



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

ENUNCIACIÓN LÍRICA Y *CHORA* GRIEGA EN *LOS DEMONIOS* Y *LOS DÍAS* DE RUBÉN

BONIFAZ NUÑO

NOVIEMBRE 2018

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA

ABRAHAM IBÁÑEZ ÁVILA

DIRECTOR: DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	3
CAPÍTULO 1. ANÁLISIS TEXTUAL .....	11
CAPÍTULO 2. ENUNCIACIÓN LÍRICA.....	71
CAPÍTULO 3. CHORA Y LÍRICA GRIEGA.....	94
CONCLUSIÓN.....	110
BIBLIOGRAFÍA.....	113

## INTRODUCCIÓN

*Los demonios y los días* (1956), del poeta veracruzano Rubén Bonifaz Nuño (Córdoba, 1923), es una obra escrita a mediados de la década de los años cincuenta, años en los que el desarrollo económico y cultural del país permiten que la poesía nacional forje un canon, una tradición en la que convergerán desde entonces poéticas de múltiples y diversas características. Esta época es importante para diversos autores y poetas, algunos ya reconocidos, que habrían de publicar importantes obras; entre ellos, por ejemplo, están Renato Leduc, Octavio Paz, Rosario Castellanos, Jaime Sabines y Eduardo Lizalde. Dentro de este ámbito poético, multifacético y multiforme, que el medio siglo mexicano ofrece, la figura de Rubén Bonifaz se presenta con autonomía y originalidad, asunto que bien señala una pequeña pero consistente labor crítica en torno a su obra. Reconocido por su labor académica, como ávido lector y como traductor de obras griegas y latinas, el poeta Rubén Bonifaz Nuño adaptó a su expresión formas rítmicas y métricas que destacan su obra poética.

Los estudios que abordan la obra de Rubén Bonifaz no son numerosos, sin embargo, han aportado fundamentos y formas sobre aspectos retóricos o en los referentes culturales y simbólicos de sus obras. Entre estos trabajos sobresale la investigación de John Michael Bennet que devela símbolos y elementos indígenas en una tesis doctoral: “Coatlicue: the Poetry of Rubén Bonifaz Nuño” (1970). A la par del tema, se presenta el estudio de la cosmogonía prehispánica como símbolo en el poemario *El ala del tigre*, en 2012, en una tesis de maestría que presenta Mariana Ortiz Maciel, quien a su vez cuatro años antes presentó una tesis de licenciatura titulada “La transfiguración de la presencia en *Los demonios y los días* y *El manto y la Corona*” (2008). Se integra a esta veta simbólica el libro “El éter en el corazón: La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista” (1999), de Alfredo Rosas Martínez. Margarita Pease Cruz se suma a la

perspectiva simbólica en “Rubén Bonifaz Nuño: La flama en el espejo: análisis de tres procesos simbólicos” (1974).

Otra tesis que se enfoca en la obra de Rubén Bonifaz es la de Adriana A. Rodríguez Torres, cuyo trabajo se titula “Juego de opuestos en *Albur de amor* de Rubén Bonifaz” (2000). El trabajo de César Arenas Moreno también se suma al tópico simbólico en el libro “El corazón de la espiral”, en 2007, proyecto de investigación de licenciatura que asesoró Vicente Quirarte Castañeda quien, a su vez, en su tesis doctoral trazó una geografía de la Ciudad de México en “Elogio de la calle” (1998), trabajo en el que la obra de Bonifaz Nuño es fuente fundamental de su topología literaria. Otro trabajo importante es el de Evodio Escalante en “El destinatario desconocido: La poesía de Rubén Bonifaz Nuño” (1992). Mientras que Israel Juárez Estrada, con la asesoría de Evodio Escalante, trabaja en el análisis de tres poemas de Rubén Bonifaz en una tesis de la UAM. Un trabajo amplio y prolijo es la tesis doctoral que Maribel Rubí Urbina Reyes presenta en la UNAM, titulado “La poética de la muerte en la obra lírica de Rubén Bonifaz” (2012). Otro ejemplo notable es el trabajo sobre el lenguaje poético bonifaciano que desarrolla Helena Beristáin, titulado “Imponer la gracia: procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño” (1987).

De *Los demonios y los días*, el propio autor afirmó en una entrevista que registra René Acuña (1973):

Mi libro más importante posiblemente sea éste que estoy donando al Museo del Escritor: *Los demonios y los días* porque en ese libro rompí muchas cosas que estaban vivas en la poesía de aquel momento, rompí un vocabulario, una manera de decir y traté de inventar un metro especial que me parece mucho más válido que los

demás para decir cosas originales. Además pude describir, creo que con acierto la mediocridad del hombre normal de México (En línea).

Vale decir que para este trabajo hemos echado mano de una antología que editó el Fondo de Cultura Económica (1979), y que incluye, entre otras obras, *Los demonios y los días*, referenciando el año de su publicación, 1956. Se trata de una obra conformada por cuarenta y siete poemas: cuarenta y dos están numerados con cifras arábigas, y cinco más con cifras romanas. Los primeros configuran un discurso particular cuyo tono se asemeja a la conversación, con un registro coloquial cercano al habla cotidiana y mediática de la urbe mexicana. Los temas que conforman estos poemas son enunciados, en gran medida, a través de la reflexión de un sujeto lírico que enuncia a través de la primera persona del singular.

El yo lírico se presenta como un sujeto consciente tanto de su individualidad como de su lugar dentro del colectivo, y esa conciencia le otorga, a través del oficio poético, una facultad del lenguaje que se expone como un deber y una herramienta para el sufragio del sufrimiento común. Al respecto, Evodio Escalante (2013) sostiene que, en *Los demonios y los días*, el sujeto lírico se opone a aquel ser alienado, “el hombre-masa, ese ser anónimo, multitudinario, de convicciones aleatorias, controlado por el poder económico y por las ideologías”. El sujeto confronta la angustia, la desazón y la mediocridad a través de su quehacer poético, consciente de no ser más que los que lo rodean, y ejerce una expresión que lo sitúa más allá de sí, de su carácter de individuo, en un desapego del sujeto que le permite abrazar a su semejante, a esa gente con la que convive todos los días.

Estos aspectos cobran sentido merced a dos rasgos de la obra: por un lado y como se ha dicho, el tono de la poesía de Rubén Bonifaz en este libro tiende a lo coloquial: la lengua de su entorno, el hombre común; por otra parte, hacia el final se descubre que los poemas pueden ser leídos como un mensaje, una epístola que el poeta escribe para contactar con ese otro, para

hermanarse con él, el destinatario, en la enfermedad colectiva del tiempo, la pesadumbre y la soledad, hecho que se muestra en la constante supresión del yo lírico sustituido por el plural que alberga la experiencia común del ser humano.

Por otro lado, y a diferencia de estas piezas, los cinco poemas restantes, seriados con números romanos, aparecen intercalados entre los primeros; a diferencia de los otros, estos son poemas satíricos con un tono grotesco, que enuncian el desorden, el ruido, la fiesta, el frenesí, con lo cual no desatiende el carácter plural de los otros poemas, sino que ofrece una perspectiva distinta, sin apartarse de la enunciación de la vivencia colectiva y propia de la cultura mexicana. La hechura de estos poemas muestra un lenguaje más complejo que en aquéllos en los que la reflexión conmisericordiosa sobre la condición humana guía el sentido poético. Los rasgos humanos, ensalzados en los otros poemas, en estos cinco se muestran en representaciones de elementos demoniacos, en las que el espacio es trastocado hacia una simbolización distinta, menos referencial que en los otros poemas.

La voz poética en el conjunto entero del poemario, como se pretende señalar, es un fenómeno de una complejidad muy peculiar. El sujeto poético que enuncia en la mayor parte de los poemas se elabora a partir de un despliegue de voces y recursos estilísticos. Este compendio de voces es un viraje que va de un 'yo' a la forma de la primera persona del plural, el 'nosotros', o en el que se hace uso de formas pasivas o impersonales. Los cambios de enunciación, entonces, no son casuales: el tema del poema determina en cada caso la inclusión de esta u otra voz. Asimismo, los modos enunciativos como la reflexión, el diálogo o la sentencia son recursos de los que el autor se sirve para la construcción poética y conllevan la recurrencia de las diversas voces líricas. Estas últimas, como fenómenos de enunciación dentro de *Los demonios y los días*, han sido objeto de estudio sobre el cual se ha de enfocar la presente investigación.

De esta forma, el presente trabajo plantea un acercamiento a *Los demonios y los días* que implica dos aspectos: el de la enunciación en los poemas, y el de su relación con la tradición lírica grecolatina. Estos rasgos permiten instaurar una lectura que sitúa al sujeto lírico como enunciador de una vivencia interpersonal que sobrepasa la enunciación subjetiva de un yo, líneas que nos guiaron a la respuesta de la pregunta básica para esta investigación: ¿cuáles son las características particulares de la enunciación en este libro del poeta Rubén Bonifaz Nuño? Como punto de partida, nuestra hipótesis fue la siguiente: las características enunciativas de los poemas pueden leerse a través de una convergencia de la poesía grecolatina y la lírica coloquial mexicana; en ellos, la enunciación poética es un lugar que puede ser identificado con la *chora* y la poesía coral antigua, dando a la expresión unas formas poco frecuentes dentro del canon de la lírica mexicana de los años cincuenta y que, a su vez, entraña sentidos que trascienden la expresión de la experiencia subjetiva, lugar común en la tradición poética.

De los resultados que se obtuvieron con este trabajo se identificaron las características tanto retóricas como enunciativas en *Los demonios y los días* y se estableció, a partir del señalamiento de estos rasgos, una lectura e interpretación que ubica la lírica bonifaciana en un contexto que abarca el lugar de enunciación, es decir, la urbe y la comunidad. De manera específica, profundizamos en la enunciación lírica de los poemas y observamos los entornos y las características del sujeto lírico que configura la expresión poética, esto mediante análisis del sujeto lírico y su configuración en cada poema.

La utilización de los conceptos, la crítica y las referencias que se extrajeron de estos y otros autores y que sirvieron como apoyo metodológico, está en relación con los objetivos dentro de cada uno de los capítulos. De esta forma, el primero está enfocado en el análisis textual y retórico, aplicado a la expresión poética de Bonifaz Nuño desde los fundamentos de Roman Jakobson, y en el señalamiento de las isotopías de la forma y el contenido basado en los textos de A.J. Greimas,

François Rastier, apoyado además en la tipología conceptual que propone el Grupo  $\mu$ , con lo cual se obtuvieron los elementos constitutivos formales y significativos de *Los demonios y los días*<sup>1</sup>. En el segundo episodio, con los resultados de los análisis se pudo abordar el aspecto enunciativo desde la propuesta teórica de Käte Hamburger y su estudio sobre el sujeto lírico enunciativo, respaldándose en los aportes de José M. Pozuelo Yvancos y en aspectos específicos que señala el crítico Pere Ballart<sup>2</sup>. Además se recurrió a los trabajos estilísticos de Helena Beristain, a la crítica de Evodio Escalante y a las referencias culturales de Giorgio Agamben y Mijail Bajtin<sup>3</sup>; en este apartado se describen las relaciones entre las instancias discursivas de *Los demonios y los días* marcadas por los tópicos y los contenidos de la obra, así como se establece un marco referencial para situar la expresión bonifaciana.

Por último, en el tercer capítulo se hizo uso del concepto de la *chora* a partir de su exposición en el diálogo platónico *Timeo*, reforzando la explicación del concepto con las

---

<sup>1</sup> De los estudios de Roman Jakobson sustraemos la función poética, rasgo que distingue al mensaje poético del mensaje meramente comunicativo y cuya función, aunque no dominante, es la del arte verbal, asimismo contemplamos en esta función la proyección del principio de equivalencia del eje de selección lingüística sobre el eje de combinación, lo que permite que en un poema un elemento pueda establecer relaciones con cualquier otro elemento del poema, formando así posibles lazos de sentido entre distintas categorías del lenguaje. El concepto de *isotopía* se toma de A.J. Greimas y se complementa con la teorización del Grupo de Lieja o Grupo  $\mu$ : refiere a un elemento que otorga homogeneidad textual al estar conformado por mínimo dos unidades de la manifestación lingüística; dado que el texto poético se presenta como un conjunto poli-isotópico, distinguimos *plano de la expresión* y *plano del contenido* como dos caras de esta realidad lingüística en la que hallaremos recurrencias tanto formales como de significado que, al ser identificadas serán organizadas en tres grandes campos semánticos que el Grupo de Lieja señala como ANTHROPOS, LOGOS y COSMOS; mediante estos campos y, a través de sus relaciones identificamos las mediaciones que el mismo Grupo de Lieja marca como Retórica, Referencial y Discursiva. Del mismo Grupo  $\mu$  hemos tomado el concepto de *ethos*, que refiere a “un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular cuya cualidad específica varía en función de cierto número de parámetros”, considerando entre estos parámetros el contenido semántico y las relaciones contextuales que las isotopías permiten inferir.

<sup>2</sup> De Käte Hamburger nos hemos considerado sus postulados sobre el sujeto lírico en la “Lógica de la literatura” (1977), donde la autora argumenta que la poesía lírica no tiene una función comunicativa, sino que constituye una experiencia vivida inseparable de su enunciación, de esta forma el sujeto enunciativo lírico se convierte en el contenido de la enunciación, se transforma en la vivencia del objeto. También nos hemos apoyado en la compilación conceptual en torno al fenómeno poético enunciativo que José M. Pozuelo Yvancos reúne en “La teoría del lenguaje literario” (1988). En cuanto al crítico Pere Ballart, nos hemos inclinado por su trabajo “El contorno del poema” (2005), y en especial en el capítulo segundo, intitulado “Nos oprime el plural”, en el cual se da cuenta de las variaciones históricas y genéricas del sujeto enunciativo en diferentes tradiciones poéticas.

<sup>3</sup> Tanto de Giorgio Agamben como de Mijail Bajtin hemos extraído los argumentos necesarios para fundamentar nuestra crítica sobre la festividad como hecho cultural y social representada en los poemas de Rubén Bonifaz.



reflexiones de François Lyotard. También se integran conceptos y referentes críticos de la compilación editada por Felix Budelmann, titulada "The Cambridge Companion to Greek Lyric" (2009); de ésta se extraen los ensayos de Chris Carey, Mark Griffith y el propio compilador, Felix Budelmann. En este capítulo se expone la chora como sitio de enunciación y se analizan los procedimientos lingüísticos de la enunciación poética a partir de *Los demonios y los días* en una revisión de la poesía de Rubén Bonifaz de 1956 a 1961, observando de forma paralela los rasgos que comparte con la poesía griega y aquellas características por las cuales la recepción lectora la ha identificado como parte de la poesía coloquial del medio siglo mexicano.

Este trabajo sobre la obra de Rubén Bonifaz, un poeta al que admiro y valoro, implicó una experiencia lectora más que placentera de su poesía. A la par, la labor de investigar, relacionar o definir, desentrañar teorías y fijar conceptos, se me presentaron como hechos enriquecedores a nivel profesional y, sobre todo, a nivel personal, pues confirman las facultades que pude desarrollar durante mi formación académica. Y es que la tarea de abordar una materia compleja y ambigua como es la poesía, y tratar de obtener algo de ella a partir de esos monstruos que son los conceptos no es un trabajo sencillo, pues conlleva una reflexión constante tanto de la materia en cuestión como del contexto en el cual nos movemos. Reconocí y reafirmé, durante el desarrollo de los capítulos aquí presentes, conocimientos y consejos de todos aquellos que ha contribuido a mi crecimiento como ser humano: mis docentes, compañeros, mi tutor, mi familia.

En este punto, pienso que la investigación literaria nos prueba como estudiantes, al tiempo que nos compromete como individuos, dado que una cultura que permite el desarrollo de tareas como la reflexión crítica y la literatura, amerita los frutos de esa búsqueda que el ser humano emprende a través de la razón o la belleza para dar sentido a su existencia. Porque, a pesar de las fronteras ideológicas y materiales, y de las trabas entre nosotros como individuos, nada se genera

aisladamente, sino siempre como parte de una compleja trama que nos involucra a todos de cierta forma. Afirmo esto que, a través de la investigación misma, de Rubén Bonifaz Nuño y de la poesía en general, me ha sido constatado.

## CAPÍTULO I

El presente capítulo se centra en el análisis de los poemas seleccionados de *Los demonios y los días*. El criterio de selección se basa en la posición de los poemas dentro del libro, el cual consta de 47: 42 cifrados con números arábigos, más 5 con números romanos. La distribución de estos últimos cinco pareciera azarosa, sin embargo, su posición es significativa ya que su presencia marca el paso de una serie de poemas a otra, por ejemplo: entre el poema 7 y 8 encontramos el poema I, cuya presencia establece un punto y aparte en las formas usadas en la primera serie (poemas 1 a 7) y la segunda (8 a 16).

Se han tomado 6 poemas: 6, 11, 24, 27, 35 y 42, con el fin de que cada uno ejemplifique la serie a la que pertenece, esto para identificar y señalar los rasgos de cada una de estas secciones. De los poemas seriados con números romanos se ha tomado tan solo el primero, dado que las recurrencias temáticas son visibles en cada uno de los cinco poemas, y no nos parece necesario abordarlos de manera particular, caso distinto a aquellos otros 42 poemas, que muestran una hechura discursiva diferente, y una mayor cuantificación de recursos poéticos, tomando en cuenta las recurrencias temáticas y las características de la enunciación lírica. Así, la selección de estas piezas está fundada en la intención de representar el libro en conjunto a partir de las características regulares halladas en cada poema.

El análisis da cuenta del plano de la expresión y del plano del contenido; de cada caso se desprenden las recurrencias elementales. En el plano de la expresión se examina la estructura estrófica, la organización de versos, la forma, el metro y los artificios que modifican el aspecto rítmico y sonoro del discurso. Para el plano del contenido se toman los conceptos del Grupo  $\mu$  que son la lectura lineal y la lectura tabular, además de la organización de las isotopías en tres grandes campos semánticos: ANTHROPOS, LOGOS y COSMOS. De este análisis textual primario se

toman los resultados con el fin de profundizar en la lectura intertextual y en los aspectos enunciativos de los poemas.

## POEMA 6

### PLANO DE LA EXPRESIÓN

En cuanto a la estructura estrófica, este poema consta de cinco estrofas y está compuesta por veintinueve versos. La organización de estos se presenta heterogénea: la primera y la tercera estrofa constan de seis versos, mientras que la segunda y la cuarta de siete, y la sexta tan sólo de tres. En cuanto a la métrica, se trata de versos que guardan una regularidad métrica de entre nueve y once sílabas, con algunas utilizaciones de versos breves en paralelismo al tema del poema.

Esta estructura métrica responde a un patrón rítmico que aparece como una isotopía del plano del significante. El poema consta de entre dos y cuatro pies rítmicos. En veintiocho de los veintinueve versos del poema, el acento rítmico recae sobre la quinta sílaba, que corresponde al segundo pie rítmico. A este acento lo preceden otros ubicados en diversas posiciones: de la primera a la cuarta sílaba, siendo mayoría los que ocupan la segunda (así se ve en 17 versos); mientras que lo siguen acentos puestos entre la séptima y décima sílaba. Los versos que tienen acento en la séptima sílaba son aquellos de cuatro pies, a estos sigue un acento en la novena o décima sílaba, mientras que los versos con tres pies métricos tienen el acento rítmico en la octava<sup>4</sup>.

La recurrencia del acento sobre la quinta sílaba, aunado a la variabilidad de los acentos en los otros pies métricos, constituyen una musicalidad distinta a las pautas rítmicas de sus contemporáneos en la tradición lírica mexicana. Otro elemento, además, que enriquece el ritmo del

---

<sup>4</sup> Como veremos más adelante reflejada en la referencia al ‘canto nuevo’, la búsqueda del poeta mexicano por dar variabilidad al ritmo de la lírica tradicional en español lo acerca a las formas de versos clásicos y a su renovación a través del uso de determinadas pautas rítmicas. Esta versatilidad de la lírica de Rubén Bonifaz será desarrollada en el segundo capítulo, centrándonos en la versificación.

poema son las rimas asonantes dispuestas a mitad de verso o sutilmente colocadas a final del mismo:

hunde sus tenaces **raíces**  
 en mi corazón, y los tuerce en busca  
 de una paz **creíble**, de un canto nuevo. (4-6)

.....

Pero yo mismo  
 de mí ya no **dispongo**: no soy libre  
 ni siquiera para morirme **solo**. (9-11)

.....

queriendo olvidar que en ese **momento**  
 ha quedado ausente, no ha **sufrido**

Y entonces **admito** que no es justo;  
 que tengo el poder pero no el **derecho**. (25-28)

## PLANO DEL CONTENIDO

### ISOTOPÍAS

**Sujeto singular:** /me nacen/, /no entiendo – desconozco/, /yo me negara/, /lo sé/, /no dispongo (de mí)/, /no soy libre/, /morirme/, /tengo (que)/, /estoy desgraciado/, /mío/, /comparto/, /me gusta/, /admito/, /hacerme feliz/.

**Interioridad:** /profundo/, /raíces/, /paz creíble/, /sentirme seguro/, /pensar/, /sangre/, /motivos/, /sangrar/, /corazón/, /(no ha) sufrido/.

**Corporeidad fisiológica:** /corazón/, /paz/, /canto/, /sentirme seguro/, /morirme/, /sangre/, /sangrar/, /corazón se me revuelve/, /late/.

**Palabra-escritura:** /palabras nuevas/, /algo (extrañamiento)/, /hunde/, /tenaces raíces/, /canto nuevo/, /grita/, /(no) decir/, /callar/, /verso hermoso/, /hoja en la que escribo/, /leerlo/.

**Otredad:** /(pagar por) otros/, /(lo que) comparto/, /justo/, /poder – derecho/, /tantos/.

**Exterioridad:** /cosas que pasan/, /(eso) no puede ser/, /justo/, /poder – derecho/, /tantos/.

**Temporalidad:** /ahora/, /(pasó la) hora/, /a veces/, /instante- momento/.

## LECTURA LINEAL

En esta pieza se lee a un sujeto lírico que usa la primera persona del singular, y que hace del poema un sitio de reflexión sobre su labor poética. Este sujeto lírico, situado en un aquí y un ahora, muestra una problematización de su interioridad desde la primera estrofa; un conflicto que se halla, por un lado, en sí, en el sujeto mismo y, por otro, respecto a algo externo, a algo que le genera extrañamiento, motivo por el cual el poema se desarrolla. La palabra es la causa y la consecuencia de la expresión poética:

Desde lo profundo me nacen  
ahora palabras diferentes.  
Algo que no entiendo, que desconozco,  
hunde sus tenaces raíces  
en mi corazón, y las tuerce en busca  
de una paz creíble, de un canto nuevo. (1-6)

Esa profundidad puede ser señalada como la consciencia del sujeto, su pensamiento, el lugar donde se sublima la forma de la realidad, donde se la hace concepto. El adverbio ‘ahora’. muestra un cambio en la experiencia temporal del sujeto, experiencia que hace que las ‘palabras diferentes’

emerjan de esa profundidad. En el ahora diferenciado y en la interioridad algo incomprensible, incognoscible, lo toca y lo mueve a la búsqueda de la ‘paz creíble’ y el ‘canto nuevo’: aquello mismo que lo extraña, lo encamina a un estado distinto: la paz y el canto, lexema que puede ser leído en su relación a la creación poética.

Si yo me negara a todas las cosas  
que pasan, lo sé de cierto, podría  
sentirme seguro. Pero yo mismo  
de mí ya no dispongo: no soy libre  
ni siquiera para morirme solo.  
Al pensar en eso grita mi sangre  
que no puede ser que pasó la hora. (7-13)

Se actualiza la reflexión del sujeto, y se instaura otra idea: la condición de que, al negar las ‘cosas que pasan’, el sujeto podrá sentirse seguro; sin embargo, se trata de un imposible. El sujeto ha salido de sí. Su consciencia lo retrae: la libertad no existe ni en el momento de la muerte pues ésta, a pesar de ser un fenómeno del individuo, depende de los otros en cierta medida. Este pensamiento lo regresa a la profundidad interior de sí de la primera estrofa: la sangre grita la imposibilidad, es tarde para que ello pueda ser: el ahora del segundo verso ha sido un momento a partir del cual es imposible volver.

Motivos de sobra tengo  
para descubrir que estoy desgraciado.  
Tengo que pagar por otros, me obligo  
a no decir nada que me complazca,  
a callar lo que tengo mío  
y a sangrar mostrando lo que comparto. (14-19)

El sujeto que se descubre trastocado por la búsqueda de la paz y el canto, que sabe que su libertad es imposible, que depende de los otros y que se conoce incapaz de volver a un estado seguro, se reconoce en su desgracia y en su obligación: pagar por esos otros, no ser autocomplaciente, callar lo más propio de sí, sangrar al compartirse. El compromiso del individuo aquí ya es evidente y directo. La poesía, ese algo que hundía sus tenaces raíces en su corazón no es un ejercicio para su propio placer:

A veces un verso hermoso temblando  
alumbra la hoja en la que escribo;  
me gusta leerlo.  
  
