



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTA DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“Ráfaga de espigas: análisis semioestilístico de la poesía de Juan Bañuelos”

Tesis presentada para obtener el grado de  
Doctorado en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

Víctor García Vázquez

Asesor

Dr. Mario Calderón Hernández

COMITÉ TUTORIAL

Dr. Carlos Enrique Ahuactzin Martínez

Dr. Alí Calderón Farfán

Dra. Guadalupe Flores Grajales

Dra. Berenize Galicia Isasmendi

Septiembre 2021

## ÍNDICE

PREFACIO	5
<b>CAPÍTULO 1: JUAN BAÑUELOS, GÉNESIS Y GENERACIÓN DE UNA OBRA</b>	
1.1 Una aproximación a los orígenes de Juan Bañuelos	13
1.1.1 El contexto cultural de Juan Bañuelos	16
1.1.2 La poesía: génesis de la amistad	21
1.1.3 La formación de una espiga	28
1.2. La espiga amotinada, la búsqueda, el hombre y el lenguaje	33
1.2.1 La propuesta de los cinco poetas	37
1.2.2 Poesía y poética de la espiga	41
1.2.3 La semilla de la rebelión	46
1.2.4 Poesía crítica antes que política	50
1.3. La espiga amotinada, trasiego de una poesía crítica	52
1.3.1 La espiga y las posvanguardias	53
1.3.2 La poesía y la crítica social	60
1.3.3 La espiga amotinada: el reto por una poesía crítica	66
1.3.4 Bañuelos y la Generación Escindida	70
1.3.5 Generación Escindida	74
<b>CAPÍTULO 2 Simbolismo y estilística en Espejo <i>humeante</i></b>	
2.1 Aproximación al análisis estilístico	82
2.2 Vigencia de la estilística en los estudios contemporáneos	85
2.3 <i>Espejo humeante</i> , primer ganador del Premio de Poesía Aguascalientes	89
2.3.1 El espejo humeante y la estructura expresiva	91
2.3.2 Alusiones a Tezcatlipoca: el espejo, el ojo y la sombra	98
2.3.3 El simbolismo del ojo	109

2.3.4 Relación de las imágenes y la deidad azteca	112
2.3.5 El pez y su relación con el doble	115
2.4. Sentido, intención y emoción en seis poemas de <i>Espejo humeante</i>	120
2.4.1 Sentido del poema “Anacreóntica”	122
2.4.1.1 Sentimiento	124
2.4.1.2 Tono	126
2.4.1.3 Intención	127
2.4.2. Lenguaje figurativo en “Eurídice”	128
2.4.2.1 El tema de “Eurídice”	130
2.4.2.2 Nivel prosódico	131
2.4.2.3 Nivel retórico	132
2.4.2.4 La emoción	134
2.4.3 Actualidad de un sentimiento antiguo: la casida	135
2.4.3.1 El sentimiento en “Casida de la entrega”	136
2.4.3.2 Forma y fondo del poema	137
2.4.3.3 Figuras en “Casida de la entrega”	139
2.5 El sentido del tiempo en tres poemas de <i>Espejo humeante</i>	141
2.5.1 Lo autobiográfico y lo profético	142
2.5.2 Estructura del poema	144
2.5.3 El efecto líquido en el poema	145
2.6 Espacio y tiempo en un poema visual	147
2.6.1 Forma, estructura y materia en “Sentencia de Hiroshima”	148
2.6.2 Retórica del poema	149
2.7 Advertencia de un final sin comienzo	152
2.7.1 Estructura del poema	153
2.7.2 La enunciación del poema	154
2.8 Conclusión del capítulo 2	156

### **CAPÍTULO 3: Semioestilística en el poema en prosa “Coyote azul con guitarra”**

Introducción	158
3.1 Narración y descripción en la poesía en prosa	161
3.1.1 Aspectos de la descripción	166
3.1.2 El poema “Coyote azul con guitarra”	169
3.1.3 El marco descriptivo del poema	172
3.1.4 La fragmentación del cuerpo	174
3.1.4.1 Análisis del fragmento 4	177
3.1.4.2 Aspectualización a partir del cuerpo	181
3.1.4.3 Análisis del fragmento 10	183
3.1.5 Las pasiones en “Coyote azul con guitarra”	185
3.1.5.1 Las cuatro etapas de la dimensión pasional	189
3.1.5.1.1 La resistencia	190
3.1.5.1.2 Resignación	191
3.1.5.1.3 Indignación	193
3.1.5.1.3.1 El ritmo-programa	196
3.1.5.1.4 La dignificación	199
3.2 El carácter testimonial del poema “Coyote azul con guitarra”	205
3.3 Aspectos estilísticos en el poema	215
3.3.1 Tensión entre significante y significado	217
3.3.2 Oralidad como recurso poético	220
3.3.3 Figuras y prefiguraciones	224
3.3.4 La antítesis como revelación	226
3.3.5 Imágenes y sensaciones	230
3.3.6 Estilo directo	233
<b>Epílogo</b>	240
<b>Bibliografía</b>	245
<b>Anexo</b>	252

## Prefacio

Viene del sur y su nombre es Juan Bañuelos, un poeta que desde sus inicios se declaró “ávido de pan y de concordia” y que asumió el oficio de escribir como un intento por encontrar la palabra justa, el poema reflexivo y una poesía de visiones. Escribió a lo largo de más de 50 años apenas 8 libros de poemas, una cifra muy por debajo de la cantidad de libros que escriben actualmente los poetas.

En la literatura hispanoamericana, la lectura de poemas está sujeta a dogmas inflexibles que frecuentemente privilegian el nombre del poeta por encima de la importancia de su obra y frecuentemente toman más en cuenta al contexto social, político e incluso el auge editorial que el discurso poético en sí mismo. Este es el caso de Juan Bañuelos, poeta que consideramos fundamental para las letras hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, pero cuyo nombre, personalidad, trayectoria política y afinidades ideológicas frecuentemente opacan su trayectoria literaria y la calidad de su obra poética.

Desde 1960, su nombre se liga al colectivo la Espiga amotinada que mezclaba el espíritu romántico y el sueño revolucionario que hacía eco de las tendencias que dominaron el tercer cuarto del siglo XX, y que en sus inicios propuso una poesía que pretendía estrechar los lazos entre la sociedad y el hombre, un arte poética que antepusiera su carácter crítico a la pureza estética y que planteara temáticas que se relacionaran con la realidad inmediata para reconocer su lugar en la universalidad. Su espíritu romántico no se sometió a las exigencias del realismo socialista muy en boga en la época, pero sí perseveraban en el anhelo de lograr con la poesía un cambio social. Esta postura los identificaría desde su juventud y al mismo tiempo crearía el prejuicio de que a lo largo de su vida siguieron escribiendo

con los mismos propósitos de juventud. A decir de Octavio Paz, “inclusive si se estrellan contra el famoso muro de la historia, pensar y obrar así es un punto de honra para cualquier poeta y más si es joven” (1966, 28). La voz iracunda que los unía en un principio los llevó por caminos distantes y distintos, aunque cada uno a su manera mantuvo una postura ideológica.

El caso de Juan Bañuelos nos interesa porque, a pesar de que es el poeta que la crítica más ha asimilado a una poesía subversiva, sostenemos que también es uno de los autores más literarios de su generación y su poesía no establece un diálogo solamente con sus contemporáneos sino con el testimonio, el mito y la historia. Esto implica que su discurso poético debe leerse con una considerable cultura poética, artística, mitológica y lingüística; pero, sobre todo, se debe disponer de suficiente sensibilidad y conciencia crítica para captar la intención e identificar las referencias de sus poemas. Los lectores que infieran su intención estética por algunos de sus títulos, *Escribo en las paredes* o *No consta en actas*, se llevarían una gran sorpresa al confirmar que en la poesía de Bañuelos hay más referencias a la mitología universal, a las mitologías prehispánicas y a la tradición literaria que a la situación política o económica del país. A decir del poeta Juan Gelman, “su voz se instala en la historia, pero no de cualquier manera: él oye el habla de las cosas y está atravesado por el tiempo de todos. No sólo el de hoy” (7).

Juan Bañuelos intenta articular su mito personal con la mitología universal. No obstante, estas referencias no están colocadas para mostrar la amplia cultura del poeta, sino para demostrar que la realidad es una sola; o bien, que el mito articula las diversas experiencias en una sola experiencia. Por tanto, el prejuicio de la poesía social en Bañuelos antepone el prejuicio al conocimiento del mito por parte

de muchos críticos y lectores. En su poesía todos los mitos aspiran a configurar un solo mito: el del hombre en lucha con sus elementos y también en lucha consigo mismo. No solamente hablamos de las mitologías grecolatinas, sino también de las mitologías prehispánicas y de otras latitudes. Así, su poesía es menos política que ontológica y menos subversiva que religiosa, en el sentido de la religación del hombre con su entorno, para ello debemos dejar de lado, en términos I. A. Richards, las “preconcepciones críticas” y las reacciones convencionales.

Si ordenáramos la poesía mexicana por las búsquedas estéticas y por el dominio técnico del lenguaje; es decir si rompemos con el canon editorial de agrupar a los autores por la década de su nacimiento, por la escuela donde estudiaron o por su lugar de procedencia, Juan Bañuelos resultaría un poeta más afín a Alfonso Reyes, Octavio Paz, Rubén Bonifaz Nuño y a José Emilio Pacheco que a los miembros de la Espiga amotinada o a sus demás coterráneos; porque como en el caso de los cuatro poetas mencionados, Bañuelos se ocupa tanto de la forma como del contenido. No se privilegia el tema, sino el tratamiento lírico del tema. El sentido, la emotividad, el tono y la intención son trabajados en cada uno de sus poemas de tal manera que cada uno de ellos nos sirve para inferir su arte poética.

Mi tesis es la siguiente: en su discurso poético Juan Bañuelos emplea estrategias únicas, inusitadas, que se enriquecen de la tradición de la poesía española, de algunos recursos de las vanguardias literarias y se permea del espíritu crítico de la época para expresar un mundo donde lo ético y lo estético se combinan para que el poema no sea sólo un instrumento de observación sino también de la crítica del hombre, agobiado por el peso de lo humano y lo divino. A lo largo de su

obra, Tezcatlipoca es un símbolo que se presenta para mostrar las luchas y contradicciones del hombre. Si el mito es el espejo de las representaciones, el testimonio es el humo de las múltiples sucesiones que se articulan en la historia que el poeta entreteje en su discurso poético.

Para el análisis de su obra, en este estudio nos interesa apoyarnos principalmente en la estilística idealista, que considera la obra literaria como expresión de la subjetividad. Se estudia el lenguaje como un medio para llegar a la comprensión del autor, ya que se enfoca en la organización textual, el estudio de los hechos del habla y en la crítica de las obras dentro de su contexto. Nos permite ahondar en los recursos fonéticos, sintácticos, semióticos del autor; es decir en su inmanencia, pero también contribuye a que reconozcamos las condiciones socio históricas donde surge la obra. También nos apoyaremos en la semiótica, particularmente en la semiótica de las pasiones, porque esta metodología también nos permite indagar en el valor intrínseco de la obra, reconocer sus recursos estéticos, lingüísticos y retóricos. Al emplear las estrategias de la semiótica y de la estilística nos proponemos identificar cómo logra nuestro autor objetivar lo subjetivo por medio del lenguaje. En todos los casos, pretendemos que sea el propio poema el que nos guíe hacia su instrumento de análisis, crítica e interpretación.

Este trabajo está dividido en tres capítulos. En el Capítulo I realizamos una reseña de los orígenes, la formación y trayectoria del poeta. No pretendemos hacer un registro biográfico, sino rastrear, por medio de sus entrevistas y sus poemas, los pasos que guiaron al poeta a consolidar su vocación y a definir su estilo. En un principio, cuando concebimos la idea de realizar un análisis de su obra, teníamos el propósito de realizar una entrevista personal al autor, acercarnos con una serie de

preguntas e inquietudes sobre su vida y su obra, pero la sombra de Tezcatlipoca se nos atravesó, porque Juan Bañuelos falleció el 29 de marzo de 2017 en la ciudad de México a los 84 años. Entonces tomamos la decisión de buscar en sus versos los rasgos biográficos del autor que permitieran entender sus estrategias de estilo, sus referencias y propósitos. Acudo a las entrevistas que le realizaron diversos escritores, entre ellos Marco Antonio Campos, José Ángel Leyva, Begoña Pulido Hernández y Hernán Becerra Pino para entender su relación con sus hermanos mayores de espíritu: Rosario Castellanos y Jaime Sabines, poetas que determinaron su personalidad literaria y cultivaron su carácter.

Sobre la formación de la Espiga amotinada, hacemos un recuento de cada uno de los participantes en el libro colectivo y analizamos la manera en que cada uno aportó en el libro inaugural una obra y una inquietud sobre la poesía y el hombre. Tratamos de indagar cómo el espíritu colectivo es una forma de pulir la individualidad, tanto en su poesía como en su poética. A la manera como ellos mismos lo proponen con su denominación, intentamos mostrar cómo la espiga es una unidad que aspira siempre a la multiplicidad. Reconocemos la importancia del libro colectivo como un diálogo abierto, donde los poetas proponen una poesía como expresión de un humanismo militante.

En el Capítulo II, hemos realizado un acercamiento a los conceptos esenciales de la estilística idealista, para mostrar los aspectos que nos guiarán en el análisis textual. Siguiendo a Dámaso Alonso, Amado Alonso, Carlos Bousoño, Michel Riffaterre, José María Paz Gago, entre otros, buscamos las herramientas que nos ayudan a reconocer las estrategias discursivas del autor. La aplicación de esas herramientas no es exhaustiva ni excluyente y tampoco se apega

estrictamente al planteamiento de los teóricos, pero representa una brújula que nos guía a lo largo de esta investigación. Aunque sus autores emplearon esas herramientas para analizar a poetas de formas clásicas, nos atrevimos a utilizarlas con un autor contemporáneo, porque consideramos que tanto la poesía como los instrumentos del análisis y la crítica pueden ser resignificados y adaptados.

Siguiendo las diferentes advocaciones de la deidad prehispánica Tezcatlipoca, conocida como el espejo humeante o como el humo que sale del espejo, pretendemos entender cómo el poeta empleó la significación de una deidad antigua como analogía de su poética. De la mano de estudiosos sobre mitología prehispánica, Alfonso Caso, Rubén Bonifaz Nuño, Patrick Johansson y Guilhem Olivier, nos sumergimos en la densa oscuridad que significa tratar de entender las diversas alusiones a la deidad más fascinante y contradictoria del México antiguo, con el propósito luego de entender sus apariciones en el libro *Espejo humeante* y, sobre todo, atender el hecho de cómo la significación y advocaciones de la deidad revelan su propia poética. A partir de la selección de algunos poemas del libro, intentamos reconocer el tono, el sentido, el sentimiento y la emoción del autor.

En Juan Bañuelos resulta interesante identificar cómo su relación con los pueblos originarios de Chiapas, su cercanía y afinidad con los problemas de los campesinos e indígenas le fueron afinando la visión profética que ya advertía desde su primer libro donde decía: “la poesía también es profética y no hace falta que revele el provenir, sino se trata de revelar algo del eterno presente, o del eterno pasado.” (9) Esta declaración se hará palpable en su obra de madurez porque sus poemas aspiran a formar un código donde lo fugaz y eterno quedan inmortalizados

en las imágenes de un mundo que al tiempo que cambia también mantiene sus jerarquías.

En el Capítulo 3, retomamos algunos aspectos de la semiótica de las pasiones, particularmente las que proponen Greimas, Jacques Fontanille, J. M. Adam y A. Petitjean, para analizar el aspecto de la descripción en el poema en prosa “Coyote azul con guitarra”. Analizamos la importancia de los aspectos de la descripción en el poema y al mismo tiempo nos acercamos a la dimensión pasional que plantea el contenido del texto. Por ser un poema en prosa, abordamos primero los aspectos discursivos y las estrategias que se emplean en esta clase de poemas y en seguida nos centramos en las tribulaciones de los personajes y cómo su estadio pasional va cambiando con cada experiencia vivida.

Debido a que el poema surge de un hecho testimonial, también nos acercamos a las características del discurso-testimonio establecidas por el teórico boliviano Renato Prada Oropeza respecto a este género discursivo y lo analizamos en el texto. Por último, para dar continuidad al análisis estilístico, aplicamos las estrategias de análisis de esta corriente al poema, de tal manera que en éste queremos conjuntar la semioestilística. Siempre guiados por Tezcatlipoca, revelamos sus apariciones cada vez que es necesario y mostramos cómo la poética de Bañuelos está signada por las múltiples apariciones y desdoblamientos de la deidad prehispánica. La lectura que presentamos de la poesía de Juan Bañuelos, aunque no se propone alejarse totalmente de las interpretaciones de poesía social y comprometida, sí pretende reivindicar su obra y su figura como un poeta propiamente literario. Aunque reconocemos que cada lector y crítico tiene la libertad de acercarse a sus autores con sus propias preconcepciones críticas.

Mi total gratitud para el Doctor Mario Calderón Hernández, por su guía y perseverancia para sacar adelante mi investigación. Su apoyo y tutelaje han sido fundamentales no sólo en el desarrollo de mi tesis doctoral sino también en el cumplimiento de otras metas a lo largo de mi formación profesional. También agradezco a la Doctora Berenize Galicia Isasmendi y al Doctor Alí Calderón Farfán, porque gracias a sus puntuales observaciones en mis avances parciales fui despejando el camino y aclarando mis ideas a lo largo de los cuatro años; a la Doctora Guadalupe Flores Grajales, quien desde sus clases me transmitió la seguridad de que la literatura debe abordarse siempre desde la pasión y el compromiso; y al Doctor Carlos Enrique Ahuactzin Martínez, cuyas observaciones críticas me generan el interés de continuar desbrozando el camino para ampliar mis senderos en los estudios literarios. Mi gratitud para todos.

Esta investigación fue financiada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, CONACYT.

## CAPÍTULO 1: JUAN BAÑUELOS, GÉNESIS Y GENERACIÓN DE UNA OBRA

### 1.1 Una aproximación a los orígenes de Juan Bañuelos

Para analizar y criticar una obra es necesario indagar en el contexto social y cultural en que surge el poeta; porque en la poesía, más precisamente en cierto tipo de poetas, como es en este caso, es muy complejo separar vida y obra. Por tanto, en este capítulo, aunque no realizaremos como tal una reseña biográfica, nos acercaremos primero al origen, al comienzo y a los primeros pasos de Juan Bañuelos, para enseguida estudiar su contexto social, su relación con sus contemporáneos, su iniciación como escritor y poeta.

Como lo podemos ver en la obra de muchos escritores, pero también como sostiene Joseph Brodsky en el libro *Menos que uno*: “La biografía de un escritor radica en la tergiversación del lenguaje que emplea” (13). El lenguaje, más precisamente el discurso poético, revela de diversas formas la identidad del autor, aunque el poema no necesariamente se asuma como testimonial o confesional. Por tanto, nos interesa realizar una aproximación a la figura del poeta sólo en la medida en que ésta se encuentra inmersa en sus poemas, ya sea de manera referencial o simbólica. Nos apoyamos en Octavio Paz en la idea de que lo poético no es sólo lo que hace el hombre sino “lo que hace al hombre” (173).

Juan Bañuelos nació en Tuxtla Gutiérrez Chiapas el 6 de octubre de 1932 y murió en la Ciudad de México el 29 de marzo de 2017. Hijo de una mujer chiapaneca y un ingeniero mecánico oriundo de Zacatecas, quien había llegado a Tuxtla a ofrecer sus servicios, Juan Bañuelos fue producto de un parto doble. Su hermano

gemelo murió a los 15 días de nacido, pero habría de dejar en el poeta esa impronta que cargan siempre los mellizos: la sensación de incompletud, o incluso de vacío<sup>1</sup>. Un signo que lo habrá de determinar como poeta y que aparecerá de múltiples formas en su discurso poético, ya que la mayor parte de su obra está hecha de vida. Ese principio de gemelidad signará parte de su obra y se hará presente en diversos poemas que analizaremos en los siguientes capítulos. La familia es uno de los referentes centrales en su poesía, como lo podemos observar en el siguiente fragmento:

Desciendo el hielo sérico del sueño,  
con una vara de azafrán viene el espectro de mi padre  
*...los mineros se ahogan... ¿qué se hizo la fragua...*  
*y aquel cincel, mi favorito? Con una espina de maguey*  
*te hiere el campo, hijo... (Bañuelos 97)*

El árbol familiar, con cada una de sus ramas y raíces, se nos presenta a lo largo de su obra poética mostrando los afectos, los encuentros y las responsabilidades. Las diversas temáticas que abordó el autor son caminos que conducen a la explicación por la existencia y la esencia del ser humano. Esa trágica y temprana separación

---

<sup>1</sup> “Fuimos nueve de familia. Yo fui gemelo. Murió mi hermano a los quince días. Creyeron, porque yo pesaba menos, que sería él quien sobreviviría. La comadrona estaba segura de que yo moriría.” El mundo chiapaneco de Juan Bañuelos, entrevista de Marco Antonio Campos en *A paso de hierba, poemas sobre Chiapas* (182)

de su complemento existencial, su hermano gemelo, se hará palpable en las temáticas a lo largo de su obra como lo analizaremos en su momento.

Su infancia y adolescencia las vivió en la capital del estado de Chiapas, una de las ciudades más alejadas de la capital del país, pero al mismo tiempo muy cercana geográficamente y culturalmente a Centroamérica. Si bien su familia pertenecía a la clase media de Tuxtla Gutiérrez, Juan Bañuelos tuvo contacto siempre con personas de todas las clases sociales; esto debido a que en su ciudad natal no había una clara delimitación de los estratos sociales. Mestizos, criollos, zoques, descendientes de libaneses, centroamericanos, afrodescendientes y migrantes chinos y japoneses, todo este mosaico cultural conforma a la entidad chiapaneca. Tuxtla Gutiérrez ha sido desde la colonia un complejo cultural que ha permitido un desarrollo e intercambio intercultural que es visible en la literatura y en otras artes, como en la música y en la pintura.

Además, por su rivalidad política con San Cristóbal de las Casas, antigua capital del estado, esta ciudad a falta de cultura novohispana impulsaría un desarrollo afianzado en las artes y desarrollará una mayor movilidad y un mejor contacto con los demás estados del país. Para el mismo Bañuelos: “Tuxtla se convirtió en un símbolo del liberalismo y de la revolución en contra de San Cristóbal de las Casas, que representaba el oscurantismo religioso.” (Campos en Bañuelos 179). Ésta es una de las circunstancias que permitió que a lo largo del siglo XX surgieran en la capital chiapaneca varios poetas y escritores con proyección nacional e internacional. En la época en que Juan Bañuelos acudía a la educación primaria imperaba el modelo escolar cardenista, donde se impartían clases teóricas

por la mañana y artes y oficios por la tarde; pero a Bañuelos, hijo de herrero, obligado a colaborar en el taller de su padre no le interesaba más el aprendizaje de oficios, sino que se ausentaba de esas clases y prefería refugiarse en la biblioteca a leer los cuentos de León Tolstoi. De acuerdo con lo que él mismo autor afirma en una entrevista realizada por Begoña Pulido Herráez y José Ángel Leyva, de ahí viene su interés por la lectura: “Me encantaron. Se acentuó más mi anhelo de lecturas. Obviamente vino la queja de los maestros de Artes y Oficios por mi ausencia” (247). En muchas entrevistas el autor destaca pasajes de su vida donde destaca su rebeldía y su actitud contestaria, un rasgo que se corresponde con su propia poesía.

### 1.1.1 El contexto cultural de Juan Bañuelos

A pesar de la pobre infraestructura educativa, Tuxtla Gutiérrez durante el segundo cuarto del siglo XX era una capital cultural, pero sobre todo era un lugar con mucha producción poética. Santiago Serrano, Rodolfo Figueroa<sup>2</sup> y Armando Duvalier son algunos de los poetas chiapanecos que habían introducido la modernidad y las vanguardias literarias en el estado. Una modernidad que hacía eco de los diversos movimientos en Latinoamérica y que por otro lado se contraponía a la poesía producida en el estado durante el siglo anterior. Estos poetas habían tenido más

---

<sup>2</sup> A decir del ensayista y poeta chiapaneco Gustavo Ruiz Pascacio, Rodolfo Figueroa (1866-1899) es el primer poeta chiapaneco moderno: “poeta con quien se abre el hecho de ‘lo público’ como eje comunicativo del ejercicio poético; poeta que inaugura el diálogo con el interior mestizo y con el aliento cultural decimonónico de ‘lo chiapaneco’, apenas asumido políticamente con la federación del territorio al Estado mexicano en 1824.” Publicada en la página electrónica del Periódico de poesía, número 106, febrero de 2018. Consúltense la liga al final de esta investigación en el apartado “Fuentes electrónicas”.

contacto, actividad y publicaciones en Centroamérica que en nuestro país, por lo que gracias a su poesía podemos rastrear las afinidades de la poesía chiapaneca con la poesía centroamericana. Para Juan Bañuelos, en el libro *La lucha permanente: arte y sociedad en la Espiga Amotinada*, de Borgeson, “Centroamérica comienza en Chiapas” (70); actitud que comparte con otros escritores e intelectuales de la región; por tanto, se debe analizar y reconocer el espíritu centroamericano en los poetas de este estado, al lado de su propia identidad mexicana. A diferencia del resto del país, los poetas chiapanecos asumen su centroamericanidad, que en el fondo es la exaltación de la mesoamericanidad. Es decir, la identificación con el sustrato cultural de los pueblos mayenses y la construcción de un geolecto, al mismo tiempo de raigambre popular y de vocación literaria.

La riqueza cultural de Chiapas, la diversidad de culturas y lenguas originarias, los vestigios arqueológicos, la producción artesanal y la riqueza de la flora y la fauna han cimentado en este estado sureño un sentido de identidad y un sentido de pertenencia que se ha convertido en un orgullo autónomo, centroamericano a veces y en otras exclusivamente chiapaneco; esta circunstancia se ve reflejada en el uso del voseo, en el empleo de un español plagado de anacronismos y en el uso del sustrato lingüístico de las lenguas mayenses. Frente al rezago cultural y educativo del estado, podemos contraponer la vasta producción poética durante el siglo XX. Una decena de escritores de trascendencia internacional surgida paradójicamente

en una entidad que se encuentra entre los últimos lugares respecto al desarrollo social y el nivel educativo.<sup>3</sup>

Además, a la diversidad cultural del estado, habrá que sumarle la desigualdad y la marginación. La conquista, la colonia y posteriormente las revueltas sociales del siglo XIX y de principios del siglo XX fueron abriendo una brecha social, política y económica entre los diversos estratos, de tal manera que, hacia la primera mitad del siglo pasado, en Chiapas solamente se podían reconocer dos clases sociales; por un lado, la de los latifundistas y comerciantes que cada día incrementaban sus riquezas con el derecho de usar y abusar que les otorgaban las autoridades, o bien que ellos mismos se arrogaban; por otro, la miseria de los campesinos e indígenas que históricamente han sido despojados de sus tierras. Estas problemáticas las podemos encontrar tanto en la historiografía como en la narrativa histórica de Eraclio Zepeda<sup>4</sup> y Rosario Castellanos.

Respecto a sus primeros años en la escuela, nos dice Juan Bañuelos en una entrevista realizada por el poeta Marco Antonio Campos: “De mañana, cuando me iba a estudiar al puente del río, platicaba con los zoques (que no son de la familia mayense), que traían sus productos a vender al mercado. Me sorprendía su alegría y espontaneidad” (179). En las entrevistas, Juan Bañuelos, cuando se refiere a su

---

<sup>3</sup> Entre los escritores chiapanecos que han tenido trascendencia internacional, porque publicaron en el extranjero, han sido incluidos en antologías o han sido traducidos a otras lenguas, destacamos a Rodolfo Figueroa, Armando Duvalier, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Eraclio Zepeda, Óscar Oliva, Efraín Bartolomé, Leonardo Da Jandra, Jesús Morales Bermúdez, Luis Arturo Guichard, entre otros.

<sup>4</sup> La obra más ambiciosa de Eraclio Zepeda consistió en emprender una reconstrucción histórica de las diversas clases sociales del estado de Chiapas en una tetralogía que se integra por las novelas *Las grandes lluvias*, *Tocar el fuego*, *Sobre esta tierra*, y *Viento de siglo*.

formación emocional e intelectual, destaca más las conversaciones con autoridades, campesinos, curanderos y comerciantes de lenguas originarias que a lecturas o autores. Muestra una inclinación por la gente común y demuestra mayor afinidad con su sabiduría milenaria.

Es preciso mencionar que, de acuerdo con los datos de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), en el estado de Chiapas aún permanecen vivas 12 culturas originarias, que preservan sus tradiciones y sus lenguas<sup>5</sup>; por tanto, es común en Tuxtla Gutiérrez encontrar hablantes tsotsiles, tseltales y zoques. Este contacto con personas de los pueblos originarios dejará una marca muy profunda en la personalidad y en su lenguaje poético. A pesar de la diversidad cultural y lingüística de México, no son muchos los poetas que han tenido un contacto tan estrecho con los pueblos autóctonos. Esto, por un lado, se debe a que la mayoría de los intelectuales del país siguen siendo extranjeros de segunda o tercera generación; o bien, se debe al hecho de que seguimos sumergidos en un colonialismo interno por lo que no hemos dignificado suficientemente la riqueza de nuestras culturas.

La apropiación de la riqueza conceptual de los pueblos originarios es relativamente reciente en nuestro país; sin embargo, en el caso de los escritores chiapanecos esta valoración se da desde la primera mitad del siglo XX. En Rosario

---

<sup>5</sup> Las lenguas originarias que se mantienen vivas en el estado son: tseltal, tsotsil, chol, zoque, tojolabal, mame, kakchiquel, lacandón, mochó, jacalteco, chuj y kanjobal. Como veremos en capítulos posteriores las lenguas originarias del estado están presentes de diversas formas en la obra del poeta Juan Bañuelos.

Castellanos, Eraclio Zepeda<sup>6</sup> y Juan Bañuelos podemos identificar en su obra el trasfondo cultural de los pueblos de origen mayense. No dominaban una lengua originaria, pero en su obra identificamos el constante reconocimiento a la revitalización de las lenguas, así como la necesidad de la autodeterminación lingüística de las comunidades indígenas.

Juan Bañuelos cursó sus estudios de primaria, secundaria y preparatoria en la capital de Chiapas. Según lo que comparte Juan Bañuelos en la entrevista realizada por Paul Borgeson, desde la primaria escribía poemas bajo el seudónimo de “Capitán medianoche” (71). Salvo escasas anécdotas, no conocemos mucho de este periodo; sin embargo, podemos afirmar que es durante la preparatoria cuando nuestro autor siente una verdadera inclinación por el oficio literario, debido a que sus profesores sensibilizaban a los estudiantes para que comprendieran el valor de la literatura. Desde esta etapa tuvo contacto con cuatro personalidades que determinarán su vocación: Óscar Oliva, Eraclio Zepeda, Jaime Sabines y Rosario Castellanos, amistades duraderas que contribuirán al fortalecimiento de su vocación poética. El escenario cultural y la generación que le tocó contribuirán de manera muy temprana a la proyección de figura y de su obra.

---

<sup>6</sup> Rosario Castellanos escribió las novelas *Balún Canán*, *Oficio de tinieblas* y el libro de cuentos *Ciudad real*; en el caso de Eraclio Zepeda publicó *Benzulul*, obras que de acuerdo con el estudioso y crítico norteamericano Joseph Sommers se integra en lo que él denominó el ciclo de Chiapas. Son obras que recrean la realidad de los tsotsiles y tseltales. En su estudio Sommers incluye cinco novelas: *El llamado dolor de los Tzotziles* (1949) *Balún Canán* (1957), *Los hombres verdaderos* (1959) *La culebra tapó al río* (1962), *Oficio de tinieblas* (1962). Dos colecciones de cuentos: *Benzulul* (1950), *Ciudad real* (1960) y un relato antropológico: *Juan Pérez Jolote* (1948).

### 1.1.2 La poesía: génesis de la amistad

Para tratar de entender su crecimiento intelectual y su vocación artística, abordaremos primero la amistad que sostuvo con los mayores, tanto por la edad como por la trayectoria, para luego retomar los vínculos afectivos con dos de sus contemporáneos que determinarían su orientación poética. Estas afinidades electivas, como nombraría Goethe a la amistad, serán determinantes de por vida tanto por las divergencias como por las convergencias que mantendrán a lo largo de su vida y de su trayectoria literaria y política.

Por el propio Juan Bañuelos sabemos que una de las primeras intelectuales con quien tuvo contacto fue Rosario Castellanos. La conoció cuando él tenía 16 años y ella 23. A pesar de su juventud, Rosario ya era una intelectual respetada y apreciada en su estado natal, pero también a nivel nacional ya se destacaba su figura. Antes de que ella escribiera sus grandes narraciones sobre los indígenas de Chiapas, trabajaba para el Instituto Nacional Indigenista en San Cristóbal. En esta ciudad, durante 1948 se conocieron Juan Bañuelos y Rosario Castellanos. Aunque el propio Bañuelos no lo expresó de manera directa, su formación intelectual y sus búsquedas como poeta y ensayista, se debieron más a la autora de *Balún Canán* que a lo que aprendió en las aulas universitarias.

