales, que remiten siempre a un espacio (ciudad, casa y templo), se crea una imagen general de la mujer en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño: ella es la mujer que protege y que le da sentido a la vida del hombre.

Bibliografía

Ahuactzin Martínez, Carlos. *Poética del espacio en la obra de Octavio Paz*.

Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México,

Facultad de Filosofía y Letras. 2012.

Bonifaz Nuño, Rubén, *Ensayos*, México, UNAM, 2009.

_____ *De otro modo lo mismo*, México, FCE, 1979.

_____ “Camino, esquinas, encrucijadas” de *Los demonios y los días*, en *Antología personal*, México, UAM Xochimilco, 2001.

_____ *Versos (1978-1994)*, México, Fondo De Cultura Económica, 1996.

_____ *Elogio del espacio*, México, El Colegio Nacional, 2011.

Bachelard, Gaston, *Poética del espacio*, Trad. Ernestina de Champourcín, México, FCE, 1975.

_____ *Poética de la ensoñación*, Trad. Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Beristáin, Helena, *Imponer la gracia: procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*, México, UNAM, IIF, 1997.

_____ *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2006.

Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985.

Asbun Bojalil, Jorge, *Algunas visiones sobre lo mismo. Entrevistas a poetas mexicanos Nacidos en la primera mitad del siglo XX*, México, Siglo XXI, 2007.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Herder, 1995.

Culler, Jonathan, Breve introducción a la teoría literaria, Barcelona, Crítica, 2000.

Eliade, Mircea, "El espacio sagrado: templo, palacio, centro del mundo." en *Tratado de historia de las religiones*. México, Ediciones Era, 1972.

Estrada, Josefina, *De otro modo el hombre. Retrato hablado de Rubén Bonifaz Nuño*, México, El Colegio de México, 2008.

Hernández del Valle-Arizpe, Claudia. *El corazón en la mira*, México, UAM, 1996.

Leiva, Raúl, *Imagen de la poesía contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.

Martínez Elizalde, Jocelyn, *Los muros y las puertas: un acercamiento a tres poemarios desde los elementos espaciales de su poesía*, Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Markale, Jean. La pareja infernal, Barcelona, Medievalia, 1998.

Miguel Arnulfo Ángel, *Voces con ciudad. Poesía de la ciudad del siglo XX*, México, UAM, 2000.

Monsiváis, Carlos, *Poesía mexicana II (1915-1979)*, México, Promexa editores, 1979.

Rivas Sainz, Arturo, *Fenomenología de lo poético*, México, Tezontle, 1950.

Noel Lapoujade, María, coordinadora, *Espacios imaginarios*, México, UNAM-FFYL, 1999.

Pacheco, José Emilio, *Poesía mexicana I (1810-1914)*, México, Promexa editores, 1979.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

- Rivas Sainz, Arturo, *Fenomenología de lo poético*, México, Tezontle, 1950.
- Quirarte, Vicente, *Amor de ciudad grande*. México, FCE, 2010.
- Rodríguez Torres, Adriana, “Juego de opuesto en Albur de amor, de Rubén Bonifaz Nuño” Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Rosas Martínez, Alfredo, *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, México, UNAM, 1999.
- Rougemont, Denis, *Amor y Occidente*, México. Trad. Ramon Xirau. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Wellek, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966.
- Urbina Reyes, Maribel. Poética de la muerte en la obra lírica de Rubén Bonifaz Nuño. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Villoro Luis. *La significación del silencio y otros ensayos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

Hemerografía

- Cohen, Sandro. “Abrazo partido en el lugar del canto” en *Alforja de poesía*, número 37. México, 2006.
- _____ El fondo de la forma en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño, en *Tema y variaciones*, número 31.
- Evodio Escalante. “El destinatario desconocido” en *Círculo de poesía*
<http://circulodepoesia.com/2013/01/el-destinatario-desconocido-la-poesia-de-ruben-bonifaz-nuno-por-evodio-escalante/> [3 diciembre 2014]

Fondebrider, Jorge. "Consideraciones sobre la imagen en poesía", Revista fractal, 28 de enero de 2010.

<http://www.fractal.com.mx/F41Fondebrider.htm> [3 de diciembre de 2014]

González Casanova, Henrique, "Rubén Bonifaz Nuño", en rev. *El centavo*, núm 5, Morelia, 1985, p. 7-20.