Pero el corazón se me revuelve,  
me late al instante, dislocado,  
queriendo olvidar que en ese momento  
ha quedado ausente, no ha sufrido. (20-26)

El rechazo hacia la belleza aparece cuando se intuye su goce. La respuesta del sujeto enunciativo es radical: el corazón reacciona casi con violencia, pues ante la belleza y el placer, el órgano afectivo queda ausente, libre de sufrimiento. Vemos entonces la idea del poeta como un individuo que anula su ser más íntimo, un individuo cuyo sacrificio es sufrir, desangrarse por los otros obligadamente en su labor:

Y entonces admito que no es justo; / que tengo el poder pero no el derecho, / de hacerme feliz yo sólo entre tantos. (27-29)

El sacrificio no es en vano. El sujeto enuncia un ideal: la justicia. Consciente de sí ante los otros, su sufrimiento es empatía, estar con ellos, mientras que la felicidad lo opone a ellos. La poesía, entonces, es la expresión que el sujeto adopta, no para la autocomplacencia, pues, aunque en potencia tenga en ella un camino hacia la felicidad y la belleza, no se siente con el derecho para



regocijarse en ella mientras tantos otros seres, se deduce, tienen vedado ese camino; la expresión poética, en cambio, es adoptada para enunciar la desgracia y para pagar por los otros, como elemento que lo hace fraterno a ellos.

El poema, actualizado en su lectura lineal, muestra que la profundidad del sujeto, sitio del extrañamiento y de donde emergen las ‘palabras diferentes’ comprende una experiencia que nace del rechazo a una expresión fundada en la individualidad; la búsqueda de la paz y el canto surge de una consciencia de la desgracia no sólo propia al sujeto, pues es de él en la medida en que puede desangrarse por compartirla, pues hacerlo así obedece a un ideal de justicia y a un compromiso más allá del goce personal.

#### LECTURA TABULAR

De acuerdo con la clasificación retórica del Grupo  $\mu$ , podemos agrupar estas isotopías dentro de tres grandes campos de significado, ubicados en un modelo tríadico y denominados LOGOS, ANTHROPOS y COSMOS. De esta forma, las isotopías Sujeto singular, Interioridad, Corporeidad fisiológica y Otridad pueden ser ubicadas en la isotopía ANTHROPOS; las isotopías Exterioridad, Temporalidad se ajustan al campo COSMOS, pero también podemos incluir en ella a la isotopía Otridad, por leerse externa a lo que acontece al sujeto; y Palabra-escritura queda en el campo LOGOS.

Así, las mediaciones observables dentro de este poema son dos, principalmente: mediación referencial y mediación retórica. La mediación retórica, la cual produce el efecto poético más fuerte, implica que las unidades que constituyen una isotopía de tipo ANTHROPOS puedan leerse como pertenecientes a una del tipo COSMOS, mediada a través de las isotopías del campo LOGOS. De esta forma, los lexemas correspondientes a la Otridad, leídos bajo estas dos grandes isotopías, resignifican al sujeto. Éste, al enunciar su sentir, lo hace para sí, en una enunciación monológica,

pero sus palabras y pensamientos, los que lo conforman, no son un ejercicio del ego: la existencia de la otredad los determina. Lo que está fuera de sí: las cosas que pasan, la imposibilidad, los derechos y la justicia, van en relación a esa otredad, que no le es ajena.

La otredad, entonces, es parte del sujeto y es lo externo a él. El decir, la palabra, bajo la isotopía LOGOS, refuerza este carácter, estableciendo así a la otredad como un eje de la mediación retórica. Es desde lo profundo del ser, desde lo más íntimo del sujeto que emergen las palabras, pero éstas no surgen sólo para sí. El lenguaje, al ser producto cultural, no pertenece a un solo hombre; el sujeto asume esa comunión en la poesía. La palabra poética surge como un puente entre esos extremos. El poema se recrea en ese conflicto entre el yo y lo otro, y en el que el sujeto, como sujeto lírico sufre la imposibilidad de la creación para la satisfacción del ego, y se rehúsa por un ideal de justicia a la felicidad personal ante el sufrimiento de tantos.

La mediación referencial relaciona en este poema las isotopías LOGOS y ANTHROPOS: cuando el sujeto alude a su interioridad se formula un mecanismo metafórico que identifica su sentir con un estado espiritual en los lexemas que aluden a la profundidad, a la paz, al pensamiento y al corazón; pero además estas unidades se leen también en la isotopía /Corporeidad Fisiológica/, es decir, trazan una mediación simbólica entre el ente espiritual del sujeto y su condición más humana y física: la de su cuerpo. Ambas forman parte de la isotopía ANTHROPOS, refieren al sujeto y, como vimos, a su otredad, y son la fuente de la palabra. Se entiende entonces la referencia a una poética en la que la escritura es la escritura del conjunto cuerpo-alma, y que obedece a una construcción ontológica platónica.

Otra mediación referencial es la consideración de la poesía, por parte del sujeto lírico, como canto, que se lee integrada dentro de la isotopía LOGOS. En el poema, la escritura poética, tomada literalmente como la acción por parte del sujeto de colocar las palabras en el papel, aparece en las líneas:

A veces un verso hermoso temblando / alumbró la hoja en la que escribo. (20-21)

Los versos siguientes emergen con un elemento adversativo. El sujeto expresa su rechazo hacia el mínimo pensamiento al respecto, y el rechazo mismo acontece en lo más íntimo de sí: su corazón. Esto plantea una situación en la que la escritura es negada como expresión poética, en favor de una expresión oral que encuentra su concreción en el canto, que a su vez surge como aquello que puede dar paz al sujeto. La poesía considerada como canto, que obedece a una tradición que se remonta a los orígenes de la poesía misma -las primeras expresiones poéticas en la historia de la cultura occidental, antes de la palabra escrita, eran de carácter oral, y se transmitían de generación en generación para afirmar la identidad de los pueblos- se forma en relación a la postura que el individuo tiene con los suyos: poesía plural, del hombre y del pueblo.

## POEMA 11

### PLANO DE LA EXPRESIÓN

Este poema se organiza en cinco estrofas y consta de veintiocho versos. En cuanto a la disposición de estos, la primera estrofa consta de seis versos; la segunda, tercera y cuarta de cuatro; y la quinta de diez. Estos fluctúan entre las ocho y once sílabas. Este patrón métrico, al igual que en el poema seis, obedece a un programa rítmico establecido en la posición del acento: cada uno de los veintiocho versos está acentuado rítmicamente en la quinta sílaba. Cada verso, además, consta de entre tres y cuatro pies rítmicos; el primer pie, en la mayor parte de los versos, se apoya sobre la segunda sílaba.

Las rimas internas son otro elemento fónico que se integra al mecanismo significativo del poema.

Hace mucho **tiempo** que no **quiero**  
pensar en las cosas que ya no **pueden**

volver; las **recuerdo**, con todo;

me **duele** sentir que no me importan. (15-18)

En esta estrofa, además, ejemplifica un aspecto importante en la estructura de los poemas. El encabalgamiento, que se repite a lo largo del poema, en la primera línea de esta estrofa permite que, antes de que la lectura del verso siguiente se efectúe, el significado quede en suspenso por un momento, incrementando la ambigüedad del enunciado que en la lectura se aclara, pero que en el lector ya ha sido formulado como una posibilidad significativa<sup>5</sup>. Un ejemplo de esto son los siguientes versos:

Es tarde, mi amada se ha puesto fea; / se desvencijaron las hermosas / palabras. (11-12)

El significado que en el primer verso implica la figura de una mujer, en el segundo es propenso a establecer una relación isotópica donde se leería a un sujeto femenino, merced al adjetivo plural ‘hermosas’, pero también al proceso de mutabilidad disfórica que implican los lexemas ‘ponerse fea’ en el primer verso y el verbo ‘desvencijar’ en pretérito indicativo del segundo. El encabalgamiento permite una lectura momentánea donde se presume el deterioro de aquello que se ama: el sujeto femenino y sus congéneres, para luego afirmar que la degradación recae también sobre las palabras, movimiento retórico que implica a la poesía misma.

## PLANO DEL CONTENIDO

### ISOTOPÍAS

**Sujeto:** /padecimiento/, /dolor/, /olvidar/, /(me) aprietan/, /quiero/, /cansado/, /necesidades/, /no quiero pensar/, /recuerdo/, /me duele sentir/, /no me importan/, /yo vine/.

---

<sup>5</sup> Esta consideración del encabalgamiento como un límite del sentido y del sonido la encontramos en las reflexiones que el filósofo Giorgio Agamben ensaya en “El final del poema”.

**Objetos:** /camisa/, /zapatos/, /palabras/, /cosas (que no pueden volver) /.

**Otredad:** /mi amada/, /gentes que padecen/, /débiles guerreros/, /necesidades/, /sufrimiento/, /desasosiego/, /amargura/, /miedo/, /se desajustan sin esperanza/.

**Palabra-escritura:** /cantar por nota/, /(medir las) palabras/, /voz/, /endulzarlas/, /hermosas palabras/, /Garcilaso de la Vega/, /claros cristales de sufrimiento/, /decir palabras/.

**Espacio:** /nos (ocupan)/

**Tiempo:** /(bueno) fuera/, /cuando/, /tarde/, /hace mucho tiempo/, /otro tiempo/.

**Ideología:** /bueno/, /bello/, /banderas sin gloria/, /guerreros/.

**Mutabilidad:** /cambiado/, /seguir/, /deshecha/, / (voz se me) encoge/, /desvencijaron/, /desajustan/.

## LECTURA LINEAL

En este poema se presenta la enunciación de un sujeto, al igual que en el poema 6, que reflexiona un estado de asuntos concernientes a su experiencia, determinada por sus relaciones consigo y con los que le rodean. En los primeros versos se muestra un pensamiento en torno a un cambio que, de no haber sido efectuado, habría hecho que su condición actual, el ahora de la enunciación, fuera distinta.

Bueno fuera, acaso, no haber cambiado;  
 seguir padeciendo por lo mismo;  
 hallar un dolor tan bello  
 que me permitiera olvidarme  
 de que está deshecha mi camisa  
 y de que me aprietan los zapatos. (1-6)

Lo bueno, indexado en una isotopía ideológica, en estos versos aparece como una imposibilidad.

Lo bueno: ‘no haber cambiado’, permanecer inalterable en un padecimiento continuo, o el hallazgo

de un ‘bello’ dolor, todo ello en función de un olvido de la condición actual. En este contexto, pueden leerse ‘camisa deshecha’ y ‘zapatos’ que ‘aprietan’ a partir de un mecanismo sinecdóquico: los objetos personales del sujeto representan al individuo abrumado por los pensamientos y deseos de lo imposible: el retorno a un estado anterior; seguir padeciendo por ese estado irrecuperable, ‘por lo mismo’, o la sublimación de un dolor, representarían un olvido de sí ante sus cosas.

Pero cuando quiero cantar por nota,  
 medir las palabras, endulzarlas,  
 la voz se me encoge, se me regresa,  
 y no tengo más que estar cansado. (7-10)

Al igual que en el poema 6, una adversativa impone una ruptura entre el estado de un pensamiento que se duele y un presente condicionado: ‘cuando quiero’; se trata del deseo como condición. En esta estrofa el ‘canto’ es reiterativo. La palabra poética evocada por nota, medida, y endulzada es imposible, coarta la voz, la empequeñece, es ejercicio retráctil de su cuerpo. Del deseo de la expresión poética pulida y embellecida sólo queda un cansancio para el sujeto. En conjunción con la primera estrofa la condición de éste se actualiza: la expresión lírica sublimada le permitía el olvido de sí, de su pobreza y su cansancio; esa capacidad es el estado al cual ya no puede volver, su retorno a ello es imposible incluso fisiológicamente.

Es tarde, mi amada se ha puesto fea;  
 se desvencijaron las hermosas  
 palabras; lo saben todos:  
 las necesidades nos ocupan. (11-14)

Es tarde: el tiempo como inconveniente, pero también la epifanía del momento. Se trata de la reiteración de una temporalidad enunciada también en el poema 6: ‘pasó la hora’. Sin embargo, aquí aparece con otro significado: la mutabilidad de la belleza hacia su contrario. La ‘amada se ha

puesto fea' y las 'palabras hermosas' se han desvencijado. El defecto se acentúa y la mutación de las cosas se refrenda: el deterioro es ineludible para el sujeto quien, al ser consciente de ello, habla por él y por todos los que se percatan de esos cambios, que a su vez resultan insignificantes ante la importancia de las necesidades humanas. La condición menesterosa del ser humano llena al sujeto; el olvido de ese estado o el embellecimiento que lo abstraiga de él son formas imposibles.

Hace mucho tiempo que no quiero  
 pensar en las cosas que ya no pueden  
 volver; las recuerdo, con todo;  
 me duele sentir que no me importan. (13-18)

En esta estrofa la indiferencia hacia el dolor actualiza la postura del sujeto. En las primeras líneas, éste declara la imposibilidad del retorno, pero lo enfrenta con un deseo implícito de negar o evadir su condición actual: el cansancio, la necesidad, el deterioro; en cambio, en estos versos el dolor emerge de la indiferencia. El sujeto es lo suficientemente lúcido para reconocer que las cosas no volverán; recordarlas le es invariable, a pesar de que esas cosas se hayan marchado 'hace mucho tiempo'. Esta lejanía temporal también modifica la percepción de ese estado irrecuperable, en el que la belleza era algo cercano al sujeto, y el canto algo posible.

Adiós, Garcilaso de la Vega,  
 tus claros cristales de sufrimiento.  
 Yo vine a decir palabras en otro  
 tiempo, junto a gentes que padecen  
 desasosegadas por el impulso  
 de comer, comidas por la amargura;  
 débiles guerreros involuntarios  
 que siguen banderas sin gloria,

que lloran de miedo en las noches,  
 que se desajustan sin esperanza. (19-28)

La última estrofa esboza una ruptura respecto a una tradición lírica. Garcilaso de la Vega: una sinécdoque que toma al poeta como representante de dicha tradición, el siglo de Oro español; mientras que una metáfora emparenta su obra a los ‘claros cristales de sufrimiento’, dotándola de un matiz límpido en la imagen del cristal, y un carácter emocional subrayado en el ‘sufrimiento’.

A raíz de dicha ruptura, el sujeto asume su propio contexto en el tercer y cuarto versos de la estrofa. El ‘otro tiempo’ y las ‘gentes’ que padecen son el *hic et nunc*. Esta otredad es descrita en términos de afectividad disfórica. Se actualiza el verso de la tercera estrofa: ‘todos’ los que saben y están ocupados por las necesidades, los menesterosos, son aquellos desasosegados, comidos por la amargura. Resalta el último verso, ubicado en la isotopía /mutabilidad/, que va en consonancia a la degradación de la belleza ubicada en la amada y en las bellas palabras, y en la condición del sujeto que sufre su camisa deshecha.

El poema se resignifica totalmente. El sujeto añora una condición que le permitía olvidar una condición que no le es particular: la pobreza, la necesidad, el deterioro, la desesperanza. Esa condición irreparable involucra el ‘canto por nota’, la ‘palabra medida’ y ‘endulzada’, y es aquella que el individuo identifica con una tradición lírica asentada en el sufrimiento personal. Sin embargo, rompe con esta tradición, no le satisface, pues la conciencia sobre su condición menesterosa lo ilumina, sabe que no está solo, que las necesidades no le son meramente propias. Reivindica su labor: la palabra poética no es un ejercicio del todo personal; habla junto a los que lo rodean, los que padecen un destino similar: el hambre, el miedo, la desesperanza.

LECTURA TABULAR



El ajuste de las isotopías a los tres campos semánticos propuestos por el Grupo  $\mu$  resulta de la siguiente forma:

ANTHROPOS: Sujeto, Otredad, Ideología

LOGOS: Palabra-escritura

COSMOS: Objetos, Otredad, Espacio, Tiempo, Ideología, Mutabilidad

Las isotopías se adecúan no sólo a un solo campo, dado que comportan lexemas que pueden ser leídos bajo uno u otro haz semántico. La isotopía Otredad, al incluir en la unidad /gentes que padecen/, se lee en el campo semántico ANTHROPOS al referir a aquello que concierne a los hombres, o en el campo COSMOS, por formar parte del mundo al que el sujeto lírico experimenta y nombra. Lo mismo sucede con otras isotopías y otros lexemas, como en el caso de la isotopía Ideología, que, lo mismo puede ser leída bajo el sujeto por la influencia que ejerce en él, tanto como puede ser concebida una parte del mundo externo a él.

Las mediaciones que encontramos en este poema son referencial, discursiva y retórica. La primera, la mediación referencial corresponde a la isotopía LOGOS. Los lexemas que ésta indexa son aquellos que, al igual que en el poema 6, involucran una tradición poética específica. Se repite la consideración de la poesía como canto cuyo valor radica en la estilización, al referir al ‘cantar por nota’ y a la dulzura de las palabras que lo componen; pero además la inclusión de la veta lírica del siglo de Oro español es un referente sobre la cual el sujeto lírico del poema de Rubén Bonifaz establece su postura, y concibe de esta forma una poética particular que se construye a partir del campo isotópico COSMOS.

Aquí es donde radica la segunda mediación: la retórica, afianzada en el cruce de las isotopías LOGOS, COSMOS y ANTHROPOS. Ocurre con la isotopía /mutabilidad/, que involucra a los tres campos, y que explicita un cambio en cada uno de ellos. En el campo LOGOS, se ubica en las ‘hermosas palabras’ que vienen a menos, se desvencijan; en el ANTHROPOS, en el cambio

que el sujeto enuncia, en sus objetos íntimos (la camisa deshecha), en su voz encogida y en su amada; y en el COSMOS, otra vez, en las cosas del sujeto, pero principalmente en las gentes que padecen junto a él, ‘comidas’ y ‘desajustadas’. Este cruce de las isotopías tiene como efecto poético un *ethos* disfórico, pues señala que el cambio es una degradación en cada lexema de cada uno de los tres campos semánticos que abarcan.

La mediación discursiva se da dentro de los versos en mecanismos que relacionan ciertos elementos en metáforas o comparaciones. Es identificable en los versos donde el sujeto compara, en la referencia a Garcilaso de la Vega, la obra del poeta a los 'claros cristales de sufrimiento'. Otra muestra de esta mediación está en los versos de la última estrofa, donde se compara a la otredad, a las gentes que padecen desasosegadas, con los ‘débiles guerreros’ que siguen ‘banderas sin gloria’. Esta comparación además instaura una lectura ideológica y politizada de esos otros a los que el sujeto lírico se emparenta en la expresión poética y que, merced al contexto de enunciación, adquiere un significado que será analizado ulteriormente.

## **POEMA 24**

### **PLANO DE LA EXPRESIÓN**

Este poema consta de treinta y ocho versos organizados en cinco estrofas. La primera y la última contienen nueve versos cada una; la segunda, cinco; la tercera, siete y la cuarta estrofa, ocho versos. La métrica de estos varía entre nueve y trece sílabas, siendo el verso endecasílabo el más frecuente. En el análisis rítmico se percibe que cada uno de los versos, de nueva cuenta, tiene el acento rítmico constante sobre la quinta sílaba; un hecho significativo es que, en dieciséis de los treinta y nueve versos, este acento sea también el primero de la cláusula. Dentro de las variaciones, respecto a los demás acentos rítmicos, se encuentra el primer acento en la segunda sílaba y el tercero o cuarto en la penúltima sílaba de cada verso.

Asimismo, vemos reiteradas las rimas internas, elementos que aportan una particular musicalidad:

Para los que llegan a las **fiestas**  
 ávidos de **tiernas** compañías,  
 y **encuentran** parejas impenetrables. (1-3)  
 .....  
 para los que **fueron** invitados  
 una vez; **aquellos** que se **pusieron**  
 el **menos** gastado de sus dos trajes  
 y **fueron** puntuales; y en una puerta,  
 ya mucho después de entrados todos,  
**supieron** que no se cumpliría la cita,  
 y **volvieron** despreciándose. (15-21)

Otro recurso es la anáfora que, en gran parte de los versos, se ocupa de repetir la misma estructura morfosintáctica: ‘para los que’. Esta herramienta retórica permite mantener un ritmo y una cadencia significativa, ya que el lexema ‘para’ determina un objetivo, un destino, que en el análisis de contenido se especificará.

## PLANO DEL CONTENIDO

### ISOTOPÍAS

**Sujeto:** /uno no sabe/, /escucharme/, /escribo/.

**Otredad:** /los que llegan/, /encuentran/, /parejas impenetrables/, /hermosas muchachas solas/, /los que se arrinconan/, /los que odian su miseria/, /envidia que sienten/, /mujer que quieren/, /espalda/, /los que fueron invitados/, /aquellos que se pusieron/, /fueron puntuales/, /entrados todos/.

/supieron/, /volvieron/, /los que miran/, /hijos dichosos/, /comprenden/, /los que quieren mover/, /los que se fatigan caminando/, /los que pisan (...) y siguen/, /los que sufren/, /los que no serán/, /los que no tendrán/, /los que pueden/, /los que están armados/.

**Objetos:** /vaso de aguardiente/, /clavo fijo/, /trajes/, /mesa y cobijas/.

**Rito social:** /fiestas/, /parejas impenetrables/, /bailar/, /aguardiente/, /revés de un guante/, /invitados/, /trajes/, /cita/.

**Afectividad:** /dan miedo/, /es triste/, /oscuro y melancólico/, /odian (su) miseria/, /envidia/, /deseos/, /amargura/, /tenue y acre/, /despreciándose/, /sufrir/, /ser vencido/, /corazón solitario/, /claros de pensamiento/, /fracasos/, /sufren a conciencia/, /consolados/.

**Espacio:** /puerta/, /desde afuera/, /casas iluminadas/, /adentro/, /mesa/, /mundo/, /calles/.

**Palabra - Escritura:** /escucharme/, /escribo/.

## LECTURA LINEAL

En este poema se establece una relación temática con los poemas anteriormente analizados, al ser la otredad uno de los ejes significativos del texto. A simple vista es evidente la superioridad de lexemas relativos a la isotopía que refiere a los otros. En cambio, la presencia del sujeto se limita a tres construcciones léxicas. Otro elemento importante de este poema es la referencia a un espacio de características urbanas, consideración que se complementa en la isotopía /rito social/, misma que contiene una serie lexemas referentes a actos propios de un contexto. Se habla también de la isotopía /afectividad/ por el matiz significativo que las emociones comprenden.

Para los que llegan a las fiestas  
 ávidos de tiernas compañías,  
 y encuentran parejas impenetrables  
 y hermosas muchachas solas que dan miedo

-pues uno no sabe bailar, y es triste-;  
 los que se arrinconan con un vaso  
 de aguardiente oscuro y melancólico,  
 y odian hasta el fondo su miseria,  
 la envidia que sienten, los deseos; (1-9)

Desde la primera estrofa se delinea un objetivo; éste tiene que ser, por fuerza, una multiplicidad de seres. La preposición ‘para’ predispone al lector a una enunciación con un destino prontamente aclarado. El enunciado del poema está dirigido a un tipo de receptores que reúnen ciertas características. Estos rasgos, en esta estrofa, refieren a un tipo de hombre dentro de un ámbito social, en el cual se representa como ‘ávido’ por compartir con otras personas, sus coetáneos, mas tal vez demasiado tímido para ello, incapaz de establecer un contacto con las ‘parejas impenetrables’, o temeroso hacia las ‘hermosas muchachas solas’, ante las cuales su incapacidad para bailar es ‘triste’ asunto. Se muestra al sujeto, entonces, como portador de una conducta asocial. Este comportamiento desencadena una reacción emotiva del sujeto que se describe mediante significados propios a la disforia: arrinconamiento, es decir soledad, y odio hacia sí, por sentir y por pensarse miserable, envidioso y lleno de deseos. El sujeto está en conflicto consigo mismo por no hallar cabida en un ritual social; y es este tipo de sujeto el que se configura dentro del texto como receptor de la enunciación.

para los que saben con amargura  
 que de la mujer que quieren les queda  
 nada más que un clavo fijo en la espalda  
 y algo tenue y acre, como el aroma  
 que guarda el revés de un guante olvidado; (10-14)

La segunda estrofa reitera el objetivo. Muestra características que bien pueden referir al mismo tipo de sujeto que se plantea en la primera, como también puede referir a otro. Los hechos fundamentales de esta estrofa radican nuevamente en lo afectivo: el sujeto no es querido, y sus afectos amorosos se le han trastocado en amargura y dolor.