Rosario Castellanos, lo sabemos por su obra, no solo deseaba un crecimiento espiritual de los pueblos amerindios, sino también buscó el incremento y fortalecimiento de intelectuales comprometidos con la defensa de los derechos humanos y la equidad jurídica y humanística de los pueblos de Chiapas. Por tal

motivo, Rosario desde el principio debió ver en Bañuelos a un poeta que podría convertirse en un portavoz de la diversidad cultural de Chiapas. Esta relación de profundo afecto es un espejo de la honestidad intelectual de dos poetas. Bañuelos reconoce con franqueza la importancia de esta amistad: “Platicábamos mucho. Me quería como a un hermano menor. Me contaba incluso hechos íntimos, como el día en que decidió perder la virginidad y violó a su novio. La visitaba también por hambre; su excelente nana indígena, María, me hacía de comer” (184). Este espíritu de comunión de dos poetas será una constante entre los intelectuales chiapanecos durante la segunda mitad del siglo XX. Este valor de la solidaridad más que en una vocación política consideramos que tiene su arraigo en los valores comunitarios que transmiten los pueblos autóctonos.

Comunión que en el fondo se trata de un comunismo orgánico; este sentimiento y actitud, es decir, este valor, en los artistas y escritores del sur se gesta por estar en contacto y por ser testigos de las vejaciones a los derechos humanos que históricamente se han registrado en la entidad. De ahí surge su solidaridad con los más desprotegidos y también el valor de proponer un arte que se asuma como una voz que denuncia y que propone<sup>7</sup>. No necesariamente un arte social ni socialista, pero sí un arte que construya los cimientos de un auténtico humanismo.

---

<sup>7</sup> Las obras más consolidadas de Rosario Castellanos, *Balún Canán* y *Oficio de tinieblas* son novelas que destacan porque se exponen hechos históricos donde los campesinos son víctimas de la injusticia y la desigualdad; se exponen las vejaciones a que son sometidos los pueblos indígenas, pero ambas obras no destacan solamente por la denuncia sino por su calidad narrativa y literaria. Lo mismo sucede, como trataremos de demostrar en el capítulo 3 de este trabajo, con la obra de Juan Bañuelos.

Una literatura que le dé voz y rostro a los explotados; una poesía que sea crítica y construcción, más que rebelión o revolución: religación.

Una vez concluidos sus estudios de preparatoria, Bañuelos emigra a la capital del país a cursar los estudios superiores; es entonces cuando más busca y necesita el apoyo de Rosario Castellanos. La poeta, novelista y ensayista chiapaneca no sólo le brindó su amistad, sino que le permitió abrirse camino en el medio literario e intelectual del México de la primera mitad del siglo. Por muchas razones, podemos reconocer en Castellanos, más que una amiga, una maestra del poeta. El mismo Bañuelos nos dice, en *La lucha permanente*:

Me dirigía mucho mis lecturas, empezando por los clásicos latinos. Me hizo leer a Virgilio. Hay que recordar que su mejor poema nace de su identificación con Dido. Luego me hizo leer textos mayas y nahuas, que de principio sentía lejanos, pero poco a poco se fueron adentrando en mí. Eso, aunado a las expresiones chiapanecas y a los llamados de la naturaleza, me daban un lenguaje que no sabía bien a bien cómo llevarlo entonces al papel. Con Rosario aprendí que el lenguaje de la poesía no solo informaba sino *transformaba*, y que esa *transformación*, al resolverse armónicamente, se convierte en un arte. (185)

Es claro que entre ambos poetas se establece un lazo espiritual e ideológico que servirá más a Juan Bañuelos para consolidar su vocación y para Castellanos para reafirmar su compromiso; este estrecho vínculo continuará durante la madurez de ambos. En una nota sobre la poesía de Juan Bañuelos, Castellanos sostiene: “en la

poesía, que no es el lenguaje cotidiano sino palabra libre y verdadera, vuelve a resplandecer unido lo que en la profunda realidad está unido. La poesía es el árbol de las conciliaciones, es el reino de lo que está cerca y junto, “el paraíso de las evidencias últimas” (509). La muerte prematura de Rosario Castellanos en 1974, cuando era embajadora en Israel fue un fuerte impacto para sus amigos más cercanos y para los escritores de su generación.

Para Bañuelos, la transformación del ser humano a partir de la palabra será un asunto palmario en toda su trayectoria. Es importante destacar el pasaje anterior porque no todos los poetas reconocen a quienes dirigieron sus primeros pasos. Se olvida que la vocación nace por el estímulo de un guía. Reconocer a quienes ejercieron mayor influencia es construir eslabones de la tradición. Aquí cobra sentido la afirmación del poeta alemán Jean Paul Richter: “los libros son voluminosas cartas para los amigos” (En Sloterdijk 19).

Aunque Bañuelos no le hizo una dedicatoria explícita de algunos de sus libros a Castellanos<sup>8</sup>, podemos aseverar que sus títulos hacen referencia a su maestra y amiga. Dicho de otra manera, en muchos sentidos los libros de Bañuelos establecen un diálogo con los libros de Rosario Castellanos.

Cuando contaba con 15 años, Juan Bañuelos publicó sus primeros poemas en un periódico titulado *El estudiante*. Es la época en que conoció al poeta Jaime

---

<sup>8</sup> En el libro *Destino arbitrario*, que se publicó por primera vez en 1986 en la colección Lecturas mexicanas, Segunda serie junto con *Espejo humeante*, el poeta le hace una dedicatoria en el poema “Otoño en Querétaro”, poema en el que se leen los estrujantes versos: “juntan sus manos nuestros pensamientos/ y qué dulce es la amistad/ ardiendo lejos de la ortiga.” (1987, 143). Además de a Rosario Castellanos, el poema está dedicado a Paula de Allende (1938-1979), poeta y promotora cultural originaria de Nuevo León y vecindada en Querétaro, precursora del feminismo, amiga íntima de los miembros de la Espiga amotinada y particularmente de Juan Bañuelos.

Sabines, quien será un compañero fundamental para su trayectoria política y poética. Aunque no eran familiares consanguíneos, ambas familias estaban unidas por compadrazgo. Es muy importante destacar esta amistad porque entre las familias tuxtlecas, aceptar la vocación del hijo poeta no era un asunto fácil; por tanto, la amistad-padrinazgo de Jaime Sabines sería determinante para que Juan Bañuelos siguiera el llamado de la poesía con el apoyo o al menos la anuencia de sus padres. A pesar de que dos de los escritores más importantes de la época eran del estado, los chiapanecos de clase media, como sucede quizá en el resto del país, no consideraban la carrera de las letras como algo importante ni les auguraban a sus hijos un buen futuro. Los hermanos Sabines<sup>9</sup> le brindarán a Bañuelos su amistad, pero también le ofrecerán trabajo; sin embargo, en algún momento surge una discordia y Juan Bañuelos tuvo que abrirse nuevos caminos.

Jaime y yo no nos veíamos como poetas o escritores; nuestra relación era porque se conocían nuestras familias, y porque había una intención en él, quizás inconsciente, de que yo siguiera trabajando con su hermano Juan como secretario particular en la Cámara de Diputados. Juan solo había llegado a cuarto de primaria. Dejé de trabajar con Juan (Sabines) porque me quería echar la culpa de algo de lo que él era responsable. (Bañuelos 187)

Después de la discordia con Juan Sabines, Bañuelos acudiría nuevamente con Rosario Castellanos. Esta discordia fue efímera y no condicionó la relación que ambos poetas sostendrían a lo largo de su vida. Gracias también a Rosario

---

<sup>9</sup> Recordemos que la familia de Jaime Sabines ha dominado la escena política de Chiapas desde el siglo XIX. Varios de sus integrantes han sido gobernadores del estado y la capital, Tuxtla Gutiérrez, lleva el apelativo del bisabuelo materno del poeta, el General Joaquín Miguel Gutiérrez.

Castellanos, Juan Bañuelos conseguiría empleo en la editorial Novaro y a partir de este momento tuvo la oportunidad de relacionarse con distintos intelectuales de la época. Uno de los escritores con los que trabó amistad en esa época fue el guatemalteco Otto Raúl González, con quien trabajó durante 15 años y con quien compartiría afinidades de temas y estilos; ambos manifiestan una mutua influencia en su obra poética (Borgeson 74).

A diferencia de la mayoría de los poetas y artistas chiapanecos, Juan Bañuelos no contaba con antecedentes familiares con una trayectoria en las artes ni en la política, por tanto, tuvo que ser su avidez de conocimiento, su carácter empático y su capacidad individual los que le abrieran las puertas para relacionarse con gente del medio, pero sobre todo consideramos que fue su insaciable búsqueda por el sentido de la poesía lo que lo llevó siempre a incursionar a un medio donde las relaciones sociales son tan importantes como el talento personal.

Más que un empleo, la editorial Novaro representó para Bañuelos una escuela donde aprendería las habilidades como editor, corrector y relacionista, ya que ahí conocería a varias de las personalidades que determinarían su carrera como editor, su trayectoria intelectual y su obra. Su natural rebeldía lo condicionaba a aprender mejor del contacto directo con las personas que de la instrucción oficial. Según él mismo nos dice, en la editorial Novaro duraría veinticinco años trabajando<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> En el capítulo 3, veremos cómo en el poema “Coyote azul con guitarra” el poeta incluye algunos aspectos biográficos de su experiencia como trabajador de la Editorial Novaro y de la manera como veía el mundo en una etapa decisiva para el rumbo político del país.

Bañuelos no solo fue un amigo íntimo de Castellanos, también fue uno de sus críticos más cercanos. En la “Conferencia sobre Rosario Castellanos” donde evoca la figura de la autora de “Lamentación de Dido” nos dice:

En su ascenso lírico, he aquí que Rosario tropieza con las obras de Simone Weil, uno de los (sic) pensadores más originales del siglo XX y que, precisamente ahora, con la perestroika se ha puesto de moda en Europa, sobre todo en Francia y ahora en Estados Unidos. Simone Weil, la gran filósofa, que para probar sus tesis, se metió como trabajadora, como obrera en las fábricas Renault. Pues bien, Rosario lee detenidamente a Simone Weil y nos contagia a sus amigos más jóvenes de aquella época, nos contagia y comenzamos a leer a Simone Weil y, también, nos da a leer y lee ella con gran gozo el libro “Cántico” que había aparecido en la Sudamericana en Argentina, del gran poeta Jorge Guillen, que producen en Rosario un deseo de perfección en el oficio poético y de hondura en el concepto y concibe, entonces, *El resplandor del Ser*, un conjunto de poemas de micro lirismo que está esperando a un músico para su mayor resplandor; tal como los bellos poemas de Eichendorff, gran poeta alemán, fueron atrapados por Robert Schumann en su famoso Liederkreis, opus 39. Y, entonces, vemos en este gran lirismo de su poesía, realmente profundo. (3)

En diversas ocasiones, Juan Bañuelos habló y escribió sobre la poesía de Rosario Castellanos, pero sus aproximaciones críticas, donde el poeta ejercita el análisis y el juicio de valor con una gran lucidez, eran una forma de restablecer el diálogo que abruptamente se había interrumpido por la muerte de la poeta, que murió de forma

accidental en 1974, mientras desempeñaba el papel de embajadora en Israel. Leerla y criticarla es una manera de mantenerla presente y de seguir aprendiendo de ella. A diferencia de la poesía de Sabines, con la poesía de Castellanos seguirá dialogando a lo largo de su trayectoria intelectual.

### 1.1.3 La formación de una espiga

A pesar de las estrechas afinidades de Juan Bañuelos con Rosario Castellanos y Jaime Sabines, las amistades más conocidas y definitorias en el ámbito literario serán las que estableció con Eraclio Zepeda (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1937) y Óscar Oliva (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1938). Juan Bañuelos era unos años más grande que estos dos poetas; en principio ambos fueron amigos de su hermano Humberto, pero el vínculo que se establecería desde la adolescencia permanecería durante muchas décadas y serviría para que los tres fueran descubriendo su vocación como escritores e intelectuales. El padre de Juan Bañuelos tuvo un taller de herrería y allí se encontraban los tres jóvenes a hablar y discutir sobre la poesía y los temas de actualidad que les preocupaban. Como lo han dicho en diversas entrevistas, juntos descubrieron los paisajes chiapanecos, aprendieron a reconocer la contradictoria realidad del estado, a distinguir la belleza, pero también a palpar las evidentes diferencias que había entre la majestuosidad del paisaje y las profundas grietas de la miseria. Para la época no era inusual que los estudiantes más jóvenes se interesaran por temas como la injusticia social y la desigualdad.

El nudo de tres vientos entre Bañuelos, Zepeda y Oliva es propiamente una afinidad electiva, porque sin que los condicione el salón de clase, la familia o intereses de otra índole sostendrán una amistad que dará frutos varios años después. No es gratuito que uno de los libros de Juan Bañuelos que fue traducido al francés y que se publicó en Canadá se titule *Nudo de tres vientos*<sup>11</sup>.

A Eraclio Zepeda y a Óscar Oliva los conozco en Tuxtla. Más que míos, por edad, eran al principio amigos de mi hermano Humberto. Eraclio y Óscar iban a ver cómo mi padre forjaba en el yunque las piezas de hierro. Nos encantaba escuchar los sonidos. He descubierto que el ritmo que sale de mis versos proviene de los golpes que daban mi padre y sus ayudantes sobre el yunque. Como los golpes rítmicos de los poetas griegos y latinos (eran grandes forjadores) así eran esas series de golpes, esas constantes rítmicas del hierro forjado, que se me quedaban. Si se analizan poemas míos se advertirá que hay unas constantes que no son de los versos medidos silábicamente, sino de los ritmos que me venían de los trabajos de herrería de mi padre. (Bañuelos 188-189)

Como podemos advertir, esta amistad tiene su asiento más en la realidad inmediata, en la vocación por el trabajo y en el sentido de pertenencia e identidad que en las búsquedas intelectuales. A diferencia de la mayoría de los poetas quienes conocen

---

<sup>11</sup> En la referida entrevista con Begoña Pulido Hernández y José Ángel Leyva, Juan Bañuelos comparte cómo la expresión nudo de tres vientos la escuchó de un campesino de una de las comunidades zapatistas, cuando el poeta era uno de los mediadores del conflicto. La expresión hace referencia al origen de la lluvia; específicamente a la creencia mítica de que llueve cuando tres vientos se encuentran y forman un nudo. Es interesante destacarla porque cuando Octavio Paz reseña la personalidad poética de los tres en la antología *Poesía en movimiento* emplea metáforas que también aluden al origen de la lluvia: trueno, viento y montaña.

a sus congéneres en un taller literario, en una revista, en una oficina pública o en un encuentro, estos tres integrantes de la espiga amotinada trabarán amistad a golpe de martillo. Si bien el poeta perdió a su hermano gemelo cuando estaba recién nacido, encontraría en Eraclio y en Óscar a dos hermanos espirituales e ideológicos que lo acompañarían a lo largo de casi toda su vida. Aunque ya en su madurez, los intereses políticos los distanciaron, en cada uno notamos la necesidad de crear una obra con el espíritu especular de quien ha nacido y crecido para formar un grupo, una generación o un nudo. La amistad, como lo demuestran estos tres escritores, no se funda solo en las afinidades sino también en las contradicciones. Roza la ortiga igual que la dulzura en las relaciones humanas. En algún momento las segundas pesarán más que las primeras y es entonces cuando se da la ruptura, a veces la separación y en otros casos el franco antagonismo. Aún después de muchos años de que sus intereses políticos los separaran, Óscar Oliva en una entrevista asegura:

Había en nosotros la necesidad estética de transformar los estereotipos de la poesía mexicana de entonces. Trabajábamos en correspondencia a la vitalidad que se estaba dando y gestando en los movimientos sociales genuinos como la huelga de los ferrocarrileros (1958-1959), que estremecieron al país, y dar este estremecimiento con formas poéticas que rompieran los viejos ropajes, por más hermosos que fueran, pero que ya no correspondían al espíritu, violento, de la época. Sin abandonar los temas más subjetivos y personales, de paisaje, de amor y solidaridad, dentro de una especie de evangelio furioso. Había que escribir poesía casi a golpes. Escribo

como escupo, nos enseñó Blas de Otero. Por supuesto, La espiga fue un arranque. Y aquellos jóvenes poetas con los que conviví intensamente, son, aún, parte de mí mismo. (3)

De acuerdo con lo que nos dice Robert Borgeson en *La lucha permanente: arte y sociedad en la Espiga amotinada*, la amistad y vocación de estos tres adolescentes chiapanecos se consolidó gracias al profesor Andrés Fábregas Roca, quien los adoptó como “ahijados de la literatura– y también de otras materias filosóficas y sociopolíticas” (27). Fue de tal manera determinante la guía de Fábregas Roca que desde muy jóvenes los tres comenzaron a interesarse por lecturas sobre filosofía política que contribuirían a formar el carácter y el interés de los tres adolescentes. Desde este temprano vínculo podemos ver cómo se interesan por los temas sociales y políticos, definen su relación con el arte y particularmente con la literatura.

Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda y Óscar Oliva no solo publicarían sus dos primeras obras en conjunto en los libros colectivos *La espiga amotinada* (1960) y *Ocupación de la palabra* (1965), sino que compartían una ideología, que, salvo contradicciones lógicas, mantendrán con solidez y solidaridad en sus posteriores publicaciones. Fiel cada uno a su estilo, fueron conscientes de que debían escanciar con precisión los vasos comunicantes que compartían. Su actitud literaria y humana, como lo reconoce Octavio Paz en el prólogo de la antología *Poesía en movimiento*, le otorga modernidad a la poesía mexicana (28).

Tres poetas nacidos en la misma década, en la misma ciudad y además que estuvieran preocupados por los mismos temas, aunque cada uno con una

cosmovisión y un matiz distinto, es un rasgo inusual en la literatura mexicana, pero sobre todo es un aspecto destacable porque los tres lograron una obra indispensable para la literatura contemporánea; consolidaron una trayectoria individual, aunque su nacimiento y formación fue grupal. No podríamos sostener que alguno de ellos figurara más que los otros, sino que hay una horizontalidad tal, que cada uno nos ha legado una obra magistral<sup>12</sup>. Para la literatura chiapaneca y mexicana los tres son indispensables y su obra representa una de las vetas más importantes de la cultura del siglo XX. Se conocieron cuando eran adolescentes inquietos por el arte y la revolución, se formaron intelectualmente de manera simultánea, iniciaron una carrera en común, pero lograron que su obra trascendiera de manera individual; esta es la naturaleza de la espiga: cada grano se cultiva de manera distinta y apuesta por su propia cosecha.

Jaime Labastida (Los Mochis, 1939) y Jaime Augusto Shelley (Ciudad de México 1937), son dos poetas cuya amistad con Bañuelos, Zepeda y Oliva será fundamental para conformar la publicación de *La espiga amotinada* (1960). Los cinco se reunieron por primera vez en 1957 (Borgeson 324) y gracias a la amistad en común con Agustí Bartra estos cinco poetas con dos publicaciones colectivas definirán un camino nuevo<sup>13</sup> de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX. La poesía era el punto de encuentro de los cinco, aunque cada uno ya tenía

---

<sup>12</sup> Habrá que precisar que, de los tres, quien ha tenido una menor difusión y una personalidad más introvertida es Óscar Oliva; no podemos determinar si lo segundo originó lo primero, el hecho es que su obra es la de los cinco integrantes de la espiga la que menos se ha leído.

<sup>13</sup> La poesía con una vocación crítica y social comenzó a ganar terreno en el ámbito editorial, pero lo más importante es que los jóvenes no solo se aprendían de memoria los poemas, sino que los escribían en las paredes públicas para mostrar su inconformidad, pero también para compartir sus hallazgos con la gente que no tenía acceso a los libros. La poesía comenzaba a conciliarse con la sociedad y cumplía el sueño de los románticos: que el arte fuera compartido con todos.

una vocación que lo definiría posteriormente. Eraclio Zepeda se inclinaría más tarde por la narrativa, Jaime Augusto Shelley por la dramaturgia y Jaime Labastida por el ensayo literario y filosófico. El título de su primer libro colectivo se convertirá en seguida en el mote por el que los reconocerá el medio literario y los propios lectores, aunque poco tiempo después cada uno se volvió un grano independiente.

El origen de la publicación del libro colectivo, la postura ética-estética que los definiría y la recepción de la obra serán los temas que abordaremos en el siguiente apartado.

## 1.2. La espiga amotinada, la búsqueda, el hombre y el lenguaje

La década de 1960, tanto en nuestro país como en todo Latinoamérica, fue rica en expresiones sociales, artísticas e intelectuales, pero también estuvo marcada por una serie de crisis políticas y económicas. Fue una década convulsa, que exigía el cambio en los paradigmas de pensamiento y por tanto una reforma del esquema político económico. En México, el descontento generalizado frente a un gobierno que no se ocupaba en reducir los índices de pobreza, ni atender a las demandas sociales ni en crear condiciones para una auténtica democracia, fueron el abono para que las nuevas promociones literarias mostraran su descontento social y propusieran un arte más humano y crítico, menos intimista y más social.

Después de la decadencia de las vanguardias y de las búsquedas perfeccionistas de la generación de Contemporáneos, los escritores más jóvenes trataban de estrechar la distancia entre la estética y la ética. Sin embargo, ya no lo

harían a la manera del realismo socialista<sup>14</sup> ni desde las propuestas anarquistas, ni mucho menos poniendo el arte al servicio de la Revolución; sino desde un arte que establecería el equilibrio y la medida. La apuesta era por una estética social y una ética artística, que estrechara las relaciones entre el individuo, el arte y la realidad. Este es el escenario en que se publica *La espiga amotinada* a principios de la década de 1960.

*La espiga amotinada* fue una obra colectiva publicada en 1960 por el Fondo de Cultura Económica. Estaba conformada por cinco óperas primas; las enumeramos en el orden en que aparecen en el libro colectivo o multilibro como preferimos denominarlo: *Puertas del mundo* de Juan Bañuelos, *La voz desbocada* de Óscar Oliva; *La rueda y el eco* de Jaime Augusto Shelley; *Los soles de la noche* de Eraclio Zepeda y *El descenso* de Jaime Labastida. El prólogo lo firmaba Agustí Bartra, poeta catalán vecindado en nuestro país desde agosto de 1941, luego de ser exiliado de España debido a la Guerra civil. No era la primera vez que el poeta catalán presentaba a los noveles escritores. En 1958, el propio Agustí Bartra había publicado un poema de cada miembro de este colectivo en el suplemento “México en la cultura”, del periódico *Novedades*, entonces dirigido por Fernando Benítez. La publicación en dicho suplemento llevaba por título “Cinco poetas fraternales que todavía no descubren el amor” (Bartra 1). La presentación que el poeta catalán escribió para esta publicación será el germen para el texto crítico que escribirá dos

---

<sup>14</sup> Octavio Paz cuando se refiere a los poetas que conformaron *La espiga amotinada* destaca que “Sin someterse a los necios preceptos del realismo socialista, los cinco han declarado que para ellos el ejercicio de la poesía es inseparable del cambio de la sociedad” (28).

años después para presentar a los nuevos escritores y que aparecerá como prólogo en *La espiga amotinada*.

El poeta de mayor edad de esta generación era Juan Bañuelos (1932); el más joven era Jaime Labastida (1939). Había entonces siete años de diferencia entre el autor más grande y el más joven, pero los cinco tenían anímicamente la misma edad; eran contemporáneos de la época que les tocó vivir. Compartían varias preocupaciones afines y estaban en las mismas búsquedas como escritores.

Desde su aparición, el libro tuvo una buena recepción entre los lectores y los críticos. Esto se debió a dos razones principales; la primera es el padrinazgo del poeta catalán exiliado en México, quien en sus dos décadas de residir en el país tuvo una producción intensa como poeta, narrador, crítico y antologador de narrativa y poesía mexicana y universal. El apoyo de Bartra representa uno de los grandes estímulos para que los cinco jóvenes poetas tengan una buena recepción y al mismo tiempo contribuye a la madurez intelectual del grupo. Como valor agregado, debemos destacar el peso de la editorial que los dio a conocer; no todos los nuevos poetas corrían con la fortuna de ver su ópera prima en el Fondo de Cultura Económica, la editorial mexicana más importante desde entonces, que en ese año estuvo dirigida por Arnaldo Orfila Reynal.

La segunda razón del éxito editorial de *La espiga amotinada* es que los jóvenes poetas se daban a conocer con una obra de madurez inusual en el panorama de la poesía mexicana. Con buena recepción, no queremos decir que todos leyeron con agrado o simpatía el libro colectivo, sino que la publicación no

pasó desapercibida, ya que de inmediato causó reacciones tanto en los lectores como en los críticos. Decenas de suplementos, revistas y periódicos publicaron en nuestro país reseñas del multilibro; pero también en otros países latinoamericanos y en Europa la obra se leyó y se reseñó con avidez<sup>15</sup>.

Lo primero que debe llamarnos la atención en la conformación del libro es el hecho de que en una época en que el individualismo comienza a ser el signo de los tiempos cinco poetas jóvenes apuesten por una obra colectiva que concentre sus convergencias y sus divergencias. El título mismo de la obra nos sugiere la idea de que son cinco individualidades que se agrupan para diversificar el cultivo. Por tanto, hay en esta actitud una postura más humanista que política y más espiritual que social. Es una actitud romántica y posmoderna al mismo tiempo. Romántica porque preservan el sentido de las elecciones afectivas: ningún otro interés, más que la amistad y las coincidencias estéticas, los agrupa desde el inicio; posmoderna, porque en el fondo la propuesta apunta hacia los paradigmas de la complejidad. La unidad es indivisible. La suma es la preservación de la unidad.

Roger Bartra ya reconocía las coincidencias de los autores: “En conjunto, la poesía de estos cinco poetas está en relaciones, buenas o malas, con la realidad. Y de ahí que, fundamentalmente, sea una poesía de temas” (8). Esto mismo lo reconocían sus integrantes: el poeta no busca los temas a propósito para documentar la realidad, sino que son los temas los que llegan al poeta. “Frente a las recetas que nos pretendía dictar la gente de izquierda tomé la decisión de no

---

<sup>15</sup> Además de las notas en México, aparecieron algunas notas y ensayos sobre *La Espiga amotinada* y sus integrantes en España, Italia e Inglaterra como lo consigna Paul Borgeson en *La lucha permanente: arte y sociedad en la Espiga amotinada*.

buscar temas, sino que los temas me buscaran a mí, explorar la poesía que estaba en circulación en el mundo” (Bañuelos 252).

### 1.2.1 La propuesta de los cinco poetas

Los cinco poetas mostraban más empeño en el plano del contenido que en el plano de la expresión; es decir, más que el purismo o el preciosismo, desde el principio se caracterizan por el desarrollo de los temas. Poetas conscientes de su tiempo y de la responsabilidad que conlleva levantar la voz, los cinco proponen una poesía como expresión del humanismo, no tanto un humanismo que abrevie en lo filosófico y menos en lo religioso, sino un humanismo activo, una especie de *hominismo* como lo plantea Miguel de Unamuno; es decir un humanismo que exprese al hombre de carne y hueso, al hombre particular y no a la humanidad en abstracto<sup>16</sup>. Es este humanismo lo que los une y es una actitud que fue plenamente identificada por el propio Bartra:

Bañuelos, Oliva, Zepeda, Shelley y Labastida están dentro de una poesía cuyo espíritu se adhiere al destino del hombre. Porque son alma y mundo a la vez, están abiertos y avanzan, como los ríos, recibiendo las afluencias e influencias de su tiempo, es decir: heredan [...] Están ahí con el peso, alegría, dolor y fatalidad de un nacimiento en esta hora de México a la que dan un

---

<sup>16</sup> No sabemos si estos poetas habían leído a Miguel de Unamuno, pero en su obra están presentes los mismos temas que preocupaban al filósofo español en *El sentimiento trágico de la vida*. Se trata, en esencia, de una preocupación de la época, es el espíritu de los tiempos lo que mueve a preguntarse por el hombre de carne y hueso.

temblor inaugural. Todos desconfían de la inmortalidad, en su profunda manera de iluminar temporalidades, de ser país y universo, de poner la cabeza sobre el vientre de una mujer llamada Tierra, de cantar sollozos y de llorar alegría, enamorados aurorales de montañas y ríos, o asomados a la ventana azul de la infancia, o mordiendo la cornamenta roja de la ira, o deteniendo un tren nocturno con una mano de trigo. (10-11)

Bartra había leído bien los cinco poemarios, los había corregido y aprobado. No destaca ni celebra explícitamente que son sus epígonos ni los aplaude por el mero hecho de ser jóvenes, sino que analiza con detenimiento sendas poéticas y trata de explicarnos el valor intrínseco de cada uno. Reconoce en sus lenguajes las herencias de las que se han apropiado y al mismo tiempo visualiza el horizonte por el que cada uno ha emprendido su camino. No se muestra como un padre consentidor ni como un maestro agradecido, sino como un crítico sereno que ha hecho un buen descubrimiento.

Estos poetas habían nacido entre los dos conflictos bélicos más atroces de la humanidad, la Primera y la segunda Guerra Mundial; crecieron en un país con una enorme brecha social que cada día se agudizaba más, fueron testigos de la decadencia del sistema político y de la degradación del hombre y se formaron con una literatura que no siempre reflejaba su contexto, por tanto, tenían una tarea por cumplir: crear un discurso poético que fuera crítico de su tiempo. Ya no los juegos lúdicos de las vanguardias, sino los discursos lúcidos del humanismo poético<sup>17</sup>. La

---

<sup>17</sup> En *Arte y poesía* Martín Heidegger señala que el propósito del poeta es la búsqueda de la verdad por medio del arte. La obra de arte es la revelación de la otredad, no solo la expresión de la subjetividad.

obra posterior de cada uno nos demuestra que desde el principio estaban interesados en la filosofía y en la reflexión sociológica. De ahí que, como más adelante trataremos de demostrarlo en el caso particular de Juan Bañuelos, podamos hablar de un humanismo poético o de una poesía humanística.

El crítico norteamericano Paul Borgeson, en el artículo “La Espiga amotinada en la poesía mexicana”, publicado para conmemorar el 25 aniversario de la publicación de la obra nos dice:

La historia de *La Espiga Amotinada* se nos presenta, así, a imagen y semejanza de México. Y el proceso de destrucción para dar lugar a otra construcción marca su historia como ningún otro país latinoamericano, desde la Conquista hasta las guerras del XIX y la Revolución de 1910-1920 y la inquietud de nuestro momento actual. Como motivo recurrente entre *La Espiga Amotinada*, por ende, el ciclo vida-muerte adquiere matizaciones sociales, y constituye su poesía en un reflejo indirecto de un México que se ha rehecho repetidamente y que está siempre a medio camino hacia su futuro. Este enfoque dual -artístico y social- marca la obra del grupo. (1178)

Integrarse a un libro colectivo en un país multicultural, era asumir una ciudadanía poética que los condicionaría de por vida. Este colectivo, al que frecuentemente se le ha llamado generación o grupo, se propuso desde el principio dar a conocerse por discurso poético y no por sus consignas o discursos sociales. No se trataba de una vanguardia ni de una generación, no solo porque no redactaron un manifiesto que expusiera sus búsquedas en común y sus propuestas estéticas, sino porque de

manera explícita defendieron siempre su proyecto individual, sus búsquedas personales. Tampoco se trataba de una antología ni de una selección de poemas. Los cinco aportaron un libro consistente, con poemas de impecable factura que luego aparecerán en las antologías más importantes de la literatura mexicana; por ejemplo, en *Poesía en movimiento*. Uno de los aspectos que más los une es la forma en que poetizan la realidad del país y la manera en que dimensionan al individuo frente a la sociedad. Los unía la semejanza y los asemejaba la desunión. En todo caso, su mayor coincidencia es la estrategia para equilibrar la tensión verbal con la tensión social. Como lo reconoce Octavio Paz en la referida antología:

Al proclamar su voluntad de unir el acto y la palabra, el grupo volvió a la actitud de *Taller*, sólo que con mayor lucidez y osadía poética. Este regreso fue, además y sobre todo, un retorno al verdadero origen del movimiento poético moderno. (28)

Los diferentes grupos literarios que habían antecedido a los cinco escritores que integraron *La espiga amotinada* habían heredado de las vanguardias la estrategia del manifiesto, el panfleto o el pastiche. Ellos rechazaron esta estrategia. En su lugar, en el mismo libro cada poeta propondría, con una madurez inusual, su propia reflexión poética. Los separaba cuatro décadas del último manifiesto de un movimiento vanguardista en nuestro país, pero los estimulaba una sociedad que reclamaba una postura clara y asertiva de los intelectuales. El manifiesto como manual de procedimientos había perdido vigencia, ahora se requería que el poeta contara con una agenda personal, pero al mismo tiempo con un proyecto social; es decir con una poética que incluyera su poesía y su estética. A mediano plazo, se

confirmó que la publicación era un acierto porque las generaciones de poetas comenzaban a interactuar con lo que más tarde se reconocería como la tradición de la ruptura.

### 1.2.2 Poesía y poética de la espiga

En este apartado, destacaremos un fragmento de la nota poética con que cada uno antecede su libro en el colectivo *La espiga amotinada* para identificar sus propuestas en común. A manera de umbral de su libro “Puertas del mundo” Juan Bañuelos nos dice:

Las consecuencias estéticas y éticas nuestras, definitivas, nacerán de las necesidades de las luchas diarias. Víctima y cómplice del verdugo, lleno de humillación, pero también de ira, avanzaré un día por donde el odio no deforma los rasgos.