Resalta aquí el mecanismo metafórico y comparativo para calificar la decepción amorosa del sujeto, que de su amada conserva un ‘clavo fijo en la espalda’ y ‘algo tenue y acre como el aroma’, específicamente, del ‘revés de un guante’. Por un lado, en la primera construcción aparece una metáfora entre ‘mujer’ y ‘clavo’; los semas que éste comporta se transfieren al sujeto femenino y lo figuran como algo agudo y doloroso, pero también cargado del sentido de algo inamovible; en el lexema ‘espalda’, se observa una sinécdoque particularizante en la cual la parte corresponde al todo, ‘espalda’ por ‘hombre’, y permite la concepción del sujeto como una superficie hosca y dura, una concepción de la piel del hombre cercana a lo que es la pared de una casa, elemento que asegura una coherencia paradigmática en el conjunto total del poema.

Por otra parte, el guante olvidado, y más particularmente, su aroma, es el elemento comparativo para relacionar aquello que también permanece de la mujer querida en el sujeto descrito. La construcción es próxima a un recurso sinestésico; ese algo que queda, ‘tenue y acre’, involucra una degradación y el estímulo de un olor fuerte y áspero, ambas percepciones se reúnen en la figura del ‘revés’ del ‘guante olvidado’, que por comparación a lo que resta de la mujer querida, se traduce en el abandono y el olvido, percibidos disfóricamente a través de los sentidos. La permanencia de la mujer no es sino el recuerdo doloroso, agudo, inamovible, degradado y áspero.

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; (15-21)

Se reitera al sujeto dentro del ámbito comunitario. Esta actualización del destinatario lo representa, de nueva cuenta, en el contexto de la fiesta. Mientras que en la primera estrofa el individuo manifiesta una discordia con este ritual social, en esta otra se añade la decepción amorosa de la segunda estrofa. El destinatario es todo aquél que, invitado a dicha ceremonia, genera en sí una expectativa traducida en ilusión: el ‘traje menos gastado’ y la puntualidad son atributos casi virtuosos de este individuo, que en ello pone lo mejor de sí, pero que, sin embargo, no puede ir más allá, se queda tan sólo en la puerta, pues la cita no se cumple, lo que lo conduce al autodesprecio. Se reafirma la isotopía de la afectividad.

para los que miran desde afuera,  
de noche, las casas iluminadas,  
y a veces quisieran estar adentro:  
compartir con alguien mesa y cobijas  
o vivir con hijos dichosos;  
y luego comprenden que es necesario  
hacer otras cosas, y que vale  
mucho más sufrir que ser vencido; (22-29)

El contexto urbano delimita la experiencia del destinatario. Junto al que se encuentra en discordia consigo, al que encuentra la decepción al ver rotas sus expectativas, y paralelo al que sufre el abandono y la desesperanza, se suma el tipo solitario que se mueve ‘de noche’ por la ciudad: sujeto que reflexiona ‘desde afuera’ sobre la vida que lo rodea y que, ‘a veces’, quisiera cambiar esa

condición, estar ‘adentro’, donde es posible el calor de hogar, la mesa y la cama compartidas, la familia. Sin embargo, versos más adelante la concepción de esta convención social es que, al aceptarla, será ‘vencido’; por ello la comprensión y resignación ante su condición actual de hombre solitario, vertido sobre la necesidad de hacer otras cosas, abrazado al sufrimiento que, en oposición a los vencidos que se integran a dicha convención social, aparece como una posibilidad de trascendencia.

para los que quieren mover el mundo  
 con su corazón solitario,  
 los que por las calles se fatigan  
 caminando, claros de pensamientos;  
 para los que pisan sus fracasos y siguen;  
 para los que sufren a conciencia  
 porque no serán consolados,  
 los que no tendrán, los que pueden escucharme;  
 para los que están armados, escribo. (30-38)

Por último, esta estrofa enumera otras características del tipo de destinatarios para los cuales, como se revela en la enunciación de la primera persona del singular hacia el final del verso, en ‘escribo’. Esta pluralidad de destinatarios está fundamentada en atributos que reúnen lo que versos anteriores se enuncia, al tiempo que la lectura completa actualiza los rasgos. Así, aquel individuo que miraba desde afuera la vida convencional de los hombres en familia encuentra su paralelo en los que quieren mover al mundo con su ‘corazón solitario’, y que por ‘las calles se fatiga caminando, claro de pensamientos’; el que iluso, puntual y bien vestido ha sabido que su cita no habría de cumplirse se acerca a aquél que pisa sus fracasos y sigue; o aquel otro que no conserva más que el dolor y lo acre del abandono, es también ese que sufre a conciencia por el desconsuelo.



Esta pluralidad, por otro lado, conduce a pensar el conjunto como un todo: la idea de un solo hombre que reúne todas las características se fundamenta en que éstas tienden, como se ha visto, a un definirse en lo afectivo y conductual. Se percibe, además, en esa descripción de la emotividad disfórica y de la conducta del destinatario una idealización, con lo cual, el sujeto lírico, revelado en específicamente en ‘escribo’, se asume como parte del tipo de destinatario que lleva en sí los rasgos expresados. Escribe para ellos, pero al mismo tiempo escribe para sí: su dolor, sus deseos, su pesadumbre y desesperanza no lo hacen único, sino al contrario: lo hermana a todos aquellos que comparten su sentir.

#### LECTURA TABULAR

Las isotopías resultantes de la lectura, ajustadas a la clasificación del Grupo  $\mu$ , quedan de la siguiente forma.

ANTHROPOS: Sujeto, Otredad, Afectividad

COSMOS: Objetos, Rito Social, Espacio

LOGOS: Palabra-Escritura

En este poema la mediación discursiva se encuentra en la comparación y metaforización de las relaciones humanas y de los objetos con el fin de dotarlos de la emotividad lírica. En el verso siete de la primera estrofa, por ejemplo, el ‘vaso de aguardiente oscuro y melancólico’ se da a la bebida alcohólica determinados atributos: la oscuridad y melancolía, pertenecientes al campo afectivo, ANTHROPOS, sirven para definir un objeto no cualquiera, pues se trata de un vaso de aguardiente. Se establece una proyección de la sensibilidad del que se arrincona con él, tímido, apesadumbrado y temeroso, hacia el objeto mismo. Es decir, una relación entre el campo ANTHROPOS y el campo semántico COSMOS. Esto nos acerca a la mediación referencial, pues el enunciado genera un puente con algunas expresiones populares halladas en la música y el cine

mexicanos: las canciones del desamor, por ejemplo, que José Alfredo Jiménez canta entre el mariachi y el tequila, o las películas y canciones que el cine mexicano inmortalizó en la figura de Pedro Infante.

Otras mediaciones discursiva y referencial surgen en el verso segundo y tercero de la segunda estrofa, donde ya se ha explicado que el mecanismo metafórico emparenta a la mujer al dolor y a lo inamovible. El recuerdo de la amada sólo puede darse en una situación en la que ésta está ausente; la referencia estriba, de esta forma, en la concepción de la pérdida del objeto amado. Esta idea encuentra su fundamento en la tradición romántica e incluso más allá, en la tragedia amorosa.

Por último, la mediación retórica es la más significativa y se halla en las relaciones que se establecen entre los campos semánticos COSMOS, LOGOS y ANTHROPOS. A pesar de que estos dos últimos campos contienen la mínima cantidad de lexemas, este hecho es altamente significativo. El poema, como se vio, delinea un ideal de sujetos definidos por ciertos rasgos afectivos y conductuales, estos a su vez determinados por los lexemas que refieren al ámbito social, los que se conjuntan bajo la etiqueta COSMOS. La presencia de éste en los lexemas del campo ANTHROPOS: /escucharme/ y /escribo/, es la causa del mismo proceso enunciativo, es decir al campo LOGOS. Este campo funciona entonces como el punto donde convergen el sujeto lírico, emparentado al mundo que conforma en su enunciación, y la enunciación misma.

## **POEMA 27**

### **PLANO DE LA EXPRESIÓN**

Este poema consta de treinta y tres versos organizados en seis estrofas. La primera, la quinta y sexta estrofas contienen seis versos cada una; la segunda, cinco versos; la tercera, ocho; y la cuarta, cuatro. En cuanto a su métrica, fluctúan entre los eneasílabos, decasílabos y endecasílabos, salvo

el verso número catorce, en la tercera estrofa, que consta de sólo seis sílabas. Al igual que las composiciones analizadas anteriormente, las cláusulas de este poema están acentuadas rítmicamente en la quinta sílaba; se mantiene también el patrón de la acentuación de la segunda y tercera sílabas, así como de la penúltima.

Entre los recursos retóricos que afectan a este plano, encontramos la rima asonante y la rima interna, que aportan una musicalidad a los enunciados, tales como:

Por ejemplo: todos nos **sentimos**  
**mordidos** por algo, desgastados  
 por innumerables bocas sin fondo;  
 algo sin **sentido** que nos deshace.  
 Preguntamos. Nadie responde. (7-11)

La aliteración se lee en estos versos de la siguiente estrofa, donde los sonidos /r/, /s/, /m/ amagan con el ritmo y estilizan la forma acústica de los enunciados:

Pero hay alguien: saca la cara negra  
 sobre la corriente de su río  
 de renglones cortos,  
 respira y nos dice: “¿Qué es nuestra vida  
 más que un breve día?”, y entonces,  
 tocados de golpe, comprendemos:  
 sabemos que somos heno, verduras  
 de las eras, agua para la muerte. (12-19)

Otro recurso es la reduplicación, que reitera las formas en la primera y en la penúltima estrofa, versos cuyo contenido hace hincapié en la labor del poeta, como ser cuyo trabajo repercute en la colectividad; en el primer ejemplo, al atender un aspecto meritorio de su trabajo, y en el segundo,

donde el sujeto lírico en la primera persona del singular se refrenda a sí mismo la necesidad de expresión, subordinada a los otros:

Siempre ha sido mérito del poeta  
comprender las cosas; sacar las cosas. (1-2)

.....

Es preciso hablar, es necesario  
decir lo que sé, desvergonzarme  
y abrir mis papeles... (25-27)

Y, por último, la coordinación como un polisíndeton en la última estrofa, donde además de acelerar el ritmo de lectura, dando un sentido de premura a la necesidad lírica que expresa el sujeto, la reduplicación se hace patente en la reiteración de un estado afectivo y psicológico basado en la no-posesión, referida como un mensaje que el poeta como sujeto lírico pretende dar a los receptores de su dicción:

Y prestar mis ojos, imponerlos  
detrás de las máscaras alegres  
para que permitan y compadezcan,  
y miren y quieran, y descubran  
que estamos desnudos, que no tenemos. (29-33)

## PLANO DEL CONTENIDO

### ISOTOPÍAS

**Sujeto-singular:** /hago – digo – estoy/, /lo que sé/, /preciso/, /necesario/ /desvergonzarme/, /mis ojos/

**Sujeto-plural:** /todos nos (sentimos)/, /nos (deshace)/, /preguntamos/, /nos (responde)/, /nos dice/, /tocados de golpe) comprendemos/, /sabemos que somos/, /nos han (enseñado)/, /estamos desnudos/, /no tenemos/.

**Otredad:** /(ceguera de) los que miran/, /nadie responde/, /hay alguien/, /los poetas/, /fiestas/, /gritos/.

**Objetos:** /cosas/, /(por) algo/, /bocas sin fondo/, /algo/, /máscaras alegres/,

**Naturaleza:** /heno/, /verduras/, /corriente de su río/, /eras/, /agua para la muerte/, /vida/, /muerte/, /viento/,

**Espacio:** /corriente/, /frente a/, /renglones cortos/.

**Tiempo:** /siempre/, /breve día/, /el tiempo/, /noches/.

**Valoración positiva:** /mérito/, /milagro/, /insignes/, /irrebatibles/, /placer/, /gozo de estar libres/, /esperanza/, /desvergonzar(me)/.

**Valoración negativa:** /(corriente) impura/, /(cosas que pasan) confundidas/, /(nos sentimos)mordidos/, /(nos) desgastados/, /(algo) sin sentido/, /amargura/, /(desgastados por) bocas sin fondo/.

**Oficio poético:** /comprender/, /sacar/, /poeta/, /hacerlas insignes, irrebatibles/, /renglones cortos/, /poetas/, /decir/, /papeles chamuscados/.

## LECTURA LINEAL

En este poema se enuncia una reflexión sobre el poeta y su oficio. Esta labor se plantea en la consideración de una humanidad definida en su sentir, materia que el poeta, como sujeto referido, manipula para ejercer una función determinada dentro de la sociedad. En la primera estrofa, se valora y se especifica dicha labor:

Siempre ha sido mérito del poeta

comprender las cosas; sacar las cosas,  
 como por milagro, de la impura  
 corriente en que pasan confundidas,  
 y hacerlas insignes, irrefutables  
 frente a la ceguera de los que miran. (1-6)

Hay cosas simples, cosas que están al alcance de los otros, pero que pasan ‘confundidas’ en una ‘impura corriente’. Los demás, aun con la capacidad de mirar, no pueden verlas. Ante esto, se establece un discernimiento: el poeta es aquél cuyo mérito es comprender esas cosas para hacerlas surgir -una tarea casi milagrosa- de una manera distinta, con el fin de hacerlas ‘insignes’, ‘irrefutables’.

Es resaltable también la isotopía de tiempo que radica en el adverbio ‘siempre’, pues para el sujeto lírico esa labor que da mérito al poeta es intemporal. Esta idea encuentra resonancias en la tradición poética universal. La apreciación del sujeto lírico sobre esta tradición es que el poeta ha ejercido, a través de la historia, el trabajo de comprender y hacer que las cosas comunes a cada era destaquen, sean distinguibles entre lo cotidiano.

Por ejemplo, todos nos sentimos  
 mordidos por algo, desgastados  
 por innumerables bocas sin fondo;  
 algo sin sentido que nos deshace.

Preguntamos. Nadie responde. (7-11)

Estos versos aparecen como un ejemplo de lo que delinea la estrofa anterior. La primera persona del plural, ‘nosotros’, da al sujeto lírico un sentido de pertenencia a determinada comunidad. La enunciación del sentir de esa comunidad implica una valoración negativa, disfórica, de dicho sentir:

mordidos, desgastados, deshechos, dubitativos, ignorados. La estrofa siguiente vuelve al poeta: su labor y por lo tanto él son el ‘pero’ a esa condición humana de dudas, de soledad y pesadumbre:

Pero hay alguien: saca la cara negra  
sobre la corriente de su río  
de renglones cortos,  
respira y nos dice: “¿Qué es nuestra vida  
más que un breve día?”, y entonces,  
tocados de golpe, comprendemos:  
sabemos que somos heno, verduras  
de las eras, agua para la muerte. (12-19)

El poeta emerge de ‘la corriente de su río de renglones’: una metáfora que emparenta la labor poética con un sumergimiento, con una profundización, por un lado, y por otro que establece un paralelo entre los instrumentos del oficio con elementos de la naturaleza: ‘los renglones cortos’ representan una metonimia de los instrumentos de escritura, al tiempo que estos mismos son comparables a la corriente de un río personal al cual el poeta se adentra y del que sale con ‘la cara negra’, el adjetivo señala que no se trata de un río límpido, transparente, sino lo contrario. El sujeto interioriza la labor del poeta en sus objetos de trabajo como si se adentrara en algo turbio y contaminado.

El color representa un carácter relacionado a las ‘bocas sin fondo’, al sinsentido que ‘nos deshace’: el poeta que emerge con la cara negra se ha adentrado en ese sentir común de la pesadumbre de los hombres. ‘Respira y dice’, cuarto y quinto verso: ‘¿Qué es nuestra vida / más que un breve día?’, se trata de una cita que el poeta español Andrés Fernández de Andrada reproduciría en su Epístola moral a Flabio y es, asimismo, una idea que se lee ya en *Sobre la brevedad de la vida*, del filósofo romano Séneca. Rubén Bonifaz recontextualiza el verso, lo

resignifica: el poeta, aquel individuo entre las masas que se adentra en el sentir negativo del hombre común, emerge de su labor que lo abisma en su naturaleza para señalar algo insigne e irrefutable: la vida es breve; sentencia epifánica que toca de golpe y devuelve al receptor del mensaje a una conciencia de su brevedad, de su naturaleza efímera y perecedera.

Pero además de la fugacidad de la existencia que el poeta hace resaltar y comprender, este individuo tiene otras enseñanzas. La profundización de la naturaleza humana es su labor; el poeta se adentra en las emociones, en la multiplicidad de formas en las que el hombre siente su existencia, es el dedicado a hacer ver que las cosas simples como el viento y la noche sean visibles a los ojos de todos ‘nosotros’:

Y no sólo el tiempo: los poetas  
nos han enseñado la amargura,  
el placer, el gozo de estar libres,  
y el viento y las noches y la esperanza. (20-23)

La penúltima estrofa tiene un giro particular: la ruptura isotópica del sujeto en la primera persona del plural, que hasta entonces aparece en contraposición a los poetas y a lo que estos realizan. En esta estrofa la reflexión del sujeto lírico se enmarca en la primera persona del singular, y adopta la otra postura, la del poeta mismo, es decir que se asume como tal, adopta su trabajo y lo valora respecto a su propia vida:

¿Qué hago, qué digo, qué estoy haciendo?  
Es preciso hablar, es necesario  
decir lo que sé, desvergonzarme  
y abrir mis papeles chamuscados  
en medio de tantas fiestas y gritos. (24-28)



En la primera línea, la ruptura se acerca a la epifanía, nuevamente, a ese instante de revelación que le es dada al receptor en los últimos versos de la tercera estrofa. El sujeto lírico, consciente de su presencia dentro del poema, se interroga y se contesta a sí mismo. Las necesidades, enunciadas en el poema 11, donde se alude al aspecto menesteroso del ser humano, o en el poema 24 donde lo necesario es hacer otras cosas distintas a aquellos que aceptaron la vida convencional, en este poema son de otro orden: lo necesario es hablar, apartar la vergüenza y compartir lo que se hace. Esto lo relaciona también con el poema 6, donde el sujeto refiere a la obligación de sangrar mostrando lo que comparte, aquí expresada en la necesidad de abrir los ‘papeles chamuscados’.

Además, el último verso establece un vínculo con el poema 24, donde el sujeto ideal, aquel individuo que llega a las fiestas y era rechazado, o cuya cita no se cumple, en este poema es actualizado en el sujeto lírico que enuncia las fiestas y los gritos como una circunstancia en la que es necesario posicionarse, desde la cual es preciso expresarse.

Y prestar mis ojos, imponerlos  
detrás de las máscaras alegres  
para que permitan y compadezcan,  
y miren y quieran, y descubran  
que estamos desnudos, que no tenemos. (29-33)

La última estrofa va en coordinación con el verso anterior, y enuncia también la necesidad: prestar e imponer los ojos. De esta forma se actualiza la postura del sujeto lírico que, desde su individualidad, desde el yo, asume la responsabilidad y la labor poética: su visión, que hace a las cosas ‘insignes e irrefutables’, no es para sí; sus objetivos son claros: para que los demás ‘permitan’, ‘compadezcan’, ‘miren’, ‘quieran’ y ‘descubran’ una naturaleza en común. La primera persona del plural vuelve hacia el final del verso. La condición del yo deviene una condición general: forma parte de la otredad que corresponde a dos órdenes: la de los poetas, como un gremio histórico y

cuyas labores han sido definidas versos atrás, y la otredad de los demás, los que no miran, los que se sienten mordidos y desgastados, sus compañeros de vida, las gentes con las que coexiste.

## LECTURA TABULAR

La clasificación de las isotopías, siguiendo el criterio del grupo  $\mu$ , queda de esta forma:

ANTHROPOS: Sujeto singular, Sujeto plural, Otredad, Valoración positiva, Valoración negativa.

COSMOS: Objetos, Naturaleza, Valoración positiva, Valoración negativa, Espacio, Tiempo.

LOGOS: Oficio poético.

A simple vista es notable que la mayor parte de las isotopías se indexan en el campo semántico que corresponde al individuo: ANTHROPOS, mientras que las menores se adjuntan al campo LOGOS. En principio, algunas estrofas parecieran delinear únicamente la labor del poeta, su función dentro del ámbito social, sin embargo, actualizada la lectura, es perceptible que la labor poética, tanto en la figura del poeta como en la palabra que revela la naturaleza de las cosas, son motivos de reflexión para el sujeto, que contempla el oficio respecto a su vida y la de los demás hombres, razón por la cual se recurre a la primera persona singular y plural. Así, este poema, más que hablar del poeta y la poesía, y como en los poemas anteriormente analizados, se formula en una reflexión subjetiva sobre la existencia de esos otros respecto a los cuales el sujeto define e identifica su propio ser.

La mediación discursiva subyace en todos aquellos mecanismos metafóricos que se observan a lo largo del poema. Ya habíamos señalado en la tercera estrofa uno de ellos, donde se hace referencia al ‘río de renglones’, del cual el poeta saca la ‘cara negra’. En la lectura total, vemos que esta metáfora se ordena a otra en la primera estrofa, donde se dice que el poeta saca las cosas de ‘la impura corriente en que pasan confundidas’. ‘Río’ y ‘corriente’ pueden leerse dentro del campo semántico COSMOS, pertenecen además a la isotopía que abarca la naturaleza y el espacio,

por lo tanto, es posible la lectura en la cual se halla la similitud entre el mundo que vive el poeta como un espacio natural, haciendo referencia al ámbito en el que habita, y a los objetos que sirven a su oficio. Esta identidad entre uno y otro espacio es de la cual el poeta se vale para adentrarse y conseguir decir ‘lo necesario’. Se llega, entonces al lazo de la mediación retórica: el ANTHROPOS recrea en su decir: LOGOS, la experiencia que el mundo lo rodea: lo referente al campo COSMOS.

Siguiendo este ejemplo, otra mediación discursiva que encuentra un anclaje en la mediación retórica se encuentra en la quinta estrofa. Cuando el sujeto lírico se enuncia a través del yo, y se sitúa en la reflexión sobre lo necesario, declara que es preciso ‘decir’ (campo semántico LOGOS) y abrir los ‘papeles chamuscados’. Recordemos que el poeta saca la ‘cara negra’ del ‘río de renglones’ para reconocer que el carácter de sus objetos personales comporta rasgos correspondientes al entorno en el que ejerce su oficio, es decir el COSMOS, en éste también se adjunta la isotopía mediante la cual el sujeto valora positiva o negativamente ciertos aspectos como los objetos o los actos; merced a esto, es posible leer el cruce de dichos elementos (como la ‘cara’ y los ‘papeles’) calificados negativamente, tendiendo hacia un *ethos* disfórico cuya carga de significado, mediante el yo (ANTHROPOS y su ejercicio, el LOGOS) recae nuevamente sobre el ámbito del COSMOS.

La mediación referencial, por otra parte, es pertinente ubicarla en el tema del poema: la figura y la función del poeta dentro de un ámbito humano y social. Este tópico ha sido tema de discusión particularmente a partir del romanticismo en un conjunto de obras y expresiones líricas en las que adquiere relevancia el arte poética; no obstante, desde la Antigüedad Clásica la figura del poeta y la realización de su arte es ya un asunto meritorio de atención. En este poema de Rubén Bonifaz, como en el poema 11 anteriormente analizado, esta veta grecolatina aparece en la cita que encontramos en la tercera estrofa: ‘¿Qué es nuestra vida más que un breve día?’; siendo éste un referente fundamental de dicha tradición.

## POEMA 35

### PLANO DE LA EXPRESIÓN

Este poema consta de veintidós versos que, a diferencia de los analizados anteriormente, están organizados en tres estrofas: la primera estrofa consta de nueve versos, la segunda de diez y la última de tres. Métricamente son frecuentes los versos decasílabos y endecasílabos; sin embargo, hay un par de variaciones en el verso tres, donde se lee una cesura gráfica en la tercera sílaba; como se verá en el análisis, este hecho responde a una clara intención poética que pretende fundar un paralelo entre forma y contenido; otro verso que rompe la isotopía métrica es el número dieciocho, consta de seis sílabas, se encuentra al final de la segunda estrofa y, al igual que el verso tres, obedece al programa poético que el autor esboza, pues la organización estrófica no es azarosa sino que tiene como objetivo, dentro del desarrollo del poema, el establecimiento de un eje enunciativo que cambia en cada una de las estrofas.

En cuanto al ritmo, el patrón en este poema es similar a los anteriores. El acento rítmico recae en la quinta sílaba, lo que hace que los versos consten con tres o cuatro pies métricos. Otra reiteración en este poema es el uso de rimas internas que contribuyen a la musicalidad del texto; las rimas son asonantes y por lo general se ubican a mitad o a final del verso:

Si yo pudiera **decirlo**.

Si **podiera** abrir un espejo enfrente

de todos los ojos, si yo **mismo**

**consiguiera** ser el espejo, entonces

tal vez se me **fuera** esta **miseria**

de salir sobrando, de no servirme. (4-9)

.....

Tal vez uno solo que nos **viera**  
 con obstinación, y en silencio  
 nos **dijera**: “Tú eres.” Qué **descansada**  
 vida, qué **esperanza** de entregarnos,  
 de **irnos** compartiendo  
 nuestro purgatorio de **bolsillo**. (14-19)

## PLANO DEL CONTENIDO

### ISOTOPIÁS

**Sujeto singular:** /si yo pudiera/, /si yo mismo consiguiera/, /se me fuera/, /no servirme/, /yo pienso/, /tú eres/,

**Sujeto plural:** /buscamos/, /pretendemos/, /nos viera/, /nos dijera/, /entregarnos/, /irnos compartiendo/, /no encontramos/, /no vemos/.

**Otredad:** /a nadie/, /todos los ojos/, /todos (buscamos)/, /rostros conocidos/, /uno solo/, /mendiga embarazada/.

**Valoración:** /vano/, /no (le) importa/, /con obstinación/, /descansada vida/, /purgatorio (de bolsillo)/, /(existencia) inexplicable/.

**Afectividad:** /amar/, /miseria/, /salir sobrando/, /no servirme/ /esperanza de entregarnos/, /purgatorio de bolsillo/.

**Objetos:** /espejo/, /bolsillo/.

**Espacio:** /enfrente/, /calles/, /cines/, /detrás del secreto de cada esquina/, /purgatorio/.

**Oralidad:** /voz/, /dejarla correr, que se extienda/, /decirlo/, /en silencio nos dijera/.

## LECTURA LINEAL

En este poema el sujeto lírico en la primera persona del singular reflexiona sobre un estado personal y propio a una colectividad. Al igual que en el poema 27, se reitera el uso de la primera persona del plural para enunciar esa condición común. La presencia de este sujeto lírico respecto a la pluralidad no difiere tanto de aquél puesto que se enuncia una certidumbre: la existencia de un deseo insatisfecho que abarca a la primera persona del singular y del plural.

En la primera estrofa se valora una serie de actos referentes a la voz. El sujeto lírico, hasta ahora no definido, califica estos actos como vanos basándose en un hecho: la carencia de interés que despiertan en una otredad ya implícita.

Es en vano amar con la voz, dejarla / correr, que se extienda: no le importa / a nadie. (1-3)

En el tercer verso se presenta una cesura en la forma gráfica; el cuarto verso, de no ser por este corte y tomando en cuenta la homogeneidad de los versos en poemas anteriores, daría a entender que forma parte de esa misma línea y no pertenecería a un corte estrófico, lo que en el discurso del poema iría compaginado a un detenimiento de esa reflexión del sujeto. Éste, en el verso siguiente, condiciona esta enunciación primaria; la aparición del yo revela que la expresión cuyo carácter comunicativo está en la enunciación reflexiva del sujeto:

Si yo pudiera decirlo.

Si pudiera abrir un espejo enfrente  
de todos los ojos, si yo mismo  
consiguiera ser el espejo, entonces  
tal vez se me fuera esta miseria  
de salir sobrando, de no servirme. (4-9)

El sujeto lírico también aclara su condición: un estado anímico disfórico que se resuelve en los últimos versos de la estrofa: el sentimiento de miseria y de la inutilidad de su persona. Este estado tendría una salida posible, formulada en los versos con el condicional ‘si’: el conflicto interno del

sujeto se resolvería si éste tuviera la capacidad o el poder para llevar a cabo una serie de actos determinados; estos se resumen en dos: por un lado, verso primero, decir lo que piensa, es decir, hablar y no sólo reflexionar aquello que en los primeros versos se expresa: la inutilidad de la voz, el amor, y la importancia de los otros sobre ello; por otro lado, esa condición en el segundo verso se hace mediante una metáfora: abrir o ser un espejo frente a los demás, esos otros representados por ‘todos los ojos’ que implica ya una pluralidad significativa por el hecho de ser el referente respecto al cual, como ya vimos, el sujeto condiciona su sentir.

Yo pienso que todos buscamos;  
 que al pasar las calles, en los cines,  
 detrás del secreto de cada esquina,  
 pretendemos rostros conocidos.  
 Tal vez uno solo que nos viera  
 con obstinación, y en silencio  
 nos dijera: “Tú eres.” Qué descansada  
 vida, qué esperanza de entregarnos,  
 de irnos compartiendo  
 nuestro purgatorio de bolsillo. (10-19)

El sujeto de la enunciación singular vuelve a la reflexión en esta estrofa y expresa una certeza que involucra una presencia de la pluralidad inserta en un contexto determinado por la isotopía espacial: cines y calles, que construyen el entorno urbano. El motivo de reflexión para el sujeto lírico y su identificación o familiaridad con esos otros es una condición: la búsqueda, la pretensión de encontrarse con alguien, un ideal de reconocimiento del individuo para el cual sólo sería necesario un par de palabras: ‘tú eres’, confirmación de la existencia a través del otro.

La expresión de la condición plural a través del yo actualiza los últimos versos de la primera estrofa, donde el sujeto declara un sentir propio de inutilidad y miseria. A partir de la lectura de esos versos, la idea del sujeto lírico sería que ese estado anímico se extiende, merced al uso del plural, el 'nosotros'. El sentir condicionaría ese deseo de búsqueda y reconocimiento por parte de los demás. Cada individuo delineado dentro de esa pluralidad, perteneciente al contexto urbano, estaría involucrado en la afectividad disfórica del sujeto, y proyectaría esa búsqueda con el fin de encontrar un suplicio, una descansada vida, una esperanza de entregarse y compartir: empatía, dicha y tranquilidad.

Ahora bien, la última imagen: 'purgatorio de bolsillo', eso que sería compartido con los otros si la búsqueda rindiera frutos, confirma que, para el sujeto lírico, el yo identificado en los otros, el estado anímico corresponde a la pluralidad. La metáfora, con sus matices cristianos, se construye con base en esa concepción emocional y a través de un elemento íntimo del individuo: el bolsillo. De esta forma, los semas afectivos disfóricos que se forman, parten del referente purgatorio, un constructo espacial religioso que media entre el sufrimiento eterno del infierno y su opuesto, el paraíso, se introducen en lo personal del sujeto: sus ropas, su vida cotidiana.

Pero no encontramos nunca; no vemos / más que la existencia inexplicable / como una mendiga embarazada. (20-22)

La enunciación en este punto no recae más en el sujeto lírico, sin embargo, su cariz reflexivo parece mantenerse, centrada esta vez en la condición de la primera persona del plural. El primer verso de esta última estrofa inicia con una adversativa. El sujeto advierte una realidad áspera e ineludible: la búsqueda fracasa, esa esperanza de reconocimiento con los otros es imposible. Puede trazarse un puente en referencia a esa 'ceguera de los que miran' que, en el poema 27, verso 6, el sujeto lírico delinea respecto a aquellos incapaces de ejercer el oficio poético, ceguera que en este



poema iría en relación con esa incapacidad del colectivo tanto para ver como para explicarse la existencia.

Por otra parte, la comparación de esta existencia refrenda e hiperboliza el sentimiento desesperanzador y de sufrimiento que versos atrás se fragua con el uso de un referente propio, de nueva cuenta, al ámbito urbano: la mendiga embarazada. La pobreza preñada, es decir, un augurio de una pobreza más aguda, mezclada al abandono, la miseria y a la soledad, es lo que la realidad semeja a los ojos de aquellos que buscan y esperan, a los ojos del yo que reconoce desde un principio la inutilidad de hablar y amar a través de lo que dice, y a los ojos de aquellos que en calles y cines pretenden rostros conocidos, fraternidad, entendimiento, pues más allá de que nunca se ha de encontrar, a nadie le importa.

#### LECTURA TABULAR

ANTHROPOS: Sujeto singular, Sujeto plural, Otredad, Valoración, Afectividad.

COSMOS: Otredad, Valoración, Objetos, Espacio.

LOGOS: Oralidad.

En este poema abundan las isotopías correspondientes al campo ANTHROPOS, con una menor frecuencia del orden COSMOS y sólo una inserta en el LOGOS. Sin embargo, como se observa en los poemas anteriores, esto no significa que una isotopía con menores elementos indexados a ella sea menos determinante en el sentido total del texto, como en este caso; también se ha especificado la importancia elemental que radica en la función del campo LOGOS para la mediación retórica, que funge como elemento transitorio entre los elementos ANTHROPOS y COSMOS.

Así, la aparición de los elementos léxicos correspondientes al LOGOS: la voz, los actos que implican su fluidez y extensión, y el decir del sujeto, están íntimamente ligados al campo COSMOS

en la isotopía valorativa, y condicionados por lo que alude a la otredad; al mismo tiempo, dado que el campo LOGOS refiere a la oralidad de la expresión, ésta se concibe a través del sujeto lírico, del ANTHROPOS. De esta forma vemos el cruce entre un campo y otro: la valoración de la voz del yo (LOGOS-ANTHROPOS) se establece en referencia a los otros, valoración que incluso alcanza el ámbito de los objetos; asimismo, la afectividad del sujeto (estado anímico que alcanza la pluralidad) determina el sentido de su expresión. El poema es concebido mediante la reflexión de un sujeto como un discurso personal y colectivo, cuya valoración y afectividad implícitas requieren como filtro la condición de los otros a través de la conciencia de la condición propia; un discurso, al fin, que resulta vano por no poder dar cuenta de esa realidad más allá del sujeto.

La mediación discursiva, por otro lado, recae en los mecanismos retóricos que hemos visto a lo largo de la lectura lineal. Estos son cuatro: el primero es aquel que en el primer verso es calificado como un acto vano: ‘amar con la voz’, metáfora que ya en el poema 11 tiende a un sentido similar: el desvencijarse de las hermosas palabras, la retracción de la voz cuando quiere ser endulzada (estilizada); en este poema el amor con la voz se lee de la misma forma: las palabras hermosas y dulces son vanas, el decir embellecido, concepción cercana a una poética modernista ya ‘no importa a nadie’. La segunda se da en el sujeto que expresa una salida posible a una condición indeseada: abrir o ser el espejo ‘enfrente de todos los ojos’, donde se hace uso de un objeto común para enunciar un deseo imposible de cumplir para el sujeto; fungir él mismo como el sitio de reflexión para los otros, que los otros puedan mirarse en él, metáfora que encierra una aspiración lírica; la elisión del ‘yo’ en prestigio del ‘nosotros’. El tercer y cuarto mecanismos han sido explicados a lo largo de la lectura lineal, se trata del ‘purgatorio de bolsillo’ y de la comparación de la existencia con la ‘mendiga embarazada’.

Por último, la mediación referencial la hallamos en las isotopías espaciales que refieren al purgatorio y a la ciudad. El primer lexema, como ya se dijo, involucra una referencia al culto

cristiano: un sitio que media entre el infierno y el paraíso. En el segundo caso, la ciudad ha sido explotada por diversos poetas desde la tradición simbólica, con los poemas de Charles Baudelaire quien introduce en sus versos espacios y escenas urbanos, pasando por la tradición mexicana de principios del siglo veinte, con poemas como los de Ramón López Velarde, José Juan Tablada, Salvador Novo, Renato Leduc, Xavier Villaurrutia, etcétera. El semema ‘amar con la voz’ indexado a la isotopía /Oralidad/, donde el lexema ‘voz’ puede ser leído como palabra y expresión, y que aunado al lexema ‘amar’ induce la concepción de una poesía con matices afectivos, en la que la expresión tiene como destino afectar o conmover al receptor, idea que encuentra su raíz en la tradición literaria grecolatina<sup>6</sup>, y se extiende a lo largo de diversas manifestaciones líricas y poéticas al punto que puede ser considerado un aspecto esencial de lo poemático.

## **POEMA 42**

### **PLANO DE LA EXPRESIÓN**

La estructura estrófica de este poema difiere respecto a los poemas anteriores. Conformado por treinta y un versos, estos se organizan en siete estrofas de dos a seis versos cada una, presentando una forma poco homogénea en la composición. Esta estructura parece obedecer al asunto poético que rige el texto: el establecimiento de un contacto directo entre el sujeto lírico que representa al poeta como entidad autora, y el lector o receptor de la obra. El poema se presenta en su intención temática como un producto epistolar, como se verá en el análisis del contenido; este carácter comunicativo de la expresión lírica explicaría la distancia que el autor toma respecto a los esquemas

---

<sup>6</sup> Entre los rasgos de lo lírico en la poesía griega antigua, Felix Budelmann señala ciertas tendencias y características, entre ellas la intención a la que apuntan los textos. Por otra parte, Mark Griffith señala que la poesía, dentro de la sociedad griega antigua, ejerce un papel fundamental en las dinámicas religiosas, haciendo de la expresión poética necesariamente una labor, más que estética, vital para las relaciones entre los pueblos y sus deidades. Amén de esto, K. Stierle argumenta que la identidad de un discurso o género es una cuestión pragmática, capaz de orientar la producción y la recepción, por lo que una característica como la expresión afectiva, siguiendo a J. Culler, puede considerarse una convención del género lírico. (Pozuelo Yvancos)

formales y tradicionales de la composición poética, y la pretensión de normalizar -trabajo opuesto a la abundante retorización- el discurso en función de su claridad.

En cuanto al patrón rítmico se observa nuevamente el uso del verso con tres y cuatro pies métricos, con la constante del acento en la quinta sílaba. Los versos se presentan homogéneos también en su estructura métrica, con una mayor frecuencia en el uso del endecasílabo, alternando con el verso de nueve y diez sílabas y con el uso único de dos versos diferentes: el tercer verso, un alejandrino de catorce sílabas, y el verso dieciocho, octosílabo.

Al igual que en el poema 24, éste hace uso de la anáfora en la primera estrofa con la repetición de la estructura ‘desde’. Un recurso común a éste, la aliteración, es observable en los siguientes versos a partir de esta estrofa, donde se repiten diversos sonidos y estructuras morfológicas, como en estos ejemplos:

Ya **no** puedo ser solamente  
**el que dice** adiós, **el que** vive  
**de** separaciones tan **desnudas**  
 que ya **ni** siquiera la **esperanza**  
**dejan** de un regreso; **el que en un libro**  
**desviste** y aprende y **enseña**  
 la misma **pobreza**, hoja por hoja. (6-12)

En este caso, como vemos, se repiten los fonemas /n/, /d/, /s/, en casi cada uno de los versos, y en menor medida los fonemas /b/, /j/, /y/, además de la estructura anafórica que conforma el artículo y el relativo: ‘el que’. En los versos siguientes, el procedimiento parece ser el mismo: la reiteración del fonema /s/, /p/, /c/, /m/, /n/.

Estoy escribiendo para que todos / **puedan** conocer **mi** domicilio, / **por si** alguno **quiere** **contestarme**. (13-15)

También, atendiendo a la morfología del texto, es observable la reiteración de los verbos conjugados en el presente indicativo, el presente continuo y en otras formas compuestas, mayormente en la primera persona del singular: ‘ya no puedo ser’, ‘estoy escribiendo’, ‘escribo’, ‘yo sólo pretendo’, ‘entiendo’, ‘espero’, etc. Estos recursos, al igual que las reiteraciones fonéticas y rítmicas, aseguran cohesión lingüística y una estructura homogénea armónica al conjunto textual.

## PLANO DEL CONTENIDO

### ISOTOPÍAS

**Sujeto singular:** /hombre solo/, /no puedo ser/, /el que vive/, /estoy (escribiendo)/, /escribo/, /yo sólo pretendo/, /camino/, /trabajo/, /no me saludo/, /temo/, /entiendo/, /yo lo necesito/, /escribí/, /espero/.

**Sujeto Plural:** /estamos enfermos/, /respiramos/, /se nos impone/.

**Otredad:** /todos (puedan conocer)/, /por si alguno quiere/, /alguien/, /gentes distintas/, /con nadie/, /hay quien me necesita/, /que alguno/.

**Comunicación:** /dice adiós/, /aprende y enseña/, /carta/, /decirles/, /hablar – decir – escuchar/, /lo digo en voz alta/, /comprenda/.

**Espacio:** /oficina/, /cuarto revuelto/, /(mi) domicilio/.

**Tiempo:** /todos los días/, /ahora/.

**Objetos:** /cobijas/, /papel/, /libro/, /hoja por hoja/.

**Afectividad:** /tristeza/, /dolor/, /esperanza/, /pobreza/, /enfermos (de tiempo, aire, pesadumbre, soledad)/.

**Mutabilidad:** /desploma/, /separaciones/, /regreso/, /desviste/, /esto es lo que pasa/, /enfermos de tiempo/.

**Corporeidad:** /cansa/, /mano/.

**Escritura:** /libro/, /hoja por hoja/, /escribo mi carta/, /escribí/.

## LECTURA LINEAL

Éste es el último poema de *Los demonios y los días*. Es en estos versos que cada uno de los poemas anteriores se actualizan en la lectura y adquieren un sentido complementario. Este poema muestra, desde los últimos versos de la primera estrofa una expresión lírica propia a un yo, pero, principalmente, la preposición mediante la anáfora revela un sentido de origen:

Desde la tristeza que se desploma,  
desde mi dolor que se cansa,  
desde mi oficina, desde mi cuarto revuelto,  
desde mis cobijas de hombre solo,  
desde este papel, tiendo la mano. (1-5)

Lo afectivo: tristeza y dolor; el espacio: la oficina, el cuarto revuelto, las cobijas como sinécdoque de una cama y ésta como la representación de una habitación; y un objeto: el papel, representan un punto de origen para un acto que el sujeto lírico enuncia: tender la mano. Esta acción está socialmente significada como un acto de paz, de fraternidad entre los hombres, pero también como un gesto de auxilio o ayuda que un sujeto ofrece a otro. De acuerdo con la lectura de los poemas que anteceden a éste, este acto estaría destinado a un receptor ideal, delineado a lo largo del poemario, (la presencia continua de estos polos textuales, tanto del emisor el sujeto lírico que se define mediante la escritura, como del receptor ideal muestran la particular hechura de la enunciación lírica que es constante a lo largo de varias piezas y que ahondaremos en el siguiente capítulo); por otro lado, teniendo en cuenta las frecuentes referencias a este sujeto lírico que ejerce el oficio de poeta (poema 6, 11, 35), se presenta en la representación lingüística experiencias o aspectos que lo unen a los otros, como en este caso su condición social y humana: lo afectivo, el

espacio que vive, sus pertenencias, cosas que se conciben un origen para generar ese lazo fraterno con el otro.

Ya no puedo ser solamente  
 el que dice adiós, el que vive  
 de separaciones tan desnudas  
 que ya ni siquiera la esperanza  
 dejan de un regreso; el que en un libro  
 desviste y aprende y enseña  
 la misma pobreza, hoja por hoja. (6-12)

Si en la estrofa anterior se comienza con una preposición para establecer dicho origen, en ésta el inicio es un adverbio temporal que funge para negar aspectos ya no reconocibles como propios al sujeto, esto es el reconocimiento o la aceptación de un estado de cosas propias a él y de las cuales se ha distanciado. Construcción similar se da en los versos del poema 11, (versos 15 y 16): “hace mucho tiempo que no quiero / pensar en las cosas que ya no pueden volver”, y donde, además, un par de versos más adelante se expresa un adiós que marca una separación del sujeto con una tradición lírica particular que ya vimos: ‘Adiós, Garcilaso de la Vega’. En este caso, se niega la continuidad temporal de una serie de acciones que refieren a un comportamiento del sujeto, y que se resume en dos eventos: negación del sujeto que rompe con los suyos y, por otra parte, negación y ruptura con el que ‘desviste y aprende y enseña la pobreza’. Estos referentes a los cuales el sujeto niega su permanencia están configurados metafóricamente.

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

Escribo mi carta para decirles  
que esto es lo que pasa: estamos enfermos  
del tiempo, del aire mismo,  
de la pesadumbre que respiramos,  
de la soledad que se nos impone. (13-20)

La ruptura y negación anteriores conllevan a la afirmación de un hacer del sujeto que aclara, a su vez, aquello que se origina desde su condición: la escritura que, si bien adquiere sentido estético sólo en relación del sujeto con los otros, priorizando la enunciación social sobre la búsqueda expresiva con fines personales, en estos versos se esclarecen sus intenciones subyacentes y las características que la definen. Las primeras líneas refieren al objetivo: escribir para dar a conocer el domicilio, con la apertura a la posibilidad de un contacto con el lector-receptor y de un diálogo, pero también para decir a estos receptores ‘lo que pasa’; en este punto se recuerda el poema 27, páginas atrás revisado, donde se enuncia la labor poética, aquella que da mérito al poeta: “comprender las cosas; sacar las cosas / como por milagro de la impura / corriente en que pasan confundidas” (2-4), y eso que pasa, se dice en este poema, es un estado común a todos: la enfermedad que genera el tiempo y las condiciones en las que el ser humano se ve inmerso.

Por otra parte, las características de esta escritura conducen a la identificación del poema, y del poemario en general, como un producto epistolar, con lo cual el diálogo entre el lector y el autor se especifica en el ejercicio de la lectura, en la apreciación de lo que hablan los poemas y en la consideración fáctica de estos como una muestra de una realidad vivida, verdadera, y no sólo como un producto retórico poemático. Aquí habría que considerar el hecho de que retóricamente el trabajo de Rubén Bonifaz en este poemario no recurre a numerosos mecanismos y operaciones



que transmuten el grado cero de la escritura<sup>7</sup>; se trata, en todo caso, de una escritura que el poeta intencionalmente no ha alterado gravemente, con la finalidad de apegarse a la palabra común con el receptor al que su contexto le permite llegar.

Yo sólo pretendo hablar con alguien,  
decir y escuchar. No es gran cosa.  
Con gentes distintas en apariencia  
camino, trabajo todos los días;  
y no me saludo con nadie: temo.

Entiendo que no debe ser, que acaso  
hay quien, sin saberlo, me necesita.  
Yo lo necesito también. Ahora  
lo digo en voz alta, simplemente. (21-29)

La intención expuesta en versos anteriores por parte del sujeto lírico, a saber: el diálogo, el encuentro con el otro mediante la palabra, se reitera en esta estrofa, y se le concibe como un acto simple: ‘no es gran cosa’. En seguida se revela un afecto, el temor que siente el sujeto entre esos otros con los que pretende comunicarse, la gente distinta a él con la cual no puede establecer un contacto íntimo, pero con la que comparte las condiciones humanas y sociales: ‘camino’, ‘trabajo’. Sin embargo, el sujeto se retracta dentro del mismo poema, y estamos de nueva cuenta en el terreno de la reflexión, del poema como un espacio desde el cual el poeta origina el pensamiento en torno

---

<sup>7</sup> Es menester tener en cuenta que este grado cero de la escritura es un concepto que se define en relación al lenguaje estándar cuya función es completamente comunicativa, pero además que, en la escritura poética, el grado cero se establece también en relación al contexto en el cual dicha escritura emerge, por lo que si bien la poesía de Rubén Bonifaz no altera el grado cero con respecto al lenguaje comunicativo, sí lo hace en relación con la poesía de los años cincuenta, característica por las herencias modernistas y por los consecuentes ismos artísticos que llevaron la poesía a otros límites del lenguaje, más allá del plano comunicativo.

a sí y a los suyos. El yo esclarece su entendimiento, acata las necesidades como en el poema 11, pero las reformula: la necesidad del otro como algo irrefutable, no solo de sí mismo hacia los otros, sino en la posibilidad de que el otro, su compañero en el ámbito que habita, también lo necesite. Se habla, así, ‘ahora’ y ‘en voz alta, simplemente’, de entendimiento, de comunión entre los hombres y del reconocimiento y la aceptación del otro.

Escribí al principio: tiendo la mano. / Espero que alguno lo comprenda. (30-31)

En estos versos, los últimos del poema y del poemario, la enunciación es autorreferente: el sujeto señala al poema mismo y al acto de escritura que el autor llevó a cabo. Se retorna a los primeros versos, donde otro acto: tender la mano, era la representación de fraternidad entre y para con los otros, pero también, dado que el origen de esta acción eran las condiciones humanas y sociales especificadas en los objetos, en el entorno y en la afectividad del sujeto, la representación de una comunión mediada a través de la palabra.

La escritura poética: labor epistolar, voluntad de diálogo con los otros, terreno para la reflexión y la empatía a partir de la experiencia personal reconocida como universal, concebida como un ejercicio para retratar lo que tienen en común los hombres, es también el espacio para ese acercamiento entre los mismos con el fin de generar hermandad, paz, conciencia. El poeta escribe también la esperanza: que la poesía misma no sea una labor en vano; el sujeto que, a pesar del ideal que enmarca su identidad creadora, como poeta que se distingue entre los otros, se reconoce y encuentra con ellos por su humanidad, es aquél que espera en el acto poético, en la poesía misma como entendimiento, la mano tendida como una disposición a la ayuda, a la fraternidad y a la comunión entre los hombres.

## LECTURA TABULAR

El ajuste de las isotopías a los campos semánticos principales queda de la siguiente manera:

ANTHROPOS: Sujeto singular, Sujeto plural, Otredad, Afectividad, Corporeidad.

COSMOS: Sujeto plural, Otredad, Espacio, Tiempo, Objetos, Mutabilidad.

LOGOS: Comunicación, Escritura.