Poeta de mi tiempo, crónica no más de un mundo ávido de pan y de concordia, dejo aquí, pues, mi primer testimonio. (20)

En este umbral poético, Bañuelos reconoce su deuda con Bertol Brecht y con Máximo Gorki, lecturas que sin duda le abrieron esas puertas por donde ingresa su poesía. Subraya el poeta su actitud revolucionaria frente al lenguaje, la poesía y la realidad. Su texto es una declaración de principios y al mismo tiempo es su poética esencial. Explicita su vocación por equilibrar la ética y la estética frente a un mundo que reclama congruencia. De los cinco, es el único que añade un título a este umbral

poético<sup>18</sup>, con ello quiere decirnos que debe leerse como un poema en prosa individual y no como un texto ajeno al libro. El título de este texto es “Sobre la tierra”, expresión que nos advierte el aquí y el ahora del poeta, la conciencia de estar pisando terreno firme y de proclamar una poética que aluda a su tiempo y a su espacio. Las alusiones telúricas serán frecuentes en sus títulos posteriores.

Óscar Oliva, con un lenguaje más directo, llano y valiente nos advierte al principio de su libro *La voz desbocada*:

Nosotros sólo estamos en el comienzo. Nuestra rebeldía no ha sido encauzada como debiera ser. Días inútiles han pesado sobre nuestras cabezas. Pero ha habido también días que nos han abierto los ojos, y hemos visto. Hemos entrado en guerra con nosotros mismos, y hemos buscado la palabra, como en una cacería despiadada. Estamos en la búsqueda de nuestra propia realización. Y hemos visto muchas cosas por primera vez sobre la tierra: los poetas ven siempre toda cosa por primera vez. Y hemos creído en el hombre. (64)

En este umbral poético de Oliva hay ecos y citas de Maiakovski y Nikos Kazantzakis. No es coincidencia que este autor emplee de manera explícita la frase *sobre la tierra*; está hermanado con Juan Bañuelos y los otros tres; esta búsqueda de conciliación la hace palmaria en su lenguaje; también nos advierte su cacería despiadada por la palabra justa y por el verbo justiciero. Oliva, siendo uno de los más jóvenes de este colectivo subraya los conceptos de comienzo y búsqueda, pero

---

<sup>18</sup> Para el concepto de umbral, nos apoyamos en la obra *El contorno del poema* de Pere Ballart.

al mismo tiempo nos advierte que su mayor confianza está depositada en el hombre, en su evolución, sus búsquedas, sus carencias y en sus valores. Con algunos matices, lo mismo podemos advertir en las palabras de Jaime Augusto Shelley que anteceden *La rueda y el eco*:

La esperanza es la misma, la proveedora del cambio, hacia adelante, hacia atrás, siempre adelante.

La muerte sujeta con igual fuerza, pero es otro el modo de temerla. Dejarla en el papel es un poco alejarla de nosotros, hacémosla visible.

Caminar entre los hombres, no es lo mismo que caminar con los hombres... esto se aprende. Yo lo aprendo. (111)

Aunque el texto de Shelley es el más breve de los cinco, sus palabras son concisas y asertivas. No recurre a la cita ni a la paráfrasis, apela solamente a su interioridad para enunciar su poética. Su declaración es una alegoría formada con imágenes antitéticas. Aquí muerte es vida; temor es valor. Estas antítesis demuestran la construcción de una ideología. De hecho, en este colectivo Jaime Augusto es el poeta que más trabaja el lenguaje figurado y el que apuesta por un simbolismo augural. Sin ocultar la rabia y el compromiso, el poeta trabaja de manera discreta y silenciosa para formar una poética clandestina, un lenguaje francotirador que busca el mismo objetivo de los otros, pero su posición es otra, aunque comparta la misma

trinchera. Comparten la misma declaración de fe, pero en Shelley destaca más la esperanza que la espera.<sup>19</sup>

Eraclio Zepeda, para enmarcar *Los soles de la noche*, con un tono más combativo y crudo arremete contra las formas establecidas de la época y desde sus convicciones nos expone con claridad su postura:

Estoy en contra de la poesía hueca, de la de puro ropaje, de la retórica. En definitiva, creo que lo importante es ser sincero, comprometerse cuando se es consciente del compromiso contraído, pero no ser jamás un incondicional.

Pensar que la poesía es producto de hombres dirigida a hombres y no a otra cosa, es lo que en verdad importa. (15)

Eraclio fue siempre fiel a este principio: no ser incondicional a los compromisos con los otros, pero sí guardar lealtad con las ideas propias; en su tono hay más ideas que ideales. Se percibe ya una clara convicción de que la poesía debe ser útil en la construcción de un nuevo humanismo; que la poesía ayude al despertar del hombre. No recurre a la ambigüedad para explicitar la esencia de la poesía: la sinceridad. Los conceptos de verdad, sinceridad y condicional/incondicional apuntan a la dialéctica de su obra. Si bien Eraclio se dedicó más al cuento, no por eso es el menos poeta de este colectivo. Conoce el tratamiento del lenguaje y logra en sus poemas el pleno equilibrio entre la tensión emocional y la tensión verbal. En *Aseña*, libro incluido en *Ocupación de la palabra* leemos:

---

<sup>19</sup> A decir de Octavio Paz: "Los poemas de Jaime Augusto son más complejos que los de sus compañeros de grupo. No es una dificultad conceptual sino física: leerlo es abrirse paso entre piedras, yerbas y espina" (32)

Hay algo en ti que se derrama por tu falda

y siembra siemprevivas en la acera.

Hay algo en ti que hace deletrear tu nombre,

que me lanza por las calles a buscarte de repente.

Hay algo en ti que yo me aprendo. (Paz 75)

Eraclio tenía todas las herramientas discursivas, formales y espirituales para continuar levantando la alta espiga de la poesía, pero prefirió seguir por los caminos de la prosa; sin embargo, sus dos libros publicados nos muestran una potencia que no lo deja atrás de sus cuatro compañeros.<sup>20</sup>

Por su parte, Jaime Labastida como advertencia de *El descenso* presenta un texto que es más ensayo que poética, no solo porque es el de mayor extensión sino porque el autor se propuso desarrollar argumentos. Sus ideas no explican su poesía, precisan el lugar del poeta frente a su sociedad y su época:

Nuestra época es de crisis. Y pienso que un poeta que fuese pasivo reflejo de esta época sería un poeta en crisis. Pero el arte no es contemplación. La obra de arte no es un reflejo de lo real externo, porque contiene un elemento inevitable (sic): el hombre. El artista conquista la realidad, no se somete a ella.

---

<sup>20</sup> Eraclio Zepeda es el único de los tres chiapanecos que procede de una familia de intelectuales. Su padre Eraclio Zepeda Lara, escritor, periodista y político formó una enorme biblioteca donde se cultivaron sus hijos y varios escritores.

El arte es guerra y me impongo la obligación de encontrar caminos de certeza. Por eso estoy con los luchadores y con los evasivos [...]

En las palabras del poeta se hace presente, siempre, su realidad. Y de ella abrevamos. Quien tiene mucho que dar es porque tiene mucho que recibir. Lo que nos pertenece es la vida. Es deber nuestro buscar un arte que la nombre. (199-200)

Jaime Labastida, el autor que demuestra una mayor inclinación por la filosofía, desarrolla de manera muy clara y asertiva las ideas en torno a las cuales oscilarán las posturas del colectivo. En el texto del autor sinaloense podemos comprender el sentido del nombre “la espiga amotinada”. No solo quieren luchar y combatir: quieren sembrar, proponer; abrir nuevos surcos en la poesía mexicana. Esta búsqueda no es solo por un arte nuevo sino también y sobre todo por una nueva sociedad, un hombre renacido que esté a la altura de la modernidad, que pueda establecer un justo medio entre la civilización y la cultura. Como lo destaca Borgenson, Labastida “rechaza la poesía evasiva en favor de una más bien del encuentro, ya existía una fe de que tenía que haber algo que encontrar, aún cuando acaso no lo hubiera hallado del todo en la época” (104).

### 1.2.3 La semilla de la rebelión

Este colectivo de poetas jóvenes está habitado por la semilla de la rebelión y la rabia, pero en sus voces no hay exabruptos ni ocurrencias. Reconocen las necesidades del tiempo, las degradaciones del arte y el ser; pero en lugar de sólo

tocar o profundizar en la llaga, buscan un lenitivo para que el hombre nuevo pueda levantarse y echarse a andar. Desde luego, hay una actitud retórica en sus propuestas, pero es más evidente la necesidad de buscar nuevas significaciones por medio del lenguaje poético. Ya no el arte socialista ni la poesía social, sino la poesía comunitaria; es decir, la poesía que nos comunique a todos y que sea al mismo tiempo reflejo de las búsquedas en común de la humanidad. Entre otras razones, por eso recuperan el coloquialismo, los mitos prehispánicos y colocan en el centro de sus preocupaciones al hombre colectivo, es decir, al pueblo:

Pueblo, persígnete:

En el nombre del Hambre,

del Odio

y de la Santa Blasfemia. (202)

En el texto de presentación, en lugar de citar a alguno de los poetas contemporáneos, Labastida acude a un documento prehispánico, los “Anales de Xahil”<sup>21</sup>. El sentido de este vínculo es que sus propuestas poéticas no reconocen solo la sincronicidad de su arte, sino también se identifican con la lucha histórica del hombre. Su testimonio no sólo quiere hablar del presente sino reconocer la línea del tiempo de la injusticia y de la lucha social.

---

<sup>21</sup> Junto con el *Popol Vuh*, *El Chilam Balam de Chumayel*, los *Anales de los Cakchiqueles*, los *Anales de Xahil* es un documento prehispánico de origen maya que a lo largo del siglo XX fue destacado e intervenido por diversos escritores que buscaban en la antigüedad respuestas del presente.

En los textos, que hemos denominado umbrales porque sirven para enmarcar al discurso poético, alguno de los conceptos más frecuentes que comparten los cinco poetas son: *hombre, tiempo, comienzo, búsqueda, esperanza, lucha, caminar, aprender, verdad, compromiso y crisis*. Estos términos no solamente funcionan como isotopías en su poesía y en su poética, sino que aluden a su convicción ideológica, a su búsqueda filosófica y señalan su propuesta ética-estética. Guiados por Roger Bartra, los poetas no se propusieron explicar el origen de su poesía sino su lugar como seres humanos frente al mundo, el compromiso del poeta frente a la lengua, la sociedad, el arte y frente al hombre mismo.

La lectura literal de estos umbrales contribuye a identificar la postura política de los nuevos poetas. Están ávidos de pan y de concordia, están en la búsqueda de su propia realización, caminan entre los hombres y con los hombres, están contra la retórica hueca y rechazan la pasividad y el olvido. Están amotinados contra la indiferencia y pretenden ser una espiga que ofrezca un nuevo fruto.

Los poetas de *La espiga amotinada* establecen un diálogo con algunos escritores mexicanos, latinoamericanos y norteamericanos; en primer lugar, con José Revueltas y Efraín Huerta; en el caso de los latinoamericanos, es clara la afinidad con Ernesto Cardenal y Nicanor Parra; y, además, reconocemos el espíritu de los poetas norteamericanos de la Generación Beat<sup>22</sup>. Hay entonces una vocación para observar la realidad inmediata y de mostrar de manera abierta su molestia frente a las iniquidades de un mundo en descomposición. Son poetas que quieren

---

<sup>22</sup> La influencia de poesía de Óscar Milosz, Pablo Neruda, Paul Celán, entre otros, también se manifiesta en las voces de los cinco poetas.

recuperar el espíritu de la tribu; de ahí el título de espiga o el sobrenombre que ellos mismos se pusieron: los espigos. En sus versos hay furia, rabia, descontento; es decir, asumen la necesidad de proponer una poesía crítica. También, como lo reconoce Borgeson podemos identificar otras voces de donde abrevaron: "Influencias" internacionales también hay en los cinco poetas de 1960: Saint John Perse, César Vallejo (seguramente el que más pesa sobre los cinco), Dylan Thomas y otros" (1182).

Un manifiesto, lejos de cohesionar más a los cinco poetas, probablemente los hubiera disuelto, porque un manifiesto en general funciona como un manual de procedimientos al que los artistas se sienten atados o condicionados y, en algunos casos, terminan por separarse de manera brusca de su almácigo inicial. Estos creadores salieron a la luz con una inusual madurez poética, pero también y sobre todo con una madurez crítica, mejor aún: autocrítica. Como lo señala el estudioso y crítico norteamericano:

Hay que hacer hincapié en que, siendo un tomo, *La Espiga Amotinada* llevaba cinco posiciones diferentes ante vida y arte. La confluencia de actitudes nunca pasaría de ser parcial. El concepto de "taller" con que trabajó la Espiga, entiéndase, era de crítica y comentario (y vida social, por supuesto) entre amigos que se servían mutuamente como un "público" crítico del que se podían aceptar las observaciones más directas y brutales porque había confianza en su fuente. No se escribían composiciones colectivas, ni se estableció una estética unificada, propia del grupo. Aunque Labastida cree que hubiera sido útil, sospechamos que tal intento de manifiesto, de

establecer pautas de grupo, sólo habría tenido el efecto de una disolución más inmediata de la Espiga al subrayar las diferencias ya existentes en los años 60. (Borgeson 1186)

#### 1.2.4 Poesía crítica antes que política

En este trabajo sostenemos la idea de que el colectivo *La espiga amotinada* está conformada por cinco libros de poesía crítica. Sus umbrales demuestran una defensa de la poesía y del poema, propios de los poetas jóvenes, pero también de los poetas que son conscientes y autocríticos de su arte; porque además de la estética de sus poemas, plantean su postura ética. No buscan el purismo literario, sino que indagan en la realidad inmediata para desarrollar sus temas. Muchos de sus poemas son de circunstancias porque parten del contexto social. En su ensayo “La música de la poesía” T. S. Eliot sostiene:

...el poeta, en el fondo, aunque no sea ése su propósito ostensible, trata siempre de defender el tipo de poesía que él hace, o de exponer qué tipo de poesía quiere escribir. En especial si es joven, y si está activamente entregado a luchar por el tipo de poesía que practica, ve la poesía del pasado en relación con la propia, y tal vez resulte exagerado en su gratitud a los poetas ya muertos de quienes ha aprendido o en su indiferencia por aquellos cuya meta le ha sido ajena. (89)

Esta es pues la actitud de los cinco integrantes del multilibro; asumen una actitud crítica frente a su poesía, frente a su tiempo y frente a los poetas que los

antecedieron e incluso frente a sus contemporáneos. Son jóvenes, pero sienten la responsabilidad de hablar por ellos y por los otros. Recalcan no ser pasivos y asumen el oficio poético como cuestionamiento y propuesta. Reconocen su deuda con sus antecesores y al mismo tiempo muestran su postura con los discursos poéticos vigentes. No escriben meros panfletos ni diatribas contra los gobiernos; tampoco demuestran un espíritu nihilista ni de rechazo total, sino que exaltan un espíritu de comunión. Religión más que rebelión: una espiga que se amotina para adquirir más fortaleza y al mismo tiempo para mostrar su avidez de pan y de concordia. Desde la aparición de los Estridentistas, en la literatura de nuestro país no había surgido una generación tan combativa y dispuesta a cuestionar a las instituciones.

En un país y una época donde la poesía comenzaba a institucionalizarse y a reflejar una mentalidad conservadora y acomodaticia, un grupo de poetas vino a recordarnos que la poesía también es una forma de incomodar y desestabilizar a quienes ya se sentían muy cómodos<sup>23</sup>. La publicación de *La espiga amotinada* es un suceso editorial y un acontecimiento literario; por tanto, consideramos necesario retomar los planteamientos críticos que se han arrojado sobre esta obra. Dejamos de lado el segundo libro colectivo *Ocupación de la palabra*, porque nuestro interés se centrará en Juan Bañuelos, por tanto, para conocer la estética del grupo consideramos suficiente abordar solamente la primera obra colectiva.

---

<sup>23</sup> Todavía pesaba en los años sesenta la influencia de los Contemporáneos; los poetas mostraban más inclinación por lo estético que por lo ético. A excepción de José Revueltas en la narrativa y Efraín Huerta en la poesía, en general se cultivaba un arte purista.

### 1.3. La espiga amotinada, trasiego de una poesía crítica

La recepción de una propuesta literaria siempre está sujeta a su contexto histórico, social, político, entre otros; por tanto, la lectura, análisis y crítica de un autor y su generación lleva una carga de prejuicios que condiciona la manera en que cada lector se aproxima a su obra. Esto, además, otorga una etiqueta por la que la obra será valorada o analizada en la posteridad. Es decir, las primeras lecturas de una obra, generación, vanguardia o movimiento determinan la manera en que será leída por las generaciones posteriores. Por tanto, para ejercer la crítica es necesario desmembrar los textos, estudios, análisis y críticas previas que se han realizado para poder abordar con objetividad dicha obra literaria.

Consideramos que en torno a los cinco libros que integran el colectivo de *La espiga amotinada* hay una prolífica producción de estudios, ensayos y críticas que muestran las distintas y distantes maneras en que los lectores se han aproximado a la poesía de este grupo<sup>24</sup>. De los múltiples trabajos que existen, nos interesa destacar cómo algunos estudiosos y analistas la abordaron como poesía social o de denuncia, mientras que otros la reconocen como poesía crítica. Otro enfoque que nos parece interesante y novedoso es visualizar a este colectivo como una neo vanguardia. Comenzaremos por abordar esta perspectiva.

---

<sup>24</sup> Entre los estudios significativos identificamos el enfoque político de Patricia Cabera López quien en su libro *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México 1962-1987*, analiza el contexto de la espiga amotinada junto con otras expresiones como la Literatura de la onda y el papel primordial de las revistas y suplementos literarios en la conformación del campo cultural en México que definió las décadas del 60, 70 y 80. También es destacable el trabajo de Andrew Debicki, crítico polaco que incluye a Juan Bañuelos en su obra *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, Madrid Gredos, 1976, en el cual presenta un estudio desde la lírica tradicional.

Partimos de la idea de que entre más diversos sean los enfoques desde los que se aborda una obra, más se enriquece ésta, incluso cuando haya contradicción y poca concordancia entre los diversos análisis, eso nos da la pauta para que hagamos interpretaciones y aportaciones propias.

### 1.3.1 La espiga y las posvanguardias

La Revolución cubana fue un hecho que permeó la conciencia de los artistas e intelectuales en 1959 a lo largo de toda América Latina; en México la huelga de los Ferrocarrileros fue un evento histórico que también llamó a la conciencia social y a la toma de posturas de los artistas e intelectuales de la época. En este hecho se confronta la esperanza y el desconsuelo: esperanza por un nuevo orden mundial y desconsuelo por el peso lapidario del capitalismo. La década de 1960 era entonces un terreno propicio para que surgieran grupos o corrientes artísticas que fijaran con claridad su postura frente a la sociedad y el arte, mejor aún, que definieran el lugar de la literatura frente a la realidad.

En varios países de Latinoamérica surgieron grupos cuya consigna ya no era el experimento o la vanguardia, sino que se asumían como un eco del devenir social. Conciencia histórica y anhelo por la supremacía intelectual del hombre era la consigna de estos grupos. Así pues, podemos sostener que “La espiga amotinada” era reflejo de lo que sucedía en el continente americano. Consignamos lo que afirma Carmen Virginia Carrillo a este respecto:

Grupos tan diversos como El techo de la ballena de Venezuela, El nadaísmo colombiano, Los tzántzicos de Ecuador y La Espiga amotinada de México compartieron inquietudes similares. Estas vanguardias emergentes se posicionaban en el campo literario con una actitud provocadora y transgresora; buscaban desplazar las figuras consagradas e imponer nuevos valores estéticos, éticos y políticos. (64)

Después de las grandes vanguardias de Hispanoamérica y de Europa, durante las décadas de 30, 40 y 50 siguieron apareciendo otras vanguardias y pos vanguardias que reproducían más o menos el mismo modelo y retomaban las mismas propuestas subversivas de los primeros movimientos experimentalistas; sin embargo, el contexto político e histórico redefinirá los rasgos más importantes de las expresiones de 1960. La principal similitud de la espiga con los integrantes de otros movimientos literarios de la década en cuestión es que reconocemos a los autores tanto por su obra individual como por su filiación de grupo. Individualidad y colectividad será entonces la dialéctica que caracterizará a estas propuestas. Sin embargo, no solo en los países de habla hispana se dan estas nuevas corrientes. Una de las más significativas y con la cual establecen un diálogo directo los latinoamericanos es la generación de escritores norteamericanos conocidos como la Generación Beat: Allen Ginsberg, Jack Kerouack, Neal Cassady, Lawrence Ferlinghetti, William Burroughs, entre otros son escritores que alzan la bandera de la inconformidad contra una sociedad alienada y un gobierno opresor que no quería

escuchar a los ciudadanos. Estas generaciones ejercieron mutua influencia y de alguna manera se reconocían en la misma búsqueda.<sup>25</sup>

Inconformidad contra los gobiernos autoritarios, hartazgo social, búsqueda de una renovación del ser humano, crítica al estancamiento de las ciencias sociales y las escuelas de la teoría literaria, reacción contra una literatura que apostaba por el gran mercado, anarquía frente al endiosamiento del autor por encima de la obra, negación de las corrientes filosóficas tradicionales, reclamo por la igualdad y la equidad, eco del rock y de otros movimientos contraculturales que comenzaban a ganar terreno frente al *establishment* cultural, son algunas de las posturas en común que reconocemos en los movimientos que se dieron a principios de 1960. Los artistas, escritores e intelectuales reconocen que el cambio social no depende solamente de un cambio en los sistemas políticos y económicos sino en una reforma epistemológica, en un cambio de los paradigmas del ser.<sup>26</sup>

Aunque la Espiga comparte varios rasgos con estos movimientos nos interesa sobre todo destacar las correspondencias con el movimiento colombiano Nadaísta. El Nadaísmo fue integrado por autores como Gonzalo Arango, Jotamario Arbeláez, Amílcar Osorio, Darío Lemos, Fanny Buitrago, María de las Estrellas, Elmo Valencia, Alberto Escobar Ángel, Fernando Lalinde, Fernando González, Mario Rivero, Eduardo Escobar, Germán Espinosa, José Manuel Arango, Alejandro

---

<sup>25</sup> Al respecto de los escritores beatniks nos dice José Agustín en *La contracultura en México*: “Todos coincidían en una profunda insatisfacción ante el mundo de la posguerra, creían que urgía ver la realidad desde una perspectiva distinta y escribir algo libre como las improvisaciones del jazz, una literatura directa, desnuda, confesional, coloquial y provocativa, personal y generacional...” (22)

<sup>26</sup> En México la lectura de *El laberinto de la soledad* había significado un llamado de conciencia. Aunque el libro se leyó desde diversas perspectivas tanto a favor como en contra, los escritores jóvenes reconocieron que toda forma de escritura debía de motivar un fortalecimiento de la sociedad.

Cote, Giovanni Quessep, entre otros que se fueron integrando al movimiento, el cual tuvo una prolífica actividad literaria durante más de 10 años, de 1958, fecha del primer manifiesto Nadaísta hasta 1971, época en que la mayoría de los integrantes se dispersaron (1997). Aunque la mayoría de estos escritores siguió escribiendo posterior al movimiento y cada uno consolidó una obra personal, todos arrastraron al igual que los espigos el cordón umbilical que los unió desde sus inicios. El principal artífice del movimiento fue Gonzalo Arango, quien encabeza todas las antologías y fue el principal autor de los manifiestos. Arango estaba preocupado porque sus propuestas fueran entendidas como una reacción al estado del arte y al estado de ánimo que imperaba en Colombia. Desde el primer manifiesto son claras las posturas que asume esta post vanguardia respecto a lo que quieren reivindicar, de lo que desconfían y contra lo que arremeten:

Queremos reivindicar al artista diciendo de él que es un hombre, un simple hombre que nada lo separa de la condición humana común a los demás seres humanos. Y que sólo se distingue de otros por virtud de su oficio y de los elementos específicos con que hace su destino.

Afirmamos nuestra incredulidad en el Genio. El artista no es ningún Genio. Él es un ser privilegiado con ciertas cualidades excepcionales y misteriosas con que lo dotó la naturaleza. En el artista hay satanismo, fuerzas extrañas de la biología, y esfuerzos conscientes de creación mediante intuiciones emocionales o experiencias de la Historia del pensamiento.  
(Arango párrs. 7 - 8)

La propuesta de reconocer al artista como un hombre común pero que tiene un designio histórico es semejante a la de la Espiga y en general a muchos de los movimientos de esta década. Hay una postura claramente nihilista que será reflejo de las corrientes filosóficas de la época, pero que al igual que en el Romanticismo existía la necesidad de proponer alternativas por medio del arte, la belleza y la libertad individual. En el nombre mismo, el grupo de escritores colombianos asumía su condición nihilista. Sin embargo, en este mismo manifiesto los Nadaístas se deslindan de las filiaciones políticas o sociales.

El ejercicio poético carece de función social o moralizadora. Es un acto que se agota en sí mismo. Que al producirse pierde su sentido, su trascendencia. La poesía es el acto más inútil del espíritu creador. Jean Paul Sartre la definió como la elección del fracaso.

La poesía es, en esencia, una aspiración de belleza solitaria. El más corruptor vicio onanista del espíritu moderno. (Arango párrs. 12 – 13)

Sin embargo, en los manifiestos posteriores, y sobre todo en la poesía y la narrativa de este grupo, podemos reconocer que, a despecho de lo que expresan en su primer manifiesto, sí buscan despertar una conciencia social y ejercen una crítica política. Esta crítica, como en el caso de los espigos, no necesariamente es a los gobernantes o a las autoridades, sino que va dirigida al hombre, a crear conciencia en el hombre que sufre las consecuencias del autoritarismo. La expresión “El ejercicio poético carece de función social” habrá que asumirla entonces como una ironía romántica. Como lo sostiene Gonzalo Arango en el poema “Los nadaístas”:

Los nadaístas invadieron la ciudad como una peste:

de los bares saxofónicos al silencio de los libros

de los estadios olímpicos a los profilácticos

de las soledades al ruido dorado de las muchedumbres [...]

Él es él como una ola es una ola

lleva encima su color que lo define revolucionario

como es propia la liquidez del agua

del hombre ser mortal

del viento ser errante

del gusano arrastrarse a su agujero

de la noche ser oscura como un pensamiento

sin provenir. (19-20)

Aunque recuperaron parte de la herencia de las vanguardias que los precedieron, los Nadaístas reclaman su posición como artistas revolucionarios de un mundo globalizado y escéptico. No fue su principal preocupación plantear un arte crítico, pero de muchas maneras lo logran, porque ejercieron su espíritu contestatario y rebelde. En el fondo buscaban despertar las conciencias anestesiadas de la época. Y tanto por sus obras como por sus actitudes, reflejaban el espíritu irreverente de

las vanguardias más aguerridas, como el Dadaísmo o el Estridentismo mexicano; es decir, vanguardias que daban más importancia a la ética que a la estética. Tenían claridad de lo que negaban y contra lo que arremetían, pero no contaban con un programa artístico para renovar el arte; a diferencia del surrealismo que sí proponía un arte nuevo. Sin embargo, en las dos vanguardias mencionadas, a partir de sus manifiestos, podemos aseverar que es claro que apostaban por un arte efímero, cuyo único asidero fuera el presente, no el pasado ni el futuro<sup>27</sup>. En ambos casos muestran un malestar contemporáneo y por tanto su vocación es la actualidad.

La actividad más prolífica del Nadaísmo se da justamente durante la década de los 60, una época que exigía el cambio de los paradigmas políticos, económicos y en definitiva un cambio de paradigmas epistemológicos. Hacia 1963, apenas cinco años después de iniciado este movimiento, se da un distanciamiento de los integrantes, debido a las posturas humanistas de Gonzalo Arango. Un hecho que al mismo tiempo distancia al nadaísmo, pero los une con las propuestas de la espiga amotinada (Carrillo 76).

No reconocemos a la Espiga amotinada como un movimiento de pos vanguardia, ni identificamos en sus posturas, en su obra y en su ensayística algún rasgo que así lo confirme<sup>28</sup>. No solamente porque no lanzaron un manifiesto programático sino porque su obra en el aspecto formal está atada a la tradición. El hecho de mencionar sus vasos comunicantes con el Nadaísmo colombiano es para

---

<sup>27</sup> Evodio Escalante, respecto a los estridentistas afirma: "Mejor que los futuristas, los estridentistas se pretenden actuales, se abren al presentismo de la nueva realidad que surge con los procesos revolucionarios que están transformando de manera compleja al país..." (2002, 46-47)

<sup>28</sup> En el caso de Juan Bañuelos, si bien como veremos en el capítulo 3 escribió algunos poemas cubistas, no fue la experimentación una constante, al menos no a la manera de las vanguardias.

destacar que los movimientos poéticos que surgieron durante la década de 1960 compartían el afán de unir poesía y vocación social, poesía y conciencia política.

Nuevamente hacemos eco de lo que nos dice Carmen Virginia Carrillo:

Junto a las propuestas estético-ideológicas, la voluntad de transformación social y cultural guiaba a algunos, tal es el caso de El techo de la ballena y Los tzántzicos. Los integrantes de La espiga amotinada, si bien se preocupaban por denunciar las injusticias en sus poemas, no asumieron un compromiso político de carácter grupal, como hicieron los venezolanos y los ecuatorianos. Los nadaístas, en cambio, sólo estaban interesados en romper con las convenciones, destruir las estructuras, criticar y escandalizar. (86)

Dos son los aspectos relevantes de la Espiga al no contar con un manifiesto; en primer lugar, el hecho de que no abren ni cierran un ciclo, sino que inauguran una visión, postura o actitud de la poesía pero que no tiene vigencia; en segundo lugar, el hecho de que no privilegian lo grupal, sino las búsquedas individuales. Comparten con sus contemporáneos la necesidad de convertir el testimonio personal en colectivo, pero los distancia la agenda política, porque los escritores mexicanos no pretendían poner el arte al servicio de ningún otro compromiso.

### 1.3.2 La poesía y la crítica social

Por muchas razones podemos defender el argumento de que toda poesía tiene una responsabilidad social. Como sostiene Joseph Brodsky, cada poeta, aunque no lo reconozca ni lo busque, cumple una función hacia su contexto social. Dicho de otro

modo, toda poesía se enfoca a mostrar la relación del individuo con su sociedad y por tanto el poema deviene un instrumento social. En ese sentido, toda poesía es social; sin embargo, reconocemos que existen poetas o generaciones que estrechan el vínculo con el contexto histórico que les tocó vivir; este es el caso de los integrantes de la Espiga amotinada y de otros grupos literarios que surgieron a partir de 1960, como los mencionados *Nadaístas*, *Tzánzicos* y *El techo de la ballena*.

Aunque en diferentes grados de compromiso, cada uno de los cinco integrantes apostaba por una poesía que cumpliera con el sueño romántico de cambiar la forma de pensar y actuar de la sociedad; no solo querían ser un testimonio de su época, sino sobre todo anhelaban un cambio en los paradigmas del ser y en los paradigmas socioculturales. La obra literaria de estos poetas se proponía mostrar a través del lenguaje las rupturas entre las necesidades del hombre y los intereses de los políticos, entre los clamores del pueblo y la tiranía de los gobernantes, entre la necesidad por la fe y la dictadura de las religiones, entre la libertad del pensamiento y la hegemonía del lenguaje. Jaime Labastida nos lo confirma con su credo:

Creo que ha de desaparecer este que escribe,  
para dejar paso al que se pudre.

Creo que ha de desaparecer este que sueña,  
para dejar espacio al que se entrega.

Creo que ha de desaparecer este que piensa,

para dejar lugar al que fermenta.

Porque soy el hombre que agoniza

con el idéntico estertor del mundo;

soy el semejante, el igual,

pero he de desgranar de mieses las gargantas. (210)

Definir la relación de literatura y política es una tarea que nos lleva a preguntarnos en primer lugar por la ideología de los escritores, cuestión que no es sencilla de delimitar porque la frontera entre literatura y política no siempre es clara. En segundo lugar, por el hecho de que abordar un tema de carácter político no necesariamente le otorga al poema un sentido político y, en tercer lugar, por los compromisos o intereses del autor persona, los cuales siempre deben abordarse como un factor extraliterario. Cada uno de estos factores nos obliga a desvincularnos de la necesidad de responder el cuestionamiento acerca de si existe la poesía política o el poeta politizado. En su lugar, sostenemos que hay una necesidad, en cada época, de abordar los temas urgentes y necesarios. Los poetas asumen esta responsabilidad por medio del poema que es su único vínculo concreto con la realidad. La poesía, al ser parte del campo literario, no puede soslayar su relación e interdependencia con otros campos; pues como lo observa Bordieu: “Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, [los campos de producción cultural] están sometidos a la necesidad de los campos

englobantes, la del beneficio, económico o político” (321). En este sentido ningún grupo o movimiento puede nombrarse totalmente autónomo o nihilista, pues su reconocimiento dependerá siempre de la relación con su contexto inmediato.