Las mediaciones que encontramos en este poema son de los tres tipos. En cuanto a la mediación discursiva se puede observar que, como ya lo hemos anotado, si bien este poema está construido con un lenguaje claro, sin demasiadas afectaciones retóricas, es posible hablar de un par de operaciones del lenguaje mismo bastante claras. Dejo de lado las sinédoques de que el poeta se sirve en la primera estrofa para establecer el origen del acto fraterno que representa la intención de su expresión poética. Refiero, en cambio, a la segunda estrofa, que en dos cláusulas retoriza un estado particular del sujeto con el cual el mismo está estableciendo una ruptura, y que puede definirse en la isotopía mutabilidad y partir de un *ethos* disfórico de la misma, pues marca una degradación de las cosas a las que refiere.

La primera cláusula trata del sujeto que rompe con la continuidad con aquel:

que dice adiós, el que vive  
de separaciones tan desnudas  
que ya ni siquiera la esperanza  
dejan de un regreso. (7-10)

La metáfora está *in absentia* en el proceder del mismo sujeto: “vivir de separaciones desnudas sin esperanza”, que refiere a un comportamiento de enajenación, egoísmo e indiferencia. La segunda cláusula que establece otra separación con el sujeto “que en un libro / desviste y aprende y enseña / la misma pobreza, hoja por hoja” (10-12), metaforiza las acciones del sujeto mismo representado como una entidad creadora, como el poeta inclinado al ejercicio de la pobreza, reiterando en éste la desnudez y paralelo a la isotopía de la mutabilidad aunada al *ethos* disfórico en esa concepción degradante de las cosas. Este referente respecto al cual se establece la ruptura

se presenta como opuesto a la fraternidad que el poeta pondera a lo largo del libro y con mayor fuerza en este poema.

La mediación referencial se presenta en la consideración de la poesía como producto epistolar que encontramos a partir de la cuarta estrofa. Esta concepción del poema dialógico incluye además otro aspecto a subrayar, éste es la autorreferencialidad. Ejemplos como éste, si bien no son tan usuales, los encontramos en la tradición poética universal en versos exhortativos donde los clíticos pronominales señalan al receptor expreso, entre estos podrían incluirse composiciones propias a la poesía de discurso amoroso.

En cuanto a la mediación retórica, tenemos que la isotopía del Sujeto en singular, ANTHROPOS, comporta una gran cantidad de lexemas que refieren también a las isotopías Comunicación y Escritura, LOGOS; de igual manera, en algunas isotopías incluidas en el campo COSMOS: Otredad, Mutabilidad, Espacio y Objetos, se encuentran lexemas que observamos también adjuntos al campo ANTHROPOS. Esto permite una lectura de la forma en que el sujeto lírico experimenta el entorno que enuncia: la Afectividad, propia a él, sea un puente entre su individualidad y ese medio, representado por el Espacio, los Objetos y las condiciones compartidas con los otros: la enfermedad, el deterioro, la desesperanza; al mismo tiempo, este ámbito impulsa la postura del sujeto que ‘tiende la mano’ en la escritura misma, refiriendo en ella la fraternidad, el encuentro de sí mismo con los otros y con el mundo que les corresponde.

## **POEMA I**

### **PLANO DE LA EXPRESIÓN**

Estructuralmente, este texto no presenta rasgos que lo distinguan particularmente de los anteriormente analizados. El poema está conformado por veintinueve versos, cuya organización se ajusta heterogéneamente al uso de las estrofas de dos a cinco versos. Estos, en su mayor parte son

endecasílabos, y se alternan versos de nueve y diez sílabas, con excepción del segundo verso de la primera estrofa, que es un verso de trece sílabas; además de esto, hay una cesura del texto entre el quinto y el sexto verso, donde se observa la ruptura de un endecasílabo; esto obedece al programa poético que sigue el autor. En este poema el uso de tres a cuatro pies métricos, con la sílaba quinta acentuada siguen siendo una constante.

Hay, sin embargo, una clara diferencia que puede ser identificada a nivel morfosintáctico en el uso de una conjugación verbal distinta y en la estructura de las oraciones que obedecen a un orden menos discursivo, en oposición a los poemas numerados con cifras arábigas. En este caso, las cláusulas suelen ser poco extensas; por ejemplo, en el primer verso, compuesto por dos cláusulas, la primera de ellas no contiene un verbo conjugado, sólo está formada por las formas fónicas ‘cha cha cha’; otras cláusulas no muestran una gran complejidad estructural, sino que están formadas por elementos básicos: sujeto, verbo y objeto, lo que genera enunciados breves que conforman fragmentariamente los versos.

Otro recurso distinguible en este poema es la aliteración. Hay sonidos que se repiten a lo largo de las estrofas, en especial los fonemas consonantes /r/, /s/, /m/, /n/, /k/:

**Nos dan el compás. Demos el brinco.**

Ya se está **cociendo** el **arroz**. La **ronda**  
de **sordos borrachos**, de **paralíticos**  
y de **homosexuales frenéticos**.

Una lagartija **incubada nace**;  
**rompe** el **casarón** de un ojo de gato  
y **empieza a nutrirse con viejas máquinas**.

A oscuras, fomenta el **invernadero**  
**sus hongos, sus reyes, sus dictadores,**  
 y **sus rotativas y micrófonos**  
 y **sus presidentes de república.** (7-17)

Esta reiteración de los sonidos es susceptible de generar un efecto significativo paralelo al contenido semántico del poema, cuestión que ahora abordaremos.

## ISOTOPÍAS

**Rito social:** /bailemos/, /repartir/, /baile/.

**Sujeto plural:** /bailemos/, /nos dan/, /demos el brinco/, /todos alcen/.

**Animal:** /marranos/, /lagartija incubada/, /cascarón/, /ojo de gato/, /perro en su juicio/.

**Alimento:** /cociendo el arroz/, /cacerola/, /empieza a nutrirse/, /cazuela/, /caldo/, /palillos de dientes/.

**Espacio:** /invernadero/, /calle/.

**Objetos:** /cacerola/, /viejas máquinas/, /rotativos/, /micrófonos/, /tambores/, /cazuela/, /palillos de dientes/, /sinfonolas/.

**Sociedad:** /borrachos/, /paralíticos/, /homosexuales/, /reyes/, /dictadores/, /presidentes de república/, /ejércitos/, /muchachos tímidos, sin barbas/.

**Valoración:** /pobres (marranos)/, /sordos (borrachos)/, /(paralíticos y homosexuales) frenéticos/, /brillantes (ejércitos)/, /necesarios (palillos de dientes)/, /(vida con) terror/.

**Sonoridad:** /cha cha cha/, /hiervan los ruidos/, /compás/, /ronda/, /sordos por el ruido/, /voces/, /sinfonolas/.

**Personificación:** /Desharrapado/, /Embustero/.

**Escritura:** /escritos en lenguas extranjeras/.

## PLANO DEL CONTENIDO

Ya hemos reparado en algunas diferencias que distinguen a estos poemas de los numerados con cifras arábigas. Entre estas distinciones encontramos que las cláusulas, diferenciándose de los otros poemas, siguen una lógica discursiva distinta. La fragmentación de los mensajes, sintácticamente alotópicos, no permite que se establezca una coherencia total entre los mismos. Los enunciados desarrollados a lo largo del poema parecen formar parte de un listado atemporal, cuyo carácter sugiere al lector la simultaneidad de las acciones representadas en los versos, esto merced a las conjugaciones verbales, la mayoría en presente indicativo e imperativo. En este poema, por otra parte, el sujeto de la enunciación se lee a través de la exhortación, de la descripción o del nombramiento de un acto con el uso del presente indicativo, que genera la apariencia de un testimonio que el sujeto constata a través de la observación y anotación de los hechos. Esta ausencia de un sujeto que ejecute las acciones, sustituido por el testigo observador de los hechos, permite identificar una construcción del sujeto distinta a la del sujeto lírico tradicional.

Pese a las diferencias respecto a los otros poemas, en estos pueden encontrarse consonancias en distintos niveles. Por ejemplo, el uso del sujeto plural sigue siendo reiterativo, lo que involucra dentro de esa colectividad un aspecto obvio en las isotopías, que es el carácter social de *Los demonios y los días*, con todo lo que esto implica: el espacio urbano, los actos referidos propios de una comunidad y los objetos, circunscritos al contexto, nombrados dentro del poema. Asimismo, el *ethos* que se efectúa aquí, al igual que en los otros poemas, tiende a lo disfórico; es de resaltar, sin embargo, que aquellos muestran matices afectivos distintos a estos poemas, donde el horror, el absurdo y lo grotesco imperan en lugar de la pesadumbre, o los afectos como la tristeza y la soledad de aquellos.

Por otra parte, dado que en este poema no predomina un discurso lineal, el análisis a realizar se centrará en estas isotopías identificables y en el cruce de sentidos que se establece entre ellas.

Por razón de este proceder metodológico, se conjuntarán también las isotopías en los tres grandes campos semánticos del Grupo  $\mu$ , sin dejar de lado la autonomía que las isotopías por sí solas puedan llevar significativamente en el proceso.

ANTHROPOS: sujeto plural, rito social, Sociedad, Valoración, personificación, animal.

COSMOS: animal, alimento, espacio, objetos, Sociedad, rito social, sonoridad.

LOGOS: escritura.

Como se observa, la mayor parte de las isotopías son parte del campo ANTHROPOS, se entiende por ello que el poema esté sustentado en el sujeto humano como referente. Por ello, veremos cómo se relacionan las demás isotopías en torno a ésta. Por ahora, nos enfocaremos en la isotopía del sujeto plural que, como ya habíamos indicado, se reitera en este poema, y que aparece en los versos y piezas léxicas siguientes:

1. Cha cha cha. Bailemos. Hiervan los ruidos.

2. Siga el vacilón. Bailemos diente con diente.

.....

5. Bailemos.

6. Pobres marranos.

7. Nos dan el compás. Demos el brinco.

8. Ya se está cociendo el arroz.

.....

23. La cazuela hierve por todas partes,

24. hay que repartir el caldo entre todos:

25. que no quede un solo perro en su juicio.

26. Sigamos las voces del Embustero.



27. Y que todos alcen los necesarios

28. palillos de dientes. Buena es la vida

29. con baile, terror y sinfonolas.

El sujeto plural aparece a través de la enunciación exhortativa del sujeto lírico, que enuncia como un mandato -en el que se incluye a la colectividad- los actos que han de ejecutarse: el baile y la dosificación del alimento. El plural, de esta forma, está próximo al rito social que ya se lee, por ejemplo, en el poema 24, donde se enuncia al receptor ideal como un ente rechazado en el curso de los actos sociales; en este poema, en cambio, es la colectividad la instancia de enunciación, y a través de esa comunidad se da la aceptación del rito y la invitación a él; el rito social aparece entonces indexado en el campo ANTHROPOS, por ser lo que conforma al sujeto, pero también al campo COSMOS, por ser algo externo al mismo. En relación con el vínculo entre las isotopías del sujeto y del ritual social, son dos isotopías más, también del campo COSMOS, las que se involucran en la construcción de sentido en estos versos: Sonoridad y Alimento.

La isotopía Alimento se relaciona con la exhortación al sujeto del plural en los versos 8, 23 y 24 antes citados, mientras que Sonoridad, ligada de igual forma al sujeto colectivo, aparece en los versos 1, 2, 7, 26 y 29. El rito social, la fiesta y el baile, es una actividad que contextualmente, en el referente empírico de la realidad social mexicana, está conformada por los elementos a los que representan las isotopías: la comida y la música. En los versos de Rubén Bonifaz no es distinta la configuración del acto: el compás de la música es dado a la multitud y se anuncia la promesa del alimento: el arroz; o se pregona que la cazuela hierve y que es necesario repartir el caldo entre los comensales. Sin embargo, este acto no se valora de manera positiva: el caldo presto a ser repartido tiene un objetivo, trazado en el verso 25: “que no quede un solo perro en su juicio”. Esto nos obliga

a tomar en cuenta, dentro de la lectura un par de elementos que identificamos en la isotopía de Personificación: el Desharrapado y el Embustero.

Estos personajes han sido percibidos en los poemas como aquellos a los que refiere el lexema ‘demonios’ en el título de la obra. Su papel, en cada uno de los cinco poemas donde se les halla, es ambiguo. Sus nombres: el Desharrapado, el Embustero, el Enredador, el Bellaco, el Expulsado, el Macaco, el Chapucero, el Perjuro, el Caudillo. Son personajes caracterizados de distinta manera en cada poema, y los rasgos que les corresponden se vinculan con otras isotopías y significados.

En este poema, como ya se dijo, son el Desharrapado y el Embustero los que forman parte de la enunciación del sujeto que señala y nombra los hechos. “Y el Desharrapado enrosca la cola / y su cacerola mueve, y atiza su lumbre” (3-4): es la referencia a un ser cuyas características son de animal, mientras que sus objetos y sus acciones, mover la cacerola y atizar la lumbre, lo presentan como un ente antropomorfo. Por su posición dentro del poema, el quehacer de este personaje, y con ello sus objetos, forman parte del ritual de la fiesta. De esta manera, esta figura se lee en relación con las isotopías Animal, Alimento y Rito Social, lo que permite que la construcción de lo demoniaco se constituya por elementos semánticos propios a lo humano y lo animal, y se vincule con la concepción del rito colectivo que representa la fiesta y la comida.

El segundo caso: “Sigamos las voces del Embustero” (26), viene luego de unos versos en los cuales se enuncia un referente: “la cazuela hierve” (23), una exhortación: “hay que repartir el caldo” (24), y el objetivo: “que no quede un solo perro en su juicio” (25). Así, ‘las voces del Embustero’ son entendidas como las instigadoras de las acciones de los versos precedentes. El Embustero de nueva cuenta se indexa semánticamente a las isotopías del Alimento, modificando su concepción y dirigiendo el significado al ámbito de lo terrible. Como se señaló, la comida forma parte del ritual social y es propicia a los comensales, sin embargo, en este verso (v. 24) los perros

son los receptores del alimento, con la función de eliminar su 'juicio'. Esto abre la lectura y la hace susceptible de que el lexema 'perro' pueda ser leído como humano, merced a la degradación peyorativa de los referentes del poema, como en el verso 6, de forma que las intenciones del Embustero sean la perversión y la animalización del hombre, por lo tanto, la isotopía Animal también puede ser indexada al campo ANTHROPOS. No obstante, esta isotopía Animal no sólo se integra a este último campo; se lee en estos versos: “Una lagartija incubada nace: / rompe el cascarón de un ojo de gato / y empieza a nutrirse con viejas máquinas” (11-13).

La enunciación pertenece también al polo objetivo del señalamiento de un hecho que el sujeto testimonia o refiere, formulada con la conjugación del verbo en presente indicativo. Se trata del nacimiento artificial de un reptil, cuyas circunstancias no son propias al animal real. El significado es intrincado por los mecanismos retóricos de que el poeta se vale en el verso 11. Los lexemas de la construcción: 'cascarón de un ojo de gato' se indexan a lo Animal, sin embargo, el lexema que refiere a la incubación los desnaturaliza, efecto que el último verso aquí proyecta con la nutrición, el Alimento, basada en 'viejas máquinas'. Estos versos pueden ser leídos, por el sentido social del poema y de la obra, como una crítica a la industrialización, al desarrollo de las tecnologías que, en estos versos, engendran animales terribles alimentados de máquinas. La isotopía Animal es susceptible de ser leída bajo el campo ANTHROPOS, lo cual induce una apreciación de ese juicio al desarrollo industrial y tecnológico como una crítica dirigida hacia el ser humano, sus tecnologías y el manejo de éstas.

Cabe resaltar este aspecto social en el campo semántico COSMOS, donde se indexan las isotopías que más revelan un ámbito colectivo y comunitario. Se trata de Espacio y Sociedad, cuyos lexemas aparecen en los versos siguientes:

A oscuras, fomenta el invernadero  
sus hongos, sus reyes, sus dictadores,

y sus rotativas y micrófonos  
y sus presidentes de república.

Brillantes ejércitos se apresuran  
sordos por el ruido de los tambores,  
y muchachos tímidos, sin barbas,  
llevan por la calle grandes carteles  
escritos en lenguas extranjeras. (14-22)

El espacio referido, aunque poco acotado, sobresale por un aspecto que depende del sujeto de la enunciación. Mientras que en los otros poemas el espacio es un entorno que el sujeto lírico vive y experimenta, en estos el espacio es el lugar señalado. ‘Invernadero’ y ‘calles’ son los escenarios en los cuales distintas jerarquías sociales se presentan. El primero, (versos 13 a 16), un recinto formulado para el cuidado y el acondicionamiento de plantas es el lugar en el cual la jerarquía mayor, representada por los reyes, dictadores y presidentes de república, emerge; si en versos atrás hay una animalización de los instintos y deseos humanos, en este punto el poeta acerca la concepción de los que ejercen el poder político y social como entes vegetales, hongos que crecen ‘a oscuras’, es decir, lejos de la mirada de la gente, del ámbito público.

El segundo escenario (versos 16 a 22) –las calles– es el sitio para los ‘muchachos’ que conforman la imagen de la protesta social. Estos jóvenes, en oposición a la jerarquía de aquellos individuos políticos cuyo nacimiento ocurre a oscuras bajo la protección del invernadero, forman parte del exterior, de la ideología extranjera que cargan en sus carteles, del ruido que en otros versos aquí es la fiesta y el frenesí. Sin embargo, en ambos escenarios es perceptible una crítica social. Al estrato socioeconómico más alto se le juzga paralelo a un vegetal, a entes inertes cultivados, es decir formados, lejos de la mirada pública, ajenos de esta forma a la democracia y a la transparencia

ideal de los procesos políticos; mientras que a los ‘muchachos tímidos’ se les percibe débiles y acomplejados, siendo la ideología extranjera de sus carteles un aspecto impropio a ellos, apresurados y ruidosos.

La ronda / de sordos borrachos, de paralíticos / y de homosexuales frenéticos. (6-10)

Por último, en estos versos se halla otra crítica encaminada hacia individuos específicos, cuyas características los definen y los representan: los borrachos son sordos, los paralíticos y los homosexuales frenéticos. El contexto de estos versos es la fiesta, en donde el desfogue, el ruido, la animalización y demonización de los personajes son rasgos en la configuración de su representación social.

Por consiguiente, este poema presenta escenarios cuyos referentes, actos e individuos son figurados retóricamente en busca de un efecto específico, distinto al *ethos* que los otros poemas presentan. Aquí, por un lado, el ruido y el alimento, parte de la fiesta considerada rito social, animalizan a las muchedumbres, expresadas en el sujeto plural, y conforman elementos simbólicos que connotan una ideología religiosa cuyas características no parten de lo divino, sino de lo infernal y lo demoniaco, tal como se lee en los versos 23 a 26. Por otra parte, las jerarquías sociales, ya analizadas en los versos 14 a 22, pueden ser leídas a través de una comparación: la representación de las altas clases sociales paralelas a lo vegetal. Estas comparaciones, ambas del campo ANTHROPOS, instauran la llamada mediación discursiva, al establecer relaciones semánticas, es decir retóricas a nivel metafórico y metonímico, entre los referentes.

El rito social es un elemento del cual se desprende la mediación referencial. Este tema, como lo hemos visto, está construido a partir de la consideración del contexto al que pertenece la obra de Rubén Bonifaz: la ciudad; las prácticas sociales y los individuos que las ejecutan son la materia extratextual con la que Rubén Bonifaz construye su concepción poética. Es conveniente hablar aquí de un intertexto particularmente que conecta estos poemas de Rubén Bonifaz con una

tradición poética canónica. Se trata, primeramente, de *Las flores del mal* del poeta francés Charles Baudelaire, del que interesa resaltar dos aspectos: uno, el carácter profano imputado a los versos del llamado poeta maldito, que concibe a demonios y a hombres en un mismo paradigma y, dos, el carácter urbano de los referentes poéticos en esos poemas. Como vimos, estos aspectos se presentan en este poema, donde Rubén Bonifaz retoriza tanto prácticas como individuos representados en espacios urbanos, concebidos desde una perspectiva animalizada, terrible y demoniaca.

En cuanto a la mediación retórica, encontramos sólo una isotopía del campo LOGOS, la Escritura, que se relaciona con la isotopía Sociedad, en los versos donde los muchachos desfilan con carteles escritos en lenguas extranjeras. Esta circunstancia revela una característica importante de la obra de Rubén Bonifaz. La escritura aquí no es el puente por el cual el hombre se une al mundo que vive y experimenta, por lo tanto, no hay una mediación retórica. El sujeto, como ya lo explicamos, enuncia las circunstancias de esta isotopía en un mosaico de acciones ejecutadas en una temporalidad suspendida en el presente, como parte de una pluralidad que representa a la colectividad social, a su vez dividida por rasgos económicos y de clase. Este poema, más que lírico, se acerca a la sátira crítica de los usos y costumbres de una comunidad.

Las recurrencias formales halladas durante el análisis de nuestro corpus poético son claras y dan cuenta de un buen número de recursos estilísticos de los que Rubén Bonifaz hace uso con conocimiento, pues el vate se ocupa de la forma poética con un sentido de la estilización fundado en la tradición lírica hispana, al tiempo que añade de su cosecha al cultivar formas líricas poco convencionales, pies rítmicos que conforman versos cuya musicalidad los distingue. De igual forma, las recurrencias del plano del contenido muestran que los poemas forman parte de un programa que el autor delinea a conciencia, situado en un contexto en el cual explora el oficio poético y las problemáticas existenciales de la colectividad a través de la poesía misma.

## CAPÍTULO 2

En el ensayo titulado “El destinatario desconocido. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño”, Evodio Escalante (2010) toma una serie de poemas (escritos en 1951 bajo el título “Poética”) y argumenta que la obra poética de Bonifaz Nuño obedece a los criterios que se establecen dentro de dichos poemas. Esta tesis no es infundada. En estos textos se encuentran los rasgos poéticos a los que Rubén Bonifaz va a recurrir en el libro que ahora nos ocupa, y que fuera publicado cinco años después de aquellos. Las disquisiciones formales y los fundamentos entre forma y contenido son materia para los siguientes versos:

Próximos brillan el sonoro vaso y el agua,  
 mas no se funden uno y otra. Siempre es distinta  
 la sola esencia, vida clara, con que relumbran;  
 forma es el vaso que contiene; vida sin forma  
 la sosegada transparencia que lo hace grave.

No de tal modo la palabra y el pensamiento  
 sino en sí mismos forma y vida. Luzca el poema  
 de una materia solamente; cristal desnudo  
 blando en su centro tembloroso; líquido claro  
 que junto al aire se endurezca libre y preciso. (I, 1-10)

Palabra y pensamiento, materia inseparable, son forma y vida. Claridad, libertad y precisión conforman el poema ideal, materializado en *Los demonios y los días*, obra en la que la claridad, la *mot juste* y el pensamiento sustentan la materia semántica de los poemas. La claridad del lenguaje que Rubén Bonifaz manipula, la presencia de cierto matiz coloquial, la palabra del pueblo que lleva en sí las experiencias propias a alguien que forma parte de la comunidad, palabra transparente para

comunicar y, por ello, elaborada con instruida y estilizada forma, hallan su origen en la musicalidad del verso, en su concepción unificadora de forma y contenido:

No siempre en alas del italiano  
 verso cristalino vuela sonoro  
 el endecasílabo. Otras veces  
 un compás lo lleve tenue y sombrío. (II, 1-4)

.....

Así cante a veces el verso: blando  
 como la pequeña voz apacible  
 que forma su cauce transcurriendo  
 por la muchedumbre sorda del ruido.

Se mezcle la música con el tema  
 formando una misma sola hermosura;  
 que en trance de ritmo la palabra  
 adquiera la voz de la poesía. (II, 13-20)

En los siete poemas analizados, en cada uno de los versos que los componen se constata un aspecto ya ensalzado en el trabajo de Rubén Bonifaz: el acento rítmico que recae siempre en la quinta sílaba. En estos versos de la “Poética” podría hallarse evidente la voluntad lírica que en *Los demonios y los días* da a la obra un carácter musical ineludible en su lectura. Estos rasgos rítmicos establecen y configuran una forma métrica variable, casi amétrica, pero con regularidades, con el uso de dos a cuatro pies rítmicos por verso (dácilios, anfibráquicos y trocaicos las más veces) y con variaciones que generan estructuras silábicas heterogéneas que van del verso de arte menor al de



arte mayor, según sean las necesidades expresivas. Al respecto, Helena Beristáin dice sobre los versos de Bonifaz que estos:

ofrecen el variado fraseo musical de la versificación polimétrica rítmica, y son con frecuencia, por cuanto a la métrica, evocadores, parcialmente, del estilo de gaita gallega, pero totalmente diversos y opuestos a este esquema por cuanto al ritmo, que en Bonifaz es siempre variado (y en los versos de gaita gallega constantemente iguales y monótonos dáctilos). (Beristáin, p. 40)

La materialidad acústica del verso bonifaciano es uno de los efectos más estilizados de su obra, y ofrece al oído una sonoridad forjada con precisión que atrapa y sorprende por sus variaciones, pero este rasgo es significativo además porque incide en otro nivel textual. La distribución estrófica, a pesar de que en cada uno de los poemas aparece dispuesta de una manera diferente, no deja de establecer una coherencia formal que va más allá de sus características estructurales, puesto que es el tema del poema el que en la mayoría de los casos condiciona la organización de los versos, que lo mismo conforman estrofas breves o décimas en un mismo poema. Compaginando estos distintos niveles estructurales, versos y estrofas, es posible hablar del ritmo que determina la expresión poética de Rubén Bonifaz como un rasgo que trasciende el verso y formula la concepción de la poesía cercana a la música, cuyos temas y formas coloquiales acercan a la obra a la idea de un cancionero popular, transformando al poeta en aquél que canta la experiencia del pueblo, de los suyos y de él mismo.