En nuestro país, los eventos históricos han determinado la relación entre la literatura y la sociedad. Si bien desde la Revolución Mexicana, por diversas razones políticas, económicas e ideológicas, la manera en que los artistas e intelectuales se vincularon con el poder y con la sociedad cambió, la manera en que cada uno lo hizo es distinta y determina no solo su ideología sino también su proyecto cultural, porque como insiste Bordieu:

El grado de autonomía del campo (y, con ello, el estado de las relaciones de fuerzas que en él se instauran) varía considerablemente según las épocas y las tradiciones nacionales. Depende del capital simbólico que se ha ido acumulando a lo largo del tiempo a través de la acción de las generaciones sucesivas. (327)

Varios de los críticos de la Espiga amotinada han observado esta dialéctica entre poesía y política del grupo. Sin embargo, lejos del vituperio que ha ocurrido con otros escritores, en este caso han reconocido el valor y la importancia de establecer este nexo. En su libro *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México 1962-1987*, Patricia López Cabrera nos dice:

Al grupo, formado por cinco poetas de los años treinta [...], y apoyado por el poeta catalán Agustí Bartra, le corresponde haber irrumpido en la década de los sesenta con una propuesta abiertamente impugnadora de las normas

poéticas y los valores dominantes en el México del paso de los años cincuenta a los sesenta, y haber creado una poesía arraigada en su circunstancia histórica y en el mundo cotidiano, colectivo y en crisis. Aparte de proclamar su izquierdismo (Bañuelos, Labastida y Zepeda) no negaban su militancia y una posición crítica frente a ciertos poetas que gozaban de reconocimiento. (73-74)

Esta proclama del izquierdismo no distinguió a la Espiga de otros escritores de la época. Ya José Revueltas, fundador y líder del partido comunista, había inspirado a varias generaciones anteriores a la Espiga a afirmar y defender su postura ideológica sin por ello demeritar el valor de su creación artística. Como estudiantes de leyes, los cinco contaban con lecturas de filosofía política que les habían agudizado la conciencia respecto de la responsabilidad social del artista; sin embargo, se negaron a caer en las actitudes panfletarias. A este respecto nos dice Borgeson:

Enrique Jaramillo Levi señala a los años 60 -los mismos de la Espiga- como el inicio de un florecimiento extraordinario de la poesía en México. Y, escribiendo sobre la Espiga misma, anota que en ella se da "una simbiosis entre los contenidos de la expresión, que no excluyen la necesidad de una bien tramada retórica y la expresión de los contenidos que forman parte de la realidad." Igualmente, Rogelio Carvajal Dávila confirma que el grupo "desde un principio se opuso a establecer una separación tajante entre vanguardia política y Vanguardia literaria[.] Lo que deseaban, sin que lo hayan logrado totalmente, era hacer una renovación literaria, a la vez que

asimilar posiciones revolucionarias". Y los dos críticos subrayan el rechazo unánime y terminante del panfletismo, con o sin el nombre de "realismo socialista". (1188)

Es muy importante destacar la discordancia entre las propuestas estéticas de la Espiga y las posturas panfletarias que habían dominado en el arte politizado de la época. Esto no solo porque nos permite un acercamiento más objetivo y sin prejuicios a la producción literaria, sino porque además le otorga un carácter menos perecedero a la obra. *La espiga amotinada* y *Ocupación de la palabra*, la segunda obra colectiva de nuestros cinco poetas, eran la expresión de una poesía crítica, inconforme y contestaria. El adjetivo de poesía política no es del todo acertado y no se puede sostener de la lectura de cada uno de los autores, aunque no ignoramos que, en sus actos públicos, sus entrevistas y en su rol social mostraban con claridad sus tendencias de pensamiento y sus filiaciones partidarias, pero son factores extraliterarios que están presentes en todos los artistas e intelectuales. Poesía crítica que era fiel reflejo de un mundo en crisis. Desde sus convicciones, los poetas de la Espiga apuestan por un nuevo orden político, pero no debe entenderse política en su sentido ideológico ni mucho menos partidistas, sino en su intención filosófica.

¿Cuál puede ser la contribución de la poesía en la reconstitución de un nuevo pensamiento político? No ideas nuevas sino algo más precioso y frágil: la memoria. Cada generación los poetas redescubren la terrible antigüedad y la no menos terrible juventud de las pasiones. En las escuelas y facultades donde se enseñan las llamadas ciencias políticas debería ser obligatoria la lectura de Esquilo y de Shakespeare. (Paz 530)

### 1.3.3 La espiga amotinada: el reto por una poesía crítica

Una poesía que asuma y defienda su vocación crítica no necesariamente es política ni panfletaria; si bien la crítica es una forma de la disidencia, porque el sujeto de la enunciación no asume un rol pasivo ni meramente contemplativo sino de cuestionamiento. Una poesía crítica, más bien, es una expresión del desconcierto del poeta por el mundo que le tocó habitar; pero no solo del poeta sino de la sociedad, ya que el poeta representa una voz que habla por el pueblo. Una de las características del poeta moderno es su vocación crítica, porque asume su responsabilidad histórica con el lector, consigo mismo y con sus colegas. En el multilibro *La espiga amotinada* nos enfrentamos a poetas que ejercen su vocación crítica a través del poema, empleando todos los recursos que les permite el discurso poético. Así Juan Bañuelos en el poema “Esencia real” pronuncia:

Como la diaria limpieza de la casa.

De igual manera que un muro construido,

con la duración de una estela maya

y la salud de los árboles y la fuerza de las lianas.

Así quiero caminar: limpio,

Deshabitado y habitado solo de semillas.

Destruyendo cárceles con la fuerza

y el verde

que heredé de la selva. (28)

Esta es la vocación del poeta que se enfrenta a una sociedad que necesita ser depurada, pero para eso necesita lograr primero su purificación y enarbolar su fertilidad para abolir las cárceles con una potencia de vida. Como observamos, no hay en el poema una palabra que haga alusión a injusticia o desigualdad, pero el sujeto de la enunciación muestra claramente su inconformidad por este modelo social opresor y represivo; por tanto, el poeta busca expresar e instaurar una verdad<sup>29</sup>. La crítica va dirigida al esquema de una sociedad tirana y tiranizada, pero al mismo tiempo a la pasividad del hombre, a su miedo injustificable. Como lo expresa Oliva en “Trisagio de fuego”:

Hay un silencio sordo en todas las paredes:

es la noche que avanza con zapatos de miedo.

Hay un silencio mudo pegado a las orejas.

Hay un amargo sentimiento que no deja dormir,

hace insomnio la cama, hace tarde la hora que ha gritado,

y el símbolo de una mano hace cruces de fuego en las montañas. (82)

Esta diatriba contra el hombre temeroso, cansado, mudo y sordo es sobre todo una autocrítica, una forma de aceptar la responsabilidad, el miedo y la impotencia. El

---

<sup>29</sup> La esencia de la poesía dice Heidegger es la instauración de la verdad: “instaurar como ofrendar, instaurar como fundar e instaurar como comenzar” (114).

“amargo sentimiento” es el reconocimiento de la culpa. Aunque se anula el yo, la indeterminación refiere a un nosotros, es decir, a un sujeto colectivo. Estos poetas eran conscientes de que la alienación de su época era generalizada, pero para superarlo tenían que reconocerlo; así lo expresa a su manera Shelley en “A la espera del viento”.

Hermano, quiero saber el porqué de mi cansancio y mi esperanza.

Hoy la fatiga de mi cuerpo está tan poblada de silencios,

que tengo miedo de verme caer, como los otros, sin respuestas. (114)

El mayor temor de esta generación es entonces no tener respuestas, quedarse como la multitud en una contemplación pasiva de la catástrofe, habitando los desiertos del silencio y el abismo de la nada; pero el horizonte social les muestra algunas señales, les dice que es el tiempo de alzar la voz y de levantar el espíritu. En el caso de Zepeda, esta voz se alza desde un lenguaje que muestra sus afinidades. En el poema “Tercer sol” el sujeto de la enunciación exclama:

Es ahora, camarada,

cuando no hay calles, ni parques, ni plazuelas,

que puedan detenerme. (170)

Del reconocimiento de la catástrofe y de la observación directa de una realidad estéril, surge la voz de los poetas de la Espiga para dejar en claro que toda crítica es un anhelo de edificación y conciliación, una aproximación a su concepto de

verdad. La poesía cuando asume su vocación crítica es una expresión del humanismo militante. Labastida en “La fábula del fuego” pronuncia:

¡A construir sobre estas ruinas que son una derrota,  
piedra sobre piedra, sangre sobre sangre,  
la tierra que hereden nuestros hijos! (208)

El sujeto de la enunciación de estos versos explicita el propósito de los cinco: llama a la reconciliación y reconstrucción, no son testigos mudos ni tampoco sujetos pasivos; saben que mediante la poesía se puede motivar un mundo mejor, más justo y habitable. Estos poetas, en esta etapa de su labor creativa, más que la belleza, buscan expresar la verdad. Entienden, como Heidegger, que “el arte es poner en obra la verdad”. Su poesía tiene una vocación social, pero sobre todo una vocación crítica: que los obliga a transitar el camino de la observación del silencio y el miedo que atosiga al hombre a la propuesta de construcción de un mundo más justo y equitativo.

Los tiempos de crisis exigen una serie de reformas y propuestas: este es el legado de los cinco jóvenes poetas que se anunciaban al mundo con una voz que era al mismo tiempo protesta y propuesta, ética y estética, disidencia y conciliación. El trasiego lírico de la espiga nos ofrece granos para conocer el rumbo ontológico del ser posmoderno. Si analizamos detenidamente su poesía, nos damos cuenta de que son poetas con una vocación humanista porque no privilegian temas como la belleza o la naturaleza, sino que priorizan temas como la desigualdad, la injusticia,

las escisiones sociales, los derechos del hombre, la frustración, la enajenación, como lo resume el crítico Robert Borgeson:

La Espiga fue un grupo tan sui generis como todo fenómeno humano. No fue una generación. Pero su experiencia cifra toda una serie de descoyunturas de su generación: la confrontación con un México en crisis continua, ora solapadamente, ora en la primera plana de los diarios del mundo. No conocemos un grupo (o exgrupo) que haya reflejado con mayor fidelidad esta visión que los cinco integrantes de La Espiga Amotinada. El cuestionamiento, la crítica, el patriotismo y la misma frustración que presentan sus obras son las de toda una nación, de una época en la que se llega a reunir la historia de siglo tras siglo de un país que, como lo ha retratado Carlos Fuentes, sigue siendo no una síntesis sino un vasto sincretismo de lenguas, culturas y vivencias. La de *La Espiga Amotinada* ha sido, durante dos décadas y media, la poesía como voz de la conciencia nacional. (1189-1190)

#### 1.3.4 Juan Bañuelos y la Generación Escindida

En México, desde la aparición de la revista *Contemporáneos*, se comenzó a hablar de los grupos sin grupo y de las generaciones sin generación. Esta orfandad intelectual se debió a que después de las vanguardias ha sido cada vez más difícil agrupar a los poetas por corrientes, escuelas, estilos o búsquedas. Aunque, por otro lado, editorialmente ha sido muy cómodo agruparlos por la década de su nacimiento y, sin más explicaciones ni conceptualizaciones, llamarle generación. Diversas

antologías, estudios y muestras, enlistan a los poetas nacidos durante una misma década y frecuentemente caen en la tentación de agregarle el título de generación, lo cual no ayuda mucho para conocer las propuestas en común que podrían tener los autores cuya única coincidencia es ser contemporáneos.

No obstante lo anterior, podemos sostener que Juan Bañuelos junto con los demás integrantes de la Espiga pueden incluirse en la denominada Generación de Medio Siglo. La Generación de Medio Siglo debe su nombre a una revista que publicaban varios escritores mexicanos que siendo de provincia llegaron a la capital. Armando Pereira nos dice:

Muchos de ellos venían de provincia -Huberto Batis y Carlos Valdés de Guadalajara, Inés Arredondo de Sinaloa, Juan Vicente Melo y Sergio Pitol de Veracruz, Jorge Ibarguengoitia de Guanajuato, Juan García Ponce de Yucatán-, buscando tal vez, en la Ciudad de México, un horizonte más amplio para desplegar sus inquietudes literarias. No hay datos precisos del impacto que la Capital pudo producir en ellos, pero no es difícil imaginar el deslumbramiento inicial que una ciudad como México (sobre todo si se la compara con las ciudades de provincia de entonces) seguramente provocó en esos jóvenes ávidos de experiencias artísticas y literarias que sus ciudades natales no habían podido colmar. (14)

Si bien el nombre de la revista designa a lo que hoy se considera una generación, el mismo Pereira, al destacar los temas y las preocupaciones de estos autores nos da las razones para aplicarles el epíteto de Generación:

...lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la noción de cambio o metamorfosis, la otredad, la extrañeza, el vértigo, la revelación, el rito, la reconciliación- que ellos inmediatamente hicieron suyos extendiéndolos al cuento y a la novela, al grado de convertirlos en una especie de poética inicial del grupo. De ahí que podría decirse que una amplia red de túneles y pasadizos secretos comunica la obra de Juan Vicente Melo e Inés Arredondo con la de García Ponce, Pitol, José de la Colina, Elizondo o Sergio Fernández, para citar sólo algunos casos.

Compartían, además, una decidida vocación crítica, que ya Paz había señalado también como una de las características esenciales de la literatura moderna, que los llevaría a cuestionar no sólo zonas específicas de la cultura nacional, sino a esa cultura en su conjunto, como una totalidad. (15)

Como se puede ver, bajo la denominación de Generación de Medio siglo se agrupan sobre todo narradores, pero no se incluyen poetas ni dramaturgos. Estos narradores comparten varios rasgos en común y tuvieron un proyecto literario que arrancó de las mismas propuestas y búsquedas, aunque sus resultados sean desiguales. La Generación de Medio siglo, que es posterior a los escritores del Boom latinoamericano, heredó una forma de hacer literatura.

Esto nos permite plantear que los integrantes de la Espiga no solo son contemporáneos, sino que comparten las mismas búsquedas que la Generación de Medio Siglo. Por tanto, sostenemos que Juan Bañuelos perteneció a la llamada Generación de Medio Siglo, a la también podríamos denominarla la Generación

Escindida<sup>30</sup>, junto con José Emilio Pacheco, Eduardo Lizalde, Marco Antonio Campos, Jaime Labastida, Óscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, José Carlos Becerra, Homero Aridjis, Raúl Garduño, Miguel Guardia, Joaquín Vázquez Aguilar José Vicente Anaya, entre otros. Los poetas mexicanos de esta generación y posteriores representan una escisión con sus antecesores porque, entre otros cambios importantes estrecharon el vínculo entre estética y ética; para estos poetas, la forma y fondo del poema eran igual de importantes y en algunos de los casos el tema era lo primordial. La poesía mexicana empezó a cobrar conciencia social sin abandonar lo sublime; es decir no se rompe con el lirismo, ni se demerita lo retórico, pero se da cabida a los temas sociales, sin caer en la llana protesta, sino como expresión de la conciencia del artista. Generación Escindida y al mismo tiempo escisión de las generaciones. Bañuelos no pertenece a la generación de la Espiga amotinada, porque no se trató de una generación ni un grupo, sino solo de un colectivo generacional. No obstante que la Espiga amotinada cambia la idea de las generaciones.

Si bien es difícil enumerar las coincidencias estéticas de la Generación Escindida, podemos arriesgar la siguiente hipótesis: hay en la obra de cada uno de los poetas que la integran una preocupación por ser críticos con respecto a las generaciones que los precedieron, pero al mismo tiempo representan el epítome de

---

<sup>30</sup> Generación Escindida porque rompen con sus antecesores, pero al mismo tiempo porque no hubo cohesión entre ellos. No compartieron estilos, no son herederos de la misma tradición ni se proponen una búsqueda en común, pero todos muestran el síntoma de una sociedad que se escinde cada vez más del individuo. Aunque la expresión generación escindida la había empleado Ricardo Gullón para referirse a un subgrupo que se desprendía de la Generación del 27, aquí la usamos con mayúsculas para referirnos a una generación de poetas mexicanos que son contemporáneos a la Generación de Medio Siglo.

la autocrítica. Su obra busca restablecer el diálogo con otras áreas del conocimiento y al mismo tiempo abren el diálogo con escritores de habla hispana y con escritores de otras lenguas. Es una Generación Escindida porque genera rupturas con el lenguaje, con los estilos, con las escuelas y con la tradición misma. Lo que sigue después de la Generación Escindida es la estrategia de agrupar a los autores solamente por su contemporaneidad, pero se pierde el sentido de búsqueda y se dejan de lado las propuestas estilísticas.

Sostenemos que Juan Bañuelos, por su relación con el lenguaje, por las referencias que su obra establece con otras obras y por las búsquedas tan disímiles que emprende, es un poeta que encaja en el concepto de Generación Escindida; esta aseveración la trataremos de justificar en el siguiente apartado.

### 1.3.5 Generación Escindida

Si ruptura y tradición se combinan, chocan, se cuestionan, se responden, eclosionan, se concilian para crear la modernidad poética, ello se debe a que la escritura en el siglo XX se asume como palimpsesto y alegoría, como transtextualidad e ironía, como diatriba y homenaje.<sup>31</sup> Contrarios que no buscan la negociación y que tampoco aspiran a la dualidad, sino búsqueda de la unidad: integración. La poesía de la segunda mitad del siglo XX aspira a la unidad, es decir

---

<sup>31</sup> Los fenómenos estudiados por Gerard Genette se incrementan sobre todo en los escritores de la época de la Generación Escindida. Todos los tipos de transtextualidad se presentan en estos escritores y nosotros analizaremos la intertextualidad en el libro *No consta en actas* en el capítulo tres de este trabajo.

a la suma: todas las tradiciones son una sola tradición, todas las rupturas pugnan por una reconstrucción. ¿En definitiva qué se pretende reconstruir? El lenguaje de la poesía; es decir: el sentido, la emotividad y la intención del poema. Octavio Paz llamó a la poesía que se estaba escribiendo en el último cuarto del siglo XX Poesía de la convergencia: La poesía que comienza ahora, sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia” (517). Todos los recursos que las vanguardias artísticas del siglo XX habían cuestionado y tratado de despojar en el poema, los poetas mexicanos nacidos en la década de los 30 y los 40 intentarán restaurarlo y resignificarlo para devolverlo al discurso poético. Apuestan por la conciliación de los tiempos y los estilos; una estética que complemente el cambio y la permanencia. Deconstrucción es también reconstrucción. Ya no solamente se busca un arte nuevo, radical, contestatario, destructivo, sino que se aspira a un arte verdadero, esencial y auténticamente revolucionario, porque revolución no solo es derrumbe sino construcción, no solo es exilio sino génesis. Por tanto, esta Generación Escindida es una generación revolucionaria porque al cuestionar propone, al derrumbar edifica.

¿Qué características contiene la obra poética de Juan Bañuelos para que sostengamos que se debe incluir en el Concepto de Generación Escindida? Entre los aspectos que destacan en la poesía del chiapaneco reconocemos la incorporación de elementos de la cosmogonía indígena y la apropiación de las voces de poetas emergentes, por ejemplo Ceslaw y Óscar Milosz; el rescate de elementos de la métrica tradicional española y la oralidad popular; la revaloración de poetas emblemáticos de la lucha como César Vallejo y el canto a la feraz

naturaleza de su estado; el misticismo de los sacerdotes indígenas de nuestro país y el misterio de William Blake; la práctica de la etnopoésía y la búsqueda de la modernidad; rebelión y revelación, entre otros muchos temas, formas y estilos que pueden parecer contradictorios, es decir escindidos, pero que adquieren unidad a lo largo de su obra.

Ya desde su primer libro, "Puertas del mundo", incluido en el colectivo *La espiga amotinada*, destacan estas antítesis, como lo señala el crítico literario español Juan Carlos Elijas:

Y así, su primer poema, "La calle", cuando inició sus estudios de Derecho y perteneció al grupo "Medio siglo". Y así, el primer paso hacia una estética de tradición universal, el primer vagido de proyecto poético cuya esencia dice que un poema no es menos real que la realidad. La primera entrega de unos poemas que habrían de formar parte del primer libro colectivo, "Puertas del mundo", entre guiños a Quevedo y a Juan de Yepes; entre la ejercitación de las asonancias y la presentación de cinco sonetos o unos tercetos encadenados, el latido poético remonta la vida y se ofrece en la descripción de la naturaleza, el asomo intermitente de las señas de la infancia. Recuerda el orbe maya, tipográficamente incluso: igual que en las estelas ancestrales, aparecen en el papel palabras junto a espacios decididamente en blanco, donde, a título de respeto, se evita una restauración, es decir, se prescinde del recurso del palimpsesto. (23)

Suscribimos la aseveración de Elías respecto a que con la obra de Bañuelos estamos frente a la creación de una estética de tradición universal, porque ésta sería una de las características más importantes de la Generación Escindida: buscar un diálogo abierto con la poesía y los poetas de todas las lenguas. No aspirar a una poesía local ni que esté anclada en un tiempo y espacio específico, sino a la Poesía planetaria que resume y rezuma las voces de las naciones y de la humanidad. El mundo es el hogar del sujeto poemático en los poemas de Bañuelos. El dolor y la alegría que expresa no son del pueblo sino del hombre. Las referencias a otros poetas no le sirven solo para mostrar las lecturas sino para evidenciar que el poema es patrimonio de la humanidad. El poema como una constelación que asocia y disocia, que alumbra y oculta al mismo tiempo.

En el prólogo a *Noude á trois vents*, antología de Juan Bañuelos en francés que se editó en Canadá, dice Rubén Bonifaz Nuño:

Alumbrado por la comunión orgánica con la materia del mundo; colmado de ríos, cielos, selvas, soles, montañas, bestias, mares abiertos, todo eso que, para él, halla en las mujeres la prodigiosa síntesis; nacido en el sur de México, heredero de una vida copiosa crecida de suyo en la fecundidad y la sabiduría, Juan Bañuelos, poeta, siente en lo profundo que el mundo es para siempre su casa. Hecho hombre por la vocación de la plenitud mira, con todo, frustrada de continuo la posibilidad de apoderarse de las cosas a las cuales, por ser hombre, siente que tiene derecho. Porque advierte que ese mundo de incesantes bienes cuyo sentido primordial es la libertad, sufre sin tregua los cerramientos de la injusticia. (6)

Es decir, la poesía ya no solamente es la voz de la tribu ni el poeta es sólo embajador de los pueblos, su obra representa todas las voces y su responsabilidad es representar a todos, más allá de las lenguas, las ideologías, las religiones y los intereses. Un poeta que rompe con la tradición para sumarse al proyecto de los románticos del siglo XIX: que la poesía sea una sola, que el poema sea la gran analogía del mundo, eco del tiempo e imagen pura de una humanidad que se autodestruye solo para volverse a construir. Estos elementos son una constante en la poética de Bañuelos, no forman parte de un libro en particular; aunque como veremos en los siguientes capítulos algunos son más desarrollados en una u otra obra, pero son los aspectos generales de su poesía.

Espejo de una época que tiene que hacer consciencia de su destrucción para iniciar la reconstrucción, la poesía de Juan Bañuelos abre las puertas de un nuevo mundo, inaugura una escritura que reclama un lugar más allá de la propia literatura. Su obra se enmarca en la tradición de la ruptura y al mismo tiempo es el marco para un mundo que busca alzarse de las cenizas de la historia.

Generación Escindida, pero al mismo tiempo escisión con las generaciones anteriores, la poesía de Juan Bañuelos, como la de muchos de sus contemporáneos aspira a tensar el vínculo entre ética y estética. El poema es producto de la polis, pero ésta ya no tiene nombre ni geografía, sino que ha cambiado su residencia al mundo global. Esta generación no se trata de una vanguardia ni tampoco de un colectivo cerrado, sino de la manifestación de que el poema es un lenguaje abierto a todos los diálogos, con todas las generaciones y en todos los contextos. En la poética de Bañuelos será el testimonio, valga la precisión la poesía testimonial,

donde se da la plenitud entre ética y estética, porque logra acentuar el carácter histórico del poema y al mismo tiempo coloca en la historia matices poéticos para que la observemos desde otras perspectivas. La estética del cambio y la ética del presente empleará el testimonio y la documentación para renovar el poema y proyectarlo hacia las nuevas generaciones. Esta renovación implica un giro recursivo por parte del escritor, porque ya no se asume solamente como un artista pasivo o un poeta que espera que los temas y la inspiración acudan a él, sino como un intelectual que además de atestiguar los hechos los documenta, rastrea sus orígenes y emprende la tarea de crear la analogía con el universo para ejercer la resistencia contra el olvido y la indiferencia. La poesía como búsqueda de la verdad ya no se presenta solo como un ejercicio de autorreflexión sino como también como un compromiso de documentación.

“La comunión orgánica con el mundo” de la que habla Bonifaz Nuño es quizá una de las expresiones que mejor sintetiza las búsquedas de la Generación Escindida, como aquí la hemos denominado. A lo largo del análisis y estudio de su poesía trataremos de respaldar esta aseveración del autor de *El manto y la corona*. Por ahora podemos concluir que la propuesta de Octavio Paz, respecto al signo en rotación tiene su cumplimiento en la obra del poeta Juan Bañuelos, porque su discurso poético no aspira solo al poema, sino al signo y al símbolo. La noción de que el hombre es múltiple y por tanto todos los días se reinventa. Paz avizora esta tendencia, que ya no corresponde con la designación de tradición de la ruptura, sino que es símbolo de una actualidad que él se niega a denominar postmodernismo y se inclina por un arte de la convergencia, que una los contrarios-complementarios

del ayer, del presente y del futuro: “Poesía de la reconciliación: la imaginación encarnada en un ahora sin fechas” (517). Es el nudo de los tres vientos donde la tradición, la transgresión y la renovación luchan entre sí para alcanzar la conciliación, actitud que será característica del poeta. La poesía es el pan de la concordia, pero también el arma del futuro.

Con Juan Bañuelos, se cierra un ciclo cosmogónico de la literatura chiapaneca y se inaugura otro. Se deja atrás el lirismo puro, la métrica tradicional, el lenguaje decantado y la vocación por el paisaje y se introduce la imperfección de la oralidad, la bruma de la polifonía, los exabruptos del reclamo, el laberinto de la intertextualidad y la transtextualidad.

El legado de Juan Bañuelos puede verse en las posteriores generaciones de poetas chiapanecos: Joaquín Vásquez Aguilar, Elva Macías, Ricardo Garduño, Efraín Bartolomé, Gustavo Ruiz Pascacio y entre los más recientes Máximo Cerdio, Ruperta Bautista, Mikeas Sánchez, Juana Karen Peñate, René Morales, Balam Rodrigo<sup>32</sup>, entre otros poetas jóvenes que de múltiples formas continúan las búsquedas no sólo de Juan Bañuelos sino de los tres chiapanecos que integraron la Espiga. Esta influencia es reconocible no solo en los temas sino también y sobre todo en la reivindicación de la identidad, en el orgullo centroamericano y en la defensa de la multiculturalidad del estado.

---

<sup>32</sup> A propósito de la conmemoración de los 50 años del Premio de Poesía Aguascalientes presenté un trabajo donde analizo las correspondencias entre *Espejo humeante* de Juan Bañuelos y *Libro centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo, texto publicado en el libro *Una tradición frente a su espejo*.

Sirva este apartado donde hemos abordado los orígenes de Juan Bañuelos, sus inicios como poeta, su incorporación al colectivo La espiga amotinada y su inclusión en la Generación Escindida para conocer de manera general los pasos del poeta, condición necesaria para abordar el análisis de su poesía. Consideramos necesario empezar este trabajo de investigación con este abordaje, porque para estudiar el contenido y la forma de la poesía, es elemental conocer la figura del poeta, ya que la poesía es un género que no se puede despersonalizar.

## Capítulo 2 Análisis estilístico de *Espejo humeante*

### 2.1 Aproximación al análisis estilístico

En este capítulo nos proponemos abordar el libro *Espejo humeante* de Juan Bañuelos. Realizaremos una aproximación sobre los significados globales del libro, es decir, su sistema expresivo, y, además, analizaremos algunos poemas en particular; para el análisis nos apoyaremos principalmente en la metodología estilística y lo complementaremos con algunas estrategias de análisis retomadas del *new criticism* representado por I. A. Richards. Debido a que el propósito principal es indagar cómo logra el poeta el efecto poético, combinaremos algunas de las herramientas que nos proporcionan ambas metodologías, pero le daremos prioridad a la estilística.

Aunque esta corriente tiene diversas expresiones, escuelas disímiles y autores que se plantean objetivos diversos, nos centraremos en la estilística genética o crítica idealista. Es decir, nos apoyaremos en la estilística española.

Nos interesa apoyarnos principalmente en este estudio porque la estilística idealista considera la obra literaria como expresión de la subjetividad. Con las herramientas que nos propone, se estudia el lenguaje como un medio para llegar a la comprensión del autor, ya que se enfoca en el estudio de los hechos del habla y en la crítica de las obras dentro de su contexto. Nos permite ahondar en los recursos fonéticos, sintácticos, semióticos del autor; es decir en su inmanencia, pero también contribuye a que reconozcamos las condiciones socio históricas donde surge la obra. Como nos sugiere Amado Alonso:

El estudioso del estilo (...) ahonda en el placer estético que mana de la contemplación de la estructura poética. Después, sólo después, cada uno de los elementos es estudiado y mirado en su papel estructural dentro de la creación poética: ¿Qué expresa o sugiere aquí este diminutivo? ¿Cómo está constituido el ritmo, que revela del acto de laceración poética y qué efectos estéticos produce?

(...) La estilística estudia, pues, el sistema expresivo de una obra o de un autor, o de un grupo pariente de autores. Y sistema expresivo significa desde la constitución y estructura interna de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y la eficacia estética de los juegos rítmicos. (89)

La estilística idealista, de la que son representantes Amado Alonso, Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, entre otros autores, considera que cualquier manifestación lingüística individual, por ser creadora, es estética; por esta razón algunos estudiosos reconocen el nexo entre lingüística y estética, pues se identifica el vínculo de la percepción, la intuición y la expresión. La obra artística es producto de una impresión, por lo tanto, lo que debemos estudiar en la poesía de Bañuelos es cómo logra el poeta elevar el signo lingüístico a su carácter de símbolo poético. Aquí es importante recordar que la palabra estética significa sensaciones, por tanto, en el análisis de los poemas debemos atender y entender el hecho de cómo mediante el lenguaje poético se generan esas sensaciones en el lector, pero también en el crítico.

La estilística, como la propone Amado Alonso, “es la ciencia de la literatura que tendrá como objeto el conocimiento científico de las obras literarias” (309). Por

tanto, esta metodología nos permite indagar en el verdadero valor intrínseco de la obra, apreciarla en su inmanencia, sus recursos estéticos, lingüísticos y retóricos. Dámaso Alonso nos advierte que no es sencillo defender el carácter científico de la estilística, pero al mismo tiempo nos demuestra cómo la sistematización del estudio contribuye a darle carácter científico.

Otra razón fundamental para apoyarnos principalmente en la estilística española es que nos permite una hibridación con otras metodologías, porque no es un modelo excluyente, sino que podemos integrarlo y enriquecerlo con otros modelos de análisis. A pesar de ser una metodología que no es reciente, la estilística ha evolucionado y se ha fortalecido con otras formas de aproximación al texto literario. La estilística es ahora una semiótica con la capacidad de estudiar la tercera relación del proceso semiótico: la relación entre signos y utilizadores. En otras palabras, la estilística moderna es una semiótica estilística y al mismo tiempo es una dimensión de la hermenéutica. Amado Alonso sostiene que “hay autores, como los ingleses I.A. Richards y J. Middleton Murry, cuya crítica tiene estos caracteres que atribuimos a la estilística...” (85)

Podemos decir de antemano que la poesía de Juan Bañuelos es una semiosis perpetua, re-significada en cada texto y con cada libro. La razón principal de emplear la estilística como la metodología inicial en el análisis de la obra de Juan Bañuelos radica en que el poeta chiapaneco articula diversos registros poéticos y dialoga con múltiples tradiciones, es decir su *sistema expresivo* es complejo y único; esto nos obliga a indagar cómo logra la tensión creadora. La estilística nos permitirá

reconocer las particularidades idiomáticas del poeta y al mismo tiempo reconocer su deuda con la tradición.

La obra que reúne todas las cualidades del método estilístico es *Poesía española. Ensayo de métodos y límites de Dámaso Alonso*. Por tanto, para el análisis de los poemas que hemos seleccionado del libro *Espejo humeante* nos apoyaremos frecuentemente en las estrategias que empleó el crítico español al estudiar la poesía de Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, San Juan de la Cruz y otras figuras fundamentales de la lírica española. También acudiremos con frecuencia a la obra *Materia y forma en poesía* de Amado Alonso, *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño y *Crítica práctica* de I. A. Richards.

## 2.2 Vigencia de la estilística en los estudios contemporáneos

Todos los métodos de análisis con el paso del tiempo tienden a perder vigencia o definitivamente dejan de ser útiles. Esto no se debe solamente a que las teorías y métodos que cada una emplea tienden a ser superadas por las corrientes de moda, sino a que la misma literatura exige nuevos enfoques. Cada época propone la forma en que debe ser abordado el fenómeno literario. Al evolucionar la lengua, evoluciona también la manera en que captamos el lenguaje literario; más aún, el lenguaje poético quizá sea el que está más expuesto al devenir, porque el sentido, la sensibilidad, el tono y la intención de un poema están sujetos al contexto sociohistórico. Un poema es producto de su tiempo. El enunciador es una identidad

que apela a un enunciatario que corresponde a su misma época. Dicho de otra forma, toda forma de enunciación es un acto sincrónico.

No obstante lo anterior, sabemos que la estilística nos servirá para abordar algunos aspectos de la poesía de Bañuelos, pero para otros, acudiremos al enfoque de Richards para tener una visión más totalizadora del poema.

La vigencia de la estilística se debe a su capacidad de adaptarse a otros enfoques; su carácter incluyente se demuestra señalando que a más de 70 años de su propuesta muchos estudiosos y críticos de la poesía se apoyan en ella. El libro *La estilística* (1993) de José María Paz Gago nos muestra claramente cómo esta herramienta de análisis ha evolucionado y se ha venido adaptando a nuevas corrientes teóricas, metodologías y herramientas de análisis y por tanto responde a las exigencias de las nuevas características de los textos literarios.

También favorece a este método el hecho de que es un método abierto, flexible, que no sigue un solo camino para la interpretación, sino que senderea por diversos enfoques y tentativas. El mismo Dámaso Alonso nos advierte que no existe una técnica estilística única e infalible, sino que la brújula principal para guiarnos a través de esta escuela es la intuición.

...creemos que la tarea estilística sólo comienza tras una intuición (en este caso doble: intuición de lector; intuición selectiva del método de estudio) y ha de tenerse ante la cima (la última unicidad del objeto literario sólo es cognoscible por salto “ciego y oscuro”). He ahí los límites de la Estilística.

(15)

Lo anterior nos abre la posibilidad de acudir a una estrategia de análisis que, por parte del crítico español, fue muy bien empleada para estudiar a diversos poetas del Siglo de oro español, pero que a pesar de los años y la evolución de los estilos nos dará la posibilidad de acercarnos a la poesía de un poeta del siglo XX, porque la poesía es una expresión que sigue reflejando la complejidad psíquica del hombre. En el caso del estudio de la poesía, es necesario que deslindemos la intuición artística de la intuición científica. Esta última siempre se moverá por los senderos de la lógica; la primera en cambio, como nos advierte Dámaso Alonso, se apoya en la totalidad psíquica del hombre: la memoria, la voluntad y el entendimiento.

Estéticamente, intuimos con toda nuestra psique, puesta de modo automático en una especie de vía muerta, o de ensueño, o de momentánea infancia, o de día de domingo, es decir, en un estado no hábil, no práctico, no comercial, puro libérrimo, iluminado. La intuición literaria, la del ensueño y la del juego infantil, son fenómenos relacionados. (36)

Conscientes de que todo análisis y crítica del texto literario requiere de agudizar los sentidos y de afinar la sensibilidad estética, nos aproximaremos a los poemas con la suficiente cautela para no quedarnos en una percepción meramente subjetiva, sino que pueda ser captada por otros lectores. Al mismo tiempo, emplearemos las herramientas que el método nos proponga para descubrir cómo logra el autor el efecto poético en cada texto. Es decir, más allá de lo que nos provoca como lectores individuales, cuáles son las herramientas lingüísticas, retóricas, estéticas, conceptuales, referenciales, etc. con los cuales logra obtener esos efectos.

Al mismo tiempo, trataremos de mostrar cómo los valores afectivos, imaginativos y conceptuales de un poema no son aspectos que se puedan separar para su análisis, sino que frecuentemente forman una simbiosis perfecta.

Como es obvio, cada poeta, además de abreviar de fuentes y referencias específicas es poseedor de un estilo individual, pero este estilo no siempre se presenta con total madurez y con la mayor precisión en una sola de sus obras, por lo que es necesario reconocer con la mayor discreción solamente aquellas que pertenecen al autor. Como nos advierte Dámaso Alonso:

Estilística sería la ciencia del estilo. Estilo es lo peculiar, lo diferencial de un habla. Estilística es, pues, la ciencia del habla, es decir, de la movilización momentánea y creativa de los depósitos idiomáticos. En dos aspectos: del habla corriente (estilística lingüística); del habla literaria (estilística literaria o ciencia de la literatura). (360)

Para poder emplear las herramientas y estrategias de esta corriente es necesario que partamos de un corpus particular que al mismo tiempo funcione como una muestra general del estilo, es decir, las características que dan especificidad a la poesía del autor que estamos estudiando. Por tanto, del libro *Espejo humeante* realizaremos una aproximación general para registrar algunos aspectos generales de estilo que pueden ser reconocidas en el autor y posteriormente analizaremos seis poemas en particular que nos servirán para conocer de manera detenida sus recursos idiomáticos y estrategias estilísticas.

### 2.3 *Espejo humeante*, primer ganador del Premio de Poesía Aguascalientes

*Espejo humeante* es el tercer libro escrito y publicado por su autor, Juan Bañuelos. Esta obra en 1968 obtuvo el Premio de Poesía Aguascalientes, uno de los galardones más importante para la poesía mexicana del siglo XX y lo que va de este siglo. El premio lo otorga el Gobierno de Aguascalientes en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes. Si bien el premio ya existía desde 1931 con el nombre de Juegos Florales de la Feria Nacional de San Marcos, y lo habían obtenido poetas muy destacados como Rubén Bonifaz Nuño, Víctor Sandoval, Desiderio Macías Silva y José Carlos Becerra, entre otros, es en 1968 cuando se transformó en Premio de Poesía Aguascalientes, que adquirió un prestigio que ha sido creciente. Aunque después de 50 años los libros ganadores son diversos estéticamente, en calidad se ha mantenido un parámetro, a pesar de las divergencias que todo premio conlleva<sup>33</sup>. Solo en dos ocasiones se ha declarado desierto, porque el jurado ha determinado que ninguna de las obras participantes tenía la calidad para obtener el galardón; sin embargo, en ambos casos se ha otorgado a dos poetas de reconocida trayectoria en la poesía mexicana.

El premio ha cambiado de nombre en múltiples ocasiones: de 1968 a 1979 se denominó Premio Nacional de Poesía. A partir de 1980 se denominó Premio de Poesía Aguascalientes y actualmente, debido a la diversidad de premios nacionales de poesía a lo largo del país, se denomina Premio Bellas Artes de Poesía

---

<sup>33</sup> Como lo destaca Otto Granados Roldán en el prólogo a la compilación de los treinta primeros ganadores: “una de las bondades del Premio Aguascalientes [...] ha sido proporcionar el reconocimiento de una búsqueda poética múltiple y plural en la que han participado escritores con proyectos, disposiciones y talentos literarios diversos, que pertenecen a generaciones diferentes y originarias de diversas regiones del país.” (11)

Aguascalientes<sup>34</sup>. Estos cambios no han sido solo nominativos, sino que se han ido delimitando mejor los puntos de la convocatoria para evitar errores e inconformidades, tanto en los poetas participantes como en los jurados, que por regla general son tres poetas nacionales o internacionales de reconocida trayectoria, quienes no necesariamente han ganado el premio<sup>35</sup>. Además del estímulo económico, en este premio destaca el hecho de que la obra ganadora se publica con un tiraje masivo en una editorial de prestigio, que en los últimos años ha sido el Fondo de Cultura Económica.

El jurado que le otorgó el premio a *Espejo humeante* de Juan Bañuelos estuvo integrado por Rosario Castellanos, Agustí Bartra y Porfirio Martínez Peñaloza. Al siguiente año (1969), el libro se editó bajo el sello editorial de Joaquín Mortiz. En 1987 fue publicado como el número 68 de la segunda serie de la colección Lecturas mexicanas; además se incluyó de forma íntegra en las dos compilaciones de su obra completa: *El traje que vestí mañana* (Plaza y Janés, 200) y *Vivo, eso sucede* (Fondo de Cultura Económica, 2012). Es ya una obra clásica en el panorama de la literatura mexicana del siglo XX. El libro está conformado por 67 poemas integrado en cuatro secciones: “El paso de una puerta a otra puerta”,

---

<sup>34</sup> En 2018, el Centro de Investigación y Estudios Literarios de Aguascalientes (CIELA) convocó al Coloquio por los 50 años del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes, espacio donde se analizaron y discutieron diversos poemarios que obtuvieron el premio. Posteriormente, en 2019 se editó la obra *Una tradición frente al espejo. Estudios críticos por los 50 años del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes*, donde se compilan los trabajos presentados en el evento referido.

<sup>35</sup> Además de las ediciones originales de los libros ganadores, existen cuatro compilaciones donde se pueden consultar las obras y conocer la historia y evolución del premio: *Veinte años de poesía en México* (1988), *Premio de Poesía Aguascalientes: 30 años*, (1997); *Premio de Poesía Aguascalientes: 40 años* (2007) y *Las etapas del día: 50 años del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes* (2018). Este último es una antología que compila un solo poema por cada poeta ganador.

“Espalda tatuada de hábitos terrestres”, “Voy a poner tu nombre a un día del año” y “Esto lo estoy escribiendo mañana”.

### 2.3.1 Espejo humeante y la estructura expresiva

En los libros de poemas, frecuentemente, la poesía comienza desde el título, porque mediante este el autor pretende dar una ruta de lectura, orientar o señalar una búsqueda. El título alude al sentido global del texto, ya sea de manera simbólica o referencial. Nos parece importante analizar el valor simbólico del título y su relación con el contenido, porque consideramos que es aquí donde comienza el sistema expresivo de la obra. La referencia mitológica que el poeta coloca tanto en el título como en el epígrafe inicial de la obra nos obliga a revisar la función del mito y su yuxtaposición con la historia. A este respecto, nos dice Mircea Eliade: “lo sagrado y lo profano constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia” (17). El poeta, y más particularmente la poesía, es ese puente que une la historia con el mito. Sus referencias no evocan un mundo ni recuerdan la historia, sino que convocan el pasado en el presente: “el mito describe las diversas y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado en el mundo” (73).

La función del poeta, respecto al mito y la historia, es convertirlos en un símbolo que actualice siempre el devenir del hombre, es decir en un arquetipo, como lo entiende Juan Eduardo Cirlot: “lo simbólico, siendo independiente de lo histórico, no solamente no lo sustituye, sino que tiende a arraigarlo en lo real, por la analogía y paralelismo entre la esfera psíquica colectiva o individual y la cósmica” (18). El

poeta acude al mito para hacer más palpable una realidad, para revelar los significados que están para la mayoría de las personas. Por tanto, en la poética de Bañuelos la idea que se hace palpable no es solo la de que el mito es el sueño colectivo del hombre, sino el arquetipo que se renueva cada vez que el hombre tiene que dar cuenta de la historia por medio del símbolo, que es, nos recuerda Cirlot a la vez “un vehículo universal y particular. Universal, pues trasciende la historia; particular, pro corresponder a una época precisa” (19). Gracias a la circularidad del mito y a la repetición simbólica de los arquetipos, sabemos que los dioses prehispánicos se siguen manifestando en nuestra cosmovisión, en el anhelo de religación que subyace en cada cultura y se manifiesta en el pensar, porque como sostiene Eliade: “He aquí la razón que hace al mito solidario de la ontología: no habla sino de realidades, de lo que sucedió realmente, de lo que se ha manifestado plenamente” (72).

Una de las deidades que más ha atraído la atención de los estudiosos del mundo precolombino es la deidad de los aztecas llamada Tezcatlipoca, al que tradicionalmente hemos conocido como espejo humeante. Entre las múltiples deidades que nos heredaron los antiguos mexicanos, quizá es uno de los que más ha generado diversas posturas sobre sus funciones, sus advocaciones y el significado de su nombre. Su aparición en la cosmogonía azteca refleja la personalidad de un pueblo guerrero, trashumante y que tenía la necesidad de adaptarse a diversos escenarios.

Tezcatlipoca, un dios lunar de la mitología azteca, protector de reyes y esclavos, dios de los convites, arbitrario, caprichoso, se ha interpretado y traducido,

desde los textos escritos durante la colonia, como espejo humeante. Alfonso Casos nos dice respecto a esta deidad prehispánica:

Su nombre significa “el espejo que humea”, porque como dice Pomar, su ídolo estaba pintado con un tizne de reflejos metálicos que los indios llamaban *tezcapochtli*, o humo espejeante.

Este dios era principalmente el de la providencia, y estaba en todas partes y entendía de todos los asuntos humanos, por lo que, sea directamente o en algunas de sus múltiples advocaciones, era adorado no solo en Tenochtitlan, sino en otras muchas partes de México y especialmente en Texcoco. (43)

Aunque la mayoría coincide en traducir el nombre de Tezcatlipoca como espejo humeante<sup>36</sup>, algunos investigadores más recientes del mundo náhuatl difieren de esa interpretación, porque es muy literal, pierde su riqueza simbólica, y por tanto proponen otro significado que le otorga un sentido más complejo y le devuelve su misticismo. Rubén Bonifaz Nuño, traduce el nombre como humo del espejo. Invierte el valor adjetival de humo para darle el valor de sustantivo; lo cual cambia por completo el significado y la advocación del dios, le otorga sentido a las diversas funciones y advocaciones que éste cumple. En seguida el poeta y además investigador del mundo prehispánico nos dice:

---

<sup>36</sup> Miguel León Portilla en su obra *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* define a Tezcatlipoca, como “espejo que ahúman”. (221) El autor nos recuerda que los Tezcatlipocas fueron los cuatro hijos de la pareja inicial Ometecuhtli y Omecíhuatl, representan el primer desdoblamiento del ser dual.

La pertinencia de la interpretación del nombre Tezcatlipoca como “El humo del espejo” es además ratificada por imágenes que de esa deidad se conservan.

En ellas, en efecto, se advierte que una forma circular, representación convencional de un espejo, suple uno de los pies de la figura humanizada del dios. Pero si se examina bien, se verá que no es eso lo que ocurre, sino que la sobredicha figura surge de la forma circular del espejo, como lo hacen otros elementos que indudablemente representan volutas de humo: se mira, pues, que la imagen de Tezcatlipoca no es la de un espejo que humea, sino la de algo que surge de un espejo, y dado que lo hace a una con volutas de humo, es lícito concluir que ese algo, el dios, es humo también. (106-107)

La interpretación de Bonifaz Nuño no solo nos permite entender mejor el sentido de la deidad, sino que nos permitirá más adelante asociarlo mejor con el sentido que lo empleó Juan Bañuelos. Con esta interpretación, vemos que el peso no recae tanto sobre el objeto espejo, sino sobre lo que se desprende, es decir, sobre el fenómeno del desdoblamiento.

Otro de los estudiosos que difiere del sentido tradicional que se le ha otorgado a Tezcatlipoca es Patrick Johansson. El nahuatlísta norteamericano también prefiere traducirlo como humo en el espejo, pero además nos aporta una visión muy valiosa y novedosa para comprender de manera más integral el panteón azteca:

Tezcatlipoca "humo del espejo" es en una perspectiva existencial, el numen des-estructurante por excelencia, es la noche y el viento (in yohualli in Ehecatl) lo impalpable, lo invisible, la difusión del ser en la noche primordial; es según lo indica Torquemada "el ánima del mundo", la vida suprema (yoliztli) del ser. Es la totalidad del mundo natural frente a los contornos individuales más marcados de Quetzalcóatl. (186-187)

Al asociar a Quetzalcóatl con la esencia y a Tezcatlipoca con la existencia, Johansson nos aporta las claves para asociar al dios con las expresiones culturales del mundo prehispánico. Al cambiar la interpretación del nombre, cambia como consecuencia la perspectiva desde la cual puede abordarse la significación del nombre y mejor aún los nombres de Tezcatlipoca, porque son varias las nomenclaturas que se emplean para referirse a la divinidad.

Al seleccionar un título que haga referencia a la deidad más extraña, intrigante, apasionante y múltiple de la cultura precolombina, el autor nos sugiere una capacidad de búsqueda y de interpretación. Un desafío que no solo mide nuestra competencia lectora sino la capacidad de apropiarnos y de reinterpretar nuestras culturas. No las culturas muertas o que desaparecieron sino nuestra cultura más viva y palpitante, la que nos sigue obsesionando y de alguna manera condicionando nuestro destino.

No obstante las precisiones que se han hecho sobre el dios Tezcatlipoca, Juan Bañuelos empleó la nomenclatura más tradicional, es decir la que se conocía y se aceptaba hasta ese momento sobre el dios; esto debido a que los estudios más especializados sobre el panteón prehispánico, pero particularmente sobre la deidad

en cuestión, son muy recientes y con las nuevas perspectivas de estudio se ha descubierto mejor la complejidad simbólica del México antiguo. También la pobre interpretación y la escasa atención se debía a que durante mucho tiempo la imagen de Tezcatlipoca fue desplazada por la de su archienemigo Quetzalcóatl, porque como sostiene Guilhem Olivier:

...paradójicamente, mientras que el lugar fundamental del “Señor del espejo humeante” dentro del panteón indígena es unánimemente reconocido, esta divinidad nunca ha sido objeto de un estudio profundo. Víctima en cierta forma, de una venganza póstuma de su adversario Quetzalcóatl, sobre el cual las publicaciones son incontables. (13)

Otro aspecto que proponemos sobre la traducción e interpretación del nombre es que el carácter sagrado del México antiguo no puede recibir una interpretación única y legítima, sino que, como lo hicieron los propios antiguos mexicanos, debemos renovarla, suplantarla, revivirla y en cada intento reinventarla. Tal es el caso de muchas deidades, ciudades y culturas que aparecen y desaparecen a lo largo de los siglos y que, a diferencia de las sociedades occidentales, no hay un punto de partida único e inmodificable, sino que cambian como cambian los soles, las eras y los ciclos. El estudio y la comprensión del México antiguo es un espejo que nos cambia nuestro propio rostro, de ahí que podamos incluso decir que Tezcatlipoca es el espejo de nuestra propia historia, siempre nuestra y al mismo tiempo siempre otra: a un mismo tiempo fija e imprecisa. Los nombres de las deidades prehispánicas aluden a una significación en constante metamorfosis, como si fuera una metáfora de la propia civilización.

Para el año en que se publica el libro de Juan Bañuelos, muchas de las investigaciones que han arrojado nueva luz sobre el sentido y los tributos de Tezcatlipoca aun no eran conocidas. Sin embargo, sostenemos que la traducción espejo humeante también debe leerse como propone Bonifaz Nuño, humo del espejo, porque sigue refiriéndose al dios y a las cualidades que lo distinguían en el mundo precolombino. Un aspecto importante que debemos reconocer es que el título del libro de Bañuelos se integra en esta búsqueda de la poesía mexicana por lo precolombino. Durante la década que se publica su poemario, varios autores habían publicado una obra o poema cuyo título alude al sustrato cultural y lingüístico de la época prehispánica. En los sesenta los artistas y escritores mexicanos regresan y se reconcilian con el pasado precolombino, no ya desde la mirada del otro sino desde una búsqueda al mismo tiempo ética y ontológica. A decir de José María Espinasa, en su obra *La literatura mexicana del siglo XX*, durante la década del sesenta, los escritores ya no acuden a la cosmogonía indígena solamente como mito, sino como un reconocimiento de la propia identidad; ya no se vive como pasado sino como futuro:

Así sea la Piedra de Sol, la Coatlicue o el Chac Mol esas creaciones nos asombran más allá de su uso, sea este humano o divino, porque nos hablan de una sensibilidad distinta, irreductible a la nuestra. Y amenazante. [...] Todo ese “pasado” no es sino eco del asombro que sintieron ante los otros españoles que llegaron, esa mirada (que nosotros no podremos repetir nunca) es la que los vuelve a ellos verdaderamente otros. (253)

En el caso de Juan Bañuelos existe una continuidad en el empleo de referencias antiguas y actuales que giran en torno a las culturas indígenas. Su recurrencia al mito corresponde a un poeta que comparte búsquedas con los poetas clásicos, porque hurga en los mitos cosmogónicos para encontrar respuestas que su actualidad le plantea; al mismo tiempo se ocupa en encontrar los vasos comunicantes que van de una cultura a otra, aunque su mayor vocación se da en torno a las culturas mesoamericanas, acude con frecuencia a los mitos universales. Como veremos en el capítulo siguiente, el autor no se ocupó solamente de destacar el valor de las religiones y culturas mesoamericanas de la antigüedad, sino de enfatizar cómo sigue vigente su cosmovisión a través de sus ritos y tradiciones. Su poesía actualiza el pasado, renueva los arquetipos y nos ofrece su simbolismo para que por medio del poema conozcamos los otros sentidos de la realidad.

### 2.3.2 Alusiones a Tezcatlipoca: el espejo, el ojo y la sombra

Tezcatlipoca, el dios irreverente y caprichoso, que aparece siempre que hay actos de maldad o de venganza, el humo que sale del espejo para condensarse en la duda aparece como marco de referencia de la poesía de Juan Bañuelos.

Como veremos a lo largo del análisis, el conocimiento y comprensión de las funciones de este dios es indispensable para indagar en la significación de los poemas de *Espejo humeante*. Además de emplearlo como título, para hacer explícita la alusión a la deidad, el poeta enmarca el libro con un fragmento del mito de Quetzalcóatl, donde se presenta al dios Tezcatlipoca como un mago que logra descubrir el rostro de los otros, pero sobre todo un dios mago que les permite

reconocer su propia interioridad<sup>37</sup>. Es necesario recordar que diversas fuentes aluden a Tezcatlipoca no solo como un dios sino como una persona de carne y hueso. Esculturas y dibujos de la antigüedad lo muestran como un joven alegre y pícaro cuya actividad principal era divertirse a costa de los otros.

Uno de los significados que el poeta quiere que retengamos de Tezcatlipoca es el de aparición o revelación; en otras palabras: expresión del propio ser, de la mismidad por medio del doble. Si bien a lo largo del libro no se vuelve a mencionar el nombre del Dios prehispánico, como ya dijimos líneas arriba, se alude a él mediante el uso de diversas imágenes, referencias, cualidades y advocaciones, la más importante de ellas es la del espejo. Aquí sostenemos que espejo también alude a la memoria, es decir la historia, la espiral que nos mueve, nos arrastra, asciende y desciende simulando el propio destino de los hombres.

En el poema “Visión memorable”, que corresponde a la primera parte del libro<sup>38</sup>, leemos:

Lo sé. Y lo digo.

Que al ver en un cristal mis ojos

reflejados, vi dos enormes gotas

---

<sup>37</sup> Mario Calderón, en su libro *Historia y cultura de México a través del lenguaje* nos advierte que Tezcatlipoca era una de las formas de desciframiento simbólico de la realidad del mundo. Otros de los sentidos importantes que le atribuye este investigador es que Tezcatlipoca podría significar simple y llanamente aparición, revelación o visión del futuro. Noción de la cual no estamos alejados en la interpretación de los poemas de nuestro autor.

<sup>38</sup> Todos los poemas, excepto “Sentencia de Hiroshima” debido al diseño ortotipográfico que no se respeta en todas las ediciones, son tomados de la edición de la segunda serie de Lecturas mexicanas.

de mar y girasol.

Y eran dos enormes rocas

y eran dos cirios

y eran dos arcas

y son también dos perros sobre un pie

en el túnel gemelo de la noche. (23)

El sujeto de la enunciación, que en este caso recurre a la enunciación enunciada, emplea los verbos saber y decir para aludir a la acción de descubrir o desvelar. En este contexto, cristal alude a espejo, es la acción especular o autorreflexión. El uso del polisíndeton señala la reiterada unión, la eterna conciliación, la persistente semejanza. La secuencia de las imágenes va de lo solar y abierto a lo cerrado y nocturno: de mar y girasol a túnel y noche. En otro sentido, la secuencia corre de la individualidad a la cualidad de ser gemelo. Esta secuencia que alude en todo momento al tema del doble, mejor aún del gemelo, modifica la alusión al elemento mitológico de cancerbero: el perro de tres cabezas. En este caso para adaptarlo a sus necesidades expresivas el poeta ha preferido emplear la expresión: “dos perros sobre un pie”.

El encabalgamiento reflejado en el segundo y tercer verso establece la correspondencia semántica espacial entre el sustantivo “ojos” y “reflejados”, que al ser participio funciona al mismo tiempo como adjetivo y como verbo. Espacialmente se establece también una correspondencia con el humo del espejo, porque el sustantivo reflejado se desdobra, sale de la línea para mostrar su desprendimiento;

se trata del espejo de las aguas al que también se refiere Gastón Bachelard<sup>39</sup>. El tema del poema es la aparición o revelación, es decir la magia que podemos asociar con Tezcatlipoca, porque siguiendo a Guilhem Olivier, es el “Dios hechicero, amo de las transformaciones, parece divertirse con incesantes transformaciones” (31). Visión memorable es una expresión que se asocia con una de las diferentes advocaciones con las que se reconocía a la deidad. *Yoalli Ehécatl*, como nos recuerda Rubén Bonifaz Nuño, es uno de los nombres de Tezcatlipoca, cuya traducción sería “noche viento”, es decir, lo oscuro, lo impalpable, lo insondable, como pretende referir la visión memorable, la aparición, la burla. “Oscuro y móvil es el humo. Ascende el humo, cobra forma precisa como si se ofreciera al tacto, se comidiera a ser tocado; pero, si se pretende hacerlo, él se escabulle entre los dedos, como si se hiciera de rogar.” (107)

En el poema cobran sentido los verbos saber y decir empleados al principio, porque entendemos que saber, en este caso, significa: lo he aprendido, me lo transmitieron, por tanto, ahora lo digo, es decir, lo enuncio. El conocimiento de la deidad prehispánica y por tanto sus características y particularidades provienen de la tradición prehispánica y el poeta las adapta a su sistema expresivo.

Deidad fecundadora, Tezcatlipoca concilia a los contrarios; es el espejo que despliega su doble función de muerte y vida. “El concepto de unión de los contrarios... se manifestaba a través del símbolo de Tezcatlipoca, el “espejo

---

<sup>39</sup> ...el agua sirve para naturalizar nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y de naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación. (1978 39-40)

humeante” (Olivier 464). A lo largo del libro, encontramos también las asociaciones del espejo como aliento vital o espíritu; es el referente del cual se desprende el aliento, la vida, las emociones. El espejo como la fuente originaria o el espejo de agua de donde surgen las cualidades del ser humano, tal como podemos ver en el siguiente ejemplo:

la bestia herida que solloza

su ternura de espejo. (36)

La expresión “ternura de espejo” se refiere a la edad en la que el poeta reconoce su característica de gemelo, no solamente en el sentido genético sino en lo espiritual, es decir, reconoce su doble. En la infancia es donde se le proyectan estas imágenes del hermano perdido, su Tezcatlipoca. El hombre crece, evoluciona, se deprime, se eleva y se precipita, pero no siempre madura. Se asocia esta imagen con las etapas de la vida, cada ser posee entonces un alma, que es un espejo o un espejo que es su alma. Aquí es necesario recordar que a Tezcatlipoca se le asigna la invención del calendario, es decir la fundación de las edades (Olivier 47). De ahí que ternura de espejo puede entenderse como alusión a la deidad, a la cuenta de los días, el almanaque donde se registra la evolución del ser. El uso del símil directo es alusión a la dualidad, es decir, al doble.

Por tratarse una deidad omnipotente (Olivier 46) Tezcatlipoca, además de la relación con el color negro, la noche y la oscuridad, también cumplía la función de un dios solar; así se le representa en diversos códices; es la deidad que dirige los

astros, que crea el día y la noche, por eso es el sol que alumbra a todos los que lo sostienen:

y es como el sol

hechos de tantas manos que sostienen

el espejo de todos. (59)

En este ejemplo es muy clara la referencia al dios, porque se relaciona con el astro mayor y al mismo tiempo se le asocia con el espejo, un elemento simbólico que caracterizará a las deidades solares o que se refieren al sol. Entre los aztecas, se consideraba que el mundo era un espejo, “la superficie de la tierra es asimilada a un espejo y es significativo que, a través del nombre del atavío que Tezcatlipoca lleva en particular en el pecho, encontremos el nombre que los antiguos nahuas daban al mundo...Anáhuac o Anáhuatl” (Olivier 464).

Sin embargo, este aliento no solo está en el hombre, de acuerdo con el sentido que el poeta intenta recuperar de los antiguos mexicanos, el aliento de Tezcatlipoca también está en todos los seres animados e inanimados, incluso es el propio mundo, porque se crea o se inventa a sí mismo:

MUNDO:

boca de la embriaguez

Más cercana del hielo

que de la muerte el viento

levantará este tiempo iluminado

allí donde la roca ve el abismo

como espejo del mar resplandeciente (69)

En este poema el poeta también acude a la comparación directa, al símil, para mostrar cómo el mar con su total claridad también refleja el abismo. El mar es una gran especulación, el espejismo mayor. Sin embargo, es importante destacar la antítesis “abismo” y “mar resplandeciente”, porque alude a los rasgos contradictorios del dios prehispánico, es decir al procedimiento de unión de los contrarios. El sentido del texto exige el empleo de metáforas continuadas. “Mundo: boca de la embriaguez” alude a la relación del dios con la bebida sagrada, es decir, el pulque, uno de los recursos que empleaba la deidad para engañar o confundir a otras deidades o autoridades. Se trata de una embriaguez espiritual, que tenía como uno de sus propósitos principales que el individuo se encontrara consigo mismo, salirse de sí para hallarse. La bebida ritual entonces provocaba el desdoblamiento, funcionaba a su vez como una suerte de espejo.

Como recursos que refuerzan el sentido también encontramos una sinestesia, “donde la roca ve el abismo” que se complementa con la prosopopeya “mar resplandeciente”.

El espejo humeante, o espejo resplandeciente como aceptan otras traducciones, es un organismo vivo, es el reflejo del mundo, porque decir Tezcatlipoca equivale a decir creación del mundo; tiene horas, es el calendario y al mismo tiempo el reloj del deseo, como lo expresa el poeta en el siguiente ejemplo:

A las seis del espejo entro en ti

como el huésped más esperado... (104)

Es claro que el poeta conocía las características, reconocía atribuciones, los símbolos y funciones de la deidad, quizá una de las más extrañas del panteón azteca, la cual, a diferencia de la mayoría, no se le mencionaba porque su nombre era inefable, pero se le asociaba con otros dioses y elementos de la naturaleza; así lo plasma y adapta el poeta a lo largo del libro, por lo que encontramos, como en el anterior ejemplo, que el espejo figura como el paso de una realidad a otra; en este caso, el paso de la realidad material y terrenal a la celestial y espiritual, que es el cuerpo de la amada. Entrar al espejo es entrar al cuerpo de la amada, viajar a través de la existencia del otro. El espejo es el tiempo y el espacio, el lugar del que sale para volver como el huésped más conocido, el más esperado.

Reflejo del mundo, con su condición a veces plana y otras veces circular, a veces agua o roca, el espejo dicta la hora, marca las estaciones y los años, porque Tezcatlipoca también es el calendario, el dios que marca el pulso de la vida y dicta el ciclo de las estaciones, la deidad que era el resumen de las eras, la síntesis cosmogónica, el dios que ponía el orden y el desorden, “la fortuna de los dioses pero también de los hombres cambiaba y se invertía al gusto de los ciclos. ¿No era Tezcatlipoca el dios que presidía los cambios de situación?” (Olivier 481).

Las pasiones son cíclicas, se mueven al ritmo del calendario, se ordenan y desordenan frente a su propio reflejo. El espejo humeante también es la condición del amor, porque a su vez el amor es una alusión platónica al tema del gemelo, es decir, del doble:

el armario ya antiguo y su espejo

donde aún nos estamos amando. (101)

En este ejemplo, el significante amor se intensifica, es decir se explota la polisemia, con el uso de la paronimia: armario, gracias al juego fonético, además del objeto doméstico, también es el lugar donde se ama. El amor y también su armario poseen su propio espejo donde los amantes se reflejan, se funden y se desdoblan. Ese espejo es la memoria que preserva el amor, porque a pesar de que ya no estén juntos, es gracias al espejo que ellos *aún* se están amando, porque es el calendario que todo lo preserva, por eso el verbo que se usa es estamos, porque el espejo retiene un presente que se perpetúa y que se renueva constantemente. El armario es antiguo, pero el espejo logra que el amor se conjugue siempre en tiempo presente y a la vez en todos los tiempos. El dios en cuestión está asociado con el amor, con sus elevaciones y caídas; al respecto nos dice Olivier:

Es el espejo negro que provoca la caída del Sol hacia la tierra, lo vuelve lunar y fecundador. A través de la personalidad cambiante de Tezcatlipoca, lo que se revela es todo un universo nocturno y telúrico, universo inquietante donde el astro selenita de sexo ambiguo se confunde con la tierra, donde la ebriedad, el pecado y la muerte son indisolubles de la fertilidad y del renacimiento. (480)

Tezcatlipoca, siguiendo a Alfonso Caso, es un dios oscuro, por eso en múltiples ocasiones se le asocia con el color negro. Por tanto, lo podemos asociar con la sombra. También con este sentido lo encontramos en *Espejo humeante*: dos

imágenes van de la mano con espejo: el gemelo y la sombra. Las tres apuntan al mismo significante: el tema del doble. El espejo se diluye con la luz, pero la sombra permanece:

Y ahí me duermo,  
donde el agua congrega  
las sombras que arrastra. (56)

El espejo es un fluido, es el espacio donde el agua se congrega, pero no para quedarse como agua dormida sino para continuar arrastrando las sombras. El espejo es agua queda, pero se mueve hacia dentro. Si el espejo se diluye, es decir queda atrapado por la luz, la sombra alude a la libertad. Se acude a la sinestesia para darle personalidad a la sombra. Es Tezcatlipoca el que se arrastra y al mismo tiempo el que se inventa a sí mismo, es *moyocoyani*,<sup>40</sup> el que puede alumbrarse así mismo aun cuando proviene del reino de las sombras:

Callad, callad, va a dar a luz la sombra (68)

Podemos advertir cómo, mediante el empleo de la antítesis, se alude insistentemente al dios del convite, de la prosperidad, al príncipe oscuro que contiene luz. Tezcatlipoca es el que entrega el lenguaje, por eso frente a su aparición se debe guardar silencio. Es una deidad que se invoca de diversas formas para no nombrarlo de manera directa. El empleo de las vocales abiertas al principio del verso (Callad, callad, va a dar a luz la...) da la sensación de apertura, pero se

---

<sup>40</sup> De acuerdo con Guilhem Olivier, Tezcatlipoca recibía múltiples nombres: Moyocayatzin o Moyocoyani, Monequeni, Moqueueloa, cada uno contiene una resonancia distinta, pero todos asociados con el acto de hacerse a sí mismo o auto inventarse (40).

da un contraste brusco con la palabra final *sombra*. Se logra de manera perfecta la unión de la forma de la expresión con la forma del contenido, porque se funde el significante y el significado.