Esta musicalidad, por otra parte, también se construye con otros recursos retóricos ya señalados en el análisis, como las rimas internas que adecúan las cláusulas del verso encabalgado al ritmo, este último acompañado también por las aliteraciones que en muchos poemas mantienen una cadencia de sonidos homogéneos, paralelos al contenido que expresan. Otros útiles retóricos son la anáfora o el hipérbaton que, en funcionamiento dentro de un registro coloquial, confieren a

los poemas un carácter híbrido, cuya originalidad y estilo radican en hacer confluír diferentes rasgos de tradiciones poéticas distantes.

En cuanto al plano del contenido, y para comprender mejor las recurrencias temáticas señaladas y analizadas como isotopías del contenido, hemos elaborado una tabla donde se integra a cada una dentro de tres diferentes columnas, correspondientes a los tres grandes campos semánticos: ANTHROPOS, LOGOS y COSMOS.

	<b>ANTHROPOS</b>	<b>COSMOS</b>	<b>LOGOS</b>
<b>POEMA 6</b>	Sujeto singular, Interioridad, Corporeidad fisiológica y Otredad.	Exterioridad, Temporalidad, Otredad.	Palabra - escritura.
<b>POEMA 11</b>	Sujeto singular, Otredad, Ideología.	Objetos, Otredad, Espacio, Tiempo, Ideología, Mutabilidad.	Palabra-escritura.
<b>POEMA 24</b>	Sujeto singular, Otredad, Afectividad.	Objetos, Rito Social, Espacio.	Palabra-escritura.
<b>POEMA 27</b>	Sujeto singular, Sujeto plural, Otredad, Valoración positiva, Valoración negativa.	Objetos, Naturaleza, Valoración positiva, Valoración negativa, Espacio, Tiempo.	Oficio poético.

<b>POEMA 35</b>	Sujeto singular, Sujeto plural, Otredad, Valoración, Afectividad.	Otredad, Valoración, Objetos, Espacio.	Oralidad.
<b>POEMA 42</b>	Sujeto singular, Sujeto plural, Otredad, Afectividad, Corporeidad.	Sujeto plural, Otredad, Espacio, Tiempo, Objetos, Mutabilidad.	Comunicación, Escritura.
<b>POEMA I</b>	Sujeto plural, Rito social, Sociedad, Valoración, Personificación, Animal.	Animal, Alimento, Espacio, Objetos, Sociedad, Rito social, Sonoridad.	Escritura.

En la introducción al primer capítulo de este trabajo, al justificar la selección de los textos a analizar, se hizo mención a la distribución de los poemas numerados con cifras romanas. La presencia de estos poemas marca secciones, cada una de las cuales comprende un conjunto de poemas que comparten rasgos semánticos y enunciativos: los poemas seriados con números romanos funcionan como el puente entre un conjunto y otro, y estos se actualizan conforme la lectura los integra en el significado total del poema. El análisis de los poemas y la identificación de sus isotopías permite que abordemos ahora una síntesis de éstas, además de un análisis básico de la primera sección del libro con el fin de identificar los rasgos semánticos y enunciativos de la serie en cuestión, y así encauzar la interpretación de la lectura de *Los demonios y los días*.

La primera sección la ubicamos del poema 1 al 7, de los cuales hemos analizado el poema 6. En éste se lee la enunciación de un sujeto que reflexiona en torno a su expresión poética, su papel como individuo en el contexto social y cómo define esta circunstancia su expresión misma, en los últimos versos negada para la satisfacción individual, en pos de ideales como la justicia y la equidad, exponiendo la imposibilidad de ser feliz en un contexto en el cual la desdicha es lo común a todos. En este poema, la escritura es concebida como un ejercicio que se plantea respecto a los otros; el sujeto silencia al yo en el ejercicio poético para encontrarse con ellos, y este yo, al silenciar también sus necesidades íntimas expresivas, rechaza una tradición lírica basada en la expresión personal. Esta postura del sujeto se repetirá a lo largo de todo el libro, y en esta primera sección el número 4 es un buen ejemplo:

Qué tranquilamente callan, se pudren  
 los hermosos versos de amor, la sangre;  
 no es que yo lo quiera. (1-3)  
 .....  
 Y es completamente inútil que llore,  
 que cante pidiendo socorro; (8-9)

Los versos de amor se pudren más allá de la voluntad o el deseo del sujeto. El canto, que en el poema 6 se presenta como una meta fija –dar tranquilidad a la existencia del sujeto extrañado por sus facultades expresivas–, en estos versos es un ejercicio inútil para socorrer la ayuda que se necesita. En este mismo poema encontramos otro elemento isotópico: la corporeidad fisiológica, el cuerpo humano que, a lo largo del libro también, pero especialmente en esta sección, ha de repetirse en los poemas 1, 3 y 5. En este caso el sujeto enuncia un estado sensible de su corporeidad mediante una metáfora en la que el encierro, que puede ser leído como aprehensión, es expresado como experiencia psicológica y corporal a través de un referente animal:

Cada segundo

sé que estoy más cerca, me llaman;  
estoy en la tripa de una serpiente  
cada vez más cerca de mi esqueleto. (4-7)

Es también en éste, el poema 1, donde ese sentir corporal propio del sujeto vuelve a encontrar en el referente animal un motivo para expresar una sensibilidad interna:

Mitad de la noche. Terror. Distancia. / La cama, y el perro que ahora late / no sé dónde.  
Adentro de mí. Seguro. (8-10)

En este caso los enunciados dispuestos en las cláusulas breves, sin verbos, que construyen el espacio y el tiempo del poema, dan una sensación de fragmentariedad que, por otra parte, en versos anteriores dentro del mismo poema, aparece también cuando se hace una alusión al cuerpo del sujeto que recuerda con su sensibilidad:

Así he recordado de sueño –brazos–;  
dulcemente –piernas, desolada  
vida vegetal; y los pulmones  
y el aliento cálido–. (1-4)

El poema 3, en cambio, es un poema en el que el sujeto enuncia desde el yo una circunstancia común: los afectos y la vivencia del individuo que padece los mismos. En estos versos, la expresión de lo corporal corresponde a la interioridad del sujeto, y se reitera la sensibilidad que se experimenta como un encierro. El corazón, metonimia y metáfora que refiere la parte por el todo, el sujeto afectivo, es ‘animal desnudo’ que abandona al cuerpo, concebido como ‘prisión de piel y huesos’:

Cuando todo está perdido, cuando  
nuestro corazón –pobre animal desnudo–

deja su prisión de piel y de huesos  
 y se queda fuera, saltando solo  
 junto a alguna puerta, en el asfalto  
 de una carcomida calle cualquiera; (1-6)

La experiencia del encierro corporal toma otro cauce en el poema 5. Aquí se trata del sueño, circunstancia de la conciencia y el cuerpo humanos para los que Rubén Bonifaz despliega la concepción de un espacio interior. La enunciación es la del plural: ‘sentimos’, dice el sujeto lírico, y enuncia paso por paso la experiencia sensible: los párpados cerrándose, el pulso sanguíneo, los ruidos de afuera y los de la psique adentrándose en el ámbito onírico. Momento en el que el cuerpo, continente de la conciencia adormecida, genera otro tipo de encierro que se abre en sus posibilidades a ese otro espacio del sueño:

Tiempos y volúmenes dislocados  
 nos cercan: existen sin remedio.  
 Es como la cola de otro mundo  
 en el que también es posible todo. (10-13)

Las experiencias que estos poemas expresan son, como ya se leyó en el poema 6, aquellas que atañen a más de un individuo. La otredad es un referente de la expresión, de aquello que se dice y de los lugares y tiempos enunciados. El encierro, percibido también como protección y en tanto que experiencia colectiva, se repite en el poema 2, donde un sujeto enuncia una serie de espacios característicamente urbanos:

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. (1-5)

Esta gente que se adentra en sus cuerpos y se queda en sus casas, estos otros que pueden ser “artesanos, pintores, astrónomos, marineros”, los insomnes que, en una media noche como en la del poema 1, aquí están atentos y despiertos, y son valorados por el sujeto lírico a partir de sus ocupaciones, causas nobles y necesarias, al tiempo que el sujeto propio pondera su labor en unos versos que se enuncian como la exposición de la poética de Rubén Bonifaz:

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. (32-36)

Hemos visto que la mayor parte de poemas de esta sección configura la enunciación del sujeto lírico que expresa actos, ideales y valoraciones a partir de la colectividad a la que pertenece, sin embargo, y en oposición a la cantidad de poemas que refieren al sujeto plural, en esta sección hay también un referente para una otredad distinta, más personal en su concepción. Se trata de la segunda persona del singular, un ‘tú’ receptor que aparece en el poema 7 y que irrumpe la dialéctica entre el yo y los otros de los poemas anteriores para establecer el monólogo que va del yo al tú, una charla íntima pero unilateral. El poema es breve, y lo analizaremos íntegramente en sus componentes básicos:

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

lamida de amargas olas tranquilas.

Pero no era el mar ni la muerte:  
sólo, entre tus manos, el pañuelo  
que tú me enseñaste, que más tarde  
cubrió tus cabellos lacios;  
y mordido, con saliva tuya,  
un durazno muerto sobre la mesa.

En torno de ti, cayendo, brillando,  
tu aroma de cosa viviente.

Y fue la tristeza. Y era el deseo  
por sí mismo más que el amor, y mucho  
más que el sueño, y más que las palabras.

Por una parte, vemos que el 'tú' está constituido por rasgos físicos poco definidos que el sujeto retoriza mediante la comparación y la metonimia, y que se ponen en relación con elementos que configuran una isotopía espacial distinta a la que los otros poemas contienen: el mar, descrito como un entorno compuesto por elementos de carácter disfórico. Sin embargo, no es la experiencia del espacio el motivo del poema. La enunciación del yo recae en su experiencia respecto al otro, y la expresión se configura con elementos (objetos y propiedades) suyos: el 'pañuelo' que retiene en las manos, el 'durazno' que mordió, 'muerto' sobre la mesa, su aroma; enunciación que concluye con una experiencia también fragmentaria, casi indefinida, expresada mediante el verbo 'ser' conjugado en la tercera persona del pretérito imperfecto y mediante la coordinación de una serie



de elementos ('tristeza', 'deseo', 'amor', 'sueño', 'palabras') en una relación valorativa en la que el último lexema: 'palabras', genera una isotopía de la escritura, concebida, de acuerdo a su posición en la serie, como aquella con el menor valor entre los elementos.

No es casual que a esta isotopía de la escritura se le adjudique el menor valor en un contexto en el que el sujeto lírico enuncia una relación dialógica y afectiva con una otredad íntima. En poemas anteriores y posteriores a éste hemos visto ese rechazo del sujeto a la expresión lírica tradicional que encuentra en el asunto amoroso su materia prima, y que pondera al yo como elemento constitutivo prioritario en la enunciación. En este caso resulta incluso significativa la brevedad del texto, conformado por 17 versos, siendo uno de los más cortos en comparación con los poemas analizados que contienen entre 20 y 40 versos; la escueta expresión formal y lírica del yo que habla de sí, de sus experiencias íntimas, se contrapone a una mayor extensión formal en aquellos poemas donde el sujeto se pluraliza.

En cuanto a esta sección, se observa que los rasgos enunciativos configuran a un sujeto que se expresa desde sí, desde su carácter personal, aspecto que se percibe en dos isotopías: la corporeidad humana, y el sujeto singular, que comprende la isotopía de una interioridad psicológica. Sin embargo, la expresión personal tiene un origen fundado en la colectividad, por la cual el sujeto se pluraliza, conformando la isotopía de la otredad. Esta isotopía, además, precisa del contexto espacial que genera otra recurrencia: los sitios urbanos donde esas experiencias toman sentido, recurrencia tan sólo interrumpida por la mención de otro espacio (el mar) cuyos elementos encuentran su origen en una experiencia distinta. De esta forma se justifica la elección del corpus, pues cada poema es una pieza que representa características sustanciales dentro de la sección en la que aparece. Sin que esto quiera decir que cada sección implique significados distintos entre sí. Para ello, basta observar que en la tabla se integran las isotopías leídas en cada poema y su

pertenencia a los tres grandes campos semánticos, características que permiten concebir el poemario en su conjunto como unidad significativa.

*Los demonios y los días* tiene como rasgo característico al sujeto lírico problematizado desde su interioridad, y que expone desde su oficio -la poesía como ejercicio literario- las inquietudes, los valores, los espacios y los tiempos que involucran la existencia de una colectividad respecto a la cual manifiesta una distancia, la del yo conflictuado, y al mismo tiempo una cercanía, la del sentido de pertenencia para con los otros, las formas y hábitos de la sociedad, sus esperanzas, deseos y miedos.

Este sujeto, ubicado en el campo ANTHROPOS, es el elemento rector por el cual la expresión y enunciación –el LOGOS, comprendido también como la labor poética– media con el mundo externo (COSMOS), es decir: con la ciudad y con sus gentes, sus valores e ideologías, hábitos y condiciones. La enunciación de *Los demonios y los días* es un cúmulo de experiencias elaboradas a través de la expresión poética. El sujeto singular, el sujeto pluralizado y la anulación de uno o de ambos, sustituidos por una voz impersonal, que referencia y atestigua desde afuera los acontecimientos, y que en algunos poemas señala a la tercera persona del plural, son las instancias enunciativas que los cuarenta y siete poemas comportan.

Cabe decir que son realmente pocos los poemas que refieren de manera exclusiva a una sola instancia enunciativa. Como nuestro análisis lo demuestra, la mayoría presenta un viraje de voces entre las ya señaladas. Las excepciones, sin embargo, conllevan a la construcción de las distintas instancias que conforman a este sujeto lírico y permiten entender las razones y las características de la expresión lírica de Rubén Bonifaz Nuño en este libro.

Respecto al sujeto lírico, Ismael Santiago (2014) refiere que, en *Los demonios y los días*, hallamos un sujeto en movimiento cuya búsqueda por el objeto amado lo lleva a través de la ciudad, pues es

un héroe moderno, un individuo que trabaja y lleva sus asuntos a buen puerto a pesar de que no marchen bien. Es un individuo entre muchos otros. Así, los habitantes, al recorrer las calles, los cines, fundan la ciudad pues la reconocen, ya que existe gracias a quienes la habitan. (Santiago 286)

Los espacios, en aquellos poemas donde esta instancia toma la palabra y expresa un sentir individualizado, son los que aíslan al sujeto, ora en su cuerpo, en su psiquis y en sus deseos o recuerdos más profundos, ora en su habitación, en las calles, o en espacios urbanos tales como el café, la estación de autobuses, parques, cines y puentes, siendo referidos estos lugares, las más de las veces, no como sitios vividos empíricamente en el enunciado, sino nombrados desde esa interioridad reflexiva de la voz lírica. El mar, por otra parte, aparece como un escenario alotópico al romper con la continuidad temática de la localización urbana, y se presenta como un sitio donde la dicción se inclina hacia la imposibilidad afectiva; estos impedimentos para el acto amoroso -no sólo para el encuentro de los implicados en él, sino incluso para la realización del discurso amoroso como base para la creación poética misma- configuran un paralelismo entre la diferencia que hay entre los espacios mismos: ciudad-mar (en especial considerando la geografía mexicana, en la que es posible apreciar la distancia entre la urbe capital y cualquier costa), con la distancia del sujeto respecto al otro como objeto amado.

Así, por ejemplo, encontramos el poema siete (7), comentado líneas arriba, donde el yo como sujeto de la enunciación, en un monólogo afectivo, se dirige a un receptor específico y configura una expresión disfórica que señala al mar no como un espacio que se experimenta empíricamente, sino como confirmación de la lejanía respecto al otro (al tú receptor), constituyendo

a través de la falta la disforia anímica en la que la tristeza y el deseo insatisfecho son los que determinan al amor y a las palabras, es decir a la expresión y a la afectividad del individuo, que sufre su experiencia a través del lenguaje.

Otro poema donde el sujeto lírico se manifiesta en un ‘yo’ sitiado es el diecisiete (17). Aquí, la observación de una mosca atrapada detrás de una ventana es un fenómeno que motiva una reflexión del sujeto en torno a su mortalidad, y donde el placer y la resignación son los sentimientos que emergen de la idea de olvido y de una relativa indiferencia hacia la vida. Sin embargo, en los últimos versos el deseo de escapar de esos pensamientos le revela al sujeto una imposibilidad de libertad, momento lírico en el cual se manifiesta el paralelismo entre el insecto y el yo que enuncia, configurando al sujeto como entidad incapacitada y encerrada en sus actos existenciales.

Además de estos, otros poemas como el diecinueve (19) el veintiocho (28), el veintinueve (29) y el treintauno (31) son exclusivos de la expresión lírica del yo. En el segundo, por ejemplo, el 28, el sujeto expresa una revelación: “he podido ver las cosas” (poema 28, v.2), a partir de la cual manifiesta un sentir físico y psicológico, experiencia mental y corporal mediante la que la memoria se hace presente a través de una sinestesia y una metáfora sobre el lenguaje:

No me queda nada; sólo nombres  
viejos, nuevos nombres amados  
que se mezclan suavemente; confundo  
el sabor de todos sobre mi lengua. (6-9)

La revelación adquiere tintes epifánicos que el poeta retoriza mediante la comparación de la experiencia con elementos espacio temporales: ‘mayo’ y ‘el mar’; el segundo, de nueva cuenta inscrito sólo como referencia imaginaria y lejana que se opone al espacio urbano vivido por el sujeto. Resalta de este poema que la construcción de la experiencia de la dicha sea puesta en relación con la indiferencia ante el infortunio en los últimos versos:

Y acontece

que baja de todas partes el cielo  
 rumbo al corazón, con la dulzura  
 de una enfermedad sin importancia. (21-24)

Estos espacios que mantienen sitiado al sujeto lírico son un factor que se involucra en su problemática expresiva y existencial. Pero, además, la figura del poeta inmerso en las profundidades de su reflexión y de su sentir aparece en consonancia con la pérdida del prestigio que representa su labor dentro de las sociedades urbanizadas modernas; al respecto, Pere Ballart afirma que

quien decide desde el aislamiento de su realidad particular dejar de consagrar los hitos de la vida pública para dar interés poético a las pequeñas o grandes historias de su mundo privado, está de alguna manera afrontando las consecuencias de una nueva posición de marginalidad, la del *outsider*. (Ballart 66)

Esto va en consonancia con la actitud del sujeto que adopta la resistencia individual en aquellos poemas en los que el yo se mantiene fuera de los espacios y rituales colectivos (fiesta, casa y familia). Ballart observa también una característica que identificamos en la lírica de *Los demonios y los días*, y que tiene que ver con el poeta en su contexto social:

Cuanto más populoso es este último, notable paradoja, más reducido se hace el ámbito de recepción del creador, más solitaria su aventura, más silente y reconcentrado su ejercicio. (Ballart 67)

En general, las condiciones sociales y materiales que el sujeto individual experimenta son determinantes en los referentes de su expresión. En tanto que se manifiesta en la primera persona del singular, la duda, la incertidumbre, la desesperanza y la soledad lo impulsan a la búsqueda por comprender lo que sucede a partir de la reflexión de su situación y la de los otros, cuyas

experiencias, de antemano, sabe que no son ajenas a las propias. Sin embargo, como sujeto consciente de sus condiciones y, al mismo tiempo, como aquél que enarbola el oficio poético, labor en la que está inmerso expresiva y existencialmente, la moral del individuo, sus valores e ideales enmarcan su expresión lírica, con la que confronta las convenciones sociales y los hábitos de la colectividad, adoptando a través de la creación poética la resistencia individual del hombre que no cede al juicio ni al pensamiento de los otros, sino que ejerce su oficio, impulsando la búsqueda mediante éste de la verdad y la belleza.

Por otra parte, esta búsqueda del canto verdadero y de lo bello, entendido desde la isotopía de la escritura, es una característica del yo que lo orilla a la retracción de su individualidad, y que lo mueve de la esfera del 'yo' al sujeto lírico que enuncia desde la primera persona del plural 'nosotros'. Esto es parte esencial de esa problematización que adquiere el sujeto como instancia enunciativa, ya que, en consecuencia, la constante incertidumbre del sujeto lírico se presenta en relación con su incapacidad para 'cantar por nota', es decir, para priorizar el aspecto estético de su elocución o, en otro extremo, para negar toda dicción individual y, en cambio, optar por el sujeto colectivo, el de la primera persona del plural.

A lo largo de la historia de la tradición poética universal, la evolución de la enunciación lírica ha sufrido diversos ajustes que atañen al sujeto de la enunciación; como señala Ballart, a partir de las poéticas del romanticismo

la búsqueda de una lengua personal pasa a ser la principal preocupación creativa del poeta, pero no del todo exenta de contradicciones, ya que todavía y como siempre la palabra poética surge entre hombres y mujeres y es a ellos a quienes, hasta en la más visionaria de las introspecciones, se acaba dirigiendo. Por eso al poeta se le hace inexcusable, a pesar de su propósito esteticista e intransitivo hacer constar en el poema de algún modo su percepción. (Ballart 69)

Así, en *Los demonios y los días*, el sujeto que problematiza su elocución y que se niega al placer estético de ésta desde la enunciación individual, se involucra con esta búsqueda de la lengua personal, pero que al mismo tiempo se dirige a los otros. El yo cede a la pluralización de la dicción porque está consciente de que sus experiencias pertenecen también a las experiencias de la colectividad: sus íntimos pesares y su incertidumbre también son de los otros o, en un movimiento inverso: el sentir de los otros también le es propio. Además de esto, dado que el individuo manifiesta constantemente la insatisfacción existencial de la vida urbana moderna, la emergencia de aquel yo frente al nosotros aparece como una respuesta reaccionaria, como lo señala Evodio Escalante:

el hombre-masa, ese ser anónimo, multitudinario, de convicciones aleatorias, controlado por el poder económico y por las ideologías (incluyendo aquí las que pretenden liberarlo); que ese ente inconsciente y enmascarado, patriotero e irresponsable, en fin, es el acontecimiento específico que provoca la desazón del escritor y el que lo obliga a construirse una figura de poeta capaz de neutralizarlo.

(Escalante)

En este sentido cobra importancia la forma poética a la que recurre Rubén Bonifaz en dos aspectos. En primer lugar, la estilización del verso a través de la palabra coloquial, del cual Escalante afirma que encontramos “el español corriente de los mexicanos, el léxico de la conversación que se usa en la ciudad de México, sin embellecimientos ni sublimaciones”. Si bien en cuanto al léxico la palabra no es sublimada como afirma Escalante, sí lo es la forma rítmica: el acento rítmico de la quinta sílaba que imprime una constante cadencia musical a cada verso.

El otro aspecto es la presentación de *Los demonios y los días* que se revela en el último de los poemas (42), aspecto que, en palabras de Escalante:

afirma el grito desesperante de un poeta que quiere una respuesta (...). Los poemas del libro, todos juntos, no son sino una sola carta que amerita una respuesta, y que vislumbra, dentro del horizonte del lenguaje, la presencia virtual de ese destinatario que, a su vez, desde su anonimato, ha de escribir la contestación.

En este punto toma relevancia el cambio de voces entre el sujeto individualizado y el colectivo. La introspección es búsqueda reflexiva y consciente de un yo sitiado en su cuerpo, en su casa o en su ciudad, al tiempo que es la búsqueda por el otro, búsqueda que el poeta como entidad ficticia dentro del poema, como un Ulises moderno, navega en la incertidumbre armado de su oficio dentro y fuera de sí para encontrar en el otro la respuesta: la comprensión mutua, la cercanía, la fraternidad. Este anhelo por el entendimiento y la aceptación de una realidad que asfixia y enferma es necesidad para el sujeto lírico, el individuo que sabe inalcanzable su deseo sin hermanar su desdicha, su temor y su sufrimiento, sin aceptar que estos yacen en él como en los otros.