En su invocación, que va del inframundo al espacio terrestre, el sujeto de la voz poética acude a Tezcatlipoca porque es el dios portador, el que concede los dones, los placeres y las prohibiciones, incluso del amor:

Estás prohibida, mujer, ferocidad de muerta;

pared que canta para inventar su sombra. (77)

Por su carácter veleidoso, es el dios que da y quita, el que pone y dispone; es decir, el que concilia los contrarios, tanto en la guerra como en el amor, por eso, mediante la alusión a la sombra, Tezcatlipoca está presente en el convite amoroso. La sombra también funciona como un espejo de lo oscuro, es decir del doble. Según los especialistas en mitos, Tezcatlipoca es el dios que está en todas partes, el que se revela cuando se oculta. Cuando este dios aparece es inminente el nacimiento del alba, pero al mismo tiempo la llegada de la oscuridad, la noche, la sombra. También es necesario recordar que el espejo humeante está relacionado con el erotismo, la lascivia, el goce carnal. Como nos recuerda Olivier, Tezcatlipoca fue el culpable del pecado de Quetzalcoátl en Tamoanchan y de Topilptzin en Tollan (268). Por su parte, Miguel León Portilla nos recuerda que Tezcatlipoca tiene su complemento en Tezcatlanextía, “Espejo que por la noche ahúma y durante el día ilumina las cosas” (1961 146). Dualidad contradictoria y al mismo tiempo complementaria, el humo que sale del espejo convocaba los placeres carnales y el temor a la muerte. Los

guerreros y seguramente la gente común le pedían favores para tener a las mujeres. De ahí que en estos versos el poeta Bañuelos asocie la sombra con el espejo y a su vez con el deseo carnal.

### 2.3.3 El simbolismo del ojo

Existe un tercer elemento asociado al espejo y la sombra: el ojo. Esta triada de significantes la podemos interpretar como la aparición del Dios de la abundancia, es decir del amor y el odio, que se proyecta ante los sentidos y en general ante la conciencia. Los dioses son una forma de mirar la realidad, funcionan como el ojo, es decir, la perspectiva. Principalmente Tezcatlipoca es una forma de la mirada, una deidad mediante la cual se observa hacia dentro y hacia afuera. La mirada es una forma de poseer y al mismo tiempo dejarse poseer por el otro, tal como lo encontramos en el siguiente ejemplo:

Despertar abundante

en los ojos de la amada. (Bañuelos 34)

El ojo es el residente interior del amor: el lugar donde los contrarios se concilian, el agua del bautismo. Ojo de agua y espejo de agua son dos expresiones equivalentes. Es el ojo de la deidad que observa desde la tierra, pero cuyo reflejo se encuentra en el cielo. El ojo como analogía del espejo y el agua es el vehículo de la adivinación

y al mismo tiempo de la confirmación del amor.<sup>41</sup> El sentimiento, la razón y la sensibilidad se concentran en la unidad del que observa:

Un animal desnudo semejante a una gota

cae en el ojo de mis cinco sentidos (40)

La importancia del ojo se revela en este verso, se manifiesta como alusión a lo divino, a lo cosmogónico y a lo oracular. El mismo sistema de significación lo podemos observar en el siguiente ejemplo:

Oh señores del Orden, respetables SEÑores

han tomado mis ojos como rehenes

pero aún veo (67)

En este fragmento, aunque se ha privado de la vista, el sujeto poemático sigue viendo. El empleo de las altas en el primer verso alude a la ironía, pero también al reino de lo oscuro. Como es usual en su escritura, el poeta combina las referencias del panteón azteca y del panteón maya. Estos señores son los de Xibalbá, los reyes de la oscuridad, de la noche y los príncipes de la muerte. Podemos afirmar que el uso de las O en mayúsculas alude al círculo del Inframundo. En ambos ejemplos la sinestesia funciona al mismo tiempo como una ironía, porque el ojo al tiempo que percibe la luz es también el sitio donde reside la oscuridad.

---

<sup>41</sup> Como nos reafirma Olivier: "Aun cuando los antiguos mesoamericanos no recibieron en patrimonio, las comparaciones entre la superficie del agua y del espejo son frecuentes en la literatura indígena." (461)

El ojo es la conciencia profunda, no es la mirada superficial, sino la conciencia permanente, el eterno vigilante. Aún sin ojos el sujeto poemático puede seguir viendo, porque los ojos son los que administran la justicia, los que establecen el equilibrio porque representan el mundo de los vivos y el reino de los muertos:

He pesado la vida sosteniendo en mi sangre

la desnuda balanza de tus ojos (...)

y los trenes huesosos que aúllan pisoteando

los ojos de los muertos. (89)

Una y otra vez vuelve la alusión al hermano, a la sangre, al gemelo perdido que se busca en el calor de la amada. Recordar es sostener la sangre y al mismo tiempo sopesarla. En este caso, la alusión a los ojos de los muertos puede interpretarse como un renacimiento, puesto que por los ojos sigue viviendo el ser. Los ojos de los muertos es el pozo de agua donde la vida renace de forma permanente.

El ojo es el supremo juez, el que sostiene la balanza de los vivos, pero también de los muertos. Porque el ojo es también una sinestesia, es el órgano del lenguaje:

Algún día lo sabremos:

el molusco y su apoteosis en el ojo de una nueva Babel... (119)

En este ejemplo, no solamente alude el ojo a una lengua en particular sino a las lenguas en general; aunque también podríamos asegurar que se alude a la Lengua original. O bien a la creación de una nueva lengua, la lengua poética. Sin embargo,

ese día aún no ha llegado nos advierte el sujeto de la enunciación; quizá cuando el hombre evolucione y deje de ser un ente larvario, un molusco. El ojo entonces es el espejo y la sombra: lo que observa y al mismo tiempo es observado, lo que comunica, lo que piensa, lo que vigila. El ojo es el sentido que concentra a los demás sentidos: origen de todas las sinestesias: ver es sentir. En la interpretación de Tezcatlipoca, algunos especialistas señalan que el espejo habla, es decir es un vehículo del lenguaje (Olivier 142). Además de que el espejo se empleaba con fines de adivinación, particularmente para determinar lo que es sagrado. Es decir, el espejo es el ojo divino, el canal mediante el cual se adivina y al mismo tiempo se llega a la divinidad.

Sostiene Bachelard: “Un poeta que comienza por el espejo debe llegar al agua de la fuente si quiere dar su experiencia poética completa” (41). Esta ruta sigue el poeta, sólo que empleando referencias mesoamericanas: comienza por el espejo, Tezcatlipoca, y llega a las aguas de la fuente original, Xibalbá.

#### 2.3.4 Relación de las imágenes y la deidad azteca

¿Por qué están ligadas estas tres imágenes a lo largo del libro *Espejo humeante*? ¿Qué relación guardan con el significado subyacente de los poemas de Juan Bañuelos? ¿Dónde tiene su origen la relación coexistente entre las imágenes? Trataremos de responder de manera prudente a estas preguntas; para ello nos apoyaremos en la reflexión de algunos especialistas en los mitos prehispánicos.

Como hemos dicho arriba, salvo en el título y el epígrafe inicial, a lo largo del libro no se vuelve a mencionar a Tezcatlipoca, el espejo humeante o humo del espejo; sin embargo, existen múltiples alusiones a sus características, representaciones y simbología. Todos estos elementos pueden pasar desapercibidos en una lectura desatenta. Sin embargo, en el análisis debemos atender tanto el nivel macrotextual como el nivel microtextual. Esto nos permitirá ahondar en los significados profundos del texto.

De acuerdo con el especialista en mitología prehispánica Guilhem Olivier, Tezcatlipoca poseía el don de metamorfosearse en los seres más diversos con el propósito de espantar o sencillamente burlarse de las personas. Podía convertirse en un hombre decapitado, en un bulto funerario con cenizas, en gigante, en cráneo, en pavo y en otros seres animados e inanimados. Además, era la deidad principal de hechiceros y brujos, a quienes confería la capacidad de transformarse en un nahual y de adivinar el futuro mediante el uso de espejos (444).

Inferimos que el espejo es el instrumento de adivinación porque simboliza el ojo; es decir, el espejo es el objeto que permite la videncia, la profecía, por eso el ojo y el espejo son dos figuras que aparecen unidas a lo largo del libro. Los múltiples estudios que existen sobre la iconografía del dios Tezcatlipoca aseguran que en su frente porta un espejo del cual se desprende el humo, lo que se puede interpretar como el desdoblamiento. El autor de *Espejo humeante* retoma esta circunstancia, pero en su lugar coloca la sombra, o bien al humo, que es otro referente que alude al desdoblamiento, al desprendimiento, a la transformación en el otro. No solamente en la evocación del gemelo, sino en la conciliación con el mellizo del amor, con la

nada que está al otro lado, pero al mismo tiempo en el mismo sitio. En este sentido es prudente citar un fragmento del poema "Volver al mismo sitio":

Deshabitada, luciérnaga mía,

gemela de aquel año es tu belleza.

Para quererte, para rabiar a vida y hombre,

solo la hermosa muchedumbre de quedarnos muertos. (100)

El mismo título sugiere, por un lado, la circunstancia de repetir el acto amoroso, pero por otro en la circunstancia del espejo humeante, del Tezcatlipoca del amor: el amor como una aparición, como el convite divino donde se ofrenda el banquete sagrado: la relación erótica-amorosa. Veamos cómo cada palabra alude a los tres símbolos que hemos seleccionado; deshabitada: espejo; luciérnaga: alude al ojo; y gemelo: a la sombra.

En esta triada, que se repite a lo largo de las cuatro secciones del libro, observamos cómo el poeta muestra la intención de vincular su arte poética al mito; por una parte a la mitología prehispánica por medio de la recurrencia del dios Tezcatlipoca y sus atributos como dios lunar, mago que se desdobra y deidad de los rituales erótico amorosos; por otro, también está presente la simbología de los mitos universales, mediante la alusión al espejo y la sombra como residentes del espíritu de las personas. Al respecto nos dice James George Frazer:

Así como muchos pueblos creen que el alma humana radica en la sombra, así otros (o los mismos) creen que reside en la imagen reflejada en el agua o en un espejo. [...] Podemos comprender ahora por qué fue una máxima, lo

mismo en la India que en la Grecia antiguas, no mirarse en el agua y por qué los griegos consideraban como presagio de muerte el que una persona soñase que se estaba viendo reflejada en ella. (233)

En la poesía mexicana existe este sustrato cultural y simbólico que consiste en emplear imágenes de nuestro pasado precolombino. En algunos casos es posible que este imaginario se emplee de manera inconsciente o involuntaria; sin embargo, sostenemos que, en el caso de Juan Bañuelos, este empleo fue muy consciente pues también identificamos el propósito de establecer el diálogo entre las dos culturas señeras de Mesoamérica: la azteca y la maya. Para mostrar esto destacamos otra imagen también frecuente en el libro que se relacionan con la iconografía maya: el pez.

### 2.3.5 El pez y su relación con el doble

Hemos seleccionado la figura del pez porque encontramos coincidencia con algunos aspectos de la iconografía en la cultura maya, pero al mismo tiempo con los referentes característicos del autor. Hemos dicho anteriormente que el poeta era gemelo, pero perdió a su hermano mellizo recién nacido. Esta alusión será una constante a lo largo de su obra. Sin embargo, el poeta no emplea insistentemente la palabra gemelo, sino que va desdoblado los significantes a lo largo de sus poemas. Una de las figuras que emplea para aludir al gemelo es la del pez:

Estoy a boca y llanto sometido,

a abismos silenciosos como peces (25)

El elemento natural del pez es el abismo, no el agua según la analogía que propone el poeta. El abismo como origen primigenio de la dualidad. Allí se crean y se concilian.

Aquella tarde fue un acuario donde los muertos

eran peces en un espacio de hojas tibias. (27)

Los diversos ejemplos donde se manifiesta la figura nos permiten realizar la siguiente interpretación al texto: el hombre antes de alcanzar su estado actual fue un pez; venimos del estado líquido y nuestros antepasados fueron dioses acuáticos. Por tanto, los muertos vuelven a su hábitat acuático.

Encontraremos a lo largo del libro diversas imágenes donde se asocia al hombre con el pez. Para indagar en la simbología del poeta, debemos recordar que en la mitología maya que nos llega a través del *Popol Vuh*, dos de las figuras centrales son los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué, hijos de la princesa Ixquic y el dios Hun Hunahpú. Según la versión del libro sagrado de los mayas traducido por Miguel Ángel Asturias, después de que los gemelos vencieran a los señores del Inframundo por medio del juego de pelota, fueron sacrificados, pero posteriormente renacieron en forma de peces. Estas dos figuras también están asociadas con el sol y la luna (Olivier 90).

En la iconografía maya es común encontrar el glifo del cacao en forma de pez y conforme a lo que nos dicen los especialistas éste simboliza el renacimiento de los gemelos solares. De acuerdo con el mito, el sacrificio de estos dioses

contribuyó al surgimiento del alimento divino: el chocolate, símbolo de la unión de los pueblos y amalgama espiritual entre las personas.

El sujeto de la enunciación en estos poemas se identifica con el pez en su advocación de los gemelos divinos de la cosmogonía maya. Y esto lo hace explícito en el poema “Mientras la tierra gira”:

Debajo de los pies la tierra gira

(qué silencio cruzado de aerolitos).

No es sordo el mar: sólo es un pez que mira. (115)

Es muy representativo este ejemplo citado, porque aquí se muestra la vocación acuática que refiere a la mitología maya; es decir, a la unión de los gemelos que buscan eternamente su renacimiento. Sin embargo, aquí encontramos otra alusión a Tezcatlipoca, porque una de las representaciones del espejo humeante de la cultura azteca era el jaguar (Olivier 179), este felino también representa a los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué en el panteón maya. De acuerdo con Olivier, Ixbalanqué o Xbalamqué significa pequeño jaguar sol (177). La mitología maya y azteca por tanto se convierten en las guías para indagar en el sistema expresivo de *Espejo humeante*. El poeta retoma de su cultura los referentes que le permiten crear una poesía cargada de símbolos y establece un puente entre dos culturas prehispánicas.

En la indagación que hemos hecho sobre el significado del pez en la mitología maya, algunos estudiosos advierten que el pez al que representa el glifo de los gemelos es un bagre, una especie que se caracteriza porque puede respirar fuera

del agua mientras busca otros afluentes cuando se deseca su hábitat, por tanto, el bagre es un pez anfibio. Esta alusión la encontramos por medio del empleo del símil en el poema “La piel del tiempo”:

Yo no sabré decir, Amada,  
si hemos de reinventar el tiempo,  
pero tu piel, que no es más que mi piel bordada de testigos  
que probaron su amor para los siglos,  
ha de crecer como colina fértil para bajar al valle,  
ha de temblar como los peces para ganar el agua,  
ha de extenderse como un ave para ganar el aire... (75)

El tema que subyace en este fragmento es la sobrevivencia, la búsqueda de un nuevo hábitat donde se pueda respirar. Las pozas se desecan porque la sequía es el final de un ciclo, pero el bagre emigra buscando otros ojos de agua donde pueda continuar su ciclo para reproducirse y trascender. Migrar de hábitat es reencontrarse con el gemelo: unión del reino de los muertos con el reino celeste. La unión es el renacimiento, la catábasis que se logra gracias al reino vegetal. Aquí debemos reiterar que el glifo del pez que representa a los gemelos sagrados es el signo con el que se nombra a la semilla de los dioses: el cacao.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Se ha confirmado, primero de forma más visible en la región de Tikal, en el departamento guatemalteco del Petén, que un tipo específico de glifo que designaba el contenido de un recipiente se leía silábicamente ka-ka-wa, es decir kakaw, "cacao". Ese glifo había sido descrito ya en 1973 por Michael Coe, quien le había dado el nombre de "pez", ya que su signo principal representaba, efectivamente, un pez. La interpretación como "pez" quedó definitivamente establecida en un estudio

Estas divinidades surgen al principio de la creación, cuando las aguas se separan, por eso son anfibias; vienen del mundo acuático al terrestre y recorren el camino inverso. Gracias a las fuentes y la interpretación de los mitos prehispánicos el sentido del verso se nos revela de manera muy clara: “No es sordo el mar: sólo es un pez que mira” (115), porque aquí se reúnen los elementos asociados a la cosmogonía: el agua, el pez y el ojo que observa. Es la criatura que concilia la duplicidad: los gemelos sagrados, es el pez que, siendo un dios, observa a los demás dioses para que de esa perspectiva surja el lenguaje. Pero nos atrevemos a ir más lejos: es la mirada de donde surge el arte poética de Juan Bañuelos.

En este verso las vibrantes (r) le dan oscuridad al verso, pero las silbantes (s) contribuyen a que el sonido se vaya despejando hasta que la palabra “mira” muestra la total claridad.

Recuperando las características que hemos enumerado como alusión a Tezcatlipoca y a los gemelos sagrados del *Popol Vuh*, el espejo, el ojo, la sombra y el pez, sostenemos que el poeta se propuso convocar al dios azteca y a los gemelos sagrados para que mediante un despliegue de imágenes y símbolos se manifestaran en su poesía. Si por una parte se evita mencionar su nombre, que solo aparece en el título y en el poema umbral que se incluye en el principio, todas sus cualidades se desdoblán a lo largo de las tres secciones del libro.

---

publicado en 1988 por David Stuart sobre la base de un extraordinario descubrimiento hecho unos años antes en una tumba del yacimiento de Río Azul, también en el Petén. (J-M Hopan, 2011 30)

En los siguientes apartados nos centraremos en el análisis específico de seis poemas del libro *Espejo humeante* y cada vez que lo consideremos necesario vincularemos el sistema expresivo del poeta con las referencias a la mitología prehispánica. El propósito en todo caso es identificar las características del estilo del autor y las fuentes en las que se nutrió para enriquecer sus símbolos.

#### 2.4 Sentido, intención y emoción en seis poemas de *Espejo humeante*

Hemos seleccionado seis poemas del libro *Espejo humeante* para realizar un análisis empleando la estilística y la nueva crítica, como dos herramientas que se combinan para desentrañar las riquezas expresivas del poema. Aunque el libro está conformado por 63 poemas, hemos seleccionado solamente seis para mostrar las estrategias de estilo que el autor emplea; es decir, cómo logra el efecto poético y qué recursos aprovecha para conseguirlo.

La selección de los poemas empleados para el análisis responde a dos razones fundamentales. La primera es que, de acuerdo con nuestro estudio, son los textos donde mejor se emplean los recursos poéticos; es decir, se trata de poemas estrictamente líricos por el fondo y por la forma. La segunda razón se asienta en que son textos que están relacionados entre sí y al mismo tiempo responden a la unidad temática del libro. No dejamos de reconocer que en todo corpus hay también una insoslayable subjetividad. Agruparemos estos poemas por los contenidos. Comenzaremos con tres poemas de tono amoroso: “Anacreóntica”, “Eurídice” y “Casida de la entrega”. En el siguiente apartado abordaremos “Visión memorable”,

“Sentencia de Hiroshima” y “Para el fin del tiempo”. Como dijimos arriba, con el propósito de indagar con qué recursos lingüísticos consigue el autor los efectos poéticos, emplearemos principalmente las herramientas de la estilística y de la nueva crítica, sin dejar de lado otros recursos que nos permitan entender mejor las estrategias, como las de la retórica general del Grupo de Lieja, entre otras.

Como parte del corpus de selección, advertimos que no en todos los casos abordaremos el texto completo, sino que acudimos a fragmentos específicos, donde identificamos de manera más precisa los recursos. Para el primer análisis acudiremos al poema “Anacreóntica”:

“Anacreóntica”

Colgué en sus labios el asombro.

Como un tigre violeta le sangraban los ojos.

Ahorré la luz debajo de su pelo.

Sol. Tertulias de sombra en sus pestañas

rumoreaban como uvas de un lagar.

Reconstruí de súbito la fiebre,

y el acoso flameaba entre sus medias.

Pequeña de los años —diecisiete—

me despeñé desde su cuello

cuando debajo del corpiño

dos frágiles navíos

se le iban a pique. (37)

#### 2.4.1 Sentido del poema “Anacreóntica”

A partir del título, el poeta establece un diálogo con la tradición griega y exige al lector preguntarse por el poeta jónico Anacreonte, pero, sobre todo la intención de la referencia hipotextual, nos obliga a precisar la intención hedonista que subyace en el poema. A la manera del poeta griego, este poema canta los goces de la vida y del amor.

El poeta se vale en el primer verso de la sinestesia para adentrarnos en el tema amoroso: “Colgué en sus labios el asombro.” El decasílabo que emplea desde el principio le otorga un tono solemne y mayestático al poema, como si iniciara un himno o un tema glorioso. Al mismo tiempo, acude el poeta a una metáfora de segundo grado, porque hay un total desplazamiento del verbo: besar por colgar. Siguiendo a Dámaso Alonso, se trata de “una metáfora de metáfora” (335).

Es importante también, siguiendo el tema de Tezcatlipoca referido en el apartado anterior, cómo este primer verso establece un espejo verbal con el siguiente verso: asombro y ojos. Este despliegue de significantes sigue la lógica de la duplicidad o el desdoblamiento, es decir, de la correspondencia semántica.

En el segundo verso, el sujeto de la enunciación que había adoptado un tono solemne nos lleva bruscamente al surrealismo mediante un símil o comparación

directa. Ese “tigre violeta” es una imagen extraída del sueño o de los misterios del inconsciente; sin embargo, el poeta lo adapta con precisión para describirnos la imagen asombrosa del amor. La estrategia de colocar antes la comparación que el sema comparado alude a la importancia que se da a la imagen onírica del tigre. En seguida viene la dualidad que caracteriza al poeta: “le sangraban los ojos”, imagen críptica que podemos descifrarla gracias al sustrato prehispánico que ya hemos mencionado. El aspecto solar del tigre violeta se ve drásticamente contratado por los ojos sangrantes

En el tercer verso el sujeto lírico vuelve al tono solemne sumando una prosopopeya (“ahorré luz”) a una sinestesia (“debajo de su pelo”). El uso del artículo definido potencia la personificación del sustantivo: la luz. Es interesante hurgar más en la polisemia del verso porque el sentido final parece decir: encontré la oscuridad en su cabello lleno de luz, por tanto, la figura también funciona como un oxímoron o antítesis que concilia a los contrarios y demuestra un estado de ánimo más que una estrategia; porque como sostiene Dámaso Alonso respecto a la antítesis “la destructora atribución de contrarios a un mismo sujeto le sirve como aniquiladora fórmula de expresión de lo inefable” (260).

En el cuarto verso el poeta cambia de manera drástica el tono del poema, pero ya nos advierte el rumbo que tomará el espacio poemático, el constante desdoblamiento de los contrarios que se complementan: “Sol<sup>43</sup>. Tertulias de sombra en sus pestañas”. La pausa que el poeta crea entre sol y el resto del verso nos

---

<sup>43</sup> Cirlot registrar en su citado diccionario que en diversas culturas, pero particularmente en las culturas prehispánicas, el sol es el dios principal, porque “lo ve todo y, en consecuencia, lo sabe todo”. (416)

aclara que se trata de una alegoría. De pronto, la voz sufre una metamorfosis: el sujeto lírico es un sol que alumbra y devela el cuerpo del deseo. El referente poético es la amada que deja su naturaleza de sombras para volverse fiebre, flama y por último navío. El mundo se crea con la mirada y el deseo es un viaje que en este verso se sugiere con la abundancia de las vocales.

En el octavo verso, cuando se revela la identidad del referente poético nos damos cuenta de que el sujeto lírico, además de evocar el ritual amoroso, restablece el vínculo con el mito: la alusión al mar como fuente de la vida y por tanto del deseo. El verso “me despeñé desde su cuello” nos sugiere que el poeta ha reconocido su parentesco con los viejos navegantes de los mitos y, por tanto, la amada, es decir el mar, es el vehículo que une a dos tradiciones distantes: la poesía anacreóntica y la poesía contemporánea. El arquetipo del mar en este poema se revela como el eterno retorno. El verso, por su abundancia de fonemas dentales, nos obliga a leerlo como el susurro de las olas, con una leve cresta en la cuarta y octava sílabas.

#### 2.4.1.1 Sentimiento

El poeta recurre a la intertextualidad para enunciar el tema amoroso. La amada, una mujer de diecisiete años, vive su iniciación sexual con el sujeto poemático; sin embargo, ella no es el referente poético. Una especie de culpa o de asombro domina al sujeto de la enunciación para no dirigirse a un tú, sino que apela a una tercera persona; podemos decir que se da un desdoblamiento del enunciatario. La indicación de la edad, insertada con guiones, nos sugiere el estado de ánimo del personaje. Aislar el nombre, delimitarlo con guiones, nos permite inferir que más que por la sola experiencia erótico-amorosa el sujeto poemático está conmocionado

por la tierna edad de la amada. La tersura del lenguaje de pronto se altera con el sustantivo “acoso”, pero la sinestesia lo matiza y el sustantivo “medias” nos regresa a la misma tesitura. Podemos decir, empleando un concepto de Bousoño, que se da en este verso una superposición situacional, porque se funden dos situaciones: una que se presenta como deseo y la otra como realidad efectiva (172).

Desde el inicio del verso, podemos identificar el sujeto de la enunciación, porque aparecen los referentes de la primera persona, (colgué, ahorré, reconstruí, etc.). Esta enunciación indica un mayor grado de subjetividad en el poema, porque se asume el yo discursivo que se refiere a un tú, que es el destinatario de lo enunciado.

En este poema breve, si bien el uso reiterativo de la comparación directa o símil muestran, por un lado, una pobreza expresiva, por otra señalan la iteratividad del sentimiento o nivel pasional del poema, ya que el sujeto poemático lo emplea para establecer, en 2 y 5, una semejanza directa con el referente poético.

El empleo de la palabra *pequeña* juega un doble papel; por un lado, se emplea con el sentido denotativo porque hace referencia a la edad de la amada; es una menor de edad; por otro, alude a la culpa que siente y asume el sujeto enunciativo. Este *pequeña* es el vocablo que expresa al mismo tiempo la culpa y la conciliación, la ternura y el miedo, el arrojo y la responsabilidad. Un sentimiento de doble filo: el amor llama a una libertad condicionada por las reglas sociales. La forma en que está construida la oración, pequeña de los años, nos hace pensar en una línea del tiempo, que también se complementa con el uso de los guiones. Esa línea del tiempo comienza con la referencia al poeta Anacreonte y termina con la posesión

de la amada de diecisiete años<sup>44</sup>. Hay claramente un sentimiento encontrado que se remarca con la contradicción de algunos semas: labios/ asombro, sol/ sombra, súbito/ fiebre, acoso/ medias, despeñé/ cuello, corpiño/ frágiles. Esta contradicción se resuelve en conciliación, porque al final ambos amantes se van a pique. El sentido y el sentimiento del poema encuentran su equilibrio en la brevedad del acto amoroso.

#### 2.4.1.2 Tono

El poema "Anacreónica" recurre a las equivalencias semánticas para lograr un lenguaje melodioso, terso, pero al mismo tiempo eufemístico: los elementos isotópicos que aluden al cuerpo muestran una cuidadosa selección porque mantienen la tensión emocional entre aludir y eludir los referentes: ocultan aquello que el lector debe descubrir. Estos hilos semánticos que se entrecruzan y que los vemos por su aparición u ocultamiento logran crear el tejido, que contribuye con el tono terso, la tesitura, del poema. El empleo de los versos alejandrinos (en 2 y 7) acentúan el tono grave o ceremonioso del poema. La forma de la elocución, es decir la actitud hacia el lector, busca establecer un pleno equilibrio entre forma y contenido.

Otro aspecto importante es que en este poema el tono deriva de los elementos descriptivos: el inventario de las partes del cuerpo asociadas a la belleza y la sensualidad; además de los epítetos empleados: *violeta* y *frágiles* son adjetivos

---

<sup>44</sup> No dejamos de señalar lo que nos dice Richards: "tenemos que reconocer que una sola paráfrasis raramente indicará más que un solo aspecto parcial del poema. A menudo necesitamos una forma de paráfrasis para dilucidar el sentido y otra muy distinta para dar el sentimiento." (199)

que por su matiz propio y al mismo tiempo por la no concomitancia entre ellos nos sugiere la idea de lo furtivo y al mismo tiempo la idea del pecado. En este caso la poesía anacreónica, por su brevedad y por el tema amoroso funciona como arquetipo del poema.

#### 2.4.1.3 Intención

El propósito del sujeto de la enunciación es evocar e invocar el momento de la seducción y la entrega. La evocación se apoya en la remembranza del acto erótico-amoroso, para ello el sujeto de la enunciación acude al discurso descriptivo. Tanto el sentido como el sentimiento del poema contribuyen a la evocación de ese momento de júbilo. Sin embargo, en el momento en que se introduce el guion para destacar la edad de la amada, “diecisiete”, reconocemos que hay una invocación, es decir un llamado a la amada.

Aquí la tipografía juega un papel indispensable, porque genera un valor semántico y semiótico. Lo que no se expresa con palabras, se sugiere con el uso de este signo que deviene en símbolo: un anhelo de que la misma experiencia se repita. Dicho de otra manera, los guiones no hacen alusión a la amada, sino que representan su invocación. Al mismo tiempo, aluden a la toma de conciencia, al reconocimiento de que la entrega amorosa es un momento de reflexión, porque, como sostiene Richards: “desde el punto de vista técnico la tarea del poeta es siempre (aunque no la única) la de encontrar vías y maneras de controlar sentimientos por medio de metáforas” (203). A partir de la evocación y la invocación de la amada, el propósito es lograr la seducción, la complicidad del referente poético en el acto amoroso. A decir de Roland Barthes, todo discurso amoroso es

fragmentario y así lo reconocemos en este poema, donde la voz se presenta con dudas y tropiezos (16).

Como hemos podido ver, en este breve poema de Bañuelos, es posible analizar las cuatro especies de significado que identificamos en lo que I. A. Richards denomina “la mayoría de las expresiones humanas.” El sentido, el sentimiento, el tono y la intención del poema son aspectos que contribuyen a reconocer su estilo y establecer una ruta de lectura. Como lo reconoce Carmen Alardín en la nota introductoria del material de lectura publicado por la UNAM, Bañuelos “a pesar de trasladarnos a calidades insospechadas de lo abstracto, no descuida los pequeños detalles cotidianos”.

#### 2.4.2. Lenguaje figurativo en “Eurídice”

Para el siguiente análisis hemos elegido solamente un fragmento y no el poema completo; ya que consideramos que con esta parte del texto podemos tener una visión del conjunto total y por otra nos permite centrarnos solamente en los aspectos estilísticos que consideramos destacables. Como en el caso anterior, en este poema también se establece un diálogo con la tradición griega, particularmente con el mito órfico.

“Eurídice”

¿De qué me hablas?

¿Distancia de qué hielo

me sorprende en caballo de tortura?

¿Por qué he de abrazar humo  
si no soy un curioso de las sombras?

Asida del derrumbe y de los días  
me acosas tan tierna como el agua,  
como el sol y la verde estalagmita  
del silencioso pino.

Discrepas de mi amor, me tumbas, me despojas,  
qué rabia de estos muros que me muerden  
con la cal de su tiempo y en mi sangre.

¿En dónde estás? ¿Rodeada de qué invierno  
que me aleja de frío tu palabra?

Yo estoy, yo estuve, casi soy  
aquel mellizo de la calle del Ciprés  
que anduvo casi a migas de pan por las aceras,  
aquél que acompañó a tu espejo que dejabas  
desollado de sombras como un vidrio,  
el pequeñín del aro que sostiene  
tu voz de acanto por la tarde.

¡Qué de veras entonces me creías!

¡Qué de entonces apenas te desnudas! (93)

#### 2.4.2.1 El tema de “Eurídice”

Macroestructura: lo anterior es un fragmento de un poema que tiene el doble de extensión. En éste, el sujeto poemático asume la postura de Orfeo para evocar la imagen de la amada que se perdió en el inframundo del vicio<sup>45</sup>. Esta Eurídice es una prostituta joven que, de acuerdo con lo que inferimos de las acciones narrativas del poema, el sujeto lírico conoció en un prostíbulo, sostuvo amoríos con ella, pero al final la pierde, como le sucedió al poeta tracio. Sin embargo, el sujeto poemático la sigue buscando; en su última expresión advierte que prefiere la horca a dejar de buscarla. En esta parte, como es evidente, se aparta del sentido original del mito. En la parte del poema que omitimos cambia un poco el tono y se introducen algunos paréntesis que rompen con el ritmo de la parte citada. El poema se inscribe en esa tradición de poemas órficos que han estudiado, entre otros, Carlos García Gual y el poeta Víctor Toledo. Muchos poetas han cantado y recreado a su manera el mito órfico, pero el tono de este poema se inscribe en el estilo de Bañuelos, porque mezcla el expresionismo de las preguntas y el surrealismo de las imágenes, nuevamente con Alardín “Bañuelos asume en algunas ocasiones una actitud rilkeana ante la muerte”.

---

<sup>45</sup> A decir de Carlos García Gual, tres poderes cósmicos se enfrentan en el famoso mito de Orfeo: “los de la música -unida a la poesía-, el amor y la muerte” (2015 9).

#### 2.4.2.2 Nivel prosódico

El poema está conformado por dos estrofas; la primera de 23 y la segunda de 14 versos; contiene versos irregulares, que van desde los pentasílabos a los versos alejandrinos; sin embargo, el tono del poema lo establece el endecasílabo, como en los versos 3, 5, 6, 7 y 8. En varios momentos (2-3 y 8-9), el poema combina los endecasílabos con los heptasílabos, por lo que el ritmo del poema es de una silva. Sin embargo, al combinar versos de once, catorce y siete sílabas, podemos afirmar que se trata de una silva modernista en verso blanco.