Cabe, además, destacar que, en aquel último poema permite aprehender ciertas particularidades que conforman al sujeto lírico en primera persona del singular, una instancia que permanece constante a lo largo de los poemas (numerados con cifras arábigas) y que en este último (42) rebasa la idea de la presencia textual, como ya se aclaró, en el hecho de establecer un contacto con el receptor/lector. La frecuencia de este sujeto lírico, a partir de la lectura total del libro, permite que su papel sea perceptible como una macroenunciación diseminada a lo largo de diversas instancias, que son cada poema, y que el poemario en total pueda ser concebido como un macrosigno cuyo significado total comporta un ethos binario, fluctuante entre la disforia y la dicha, la esperanza y su contrario.

Por último, es menester integrar en estos cambios enunciativos a la voz impersonal que encontramos en los cinco poemas cifrados con números romanos e intercalados entre los otros cuarentaidós. Como el análisis nos lo revela, en estos poemas no encontramos una voz lírica desde



la primera persona del singular; aquí en cambio, se enuncian las circunstancias en un mosaico de acciones suspendidas en una temporalidad siempre presente, parte de una pluralidad que representa a la colectividad social, a su vez dividida por rasgos económicos y de clase. Estos poemas, más que líricos, se acercan a la sátira crítica de los usos y costumbres de una comunidad.

Aquí, la instancia enunciativa se presenta de diversas formas, omitiendo en cada una al sujeto individualizado. La enunciación testimonial, crítica y social se da en el contexto de la fiesta y el jolgorio; la instancia que marca la referencia a los hechos y personajes descritos se presenta de dos formas: desde fuera, con la voz refiriendo lo que sucede, a modo de observación, y desde adentro, con el pronombre de la primera persona del plural, asumiendo la circunstancia como propia desde la colectividad. Este mecanismo recuerda a la espacialidad interna/externa que analizamos en los otros poemas, sin embargo, las diferencias son claras.

En primer lugar, cabe resaltar el aspecto festivo de los poemas. En su introducción al estudio sobre la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Mijail Bajtin (1987) señala que ya en las culturas primitivas la celebración popular se presentaba en una especie de dualidad del mundo, fundada por un lado en el culto serio, y por el otro en la existencia de cultos cómicos. En *Los demonios y los días*, el propio título nos induce a pensar la aplicación de esta dualidad, donde el segundo vocablo sugeriría su referencia a los otros cuarentaidós poemas, mientras que “los demonios” nos haría pensar en estos cinco cuya temática es expuesta en oposición a la seriedad con la que el poeta trata los ideales, los hábitos y los pesares de los suyos en “los días”.

En estos cinco poemas, la fiesta irá en relación con “los demonios”, exponiendo los sucesos y referentes dentro de un ámbito construido cercano al terror y a lo grotesco:

I: “Buena es la vida / con baile, terror y sinfonolas” (28-29).

II: “El Enredador, con su trinche, / rasca las costillas, provoca / una comezón de gruñidos, / de risas rabiosas, de carcajadas / que afloran las vísceras, los dientes” (9-13).

III: “y será correcto que, al descubrimos, / para saludar, de nuestra chistera / salten una mano vendada / y las verdes tripas de un cordero” (26-29).

IV: “Caballos podridos galopan / llevando los huesos al aire, hiriendo / insepultos cuerpos, casi líquidos, / de oscuras mujeres enrebozadas” (21-24).

V: “Que nadie se acuerde de que existen la sed, / los cochinos consumiéndose” (21-22).

La voz impersonal del sujeto se presenta desde el exterior de los acontecimientos a los que alude mediante la exhortación al goce del festejo; en este rasgo se pueden incluir los diversos personajes que participan en los actos: personajes demoniacos, animales imposibles o antropomorfizados, o humanos vilipendiados con rasgos grotescos que son invitados al convite o son expuestos en todo su horror y miseria:

I: “Bailemos. / Pobres marranos. / Nos dan el compás. Demos el brinco. / Ya se está cociendo el arroz” (5-8).

II: “Viva la pachanga, rompamos filas, / saquemos las uñas, corramos. / También el placer es obligatorio / y hay que divertirse como se pueda” (19-22).

III: “Alquilemos trajes de etiqueta / para disfrazarnos; es vergonzoso / no tener dinero. Hoy se casan / un chivo contento y una gallina negra, totalmente virgen” (3-5).

IV: “Cada quien agarre lo suyo / antes de que alguno se lo gane; / éste es el momento de ver las llagas, / de enseñar los labios hendidos / hasta el paladar, de abrir los candados / y soltar los puercos de pelea” (13-18).

V: “El Perjuro brinca de gusto; / infla los cachetes y sopla / sobre su montón de basura ardiendo / y animales gordos evaporados” (12-15).

Además de esto, la referencia a ciertos personajes de la vida pública, aquellos de los cuales el sujeto lírico se compadece y se congracia, aquí se exponen desde una crítica social que no juzga, porque no se establece una postura desde la impersonalidad, pero que señala desde esta esfera

poética donde se exponen los horrores y que va más allá, pues, como vimos en el análisis, alcanza los ámbitos de las formas de producción y los modos de vida sociales:

I: “Una lagartija incubada nace: / rompe el cascarón de un ojo de gato / y empieza a nutrirse de viejas máquinas. / A oscuras, fomenta el invernadero sus hongos, sus reyes sus dictadores” (11-15).

II: “Se mezclan chillidos de estudiantes / con sueños de niñas estupradas por radio” (14-15).

III: “... no habrá quien se alarme de que un niño, / científicamente desencajado, / escurra en los muslos de una doncella, / o de que un cantante se suicide...” (13-16).

V: “... y las calaveras abren la boca, / para no morir de asfixia / en las oficinas de los bancos” (9-11).

En este festín del espanto y lo terrible puede leerse lo que Bajtin afirma como una de las características de la celebración popular sobre el carácter indistinto de los participantes, dado que la fiesta es el sitio de la libertad, donde se rompe con la opresión de lo cotidiano,

una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. (Bajtin 9)

Algo que Giorgio Agamben (2011) argumenta también cuando dice que

en todas las fiestas de tipo carnavalesco [...] las relaciones sociales existentes se suspenden e invierten [...] de modo que la fiesta se muestra ante todo como una desactivación de los valores y los poderes vigentes. (Agamben 163)

Por otra parte, al igual que en los otros poemas, aquí la enunciación desde el sujeto colectivo nos permite entenderlo como otro aspecto de la pertenencia del mismo, que asume su identidad respecto a los otros mediante la ironía y el humor, pues, como Bajtin lo dice el humor festivo no es una

reacción individual ante uno u otro hecho singular aislado; la risa es patrimonio del pueblo; todos ríen, la risa es general; es universal, contiene todas las cosas y la gente, el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; (...) esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. (Bajtin 11)

Para terminar, otros dos elementos referentes son la ciudad y la expresión poética que estos poemas exhiben. La primera, la ciudad donde, “bajo un cielo blanco tienden los árboles / deslucidas hojas de ceniza” y donde los tímidos e imberbes muchachos “llevan por la calle grandes carteles” (V), es el espacio semánticamente contrario a aquél donde el sujeto lírico expresa los pesares, los deseos e ideales propios y de los otros; en estos poemas, en cambio, la misma ciudad es el sitio para el desfogue y los excesos. Es pertinente recordar esa dualidad bajtiniana y contemplar la simultaneidad que ambos mundos ocupan en el nivel lingüístico, planos que se construyen con la lengua de los habitantes, con las palabras de los que viven el vaivén de los días con sus demonios a cuestas, como condena y salvación:

Las formas y símbolos de la lengua carnalesca están impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas 'al revés' y 'contradictorias', de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo, del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos

bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un 'mundo al revés'. (Bajtín 10)

Es significativo resaltar la interdependencia de estos rasgos tanto en la enunciación como en la experiencia de los sujetos que la viven en sus espacios y en sus tiempos. Rubén Bonifaz lo declara: “buena es la vida con baile, terror y sinfonolas”, pues “mientras hay mugre hay esperanza”. En la ciudad de *Los demonios y los días* todo es necesario, y los rostros de la experiencia humana enarbolan la complementariedad de los valores y los ideales con sus opuestos, del milagro de vivir lo más dulce, desde el amor, la fraternidad y la poesía, que se vive en el exterior con los otros, los compañeros y colegas, hasta lo más hondo, aquello que enraíza en el sujeto íntimamente como sus tristezas, sus pesares y el horror mismos, conformando de esta forma el ethos binario que líneas atrás argüimos; dado este contexto, es imprescindible la comunión del yo con los otros a través de las palabra poética, y el diálogo que ésta puede instaurar, como desde un oxímoron, la cercanía de los seres que conviven en una comunidad a través del entendimiento de sus condiciones más esenciales.

### CAPÍTULO 3

Uno de los diálogos platónicos más reconocidos, estudiados e interpretados es el *Timeo*. A grandes rasgos, en él se expone, a partir del diálogo entre Sócrates, Timeo, Critias y Hermócrates, la creación del cosmos. El demiurgo es la figura que da forma al universo a través de tres principios: el primero, aquello que se relaciona con lo divino, lo inteligible a través de la razón, el modelo inmutable y eterno; el segundo: la imagen del modelo, aquello que deviene y es visible, experimentable, “es opinable, por medio de la opinión unida a la percepción sensible no racional, nace y fenece, pero nunca es realmente” (Platón 171); y el tercer principio, producto de la necesidad sobre la cual la inteligencia del modelo inmutable trabaja, es el receptáculo de toda generación, que corresponde al concepto de la *chora*, siempre idéntica a sí misma, que no cambia sus propiedades. De esta forma se conceptualiza “lo que deviene, aquello en lo que deviene y aquello a través de cuya imitación nace lo que deviene” (Platón 202).

La *chora* es una “cierta especie invisible, amorfa, que admite todo” (Platón 203), tercer género eterno, ubicado entre el razonamiento y la sensación, es el espacio que no admite destrucción, que proporciona una sede a todo lo que posee un origen, es captable por un razonamiento bastardo sin la ayuda de la percepción sensible, creíble con dificultad. Para poner este concepto en relación con la poesía de Rubén Bonifaz Nuño, nos atenemos a lo que Jean-François Lyotard argumenta sobre la *chora*, la cual es lo que se presenta como objeto de un discurso originario es una figura-imagen alucinante, situada precisamente en este no lugar inicial.

En *Los demonios y los días* este objeto discursivo lo relacionamos con la ciudad, pero además es el colectivo que forma y hace la ciudad: los seres que la habitan y la experimentan, los individuos a los cuales el poeta da sentido cuando los enmarca en la primera persona del plural: el nosotros. Como espacio la enunciación es la nodriza que sufre las afecciones de aquello que soporta, pues

adquiere formas múltiples y, como está llena de fuerzas disímiles que no mantienen un equilibrio entre sí, se encuentra toda ella en desequilibrio; se cimbra de manera desigual en todas partes, es agitada por aquellas y, en su movimiento, las agita a su vez. (Platón 205)

La ciudad bonifaciana, mediante el procedimiento lingüístico y poético que hace de la enunciación del sujeto lírico en primera persona del singular un ‘nosotros’, aparece como el recipiente de la experiencia colectiva, de las vivencias y de todo lo que el poeta retrata respecto a los otros y, en consecuencia, la ciudad misma, esas calles y esos cuartos, las estaciones y los cines, son también este espacio-matriz que toma forma a partir de los habitantes quienes, al devenir en estos espacios, les otorgan las características que los distinguen.

Este colectivo forma parte de la percepción no-sensible ni conceptual del sujeto lírico que como un ‘yo’ y, alternando la focalización, en el ‘nosotros’, hace de la expresión poética el recipiente de la experiencia colectiva, de las vivencias y de todo lo que el poeta retrata del colectivo y, con ello, las posibilidades de una existencia en la que “hay muchos caminos que desconozco / y que no es tan corta nuestra vida” (poema 3, 39-40), o las potenciales vidas de las gentes ‘detrás de los escritorios’, en los ‘circos’ y en las ‘calles’ (poema 12, v. 1-5), en los “lentos camiones donde los indios / juntan el sudor y la miseria” (poema 13, v. 16-17), o como parte de los “cuerpos siniestros de los mendigos, / los disfraces húmedos de las gentes” (poema 14, v. 18-19).

Este colectivo virtual que es entonces la ciudad misma: las calles, los cuartos, las estaciones y los cines, es este espacio-matriz que toma forma a partir de los habitantes quienes les otorgan las características que los distinguen. Por lo tanto, este colectivo virtual es ambiguo, porque los vemos como sujeto (a partir de la primera persona del plural) y como objeto de la enunciación del sujeto lírico cuando éste se expresa desde el ‘yo’. Se trata, en todo caso, de una construcción lírica cuyos referentes urbanos se presentan en el poema como una experiencia simbólica que el sujeto porta y

hace suya en la enunciación, y que deposita en la concepción de un colectivo, de un pronombre que encierra la potencial experiencia de la ciudad y sus habitantes.

Este recurso lírico es observable en obras y poemas posteriores a *Los demonios y los días*, principalmente en tres de ellas: *El manto y la corona* (1958), *Canto llano a Simón Bolívar* (1958) y *Fuego de pobres* (1961). Obras que tienen en común la representación constante de un sujeto lírico que se enfoca en la vida privada e íntima universal, en el retrato de su experiencia individual y en la vivencia colectiva, en la enunciación del deseo, de la idealización o del recuerdo. El despliegue de artificios enunciativos por parte del sujeto es casi similar en cada una de ellas, donde la enunciación enmarca una situación comunicativa en la que configuración del receptor y la expresión poética se condicionan mutuamente. Además, este último aspecto: la comunicatividad de la lírica bonifaciana, es trascendental en la percepción de la coloquialidad del lenguaje que sustenta el discurso poético.

Así como se analizó en *Los demonios y los días*, donde el destinatario es percibido a través de versos que enmarcan los ideales del sujeto lírico y que en el último poema se revela de forma clara con la intención dialógica y epistolar del ‘yo’, en *El manto y la corona*, la amada ocupa el lugar del otro al cual se dirige la enunciación. En su investigación titulada “La transfiguración de la presencia en *Los demonios y los días* y *El manto y la corona*”, Mariana Ortiz argumenta que *El manto y la corona* es un poemario más “subjetivo e individual, en el que se utiliza menos el plural y más el tono de la confesión” (Ortiz 49); sin embargo, aunque menos evidente dada la presencia predominante del yo que construye la enunciación amorosa, el plural de la colectividad persiste en la configuración del sujeto, su percepción de las cosas, de su relación con los otros, y de su comprensión del espacio que habitan, de forma similar al procedimiento en *Los demonios y los días*:



10: “Es de noche. La luz en las ventanas / habla de gentes cálidas, reunidas; / hombres y niños y mujeres / a salvo de este viento” (12-15).

26: “Sí. Lo sé. Mucha gente / padece; mucha gente está comida / por su debilidad y su miseria” (7-9).

Es en la unión de la dualidad entre sujeto y objeto líricos donde se da forma a otra faceta del ‘nosotros’, recinto de lenguaje reflexivo sobre el deseo fundado en lo común, en la comunión y comunicación humanas:

27: “Quisiera imaginarme / que no nos separamos un momento; / que fuimos juntos, o que nos quedamos / juntos” (7-10).

34: “Como no estamos solos en el mundo, / y miramos afuera, y nuestra isla / de amor está comunicada / por puentes incontables con las necesidades, las tristezas / el dolor de las gentes” (1-6).

La construcción de la relación amorosa en medio de la experiencia urbana marca una transición temática entre *Los demonios y los días* y *El manto y la corona*; además, hay elementos que permiten reconocer el espacio-sede sobre el cual se enuncian las experiencias; al respecto, Escalante afirma que en este segundo libro encontramos pasajes que remiten a los detalles más simples de la vida ordinaria: “el temblor de lo cotidiano, el hecho de planchar, o de coser la ropa, o de ir al mercado a comprar el mandado, actividades (...) en lo más sórdido, en lo más banal de la existencia de todos los días, el poeta las dice de tal modo que las imanta de poesía” (Escalante). De esta forma, emerge la voz poética como una instancia cuyos objetivos no están sólo en el dialogismo entre un tú y un yo, sino en la expresión en función de comunicar a los otros la experiencia amorosa cognoscible, cercana por los referentes íntimos que retratan a los individuos al margen de un espacio común: la casa; pero además reaparece la figuración del poeta como instancia enunciativa, como consciencia del oficio que es hacer palabras dicha experiencia:

el poeta se asume como la mediación indispensable. Sin él, sin el concurso de su palabra, sin el pliegue veraz de su testimonio, esta figura femenina acaso no existiría. Sería lo que nadie advierte, lo invisible, el hueco de una presencia que los demás no ven, y no pueden, por tanto, atender, venerar

[...]

Lo que sucede es que la presencia de la mujer provoca una reacción ética en el escritor. Si la belleza es invulnerable, la tarea del poeta es transmitir, aunque sea un poco, de este resplandor. Está obligado a hacerlo. De otro modo sería traidor a su oficio. La individualidad, la gloria del poeta, de ahora en adelante, consiste en que ha asumido una tarea que lo distingue frente a los demás. (Escalante)

*Canto llano a Simón Bolívar* es una breve obra que consta de siete poemas y cuya enunciación lírica recuerda, en su heroicidad manifiesta, a la figura del poeta, al sujeto que enuncia desde el oficio poético las circunstancias, experiencias y necesidades del colectivo en *Los demonios y los días*. De igual forma que en este, el sujeto lírico en “Canto llano” se presenta a través de una variabilidad en la focalización que se mueve de la primera persona del singular al sujeto impersonal, o a la primera persona del plural.

En el caso del singular, se lee en versos que reiteran la expresión poética en dos poemas. Poema 2: “(estoy hablando de Simón Bolívar cuando era muy joven)” (2) y “estoy hablando de Simón Bolívar” (22); y en el poema 7, presencia de esta instancia individual también legible en el verso 2: “Muchas cosas tuyas están dormidas o muertas”, donde el posesivo plantea el discurso dirigido del yo a la figura del héroe. Esto da muestra de la autoconsciencia del sujeto que se sabe en el ejercicio de la expresión poética, conoce los objetivos de su enunciación y la configura en función de determinado receptor.

En la enunciación impersonal del sujeto se presenta la referencia de las experiencias del héroe, señaladas como hazañas históricas.

3: “Vio perderse en racimos a los hombres buenos, / vio multiplicarse a los malos, / y que muchos despertaban de pronto / –y era de noche, y llovía, / y el aire se despeñaba en gajos podridos-” (7-11).

En cuanto al sujeto plural, la construcción enunciativa se elabora con la presencia invisible de un pueblo que permanece detrás de los gestos y las acciones heroicas de Simón Bolívar; 4: “Ay, qué victoria hubiera sido / si entre nosotros la traición, la pereza / el miedo, la rapiña la insidia, / no tuvieran su casa” (15-18).

7: “Desde nuestra noche te llamamos a veces. / Desde los cuerpos ahuecados; / desde las cadenas que nos hemos ido poniendo; / desde lo profundo y amargo / que ha caído en nosotros, Libertador, te llamamos” (8-12).

Esta colectividad difiere en sus referentes urbanos de *Los demonios y los días*, pues se instaure en una virtualidad que comprende un espacio más amplio: el de América Latina, cuyos habitantes son la materia que llena el ‘nosotros’, sin embargo, las emociones y sentimientos sufridos por esta pluralidad son en esencia los mismos.

*Fuego de pobres* tiene como escenario la ciudad, de nueva cuenta, y la experiencia humana a través de sus habitantes y del sujeto lírico propio. El léxico y los recursos poéticos de que se sirve Rubén Bonifaz en este poemario muestran una complejidad mayor. La cercanía que mantiene la instancia enunciativa con el destinatario no es, sin embargo, la misma que en *Los demonios y los días* o en *El manto y la corona*. El sujeto sigue manifestándose en la pluralidad a través de las experiencias comunes, pero, además, es patente una relación fluctuante tanto con ese colectivo como con una segunda persona en singular: relación dialógica desde la individualidad del sujeto lírico como un

‘yo’ que se asume en sus semejantes, que ya no hace una distinción entre unos y otros, pues todos afrontan la misma circunstancia:

9: Allí donde vivimos,  
 en el lugar en que nos conocemos;  
 donde la noche oscura, que amanece  
 de las cinco prensiles  
 advocaciones ávidas del alma.

Y era como el silencio que tú sabes;  
 como de casa grande, como ramas  
 de anohecido pueblo solo. (25-32)

15: No me ilusiono, admito, es de mi gusto,  
 que soy un hombre igual a todos. Trabajo en algo, cobro  
 un sueldo insuficiente; me divierto  
 cuando puedo, o me aburro hasta morirme. (1-4)

Esta unión del yo con los otros en *Fuego de pobres* se subraya en el sincretismo cultural que señala Evodio Escalante:

Los valores del mundo occidental y católico, que ya se conocían, serán enriquecidos a partir de *Fuego de pobres* con los valores de la tradición náhuatl, sacados de nuevo a luz por el poeta que se asume como heredero de su antigua grandeza (Escalante).

De igual forma que en *Los demonios y los días*, la autoconsciencia poética del sujeto lírico es un elemento importante en el sentido de la obra. El poeta hace expresas sus facultades y labores líricas, en relación con su condición social en versos como:

22: Yo no entiendo; yo quiero solamente,  
y trabajo en mi oficio.

Yo pienso: hay que vivir; dificultosa  
y todo, nuestra vida es nuestra.” (10-13)

.....

Escribo amargo y fácil  
y en el día resollante y monótono  
de no tener cabeza sobre el traje,  
ni traje que no apriete,  
ni mujer en que caerse muerto. (38-42)

La consciencia del sujeto sobre su labor, como en el primer libro, lo expone como un habitante de la ciudad, sapiente de las circunstancias y de las experiencias propias de los suyos, cuyas vidas integra en la expresión poética, espacio o recinto de las mismas, pues la poesía es:

La morada del canto, el canto como habitación, como casa del hombre. Pero también como potencia desatada, como fuerza trastornadora. Los dos extremos caben en la compleja poetización de Bonifaz Nuño. La casa de la lengua florida, donde el poeta se reconoce entre los suyos, en la nueva fraternidad que se le impone por la fuerza y el contenido mismo del canto, canto pacificador y hasta epifánico.  
(Escalante)

El cruce de voces en esta obra, como en las que le preceden, es evidente en las tres instancias enunciativas que hacen la sola expresión poética. El ‘yo’ es la representación del individuo que hace de la experiencia cotidiana la materia lírica que asume para sí y para los otros, figura que hace de su voz una potencia del lenguaje para contener el devenir de la ciudad, para abrazar a aquellos que la hacen desde sí pero también para crearla, pues:

el canto funda las ciudades. La reconquista de la ciudad eterna, la nueva Tenochtitlan, va precedida por el canto. La idea de composición, uno de los elementos de lo sublime, según se vio en Longino, funciona también en este libro. (...) Desde la oscuridad de la gestación hasta el alumbramiento del poeta, y desde este alumbramiento primero hasta lo que podría merecer el calificativo de alumbramiento segundo y definitivo, a saber, el de esa ciudad fundada por el canto. El texto lo señala sin dar lugar al recoveco: ‘La ciudad y la gente suscitada / por el orden del canto’ (...) Explícito, el poeta se refiere a su propio trabajo, e invoca, en la cresta de su propuesta afirmativa, la dimensión fundadora de su oficio. (Escalante)

Esta constante representación de la ciudad como un espacio virtual, construido a través de las vivencias comunes entre el individuo y la colectividad de la que forma parte, sin embargo, contrasta en obras ulteriores, y es constatable en la elaboración lingüística de los poemas que las conforman. En este recorrido cronológico de la obra de Bonifaz Nuño que abarca de 1956 a 1961 es posible observar aquellas constantes del estilo y de los contenidos, y en las configuraciones enunciativas que hemos analizado. La cercanía que muestran las instancias enunciativas respecto a los objetos (la otredad, los destinatarios) en estos libros, difiere en cierta medida si nos adentramos en poemarios posteriores como en *Siete de espadas* (1966) o en *El Ala del tigre* (1969), poemarios cuyas formas y construcciones retóricas no poseen las mismas características que los precedentes. Ahora bien, dirigimos nuestra lectura e interpretación de dos aspectos específicos. Por un lado, y ya mencionado: la cercanía de la creación lírica de Rubén Bonifaz con la poesía griega antigua, asunto que nos permite poner en relación los rasgos poéticos de su obra con la lírica griega. Por el otro, la construcción y percepción del lenguaje coloquial en la poesía y sus determinaciones a partir de la *chora* y dicha veta lírica.

En cuanto a la poesía griega antigua, es menester destacar algunos elementos de ésta para hallar su relación con la obra de Rubén Bonifaz. En primer lugar, en “Genre, occasion and performance” (2010), Chris Carey aborda la clasificación de la poesía griega y sus formas, así como su uso de acuerdo con el contexto en el que se presenta. Carey expone que no hay reglas que unan un contenido determinado a un tipo de metro específico, sin embargo, puede hallarse una relación entre la ejecución y el uso de determinada forma métrica. Esto es visible en las elegías y los yambos, diseñados para un *performance* en que el intérprete ejecutaba una presentación por sí solo, o los metros líricos, que se usaban en presentaciones de solos y piezas corales, en los que la música y la danza estaban presentes. La poesía coral, además, nos dice Carey, era el medio ideal para representar a una voz colectiva<sup>8</sup>.