A lo largo del poema, la acentuación varía, de tal manera que tenemos en 3 y 5 un verso melódico, porque la acentuación recae en la tercera sílaba; en 6 y 11 el ritmo es heroico, mientras que, en 11, 21 y 23 el verso se vuelve enfático, porque el acento recae en la primera sílaba.

La combinación de estos metros nos da la idea de que el poeta quiso mostrar la angustia e incertidumbre empleando un ritmo que va de lo melodioso y apacible a lo marcado e intenso; hay un tono angustioso y una atmósfera de incertidumbre que se condensa en torno a la imagen “verde estalagmita del silencioso pino”. Es decir, el sujeto de la enunciación logra establecer un equilibrio entre la forma del poema y su contenido, ya que la desazón y falta de equilibrio se plasma, además de los significantes empleados, con la irregularidad del metro y el exceso de preguntas. Después de perder a su amada, este Orfeo no morirá en las manos gloriosas de las bacantes, sino que lo espera la ignominia de la “horca oscura”.

Convergen en este poema, los tres poderes cósmicos que García Gual distingue en el mito de Orfeo: la música, el amor y la muerte.

#### 2.4.2.3 Nivel retórico

El poema está articulado en torno a preguntas retóricas que funcionan como apóstrofes. Esta figura de pensamiento establece una alegoría entre el sujeto de la enunciación y el personaje mitológico Orfeo. En los versos 2 y 3 identificamos dos metonimias asociadas: “hielo” por indiferencia y “caballo de tortura” por sufrimiento. En 4, “humo” por vacío. En 11, “Muros” por encierro; en 21, “acanto” por muerte o nostalgia. La sonoridad de las palabras remite por sí misma a un ambiente lúgubre y taciturno. La sonoridad del poema coincide con otros poemas que evocan los misterios órficos, pero encontramos una particular afinidad con los “Sonetos a Orfeo” de Rainer María Rilke. Con la diferencia de que en la poética de Bañuelos, el mito órfico cambió lo sublime por lo abyecto, porque como lo estudia Efrén Ortiz Domínguez en su artículo “Sublime abyección; la poesía de Abigael Bohórquez y Juan Bañuelos”, estos poetas toman a su cargo la tarea de expresar lo inexpresable, “poner en palabras el universo de lo abyecto” (140). De los versos 15 al 21, el sujeto poemático hace explícita la alegoría con el mito de Orfeo con Eurídice. El poeta, gemelo que perdió a su hermano recién nacido, establece una analogía con la orfandad amorosa. Las figuras retóricas en el poema cumplen con la doble función de aludir y eludir el referente. El tema del doble, que está emparentado Tezcatlipoca no dejará de aparecer a lo largo de la poesía de Bañuelos.

En el verso 20, “tu voz de acanto por la tarde”, se cumple lo que sostiene Pozuelo Yvancos, en el sentido de que “...la mayor parte de las figuras no son exclusivamente fónicas o sintácticas; porque todas son propiamente semánticas” (178). En este ejemplo vemos que la sinestesia “voz de acanto” es, al mismo tiempo, una paronomasia, porque se establece el juego fónico con voz de canto y voz de encanto, lo cual tiene mucho sentido porque es Eurídice quien posee esa voz que encanta, es decir embriaga a Orfeo para que sienta el vaho de la muerte. Voz de acanto es entonces una voz que encanta porque deriva de la muerte, puesto que el acanto<sup>46</sup> es uno de sus símbolos universales.

Cierra este fragmento con un paralelismo que a su vez representa un diálogo o correspondencia entre el enunciador y el enunciatario: “¡Qué de veras entonces *me* creías! ¡Qué de entonces apenas *te* desnudas!” Este recurso del paralelismo o dialogismo nos remite al juego de espejos, porque los pronombres personales están funcionando como ese diálogo directo, o también podemos nombrarlo despliegue especular, que no aparece en otra parte del poema. Al mismo tiempo se presenta un calambur, o metaplasmo en la terminología empleada por el Grupo de Lieja: *Qué de* funciona al mismo tiempo como *quede*. Gracias al empleo de este recurso, la expresión que se repite funciona al mismo tiempo como una exclamación y una exhortación. La unión y brusca separación de los amantes se representa con el juego sintáctico y semántico.

---

<sup>46</sup> Además de simbolizar la conciencia y el dolor del pecado, nos advierte Juan Eduardo Cirlot que el acanto es “símbolo de la solicitud por las cosas inferiores” (65)

#### 2.4.2.4 La emoción

En el nivel afectivo o pasional del poema “Eurídice”, reconocemos un sujeto de la enunciación que asume el diálogo amoroso; apoyándonos en el tipo de oraciones, podemos aseverar que se expresa con muchas dudas e incertidumbres. El tono del poema lo establecen las preguntas, por lo que destaca el matiz expresionista. Palabras como hielo, tortura, humo y derrumbe muestran la disforia del sujeto de la enunciación. Sin embargo, el momento de la mayor desazón se muestra en los siguientes versos:

“Discrepas de mi amor, me tumbas, me despojas...”

Este verso corresponde a un alejandrino dividido en dos hemistiquios. A eso atribuimos el tono grave de la afirmación. Al mismo tiempo se acoplan tres metonimias enlazadas por una secuencia lógica. El sentido de los verbos nos va mostrando la emotividad del sujeto enunciativo, porque cada uno aporta un sentido cada vez más fatalista, reforzado con la iteratividad de los pronombres personales; sin embargo, el mayor síntoma de esta desesperanza reside en el empleo de las consonantes fricativas alveolares (s), porque refuerzan la idea de continuidad. El mayor efecto de sonido se da en la oración “me tumbas”, porque lo asociamos en primer lugar a un sonido hueco, que hace eco de sí mismo; y en segundo lugar al doble sentido del verbo: de derribar y hundir, pero también a la proximidad de tumba.

Por tanto, en este poema la emotividad del sujeto pasional se muestra abatida, derrotista, porque se da la concomitancia entre el sujeto de la enunciación y la situación anímica del poeta tracio cuando perdió por segunda ocasión a su

esposa Eurídice. La intención del poema al parecer no es solo actualizar el mito clásico con la experiencia de vida del poeta, sino mostrar también que las tragedias amorosas siempre son gemelas de otros hechos ya cantados y contados. Casi todos los poemas que reproducen el mito de Orfeo y Eurídice reproducen el matiz trágico de la escena mitológica; sin embargo, en éste al final se desprende un halo de esperanza.

#### 2.4.3 Actualidad de un sentimiento antiguo: la casida

Para el análisis del tercer poema de esta sección acudimos a uno de los poemas más consistentes de la obra *Espejo humeante*, por su vínculo con la tradición y al mismo tiempo por los elementos estilísticos novedosos que presenta.

“Casida de la entrega”

Agonizo en tu vientre

cuando - árbol - desciendo a las raíces

y amanezco en todo lo que vives.

Agonizo en tu vientre

de ternuras que viajan con la hierba

cuando la uva es roja hasta la hoguera.

(La savia de tu vientre  
suena a torre y a espuma derribadas,  
a caracol de lengua rota y clara.)

Y agonizo en tus ojos  
desde tus largos muslos que se mecen:  
dos horizontes donde la noche llueve. (105)

#### 2.4.3.1 El sentimiento en "Casida de la entrega"

Todo intento de análisis y crítica de un poema nos involucra como lectores, y mejor aún como seres humanos, porque por medio del lenguaje, el tono, el sentido, el sentimiento, la intención y el tema del texto lírico buscamos no tanto lo que el poeta dice, sino cómo su discurso poético nos define o nos resignifica. Un poema que reconocemos como bueno o ejemplar casi siempre nos involucra tanto intelectual como emocionalmente. Cuando digo involucra, quiero decir: nos conmueve y nos convence. Por tanto, no podemos leerlo desde afuera, sino que nos apropiamos de la postura del enunciador para que a través de nosotros tenga corporeidad esa voz. Con frecuencia los lectores queremos representar el papel de enunciatario del poema. A diferencia de lo que sostiene Richards, respecto a un primitivismo emocional como condición del deleite con el texto lírico, pienso que en la actualidad los lectores de poesía tenemos que demostrar más madurez emocional que

intelectual. El disfrute de la poesía conlleva una educación estética, porque aunque sea la más inocente de todas las ocupaciones, como sostenía Hördelin, implica una sofisticación de los sentidos. La comprensión, valoración e interpretación de un poema son operaciones que no pueden dissociarse fácilmente, ya que son procesos que se dan de manera simultánea siempre que abordemos el poema con sinceridad, es decir con honestidad emocional e intelectual.

Los lectores de poemas casi siempre estamos tentados a buscar y reconocer los genuinos sentimientos con que fue escrito el texto lírico. Por medio del tono, tratamos de inferir la auténtica sensibilidad del emisor. Sin embargo, esta búsqueda debe complementarse con la balanza de la sinceridad, que como lo reconoce Richards, es un requisito fundamental para el ejercicio de la crítica porque “es la cualidad que con más insistencia requerimos de la poesía” (247). Por tanto, además de la competencia estética, la sensibilidad y la intuición, el crítico debe afinar su sinceridad para que el poema le revele toda su riqueza de significado. Con este preámbulo iniciaremos el análisis del contenido y la forma del poema “Casida de la entrega” de Juan Bañuelos.

#### 2.4.3.2 Forma y fondo del poema

El texto está organizado en cuatro tercetos que funcionan como una lira: combina heptasílabos con endecasílabos blancos. El enunciador está claramente delimitado por medio de los deícticos de persona; así como el enunciatario que se delimita por los posesivos y la flexión verbal en segunda persona. El acto de enunciación

delimita con claridad a un yo que se refiere a un tú, por lo que se trata de una enunciación enunciada.

Tanto el título (casida) como la forma (una lira renacentista), aluden al tema amoroso. Dos referencias disímiles, una de origen árabe y otra de origen italiano, pero ambos contribuyen a enmarcar el planteamiento erótico-amoroso. El uso de la palabra casida en el título nos remite a una tradición de origen árabe, pero que, desde García Lorca, reclama su carta de naturalización en lengua española. Aunque es posible que la casida como la entienden los árabes no sea retomada en su estructura por los hispanohablantes, sí se retoma el tono y la intención porque se alude a la sensualidad.

La musicalidad del poema deriva en gran medida del verso “Agonizo en tu vientre”, que se repite como estribillo en el segundo. Este recurso nos permite leer el poema como una canción, plena de ritmo y melodía. La anáfora le otorga musicalidad y la manera en que se usan los adjetivos y preposiciones, (todo, hasta, donde) le confieren un tono de esperanzadora invocación. El tema amoroso se desarrolla por medio de las antítesis: agonía y renacimiento, descenso y ascenso, ternura y hoguera, ojos y noche. Podríamos aseverar que la fórmula de Heráclito, “vivir de muerte, morir de vida”, está presente en el poema, porque el sujeto de la enunciación contrapone el acto de agonizar de amor a la posibilidad de renacer con la lluvia nocturna del deseo. La entrega amorosa es una pequeña muerte que permite redescubrir el sentido de la vida, una ternura que violenta los sentidos. El vientre es la tumba y la raíz: semilla que se seca para dar a luz nuevamente. Recordemos nuevamente el tema de Tezcatlipoca: todo final es el comienzo. El

amor es una semilla que agoniza para volver a nacer; se nutre de la savia sensitiva y busca la lluvia constante.

#### 2.4.3.3 Figuras en “Casida de la entrega”

En este poema vemos empleos magistrales de varias figuras, por ejemplo: la hipérbole, (“cuando la uva es roja hasta la hoguera”); la sinestesia (“ternuras que viajan con la hierba”); la antítesis (“suena a torre y a uva derribadas”), incluso se emplean imágenes surrealistas (“a caracol de lengua rota y clara”). Hay un dinamismo entre el uso del lenguaje referencial y simbólico que logran darle sutileza y tersura al poema; como si las imágenes aparecieran de manera natural y espontánea en el idiolecto<sup>47</sup> del poeta.

El cambio del referente en el primer verso del último párrafo “Y agonizo en tus ojos”, le otorga una sensación de suavidad y solvencia o liquidez al poema. Implica un cambio de dos planos, lo que podríamos denominar el cambio de lo sólido a lo líquido (vientre-ojos), pero al mismo tiempo implica un renacimiento por agua. Si el vientre es la entrada a la muerte, los ojos son los túneles por donde el sujeto renace “dos horizontes donde la noche llueve”. Esos dos *horizontes* no sólo se entienden como los dos ojos, sino como los dos amantes que gracias al acto erótico amoroso renacen. Además del delicado tratamiento del tema amoroso, por el tono, el ritmo y la musicalidad, Juan Bañuelos demuestra en este breve poema que estaba en pleno dominio de sus recursos poéticos. Si leemos el poema,

---

<sup>47</sup> De acuerdo con Michael Riffaterre, el idiolecto de un autor nos permite reconocer sus aspectos estilísticos. (124)

descubriendo su “coherencia interna” (243), como lo sugiere I. A. Richards disponiendo de nuestra sinceridad y añadiendo nuestra creencia intelectual y emocional, “Casida de la entrega” se nos revela como un poema intenso y trascendente más allá de nuestras posturas doctrinarias o de nuestros prejuicios estéticos.

El tema de los ojos, como el espejo donde mueren y renacen todas las esperanzas concilia el tema del doble. Los ojos reflejan esos dos horizontes donde la noche llueve, pero al mismo tiempo es el humo que sale del espejo para multiplicar su imagen. Es importante destacar el simbolismo del poema porque se muestra la relación contradictoria complementaria entre vientre y ojos; el primero como residente de todas las transformaciones, el “laboratorio alquímico” (464) de acuerdo con Cirlot y los ojos, el sol de la inteligencia. El sujeto lírico realiza un viaje de lo instintivo hacia lo espiritual en un mismo cuerpo.

Además de la destreza en el manejo del lenguaje, de la tersa musicalidad y de las figuras literarias, la belleza y contundencia del poema “Casida de la entrega” se debe a la tensión entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte, la inevitable melancolía y la alegría por la vida se funden en esos “dos horizontes donde la noche llueve”. Agonizar es luchar a favor de la vida cuando se está más cerca de la muerte. El sujeto lírico no opone el principio del placer a la posibilidad de encontrar la muerte, sino que la complementa, porque la savia del Eros es también la del Thanatos.

## 2.5 El sentido del tiempo en tres poemas de *Espejo humeante*

Otra de las preocupaciones constantes en el libro *Espejo humeante* es el tema del tiempo en todas sus manifestaciones. De acuerdo con el tratamiento que este tema recibe a lo largo del libro, podemos afirmar lo siguiente: si el pasado se hunde en las culturas prehispánicas y toda su capacidad para registrar los ciclos, el presente se arraiga en la imprecisa e inasible contemporaneidad y el futuro es una hipótesis permanente cuya única respuesta no es el presente tenaz, sino el pasado irrevocable. El espejo, conforme al simbolismo que se despliega, es también un calendario donde el tiempo se asoma para hacer sus cálculos. Para mostrar la preocupación sobre esta temática, hemos seleccionado tres poemas del libro *Espejo humeante*: “Visión memorable”, “Para el fin del tiempo y “Sentencia de Hiroshima”.

El orden de los poemas analizados no es de acuerdo con la disposición de éstos en el libro, sino que corresponde a la ordenación de los ciclos; partimos de un poema que plantea el tema del pasado y cerramos esta sección con un poema que lanza una hipótesis sobre el futuro.

“Visión memorable”

Tiene el silencio ramas.

Se parte el agua entre las piedras:

se enturbia el día.

Se duermen las hormigas en la luna

y en el hombro derecho de la pena

como un halcón

me poso.

Doy un salto mortal en esta línea.

Lo sé. Y lo digo.

Que al ver en un cristal mis ojos  
reflejados, vi dos enormes gotas  
de mar y girasol.

Y eran dos rocas

y eran dos cirios

y eran dos arcas

y son también dos perros sobre un pie

en el túnel gemelo de la noche. (23)

### 2.5.1 Lo autobiográfico y lo profético

En “Visión memorable” Juan Bañuelos conjunta dos aspectos disímiles: lo autobiográfico y lo profético. Lo primero lo podemos identificar en el tema de la soledad, la incertidumbre y la sensación de incompletud que aparece frecuentemente en su poesía. Gracias a diversas entrevistas, sabemos que Juan Bañuelos fue producto de un parto doble. Sin embargo, su gemelo murió a los pocos días de nacido. De ahí que una de las imágenes más frecuentes en su poesía, como lo hemos desarrollado en el apartado anterior, sea la del espejo. Es como si el poeta buscara el reflejo del otro a través de su propia imagen.

El sujeto de la enunciación indaga su soledad y al buscar respuestas reconoce que se encuentra doblemente solo. La mención de “dos rocas”, “dos

arcas”, “dos cirios” y “gemelo de la noche” es una alusión a su orfandad, pero también el anhelo de renacimiento y trascendencia, ya que el arca se ha usado como símbolo del corazón y de la matriz “que hace que nada se pierda y todo pueda renacer” (Cirlot 81). Estos son algunos de los elementos autobiográficos en el poema, los cuales se representan con metáforas de primer grado y con símbolos universales.

En el aspecto que hemos llamado profético, nos percatamos de que Juan Bañuelos retoma el título y la estrategia del poema de William Blake. El poeta inglés incluye en *Las bodas del cielo y el infierno* cinco poemas en prosa con el título “Memorable fancy”, cada uno de los cuales anteceden a los proverbios de su propio libro. Particularmente el poema de Bañuelos alude al tercer poema del poeta inglés. El texto plantea una visión apocalíptica donde al sujeto lírico se le revela la lucha del bien con el mal, la cual se libra en todo momento entre los hombres buenos y los hombres malos. “La religión es un esfuerzo de reconciliar a ambos.” termina diciendo este poema que, a su vez, hace alusiones a la Biblia. Para Blake, el don de la videncia le sirve al poeta para reconocer la esencia del ser, es decir su antagonismo, su naturaleza antitética.

Bañuelos recurre al hipertexto para plantear su propia visión memorable, pero replantea el tema ya no desde lo apocalíptico, sino desde lo ontológico. Se propone reelaborar el tema del doble o de la alteridad: por medio de la visión reconoce que en su interioridad se libra la lucha entre su soledad y la de su gemelo muerto. Como nos recuerda Cirlot, cada vez que en las mitologías aparece el tema del Gemelo, éstos se representan como una dualidad que a la vez que al antagonismo aluden a la conciliación. Reconocemos que identificar la

transtextualidad de este poema y su vocación como hipotexto es también, como sostiene I. A. Richards un prejuicio crítico, porque antes de identificar los efectos del poema por sí mismo, recurrimos a la identificación de los orígenes del poema; es decir exploramos tanto la transtextualidad como la originalidad del poema.

### 2.5.2 Estructura del poema

“Visión memorable” es un poema conformado por 16 versos. Después de una secuencia de 5 oraciones impersonales, el sujeto de la enunciación se manifiesta en el sexto verso. Por medio del símil, el sujeto de la enunciación se compara con el halcón, símbolo de la visión aguda y de la purificación. Inmediatamente, en el verso 7, el sujeto poemático regresa de su desdoblamiento. Deja su naturaleza del halcón para decirnos que da “un salto mortal” en la línea; es decir, retoma su rol como sujeto de la enunciación para advertir que ha tenido una visión de “dos gotas de mar y girasol”. En pleno llanto, el poeta evoca la ausencia del hermano gemelo.

La secuencia polisindética de los versos 12 al 15 se precipita en la confesión de que en la entrada del inframundo reconoce que su hermano gemelo y él son también “dos perros sobre un pie en el túnel gemelo de la noche”. Esta “Visión memorable”, por tanto, es el anhelo de conciliar lo anecdótico con lo profético. Ir de lo personal al mito para regresar de nuevo a la interioridad. El uso anafórico de la y aporta la idea de un pasado que se une con un presente. De ahí el triple empleo del tiempo copretérito y al final el uso del presente. Se trata, en términos de Carlos Bousoño de una “superposición temporal” (155); el objetivo de este procedimiento es transmitirnos el carácter cíclico del tiempo: el pasado se une irremediabilmente con el presente. Mar, girasol, roca, cirio, arca, símbolos de la vida en el pasado se

desdoblan en la inevitable imagen de la muerte: dos perros sobre el túnel gemelo de la noche<sup>48</sup>.

El poeta se apoya en el poema de William Blake para expresarnos sus revelaciones y logra este efecto mediante el recurso de la transducción que consiste, de acuerdo con Doležel:

en la transmisión de todos o alguno de los elementos constituyentes de una obra literaria en otra. Para que esto pueda suceder es preciso no considerar al texto literario como una obra arquitectónica inmutable en el tiempo y cuya interpretación está fijada por lecturas previas, sino como un objeto semióticamente fértil.” (1997 231)

Si como sostiene Richards, “en toda crítica llega un momento en que debe tomarse una decisión tajante sin el apoyo de argumentos, principios o leyes generales” (262), sostenemos que “Visión memorable” es un poema que convence por la intensidad de las imágenes, que a pesar de que son comunes poseen una intensa carga de simbolismo, y conmueve por la sinceridad con la que el poeta se sumerge en el tema de la soledad.

### 2.5.3 El efecto líquido en el poema

A lo largo del poema se repite veinticinco veces el fonema fricativo alveolar “S”. Además, siete de los dieciséis versos terminan en plural. Esta frecuencia le otorga un sentido de continuidad o solvencia a las palabras. Sin embargo, no se trata de una continuidad lineal sino circular, porque la imagen que se busca no es la del río

---

<sup>48</sup> La imagen inevitable de Tezcatlipoca se revela en el perro de un solo pie, porque recordemos que el humo que sale del espejo está mutilado de una de sus extremidades.

sino la del ojo de agua o más específicamente, si buscamos un simbolismo sagrado, es la imagen del cenote, el ojo líquido donde la vida y la muerte observan su reflejo. Esta alusión estará ratificada por la palabra “túnel” al final del poema.

Del verso 1 al 8, los versos corren paralelos, aunque a diferente ritmo. Sin embargo, a partir del verso 9 la fluidez se detiene frente a los decasílabos (“Que al ver en un cristal mis ojos/ reflejados, vi dos enormes gotas”). En seguida el verso se concentra formando un ritmo de espiral con los hexasílabos atados al polisíndeton. Esta espiral, o mejor aún remolino, se desata de manera brusca en el verso 15 cuando en la boca del remolino acontece la aparición de los guardianes del inframundo, “y son también dos perros sobre un pie”.

Los significantes “en un cristal mis ojos” y “dos enormes gotas” ensanchan la relación con sus significados; es decir, hay una afortunada coincidencia que el poeta alcanza con la elección de las palabras, ojos, dos y gotas. El mismo efecto continúa con los siguientes vocablos: mar, girasol rocas, cirios, arcas. Palabras que se encrespan, que giran sobre sí mismas porque las alveolares y las vibrantes forman una especie de torbellino fonético. Además de la combinación de vocales abiertas y cerradas (a, o) les permiten moverse como remolino o espiral. El poeta logra amalgamar el significado y significante; las palabras son el vehículo para lograr esa visión, pero la sensibilidad permite que esos recursos exploten en el poema para que ocurra lo que Dámaso Alonso nos advierte: “El momento en que fragua es el instante en que ocurre el milagro expresivo: forma interior y forma exterior han coincidido. He ahí el poema” (181).

El movimiento circular que logra el poeta nos refiere al tiempo pasado, la vivencia y videncia que está sugerida por el título mismo del poema: “Visión

memorable”, que deviene en pleonasma. Es una imagen que refiere la repetición de los ciclos: el tiempo como una espiral que recicla el recuerdo del poeta para devolverlo eternamente igual y al mismo tiempo siempre distinto.

## 2.6 Espacio y tiempo en un poema visual

El poema *Sentencia de Hiroshima* sintetiza uno de los aspectos estilísticos del autor: el manejo del espacio y los recursos orto tipográficos. Aunque Bañuelos no fue un poeta experimental, en sus libros de madurez acude con frecuencia a los recursos visuales para asemejar sus poemas con códices mayas. En el caso de este texto lo citamos en extenso para posteriormente realizar el análisis.

“Sentencia de Hiroshima”

No cambia el día.

Es la monótona égloga  
del tiempo.            Un hongo  
de silencio  
que  
su  
be  
del  
abismo  
y se disuelve  
en la memoria. (2012, 104)<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> A diferencia de los demás poemas que fueron tomados de la edición de *Lecturas mexicanas de Espejo humeante*, éste está tomado de la edición de la obra completa de Juan Bañuelos, *Vivo, eso*

### 2.6.1 Forma, estructura y materia en “Sentencia de Hiroshima”

Para analizar la manera en que el poeta aborda el tiempo presente, elegimos el poema “Sentencia de Hiroshima” que, como podemos observar, tiene un carácter visual; es decir, se trata de un caligrama o poema cubista, porque la disposición tipográfica de los versos intenta representar el contenido del poema. El lenguaje verbal y visual se conjugan para dar testimonio de un presente que se despliega en imágenes.

La forma del poema nos remite al hongo nuclear que se formó posterior a la explosión de la bomba atómica en agosto de 1945. La palabra y la imagen forman un solo conjunto para fijar la idea; en el poema se presenta por su forma, estructura y materia lo que Amado Alonso denomina “ahínco de forma”. El poeta distribuyó los versos en 11 líneas para evocar la imagen. Sin embargo, si atendemos a la prosodia, se trata de 4 versos: un hexasílabo, un endecasílabo, un verso alejandrino y un decasílabo. Solo el primer verso preserva su unidad rítmica, sintáctica y tipográfica. El segundo y el cuarto están fragmentados y el tercero es totalmente explotado. En el doble sentido de explosión y explotación del lenguaje. El poeta, gracias al recurso visual, logra la plena conjunción entre los significados y los significantes.

En un intento de desambiguar los conceptos de forma y estructura como los aborda Claudio Guillén en su artículo “De la forma a la estructura: fusiones y confusiones”, diremos que en su estructura el poema representa un hongo atómico;

---

*sucede*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. La mayoría de las ediciones no mantienen el diseño original del poema.

en su brevedad nos evoca la imagen del hongo, que a su vez es un *interpretante* del hecho trágico: es decir, por su estructura, el texto es un tipo de metagrafo o caligrama; por su forma, se trata de un poema breve de cuatro versos con métrica irregular. Los caligramas no fueron un recurso exclusivo de las vanguardias, sino que han estado presentes a lo largo de la historia de la literatura cada vez que el poema exige, además de la interpretación, el ejercicio de la contemplación.

En este texto, podemos sostener, siguiendo a Guillén que “la dicotomía de forma y materia tiende a disolverse en el poema” (15). Esto se debe a que no podemos separar el mensaje de la forma. Materia y estructura forman un todo orgánico. No es un poema con forma de hongo o un hongo que contiene un poema, sino un objeto que establece una simbiosis orgánica entre lo verbal y lo visual. El poeta no acude sólo a elementos prosódicos para lograr el efecto, sino a los elementos visuales.

### 2.6.2 Retórica del poema

El tropo que domina en el poema es la lítote. En el primer verso reconocemos una antífrasis, es decir, un tipo de ironía, “No cambia el día”: en este caso la negación más bien la entendemos como una afirmación, pues el sentido justamente es que todo cambia, el día, la época, incluso la humanidad. La explosión de la bomba cambió el curso de la historia y, por tanto, también se modifica la forma del poema en la página. La sentencia es una conclusión que inaugura una nueva era: el tiempo es un hongo de humo, un Tezcatlipoca que sale del espejo de la historia.

“Es la monótona égloga del tiempo” es un verso que gira en torno a una ironía; pues se alude a la égloga, el género poético que idealizaba la vida pastoril. El sustantivo está modificado por el epíteto “monótono” y se complementa con una sinestesia. También se trata de una antífrasis, pues el efecto de sentido es contrario a lo que afirma el verso. La persistencia de la vocal o reafirma la impresión de un sonido sordo y devastador; una explosión lejana que nos deja un hueco en la mirada.

En el tercer verso, “Un hongo de silencio que sube del abismo” es una metáfora visual y sonora al mismo tiempo. En este caso las vocales cerradas (o, u) contribuyen a dar un efecto de sonido estridente, pero al mismo tiempo lejano, sofocado. El sonido se traslada a la imagen, porque la explosión se convierte en humo y al mismo tiempo nos obliga a leer el texto de manera inversa, porque el origen de todo es la memoria.

El cuarto verso cierra otra vez con una antífrasis: “Y se disuelve en la memoria” es un verso que también obliga a comprenderlo en su sentido antagónico. No se disuelve, se fija, se imprime en la memoria<sup>50</sup>. Se emplea el tiempo presente para aludir a una acción que está atada al pasado: la memoria. El sentido apunta a una renuncia del presente que queda disuelto con la explosión de la bomba.

En este caligrama, el ritmo es un reflejo del sentido poético, un poema que no podríamos leerlo en voz alta ni podríamos captar su sentido si lo escuchamos en

---

<sup>50</sup> Si empleamos la terminología de Dámaso Alonso, diremos que en “Sentencia de Hiroshima” los valores afectivos y los valores conceptuales del poema no son dissociables, porque “la función pictórica del lenguaje es tan continua como la afectiva o la conceptual” (28).

la voz de otros lectores; es necesario observarlo, contemplarlo, antes que leerlo y dejar que las palabras exploten en la página. Es un poema espejo porque puede observarse a sí mismo. Un Tezcatlipoca que acude a la representación de su rostro desde un presente que se disuelve en humo y estridencia. Es la palabra que se hace objeto sólo para anunciarnos la destrucción y que al mismo tiempo cumple la terminante sentencia de Julia Kristeva: “Porque hubo Hiroshima, no puede existir el artificio. Ni artificio trágico o pacifista frente a la explosión atómica ni artificio retórico frente a la mutilación de los sentimientos” (191).

“Sentencia de Hiroshima” es un poema que demuestra que Juan Bañuelos no niega su influencia de las vanguardias; en este caso particularmente del cubismo, pero también con el imagismo norteamericano. No fue propiamente un poeta vanguardista, aunque sí puede ser considerado posvanguardista, porque el grupo del que formó parte compartía propuestas éticas y estéticas con varios grupos de la década de los sesenta. Al mismo tiempo señalamos que el propósito del poeta no es aportar un poema visual sino sugerir cómo el presente sólo puede fijarse, vélgase la expresión sentenciarse, en una imagen. Para él, que vivió de niño las noticias de la segunda guerra mundial, el presente es este hongo nuclear que se ha vuelto parte de la memoria colectiva. El hongo como el único calendario, códice o página de humo que puede dar cuentas del presente. En el humo de este caligrama percibimos con nitidez la junción de la ética y la estética. El poeta hace un llamado a reflexionar las catástrofes de la historia, el letal signo de la violencia que ejercen los poderosos desde los abismos de la ambición y que pretenden que no quede registro en el recuerdo y al mismo tiempo esa reflexión se esfuma cuando contemplamos el poema objeto que se contrapone a la amnesia bélica. El verbo encarna en una

imagen que educa porque motiva a la preservación de la memoria. Respondemos con Octavio Paz cuando se pregunta sobre la contribución de la poesía en la reconstitución de un nuevo pensamiento político: “No ideas nuevas sino algo más precioso y frágil: la memoria” (530).

## 2.7 Advertencia de un final sin comienzo

Aunque en la poesía de Bañuelos, en general el tiempo se presenta con su carácter cíclico, en el siguiente texto se presenta como una sucesión lineal que se advierte desde el título, “Para el fin del tiempo”. Lo citaremos en extenso para su análisis:

Que ya es tarde. Y más bien estamos muertos.

¿Qué haces, entonces, dime, y a qué vienes?

(Ya habrás mordido el día, como el perro  
muerde a oscuras el nombre de los meses.)

No vengas más. No necesito a nadie  
que pisotee mi sombra y tenga al llanto  
de pie en mi puerta, oyéndome la sangre.

¡Qué no bebí! Amor y muerte a tragos.

Tú lo sabes. Soy un ayer de astillas

clavado en este humo que levanta  
mi raza de fantasmas y cenizas.

No preguntes por mí. Cercena para  
siempre tu corazón y el mío. Déjalos  
como el día y la noche del olvido. (112)

### 2.7.1 Estructura del poema

El poema “Para el fin del tiempo” se trata de un soneto que el poeta ha decidido fragmentar en sus dos cuartetos para no presentarlo en la forma tradicional. Está escrito en versos endecasílabos melódicos (1, 3, 6 y 11), combinado con dactílicos puros (2, 4, 7, 14), dactílicos plenos (2, 5) y enfáticos (8 y 9).

El tema que desarrolla es el desasosiego por el inevitable paso del tiempo: la batalla que el hombre de por sí tiene perdida, pero que debe enfrentar porque ése es su destino. Es la hipótesis de un futuro al que se llega tarde: “soy un ayer”. La falta de concordancia no se da solamente entre el verbo y el modificador, sino entre la acción y la pasión. Es el aliento de Tezcatlipoca que se mantiene “clavado en este humo”; es decir, el tiempo que es al mismo tiempo inasible e inefable. Es solo una apariencia, pero que a su paso fragmenta la mirada. Es la necesidad de arrebatarse al tiempo esa sucesión lineal y progresiva para devolverle su carácter cíclico.

Más que por la estructura, sabemos que se trata de un soneto, en términos de Pozuelo Yvancos, por el acoplamiento (coupling) semántico y fónico que el poeta consigue. Respecto al tema del tiempo, la equivalencia semántica está dada por palabras como: tarde, vienes, habrás, días, meses, vengas, bebí, ayer, siempre, día

y noche. La equivalencia fonética deriva de los patrones métrico-estróficos y de los acentos. Su rima asonante se verifica en ABAB ABAB CDCD EE. Su estructura es más semejante a un soneto isabelino que a un soneto tradicional.