Por su parte, Felix Budelmann (2010) sugiere que, si bien se presenta esta diferenciación entre poesía coral y poesía monódica o solista, no se puede establecer que se privilegiara una forma frente a otra, y afirma que muchas veces se muestra una mezcla de ambas con elementos que marcan el cambio de voces del solista al coro en un poema. Además, Budelmann aborda la cuestión del yo como sujeto lírico en la poesía griega antigua, cuyo uso es frecuente para dar énfasis a pensamientos y emociones con el fin de inducir a ciertos estados de mente -una de las características de la lírica que se halla en Hesíodo o en Alceo de Mitilene y cuyo efecto busca transportar al espectador, llevándolo más allá del aquí y del ahora del *performance*-. Este yo como sujeto lírico, cargado de esas potencias a través del lenguaje, dice Budelmann, es en extremo elusivo en ocasiones y genera preguntas acerca de si se está confrontando al verdadero pensamiento del poeta, a un intérprete, o a una figura (*personae*) formada por las necesidades y requerimientos del contexto, o una combinación de estos<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Chris Carey, “The nature of genre”, pp. 22-24.

<sup>9</sup> Ver “Genres and categories” 10-13 y The lyric ‘I’ 16-17 en *Introducing Greek Lyric*, Felix Budelmann.

Como ejemplos donde se muestra las maneras y los escenarios en que estas voces se presentan, tanto del solista como de la poesía coral, Giovan Battista D'Alessio (2010) menciona las obras de Píndaro, de Alcman y de Baquílides. En algunos de estos casos, el texto se percibe como la descripción de la propia ejecución o, también, como la representación de un *performance* paralelo, tomando lugar en el mismo tiempo de la enunciación o en un futuro inmediato. Battista asegura, además, que la interacción pragmática con el destinatario en la mayoría de los casos involucra un ritual o actividades comunes. La complejidad de la obra de Alcman y Píndaro, afirma Battista, exige que deba ser leída no sólo desde un punto de vista déictico con la focalización que brinda el *performance*, sino que el poema está elaborado para ser representado en otros tiempos y espacios, ya que los referentes déicticos no se limitan al momento de la representación. Estos poemas son parte de un controlado proceso comunicativo y contienen elementos descriptivos metatextuales, incluyendo información de su propia historia. Además, el 'ahora' en ellos incluye el hipotético momento de su creación, mientras que su *performance* y aun la finalización de su composición, son previstos como eventos futuros.

Lo mismo sucede con la interpretación de los sujetos líricos y sus articulaciones en estas obras, dice Battista, en especial con la primera persona del singular, el yo, que a menudo es identificado con el poeta en los poemas solistas y con los intérpretes en representaciones corales. En cierto grado, estos poemas comparten con la lírica moderna la capacidad lingüística para operar libre de límites contextuales; al igual que el 'ahora', la enunciación de la primera persona puede integrar la voz del compositor como la del intérprete. Más aún: ambas posibilidades son explotadas para desarrollar estrategias comunicativas que pueden integrar o excluir a la audiencia, que puede o no identificarse con la voz enunciativa, haciendo de la poesía lírica uno de los medios más efectivos de comunicación en las *polis* antiguas.



Algo similar expone Michael Silk (2010) en “Lyric and Lyrics: perspectives, ancient and modern”. Silk afirma que si bien la poesía Antigua (Safo, Píndaro, Baquílides) pertenece a una cultura con un *performance* particular, éste no es un rasgo que la haga radicalmente diferente de la lírica moderna, que a partir del siglo XVIII es asociada y distinguida por la inclusión de los sentimientos individuales y el yo lírico toma una significación no vista en la antigua Grecia.

Por ejemplo, el yo en Píndaro, no es exactamente personal o impersonal, sino una representación de la voz colectiva que asume una comunidad, tanto en sus personajes como en el sujeto enunciativo lírico y en el compositor, y esto es crucial, asegura Silk: en la mayoría de los casos de la poesía moderna, las instancias (autor, sujeto lírico, personajes) responden a sí mismas, no teniendo una amplitud comunitaria pues ésta se presenta como ausente o problemática, hecho sí totalmente diferente en la poesía griega antigua

Pindar’s community is not elusive at all, because it pre-exists. It is Thero of Acragas and the aristocratic citizens of Acragas, who constitute the core of the first audiences of Odes like Olympian 2 and 3 in Acragas itself (...) Pindar’s public is the Greek-speaking peoples as a whole -the people of whom the poet is representative sage- but the presupposition of a located pre-existing community is inscribed both in performance and in Pindar’s phrasing and tone. This is the community whose latest achievement, at these games ‘made’ by Heracles, ‘we’ are here, literally *here*, to reaffirm in ‘our’ communal response to Pindar’s communal ‘celebration’.

Within his celebration, Pindar’s range of reference is of course transparently alien to a modern experience: religion, politics, sport, art, aristocratic value, existential reality, all subsumed as one. Yet it is not the range as such that is most distinctively alien, but again the communal implications of this poetic nexus (...) the ‘we’ is notionally Pindar and the ‘hymns’ that are his grammatical addressee;

alternatively, it is the chorus, or Pindar and the chorus; or else any or all of the above, along with the assumed audience on a particular occasion (...) this ‘we’ is symptomatic -first-person, but plural- and it is through this ‘we’ that the poet announces his project: the artistic celebration of an event at a religious festival that is also a sporting competition, within which political and existential commitments can be redefined for the community in question.

Este carácter social está presente en “Greek lyric and the place of humans in the world”, donde Mark Griffith (2010) señala que, entre otras cosas, los poetas de la Antigüedad tenían un rol significativo en la construcción de comunidades humanas. Dada la importancia de la religión en las sociedades antiguas, y el papel que desempeñaban los poetas como mediadores entre las divinidades y las comunidades:

Occasions for poetic negotiation and reinforcement of social bonds, goodwill and self-image were numerous; and the combination of verbal expressions with physical gestures and movements (...) all contributed to the multi-dimensional process of creating social harmony. (Griffith 84)

proceso que, además de brindar cohesión social a las comunidades, ofrece los fundamentos para la construcción identitaria de los pueblos. Esto aparece como una necesidad en un contexto como la época Antigua que, como afirma Griffith, es un periodo de notables cambios y de inestabilidad social, en el que el desarrollo de instituciones y constituciones dentro de las *polis* tiende a llevar a la superficie profundas ansiedades, resentimientos y aspiraciones con miras en la justicia y el derecho tanto de individuos como de comunidades (Griffith 81).

Como se anticipó, es posible identificar los rasgos de la lírica Antigua en la poesía de Rubén Bonifaz, en particular en las obras que hemos analizado. Para empezar, la dicotomía señalada por Carey, Budelmann y Battista que contrapone poesía coral a poesía en solitario (de acuerdo con su

ejecución y representación), la podemos relacionar con la enunciación del sujeto lírico, siendo una necesidad del poeta recurrir al yo o a la pluralización (voz colectiva), siempre en función de las experiencias registradas y potenciales. La inscripción del sujeto lírico singular, el yo, es la instancia que da cuenta de la labor poética, y el plural es requisito para enmarcar una experiencia común más amplia, aunque no ajena al primero. Los límites entre uno y otro, como vimos, no están definidos: aquello que toca al individuo toca a la especie, en este caso a lo social, el conjunto de seres que conforman, y viceversa, lo que toca a la comunidad, influye en el individuo, el yo singular que representa las experiencias del poeta y del hombre.

A partir de esto, y como señala Budelmann en relación con la configuración del yo en la poesía Antigua, el cual es elusivo y complejo, es posible constatar que, de igual forma en la poesía de Bonifaz Nuño, el sujeto lírico singular se reviste de las necesidades expresivas del poeta y de las necesidades humanas vitales. Como parte de la dicotomía que Michael Silk propone entre el sujeto lírico de la poesía moderna en oposición al sujeto lírico de la poesía de Píndaro, esta diferenciación es relevante porque el sujeto lírico de Bonifaz Nuño es el sujeto que marca un límite con lo que acontece a la intimidad del hombre o del poeta, pues a diferencia de algunas manifestaciones de la poesía moderna, se trata de un sujeto lírico cuya identidad y expresión siempre aparece en relación con el medio en el que se mueve, y con el resto de individuos que conforman y hacen ese medio. Esto es esencial en nuestra consideración de la *chora* como espacio receptor de esas experiencias y potencias lingüísticas.

En segundo lugar, Carey indica que en la poesía griega Antigua hay metros diseñados para representar algunos contenidos específicos, y formas métricas con un propósito particular; con base en nuestro análisis, podemos argüir que una característica sobresaliente de la poesía de Rubén Bonifaz es el uso de ciertos recursos retóricos, tales como la acentuación, la forma estrófica, el registro coloquial e incluso la estructura en conjunto de un libro como *Los demonios y los días*.

Estos rasgos, puramente formales, son determinantes por la cercanía que hay entre el lenguaje poético y el lenguaje coloquial, amén de la inclusión de formas populares, como dichos, juegos de palabras o referentes de la cultura mexicana, que en conjunto dan a la obra bonifaciana una familiaridad expresiva con el potencial lector. Es menester tener presente que el contexto poético que precede a la poesía de Rubén Bonifaz, esto es, las tradiciones poéticas anteriores (tales como los Contemporáneos, la poesía de los ismos europeos, el modernismo, etc., que influyen en las percepciones y en la creación poéticas), establecieron un punto de referencia (otro grado 0, en la terminología del Grupo  $\mu$ ) a partir del cual surgirían tendencias distintas, otras formas de entender, hacer y leer poesía, y donde, además de la obra de Bonifaz Nuño, hallamos un mosaico de expresiones líricas como la de Efraín Huerta, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, entre otros, que encuentran puntos de contacto en algunos aspectos con la obra del veracruzano.

En tercer lugar, al exponer las características de la poesía de Alcman y Píndaro, Giovan Battista comenta las singularidades de los textos en los que es posible encontrar descripciones sobre el proceso creativo o sobre las representaciones públicas de los mismos, así como los registros de los tiempos para el *performance*, además de los escenarios de la poesía solista y de la poesía coral, y señala que su uso obedece a sutiles estrategias comunicativas con el fin de elaborar un vínculo identitario con la audiencia receptora, que se reconoce o diferencia en la obra poética. De igual manera, y particularmente en *Los demonios y los días*, este registro del proceso de creación puede encontrarse como un elemento metatextual; es a partir de este rasgo, de hecho, donde notamos las pretensiones y conflictos del sujeto lírico singular y su relación con el colectivo. El tiempo marca una tendencia similar: se presenta un registro que contempla las posteriores lecturas (*performance* en la poesía Antigua), mediante el cual se establece un contacto con el potencial receptor, recurso estilístico que se enmarca dentro de las estrategias comunicativas con el fin de integrar al lector al fenómeno poético a partir de las experiencias colectivas, comunes, y de hacer que el contenido

mismo de los poemas sea un hecho, más allá de la representación lingüística. Lo mismo pasa con el espacio: las *polis* de la Antigüedad y las ciudades actuales, Tebas para Píndaro o la Ciudad de México para Rubén Bonifaz, o incluso más allá en nuestra lectura de su obra: el pueblo latinoamericano, son el espacio concebido en el lenguaje sobre el cual las experiencias del hombre y del poeta se desarrollan, escenarios que son el soporte para las circunstancias sociohistóricas y culturales de las comunidades humanas, y que así contruidos contemplan y determinan la proyección del sujeto enunciativo lírico del ‘yo’ o del ‘nosotros’.

Por último y en cuanto a la importancia social dentro de las comunidades antiguas que Mark Griffith expone, encontramos en la obra de Bonifaz Nuño el papel que encarna la figura del poeta y la responsabilidad que acata como sujeto lírico, en un sentido casi de sacrificio por el beneficio del ámbito colectivo. El vínculo identitario está fundado en los rasgos humanos y sociales, en la vida material y en las experiencias compartidas, y se manifiesta en la cercanía que se mantiene entre el emisor, el sujeto lírico que encarna la subjetividad del autor, y el destinatario, potencial audiencia: el ciudadano, el compañero de trabajo, la amada o el pueblo. Esta relación entre el sujeto lírico partícipe en la creación y ese posible lector, la encontramos en la obra misma y en la ponderación de un sujeto simbólico: el hombre ‘común’ que concilia las diferencias entre los individuos; además, este rasgo es uno de los pilares en la percepción de la coloquialidad del discurso poético de Rubén Bonifaz, pues muestra la identidad entre sujeto y objeto, entre el poeta y el hombre, y permite concebir la realidad social de igual forma, como un entramado simbólico que se sostiene a partir de esa percepción de la universalización de un sentir individual que se concibe verdadero al hallarlo en los otros, y de su configuración en una expresión poética que pretende la comunicación, la fraternidad y el entendimiento.

## CONCLUSIÓN

El análisis sobre nuestra selección poética de *Los demonios y los días* nos permitió comprender los elementos constitutivos de los textos tanto en su forma como en su contenido; este examen se basó en la lectura de las isotopías en ambos planos, lo que derivó en el hallazgo de las constantes temáticas y estilísticas que sirvieron de base para una ulterior interpretación, que secundariamente se enfocó en los aspectos enunciativos a partir de los fundamentos que señala Kate Hamburger y en las reflexiones de Pere Ballart en torno al sujeto lírico, además de los postulados teóricos y los ensayos de Mijail Bajtin y Giorgio Agamben para el abordaje crítico de los temas en los poemas de Bonifaz Nuño.

El tercer paso nos brindó un panorama más amplio en la obra de nuestro poeta mexicano. Mediante los resultados del examen y de nuestra investigación sobre el sujeto lírico, se formuló una reflexión acerca de los rasgos de la lírica griega y de la *chora* concebida como espacio de enunciación. Con el desarrollo y aplicación de este concepto se elaboró la interpretación de las características del sujeto enunciativo lírico y su relación con su objeto: la ciudad y los otros, los habitantes, representados como compañeros y conciudadanos en su función de caracteres poéticos de la obra bonifaciana. Así, se conciben las singularidades de la enunciación lírica que retoma elementos discursivos y estilísticos propios de la lírica clásica grecolatina, tales como la configuración del discurso y del sujeto lírico enunciativo, y el retrato de los usos y circunstancias de una comunidad como elementos que, desde una subjetividad autoral, sustentan la expresión poética. Esto, además, nos permite elaborar la interpretación de una poética que se recibe y percibe como coloquial por la materialidad de sus referentes, que conforman un espacio semiótico-lingüístico cuyas potencias se resuelven en el uso de la expresión común, la expresión del individuo consciente del seno social en el que ejerce su decir y de la experiencia verdadera por fundarse en la intersubjetividad: *la vox populi*.

Tanto los resultados del análisis retórico como las herramientas utilizadas para el examen del corpus, en conjunción con el enfoque sobre la enunciación lírica, constatamos nuestra hipótesis a partir de los mecanismos y formas constantes en varias de las obras de Rubén Bonifaz Nuño: una lírica como un testimonio, una crítica, una palabra determinada por el receptor, donde la labor poética es un acto comunicativo construido a partir de la concepción y de la vivencia de un entorno, y que se establece en un ámbito sobre el cual las voces conciben y experimentan una realidad que puede ser identificada y relacionada con cualquier pueblo que sustente una comunidad (la Ciudad de México en el caso oportuno de nuestro poeta), con las *polis* exacerbadas por las vidas que las construyen simbólicamente; el trabajo de Rubén Bonifaz se nutre de la relación entre lector y autor, entre la persona gramatical y el receptor ideal, entre la voz del hombre y la consciencia del ejercicio poético.

Por otra parte, este trabajo se nutrió de las investigaciones precedentes en torno a la obra de Rubén Bonifaz. Se siguió, por un lado, el recurso de abordar el estilo poético y el trabajo retórico del autor, además de mantener contacto con trabajos que han fijado sus objetivos en la materia social y en el aspecto comunicativo de la obra bonifaciana. Como se pretendió desde un principio, la propuesta de una lectura a través de referentes de la cultura clásica, teniendo en cuenta la cercanía del autor con obras de este género, marca una diferencia en cuanto a los estudios que se han realizado con antelación. La conceptualización del sujeto lírico en Rubén Bonifaz Nuño, a la luz de nuestra investigación, es una muestra de la complejidad enunciativa y de la poesía que reflexiona sobre su propio discurso dentro de un contexto como el México de los años cincuenta del siglo XX, en el que un género literario como lo es la poesía busca acercarse al lector, hacerlo partícipe de la creación a través de la recepción de un discurso que se le presenta familiar, y que se elabora con la palabra con la que el hombre común forja su devenir.

El estudio se asienta en la enunciación lírica y en el análisis de la configuración de un sujeto como instancia discursiva. Por lo tanto, los aportes que puedan hacerse a las investigaciones en torno a la obra de Bonifaz Nuño se sitúan en aquellos que conciernen al estudio de los componentes del discurso poético, es decir, se añaden significaciones al corpus de trabajos que se han dedicado a la exégesis de los símbolos y referentes bonifacianos. De igual manera, se ahonda en la recepción de determinadas formas líricas que en conjunción con el contexto en el que emergen, se relacionan con distintas poéticas. La aplicación del concepto de la *chora* enriquece los potenciales estudios de la enunciación en la obra de Bonifaz, ya que abordar el concepto también añade reflexiones e interpretaciones a partir los rasgos culturales con los que su obra poética se erige.

Justificar el trabajo a partir de estas características, las cuales definían nuestros alcances y objetivos, fue desde el principio factible, dada la circunstancia de los pocos estudios que se centran en la enunciación de la obra de Rubén Bonifaz Nuño. El enfoque a partir de la lectura de un texto como el *Timeo* aporta en la apertura conceptual al margen de estudios semióticos y retóricos sobre la poeticidad, en particular la de la obra de Bonifaz Nuño. Otros fundamentos que enriquecieron nuestras reflexiones son los que atañen a la intertextualidad en las formas y en los motivos poéticos que se despliegan en *Los demonios y los días*.

Al final, nuestra interpretación permite acceder a los mecanismos de la elaboración y de la recepción de un texto poético en un contexto determinado, a partir de su materialidad discursiva: la comunicación y los valores morales y éticos, la concepción y la reflexión de la poesía como una labor individual ejercida a partir de la convivencia con los otros, y el entendimiento de una cultura en sus referentes, formas y usos como elementos constitutivos de lo poético, orientados hacia una conciliación entre el que porta la palabra y el que la recibe, a partir de aquello que tienen en común: la experiencia y los espacios donde las viven sociedades e individuos.



## Bibliografía

- Acuña, René. “Rubén Bonifaz Nuño: una aproximación a *Fuego de pobres*”. *Mester*, 4. University of California. 1973: 41-53. Web.
- Agamben, Giorgio. “Desnudez”. Mercedes Ruvituso y María Teresa D’Meza trads. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editorial. 2011. Impreso.
- Agamben, Giorgio. “El final del poema”. Gustavo Osorio de Ita, trad. México: Círculo de poesía. 2013. Web.
- Andueza, María. “Rubén Bonifaz Nuño, poeta urbano”. *Revista de la Universidad Autónoma de México*. No. 506-507. Marzo - Abril. 1993. 18-23. Web.
- Arenas, César. “La poética del número de oro. Feminidad y creación en *El corazón de la espiral de Rubén Bonifaz Nuño*”. Tesis de Licenciatura. México: UNAM. 2007. Web.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. 2ed. Ernestina de Champourcín, trad. México: Fondo de Cultura Económica. 1965. Impreso.
- Ballart, Pere. *El contorno del poema*. Barcelona: Acantilado. 2005. Impreso.
- Battista D’Alessio, Giovan. “Language and Pragmatics” en *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Felix Budelmann, ed. New York: Cambridge University Press. 2010. 114-129. Impreso.
- Bennet, John M. *Coatlicue: the poetry of Rubén Bonifaz Nuño*. California: University of California. 1970. Web.
- Beristáin, Helena. *Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*. México: UNAM. 1987. 23-42. Impreso.
- Bonifaz Nuño, Rubén. *De otro modo lo mismo*. México. Fondo de Cultura Económica. 1979. Impreso.
- Budelmann, Felix, ed. “Introducing Greek Lyric”. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*.

- New York: Cambridge University Press. 2010. 1-17. Impreso.
- Bullé-Goyri, Rafael. “En torno a Los demonios y los días”. *La Palabra y el Hombre*. No. 84. Octubre-diciembre. 1992. 240-245. Web.
- Carey, Chris. “Genre, occasion and performance” en *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Felix Budelmann, ed. New York: Cambridge University Press. 2010. 21- 38. Impreso.
- Cohen, Sandro. *El fondo de la forma en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño, para Tema y variaciones*. [sandrocohen.org/ensayo/el\\_fondo\\_de\\_la\\_forma.pdf](http://sandrocohen.org/ensayo/el_fondo_de_la_forma.pdf). 2008. Web.
- Cohen, Sandro. *Poesía de medio siglo. Los tres libros que definieron una época: Piedra de sol, Palabras en reposo y Los demonios y los días*. [sandrocohen.org/ensayo/poesia\\_de\\_medio\\_siglo.pdf](http://sandrocohen.org/ensayo/poesia_de_medio_siglo.pdf). 2010. Web.
- Currie, B.G.F. “Pindar and Bacchylides”. *Space in ancient greek literature*. De Jong, Irene J.F., ed. Vol. 339. Leiden-Boston: Brill. 2012. 285-303. Web.
- Escalante, Evodio. *El destinatario desconocido*. Círculo de Poesía. 2013. Web.
- Gómez, Carlos. “El dulce sabor de la amargura. Poema y poesía en Rubén Bonifaz Nuño”. *Revista Casa del Tiempo*. No. 95. Diciembre. 2007. 2-8. Web.
- Greimas, Algirdas-Julien, comp. *Semántica estructural: investigación metodológica*. Barcelona: Planeta. 1971. Impreso.
- Griffith, Mark. “Greek lyric and the place of humans in the world” en *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Felix Budelmann, ed. New York: Cambridge University Press 2009. 72-94. Impreso.
- Grupo μ. *Retórica General*. Trad. cast. de Juan Victorio. Barcelona: Paidós. 1986. Impreso.
- Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor. 1977. Impreso.
- Hamburger, Michael. *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a*

- los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica. 1991. Impreso.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Samuel Ramos, trad. México: Fondo de Cultura Económica. 1958. Impreso.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. México: Planeta. 1986. Impreso.
- Juárez, Israel. *La baraja sobre la mesa: análisis de tres poemas de Rubén Bonifaz Nuño*. Tesis de Licenciatura. México: UAM. 2004. Web.
- Luque, Aurora. *Los dados de Eros*. Antología de poesía erótica. España: Editorial Hiperion. 2001. Impreso.
- Mingarelli, Elonora. *Chora and Identity: Whitehead's Re-Appropriation of Plato's Receptacle*. UK. EBSCO Philosophy Documentation Center. 2015. Web.
- Ortiz, Mariana. *La transfiguración de la presencia en Los demonios y los días y El manto y la corona de Rubén Bonifaz Nuño*. Tesis de licenciatura. UNAM. 2008. México. Web.
- . *La cosmogonía prehispánica como abrevadero simbólico poético en El Ala del Tigre de Rubén Bonifaz Nuño*. Tesis de Maestría. UNAM. 2012. México. Web.
- Osorio de Ita, Gustavo. *Retórica de la poesía del Grupo  $\mu$ : una traducción y aplicación a la poesía mexicana contemporánea*. Tesis de Maestría. México: BUAP. 2013. Web.
- Pease, Margarita S. *Rubén Bonifaz Nuño: La flama en el espejo. Tres procesos simbólicos*. México: UNAM. (1974). Web.
- Lisi, Francisco, trad. "Timeo" en *Diálogos IV* de Platón. Madrid, 1986. 155 – 261. Impreso.
- Pozuelo Yvancos, José M. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra. 1988. 195-225. Impreso.
- Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle: una geografía literaria de la Ciudad de México*. Tesis de Doctorado. México: UNAM. 1998. Web.
- Rodríguez, Adriana A. *Juego de opuestos en Albur de amor de Rubén Bonifaz Nuño*. Tesis de

licenciatura. México: UNAM. 2000. Web.

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

Santiago, Ismael. “La ciudad en *Los demonios y los días*” en *Fuentes humanísticas*. Año 27. Número 48. 2014. 285-293. Web.

Silk, Michael. “Lyric and lyrics: perspectives, ancient and modern” en *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Felix Budelmann, ed. New York: Cambridge University Press. 2010. 373-385. Impreso.

Urbina, Maribel R. *La poética de la muerte en la obra lírica de Rubén Bonifaz Nuño*. Tesis de doctorado. México: UNAM. 2012. Web.