La fragmentación de la estructura del poema, en este caso, no es una estrategia azarosa. Inferimos que el autor trastoca la forma del soneto para aludir a la falta de concomitancia del tiempo y el espacio. Se rompe con la unidad de los dos primeros cuartetos, porque si juntos representan los cuatro puntos cardinales por donde el tiempo fija sus ciclos, separadas muestran la fragmentación espaciotemporal. Si el soneto representa una continuidad de sonido y sentido, el poeta intenta la fragmentación incluyendo el paréntesis, las oraciones cortas, las frases elípticas, el encabalgamiento brusco del antepenúltimo verso y la abundancia de verbos imperativos. Haciendo uso de la libertad de interpretación, diríamos que el final de los tiempos también es el final del soneto.

### 2.7.2 La enunciación del poema

Por su tradición en la lírica en lenguas romances, podemos sostener que el soneto es un estatuto de identidad lírica; es una forma que se afirma a sí misma; el propósito del soneto es sonar; por tanto, es necesario identificar las voces que confluyen en este poema.

Siguiendo el esquema propuesto por Osorio y Palma en “La enunciación en la poesía”, identificamos los siguientes elementos de la enunciación.

Enunciador: el sujeto a quien podemos atribuir los enunciados en el nivel textual lo podemos determinar por las flexiones verbales en primera persona, los posesivos y los pronombres personales: dime, necesito, bebí, soy, mi sombra, mi

puerta, mi raza. Se trata de una enunciación implícita porque, aunque identificamos las marcas atribuidas a un yo que se dirige a un tú, no se asume de manera explícita el acto de enunciar; es decir, no encontramos una enunciación enunciada.

Enunciario: la entidad a quien se dirigen los enunciados textuales también está explicitado en los verbos y los pronombres personales: haces, vienes, habrás, vengas, sabes, preguntes, cercena, déjalos, tu corazón, tú.

Locutor: el sujeto que organiza la enunciación a nivel intratextual lo podemos identificar como el yo lírico o sujeto poemático que está estrechamente relacionado con el enunciador, quien se presenta al principio del poema empleando una elipsis: "Que ya es tarde". Este inicio nos advierte que el locutor requiere que el alocutario reconstruya el verbo de la oración que tendrá que ser performativo; por ejemplo: entiende, reconoce, etc.

Alocutario: el receptor de la locución en este texto es explícita. Los mismos verbos, posesivos y pronombres que destacamos en el caso del enunciario se aplican a esta entidad enunciativa, pero además está reforzado con el uso de la primera persona del plural en el primer verso: estamos; y por el reflexivo del verso 7: oyéndome.

La instancia de la enunciación está claramente delimitada por las deixis de espacio, tiempo y persona. Gracias al análisis de la enunciación, en este soneto de Juan Bañuelos lo que podemos observar es que se trata un diálogo imaginario entre un yo y un tú que resultan ser la misma persona. Apoyándonos en las afirmaciones de Pere Ballart (254), el poeta ha logrado un buen ejercicio de ventriloquía, porque nos obliga a cuestionarnos ¿de quién es la voz que surge del poema?

Para el fin del tiempo es un poema que amalgama varios de las preocupaciones del poeta. Entre el tema del amor y las preocupaciones por el tiempo, el poeta busca trascender los límites impuestos por el espacio y tiempo y emprende una búsqueda hacia la totalidad del ser, la unión con la gemelidad y la junción en ese humo del presente que se levanta del espejo de la historia.

## 2.8 Conclusión del capítulo 2

En este segundo capítulo hemos querido dar cuenta del sistema expresivo que emplea el poeta Juan Bañuelos en su libro *Espejo humeante*. Rastreamos el valor simbólico de Tezcatlipoca y analizamos algunos de sus recursos estilísticos. No nos propusimos agotar sus estrategias ni analizar cada uno de los aspectos mediante las cuales logra el efecto poético, sino conocer cuáles son las características que le otorgan unidad en el fondo y la forma. Hay muchos aspectos en sus recursos en los que no hemos ahondado, pero que retomaremos a lo largo de la investigación.

Como hemos podido observar, en los poemas de este libro, el poeta emplea diversas estrategias literarias para lograr que en su discurso poético sea más preponderante el lirismo que la conciencia social, pero hay momentos en que la ética y la estética se combinan de manera plena como es el caso del poema “Sentencia de Hiroshima” y es también lo que nos proponemos indagar en el siguiente capítulo con el poema en prosa “Coyote azul con guitarra”.

El ejercicio de análisis que hemos presentado en este capítulo se apoya en la idea de que el poema posee una estructura específica y se constituye con

elementos variables e invariables, como la lengua, los aspectos formales, la estructura métrico-silábica, etc. sin embargo la lectura que se realiza del poema es un asunto muy variable y dependerá de cada lector. Diremos con Riffaterre que “en materia de estilo el dato inicial no es el poema sino el registro (*record*) del poema” (157). Con este principio continuaremos realizando el análisis estilístico en el siguiente capítulo.

### Capítulo 3: Semioestilística en el poema en prosa “Coyote azul con guitarra”

#### Introducción

En el presente capítulo nos aproximamos al poema en prosa *Coyote azul con guitarra*<sup>51</sup> de Juan Bañuelos desde dos enfoques teóricos y analíticos: la semiótica y la estilística, dos corrientes que tienen su origen común en los estudios del lenguaje y que en el fondo comparten los mismos propósitos, aunque cada una traza caminos distintos. Nos proponemos realizar un recorrido de estos dos enfoques respetando la naturaleza y el curso de cada una, pero con el objetivo de encontrar el cruce de ambas en lo que se denomina la semioestilística, estrategia de análisis que suma algunas de las herramientas más vigentes y las estrategias que mejor permiten conocer la naturaleza del texto poético.

Por sus propias características, el poema en prosa combina la narración y la descripción; por tanto, nos interesa analizar lo descriptivo porque consideramos que es mediante este modelo que el poema en prosa mantiene e intensifica sus cualidades estéticas. Entendemos que, como estrategia discursiva, describir es escribir de acuerdo con un modelo preestablecido, pero al mismo tiempo es asumir una perspectiva y una actitud frente a la realidad que se describe.

---

<sup>51</sup> El poema apareció por primera vez en el libro *El traje que vestí mañana*, primera compilación de la poesía completa del autor que apareció en el año 2000, con un breve prólogo del poeta argentino Juan Gelman.

El capítulo está dividido en tres partes; en la primera definimos las características de la descripción. Particularmente hemos decidido centrarnos en dos aspectos de la descripción que han sido abordados por la semiótica: la aspectualización, como una macrooperación para organizar el discurso, que se manifiesta en el enunciado descriptivo; y la dimensión pasional, que deriva del acto de la enunciación y nos permite indagar en la prosodia del discurso. Debido a que el poema que seleccionamos está dividido en doce fragmentos, consideramos necesario analizar las estrategias que emplea el sujeto de la enunciación para organizar el discurso; para ello nos hemos apoyado principalmente en los teóricos que sentaron las bases para el estudio de este género: Philippe Hamon y Adam y Petitjean.

En la segunda parte de este capítulo realizamos el análisis del poema en prosa destacando el proceso de las pasiones que se presentan mediante la historia que se narra, pero principalmente destacando los aspectos que se describen. Acudimos al estudio de la semiótica de las pasiones propuesto por Algirdas Greimas para hacer un recorrido guiado y articular el horizonte de sentido del poema en torno a la dimensión pasional; además nos apoyamos en la semiótica tensiva y en la semiótica de las interacciones, particularmente acudimos a los aportes de Jacques Fontanille y Eric Landowski, respectivamente.

Hemos incluido un apartado sobre el aspecto testimonial del poema, para reconocer las características del discurso testimonio que se presentan en el texto. Para ello nos ha servido acudir a las propuestas del teórico boliviano Renato Prada

Oropeza, de quien tomamos la lista de los aspectos más importantes de este género y lo cotejamos con el poema.

En el tercer apartado, acudimos a las herramientas que nos proporciona la estilística para observar cómo el poeta, desde la prosificación, logra el efecto estético. Indagamos las estrategias estilísticas que se emplean en el poema empleando las herramientas que nos proporcionan los teóricos españoles pioneros de la estilística y también acudimos a algunos de sus continuadores, porque nos interesa conocer las estrategias discursivas del poema desde la contemporaneidad. Para ello nos apoyamos en los diferentes teóricos que le dieron y le siguen dando realce y prestigio a esta herramienta teórica.

En todos los casos, nos ocupamos de abordar el poema “Coyote azul con guitarra” desde el aspecto lírico y poético; es decir, desde cómo el autor logra objetivar lo subjetivo por medio del lenguaje, sin olvidarnos de que se trata de un poema en prosa y que comparte aspectos con ambos modelos discursivos. También rastreamos, para darle continuidad al capítulo anterior, en cada uno de los fragmentos estudiados la luz y sombra que persiste en la obra del poeta: la presencia persistente de Tezcatlipoca. Las alusiones a la deidad prehispánica se presentarán en los referentes, en las estrategias discursivas y en los recursos estilísticos frecuentemente de manera simbólica o en el nivel profundo del lenguaje, por lo que mencionaremos su presencia cada vez que sea esencial para la significación del poema.

A lo largo de la investigación buscamos la continuidad del análisis, pero a condición de que esa continuidad sea al mismo tiempo un cambio; es decir, en lugar de lo sistemático, acudimos a lo estratégico. No adaptamos el poema al modelo de análisis, sino que recurrimos a las herramientas que el propio poema nos sugiere.

### 3.1 Narración y descripción en la poesía en prosa

El poema en prosa es una estrategia discursiva que resulta idónea para combinar el género narrativo con el descriptivo, porque con frecuencia el poeta no se ocupa principalmente de contar una historia o establecer la continuidad de los hechos, sino de lograr una representación verbal donde las escenas o los personajes puedan coexistir de manera paralela en el orden de la sucesividad y de la simultaneidad. Si el principio que rige al texto en prosa es la combinación y a la poesía la repetición, la prosa poética alterna ambos principios para que los elementos de la poesía, como la melodía y las imágenes retóricas, se integren a una regularidad rítmica más cercana a la oralidad. Por tanto, podemos decir que el poema prosificado recurre a la narración para dar cuenta de los hechos y acude a la descripción para crear una atmósfera poética plagada de figuras de dicción y de pensamiento.

El poema en prosa a veces tiende más a lo lírico, en otros casos más a lo reflexivo/discursivo y otras, como en el poema "Coyote azul con guitarra", se inclina a lo descriptivo/narrativo. El poema en prosa es un artefacto de la modernidad que permite al poeta borrar la frontera entre los géneros. A decir de María Victoria Utrera en su obra Teoría de poema en prosa: "Texto e ilustración, significante y significado,

lectura y representación, el modelo textual del poema en prosa discurre entre ambos polos con una tensión que le constituye -también tensionalmente entre lirismo y prosaísmo” (12).

Fueron los románticos los primeros en explorar este subgénero, posteriormente las vanguardias, en particular los surrealistas, lo emplearon para expresar la fusión entre el sueño y la realidad, pero la posmodernidad lo sigue empleando como uno de sus moldes favoritos. De ahí que las teorías del poema en prosa vayan evolucionando con el poema mismo. No sólo porque trasgrede las convenciones líricas, el poema en prosa es uno de los instrumentos más actuales porque logra la junción del misterio, la recreación espaciotemporal, la tensión lingüística que se concatena de manera más directa con la tensión espiritual y por las múltiples posibilidades de lectura. El poema en prosa es puro significado, de ahí que Jean Cohen diga que el poema en prosa es “un poema semántico” (13).

Si como asegura, Molly Peacock (párr. 1), la poesía es igual a la inocencia y la prosa equivale a la experiencia, podemos sostener que el poema en prosa combina ambos objetivos. Es interesante también destacar las diferencias que establece la poeta Molly Peacock respecto a la diferencia entre la poesía y la prosa:

La poesía busca nombrar; la prosa busca explicar. Los poemas favorecen a los sustantivos; la prosa a los verbos. Los poemas tienen una gama de técnicas porque combinan dos tipos de música (verso y frase) pero se transfieren a un punto inmóvil (como si la música se volviera una pintura). La prosa tiene un tipo de música, que parece avanzar hacia adelante con

sencillez relativa (frases integradas en oraciones integradas en cláusulas, c'est tout!).

Y quizá lo más importante para mí, los poemas se derivan de la Inocencia, o del desconocimiento. La prosa se deriva de la Experiencia, o del conocimiento. (párr. 4)

Este planteamiento que realiza la poeta norteamericana encaja muy bien con nuestro enfoque, porque consideramos que el poema en cuestión cumple con estas características. Así, podemos sostener que el poema en prosa "Coyote azul con guitarra"<sup>52</sup> combina la inocencia del lirismo con la experiencia de la prosa, ya que el poeta acude a la memoria para plantear y resignificar un hecho histórico que formó parte de su experiencia y lo somete al discurso poético para presentarlo de forma estética, reestableciendo la tensión entre lo emocional, lo verbal y lo intelectual. El arquetipo cosmogónico está presente en el poema y se logra la combinación entre lo espiritual, lo testimonial, lo histórico y lo mítico.

En el caso particular del discurso poético que pretende compartir un testimonio<sup>53</sup>, es decir, hechos que derivan de la experiencia personal o de la historia, la extensión misma del poema puede determinar que la anécdota se divida en varios

---

<sup>52</sup> El hecho histórico que se plantea en el poema el autor ya lo había esgrimido en la recepción del Premio Chiapas, en 1984 frente al gobernador Absalón Castellanos Domínguez.

<sup>53</sup> Es importante advertir, como se verá más adelante, que el poema relata hechos históricos que acontecieron en la realidad, aunque el poeta crea personajes simbólicos y circunstancias ficticias para lograr el efecto estético en el poema. En este sentido los nombres propios, de los personajes y de los lugares, juegan un papel importante; al mismo tiempo las fechas en que suceden buscan la sincronización con otros hechos históricos, por lo que podemos afirmar que se busca una correspondencia poética entre el tiempo objetivo y el tiempo subjetivo. El poema cumple con las características de un poema cosmogónico.

segmentos, fragmentos, movimientos o escenas. De ahí que interese conocer de qué manera el sujeto de la voz, cumpliendo al mismo tiempo el papel de narrador y descriptor, logra organizar las escenas de tal manera que cuenta y canta, evoca y convoca, narra y describe; es decir, consigue que la sucesividad y simultaneidad coexistan sin que una desplace a la otra, dicho de otra manera, que una no cumpla un papel ancilar y la otra un papel principal. Si la descripción tiende a lo aleatorio y desbordante, la narración contribuye con la delimitación de marcos espaciotemporales. O bien, como sostiene Umberto Eco sobre la diferencia de la poesía y la prosa, en un ensayo incluido en *De los espejos y otros ensayos* (2000), en el verso el contenido debe adaptarse al obstáculo expresivo que representan tanto su medida como su discontinuidad, mientras que en la prosa es la expresión la que se esfuerza en lo posible para adecuarse al contenido. El verso, como artificio expresivo, dicta leyes al contenido. Lo que no equivale a decir que lo poético consista en un juego puramente expresivo. El contenido debe, por así decir, adaptarse a ese obstáculo expresivo, pero salir de él reforzado y amplificado (262).

En muchos casos, la razón por la que el poema en prosa es predominantemente descriptivo, respecto al formato o distribución espacial, es porque combina la tendencia horizontal y la vertical; es decir, el poema en prosa, si bien generalmente se escribe a renglón seguido, no usa todo el ancho de la página; acude a un manejo distinto del espacio, porque se busca establecer un ritmo determinado o bien puede buscarse un efecto visual. La prosa, en cambio, tiende a

reducir al mínimo los márgenes.<sup>54</sup> Lo fragmentario y discontinuo son características inmanentes del poema en prosa, aun cuando éste se distribuya en diversos apartados y reclame una cierta secuencia. En esencia, el hecho de que el poema en prosa se salga de lo versal y rompa los moldes del redil del verso no supone que no reclame la significación de sus márgenes.

Es frecuente que, en el discurso poético como en cualquier otro tipo de discurso, se proponga la figura de un personaje, un yo que se dirigirá a un tú, que cumplirá la figura del narrador/descriptor que dará cuenta de los hechos y de la atmósfera. Por lo que aquí nos interesa conocer cómo en el poema “Coyote azul con guitarra” el sujeto de la enunciación en su papel de descriptor organiza el texto para que los fragmentos, escenas o apartados funcionen como textos autónomos y al mismo tiempo establezcan relación de continuidad con los fragmentos precedentes y los subsecuentes. Habrá que recordar que el descriptor es una especie de sabio que no sólo conoce la historia, sino que puede establecer juicios sobre los personajes. A este respecto, el teórico francés del discurso descriptivo Philip Hamon nos dice:

El descriptor se presenta a menudo como sabio, como erudito: sabio con respecto a las cosas [...] y/o sabio sobre su texto [...], y/o sabio sobre los textos de otros [...], sabio con respecto a su enunciación como a su

---

<sup>54</sup> Como sostiene Renato Prada Oropeza en *El discurso-testimonio y otros ensayos*, una de las características de la literatura testimonial es que recurre al relato; por tanto, podemos sostener que este poema en prosa es al mismo tiempo un relato. “Relato que no pretende desembragar el valor deíctico del yo...” (17)

enunciado y al mundo, como comentador de ese mundo más bien que como la persona que lo cuenta. (46)

Por tanto, el sujeto de la descripción busca ganarse la confianza del lector, o bien, logra ser persuasivo aportando datos verificables que extrae de la realidad y al mismo tiempo porque muestra que conoce de cerca a los personajes y los aspectos situacionales que los rodean. Dado que el propósito del poema en prosa es descubrir poco a poco la realidad, el descriptor acude a una estrategia que es frecuente en el discurso descriptivo y que desarrollaremos en el siguiente apartado. Diremos de paso que, generalmente, el descriptor en el poema en prosa asume una actitud contemplativa<sup>55</sup>, por lo que se muestra más interesado en presentar y fijar las sensaciones que en desarrollar las acciones.

### 3.1.1 Aspectos de la descripción

Si la descripción produce la impresión de que comienza una y otra vez el mismo discurso, se debe a que, como sostiene Hamon (61), recurre al efecto de lista, que se combina con un efecto de esquema y un efecto de modelo. Describir por tanto es escribir según un modelo o un marco preestablecido. Esto permite al sujeto de la descripción elegir aspectos del objeto, la escena o persona, y a partir de esa unidad construye la generalidad. El descriptor, para mostrar la realidad, acude al recorte

---

<sup>55</sup> Esta actitud que hemos nombrado contemplativa también reconocemos que es una estrategia persuasiva, ya que, nuevamente con Prada Oropeza, el discurso-testimonio cumple con una función perlocutiva, ya que se dirige a un tú, entidad que debe reconocer el valor de verdad en el texto. “La intencionalidad *perlocutiva* del enunciado: se dice el discurso para influir en el alocutario, en el receptor; se testimonia sobre un hecho para mover al auditorio a tomar partido sobre el mismo” (15)

para construir el fragmento. Ese recorte representa o puede representar un aspecto de la escena o del personaje descrito, y gracias a la estrategia de la descripción se rompe la continuidad y surge incluso un beneficio de placer. En el caso de “Coyote azul con guitarra”, en cada fragmento se describe un evento significativo en la trayectoria de los personajes que intervienen en el poema. En este sentido, cada fragmento puede ser leído como una unidad mínima con sentido completo. lo fragmentario reclama su unidad en el destino d ellos personajes.

Siguiendo a Hamon: “Los placeres del salto, de la consulta, del fragmento del saber, de la deriva asociativa deben distinguirse quizás del placer del texto continuo y de la lectura consecutiva, más propiamente narrativos” (83). De ahí que también podamos sostener que el poema en prosa “Coyote azul con guitarra” es un objeto propiamente poético más que un recurso narrativo, porque no se centra en las transformaciones de los personajes sino en los acontecimientos que van delimitando su condición humana. Por tanto, la discontinuidad del discurso lírico y la discontinuidad del discurso descriptivo buscan su plena integración en este poema en prosa. Liberado de los recursos espaciales y tipográficos, esta prosa de poeta mantiene un ritmo encantatorio, que suena atemporal más que antiguo. Esta prosa de poeta, el término es de Stephen Fredman, mantiene la coherencia en su significación sin, al mismo tiempo, dejar de dar los saltos o vacíos de significación propios del poema.

De acuerdo con un esquema propuesto por los especialistas J.M. Adam y A. Petitjean (135), en la descripción, como macrooperación descriptiva, encontramos regularmente cuatro elementos: anclaje, aspectualización, puesta en relación y

asimilación. La operación de anclaje se manifiesta mediante la palabra nuclear o tema-título. Por medio de la aspectualización se desarrolla una serie de proposiciones que se manifiestan mediante organizadores que pueden ser enumerativos, de orden espacial y temporal, con ella se señalan las partes y las propiedades del objeto descrito. La tematización consiste en la expansión de una o varias partes del objeto descrito y por último la puesta en relación, que identifica los aspectos situacionales, es decir las relaciones que el objeto mantiene con su entorno. De esta manera, podemos afirmar que la descripción contiene una estructura jerárquica que nos permite identificar sus componentes: tema-título, aspectualización y tematización. Lo podemos observar con mayor claridad en el siguiente esquema:

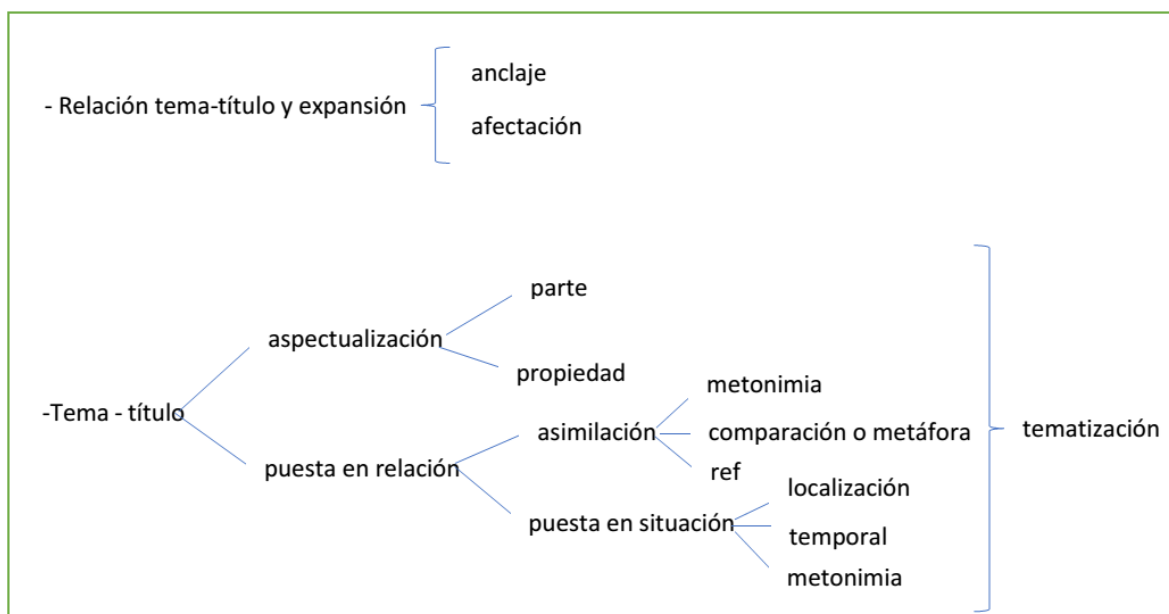


Tabla 1. Representación esquemática de la descripción, tomado de J.M Adam y A. Petijean, *Le texte descriptif*, París, Nathan, pág.135.

Abordar el tema de la descripción y plantear el esquema consideramos que son condiciones necesarias como punto de partida para realizar el análisis de nuestro objeto de estudio. En el siguiente apartado nos centraremos en la manera como se presenta la aspectualización en algunos fragmentos del poema en prosa “Coyote azul con guitarra” de Juan Bañuelos. Tomamos como tema título el nombre del poema, porque es a partir de éste que se realiza el despliegue descriptivo.

El poema está organizado en doce fragmentos. Cada uno de ellos corresponde a una etapa de la vida del personaje protagonista del poema, Anfilio León, su esposa Niobelia y su hermano Atenor. Entre cada fragmento<sup>56</sup> no existen marcas de temporalidad que nos indiquen cuánto tiempo pasa entre una y otra escena. La espacialidad está delimitada a partir de los nombres propios de los lugares referidos. Sólo algunos acontecimientos políticos nos permiten inferir la época en que se desarrolla la historia de los personajes. No está de más reiterar la naturaleza cosmogónica del poema: en un lugar de la sucesión lógica del tiempo, el poema nos obliga a pensar en un tiempo sagrado, necesidad del hombre religioso, nos recuerda Eliade “para reencontrar el cosmos tal como era en principio” (52).

### 3.1.2 El poema “Coyote azul con guitarra”

Antes de presentar su análisis, consideramos necesario exponer brevemente la historia que narra y describe del poema. El personaje principal, Anfilio León, está

---

<sup>56</sup> Aquí denominamos fragmento a cada uno de los bloques delimitado por una viñeta. La mayoría de los fragmentos está conformada por un solo párrafo, pero hay otros que tienen dos o tres párrafos.

casado con Niobelia Pérez Medio, tiene un hermano gemelo, Atenor, y son originarios del paraje El Paraíso, en el Municipio de Venustiano Carranza, en los Altos de Chiapas. Son indígenas campesinos que sufren el maltrato de los latifundistas y el desplazamiento de los invasores. A pesar de sufrir múltiples vejaciones, de mostrar resistencia y apego a la tierra, la familia solo se ve obligada a huir de Chiapas cuando los despojan de sus terrenos. Aquí es necesario reiterar que el lugar donde viven y de donde son expulsados es llamado “El paraíso”<sup>57</sup>, ya que el nombre propio jugará un rol importante en el destino de los personajes.

Después de vagar por el centro y norte del país, deciden buscar una mejor suerte en los Estados Unidos; van de una frontera a otra para trascender su mala situación, pero de todos los lugares los expulsan por su condición de indígenas; después de errar por mucho tiempo logran arraigarse en la Ciudad de México, donde encuentran trabajo como ayudantes en una empresa editorial. Poco tiempo después, la editorial los expulsa por recorte de personal. El día del despido, después de tomar unas copas de alcohol con sus excompañeros de trabajo, caminan por las calles de Tlatelolco, justo el día de la matanza en la plaza de las tres culturas. Entre el fuego cruzado, a Atenor le toca una bala perdida en el rostro y pierde para siempre la vista. La ceguera del personaje se convierte en reflejo de los tiempos.

Sobrevivieron durante algunos años más en la ciudad de México, realizando trabajos eventuales de jardinería y albañilería, pero los hermanos gemelos solo encuentran su verdadera vocación cantando canciones en el metro. Esas canciones

---

<sup>57</sup> “El paraíso” es una localidad que efectivamente existe en el Municipio de Venustiano Carranza en los altos de Chiapas.

son historias que ellos mismos componen, pero en ellas recrean su realidad, la miseria, la injusticia, la iniquidad y el destino que les tocó vivir. Cantan y cuentan su vida como si cantar fuera una forma de cambiar la realidad, de buscar la justicia, la autodeterminación y su libertad. Los pasajeros escuchan las canciones de protesta de los hermanos y por sus letras, por el nostálgico y doloroso tono de la voz, semejante al aullido del coyote, los pasajeros reconocen la miseria que han vivido los gemelos.

Años más tarde regresan a Chiapas. Atenor se va a vivir a la costa, Anfilio y su esposa e hijos al pueblo de Tila. La fatalidad los continúa persiguiendo y sus cinco hijos son asesinados por los mismos conflictos con la tierra. Después de sufrir tantas tragedias, Niobelia muere y a los pocos meses muere también Anfilio. “Coyote azul con guitarra” es un poema en prosa que sirve como introducción a las canciones que, según nos dice el sujeto de la enunciación, escribió un sobrino de Anfilio para que el poeta, autor ficcionalizado, los dé a conocer.

A lo largo del poema la prosa poética se combina con el verso para dar cuenta tanto de las acciones como de las emociones de los personajes. Mediante el análisis iremos destacando las escenas donde se muestran las características más representativas del poema. Se puede ya inferir el tono y la atmósfera melancólica por las frases repetitivas, interrumpidas, las ideas sincopadas que conforman lo que Kristeva denomina “musicalidad frugal” cuando se refiere al melancólico (34).

### 3.1.3 El marco descriptivo del poema

En el poema, para efecto de análisis, cada fragmento podemos tomarlo como un plano descriptivo autónomo, en el que se tematiza algún aspecto de los personajes, que también serán llamados los “Coyotes” o los “gemelos”<sup>58</sup>; denominación que cumple la función de anclaje o tema-título, y el cual, en cada recorte se reformula de diversas maneras a partir de lo que designa el tema-título: sus orígenes, sus desgracias y su trayectoria de vida.

Podemos afirmar que en cada fragmento la realidad o trayectoria de los personajes se recorta, pero no necesariamente a partir de los hechos. Todo fragmento o escena descrita está delimitada por aspectos espaciales y temporales que le confieren autonomía y al mismo tiempo le otorgan sentido de continuidad al plano para aportar a la significación de un todo. De ahí que puedan leerse como poemas en prosa. La aspectualización nos permite reconocer la asociación que el sujeto enunciador establece con los elementos descriptivos, pero con algún elemento asociado a las emociones y en particular asociado al cuerpo o a los sentidos. Es decir, la aspectualización a lo largo del poema se realiza a partir de algún elemento característico de los personajes, por tanto, importa destacar aquellos que se refieren al cuerpo y a los sentidos.

Una característica que estamos obligados a observar es que, si bien la aspectualización comprende las propiedades y las partes que integran un todo, no siempre hay una clara delimitación entre ambos elementos; sobre todo en el

---

<sup>58</sup> Como en el capítulo anterior, veremos cómo el tema del gemelo o doble es usado frecuentemente y tiene su origen en las referencias de origen prehispánico, particularmente alude a Tezcatlipoca.

discurso poético, ya que mediante el empleo de figuras literarias, el descriptor apoyándose en la metáfora, la sinécdoque, la metonimia, la sinestesia, por nombrar solo algunas de las figuras que corresponden a la clase de las metáboles, puede aludir a las formas, dimensiones y otros aspectos del tema. También es indispensable notar que, al dividir un todo en partes, la descripción puede desplegarse en ambas direcciones; tal como nos lo advierte María Isabel Filinich: “consideramos necesario incluir en la noción de *partes* ambos movimientos: del todo a la parte y de la parte al todo” (39).

El fragmento delimita una realidad como un espacio de referencia que aparece cerrado, es decir, poblado y acabado; un mundo unificado que nos permite ver a un mismo tiempo la unidad y la fragmentariedad. El sujeto que percibe reduce, es decir sintetiza, un fragmento del mundo y en el caso particular de este poema, la percepción se centra en el cuerpo, en una parte del cuerpo o bien en los sentidos; es decir a veces se centra en las acciones y otras en las sensaciones, porque el propósito del descriptor es sobre todo que observemos la condición humana de los personajes, no sólo sus circunstancias sociales. Por tanto, nos damos cuenta de que percibir al otro es reducirlo a uno de sus fragmentos y al mismo tiempo amplificarlo para reconocer su unidad. Esto corresponde a una de las características que Luz Aurora Pimentel nos señala sobre la descripción, “el movimiento generalizante y particularizante de una descripción, que establece una relación dinámica entre el todo y las partes” (25).

Podríamos decir que la aspectualización, como estrategia de la descripción, consiste en llenar los vacíos, reducir los espacios de sentido, pero también consiste

en crear huecos necesarios que susciten dudas o preguntas para provocar una ilusión de realidad. Gracias a la aspectualización, se genera o se crea el detalle, que el objeto tomado de la realidad no posee; sin embargo, mediante esta operación también se omiten algunas de sus características que no son necesarias o que no interesan al descriptor. Estas estrategias las despliega el sujeto de la enunciación a lo largo del poema, aludiendo a las circunstancias que quiere mostrarnos y al mismo tiempo eludiendo los hechos que el lector debe reconstruir. En el poema, entonces, se fragmentan los hechos y a los mismos personajes para encontrar su unidad cosmogónica.

#### 3.1.4 La fragmentación del cuerpo

Pasaremos ahora a analizar el poema desde sus aspectos descriptivos. En este apartado haremos referencia a los fragmentos 2, 4, 6 y 10, que son los que nos permiten mostrar la manera en que el sujeto de la enunciación va asociando de manera metonímica el cuerpo como centro de imantación del saber, hacer y padecer de los personajes. Veamos el siguiente ejemplo, el cual se transcribe respetando los espacios que el autor ha decidido conservar en las distintas ediciones del poema:

Su voz y su guitarra eran famosas por toda la región -desde  
Oxchuc hasta Las Margaritas y Patihuitz-; famoso era  
también por el ganado que criaba y luego iba a vender a la  
costa del Soconusco. Sin embargo tenía mala suerte, con

todos se quejaba. Año tras año. Anfilio intentó acabar de construir su casa, pero tantas veces, también, de la noche a la mañana amanecían derrumbados los muros de ladrillo: los pleitos por la posesión de la tierra con los caciques del paraje El Paraíso, iban de mal en peor y ahora eran ataques directos contra su propio hogar. Anfilio era tojolabal y Niobelia tzotzil. (241)

En este ejemplo, podemos ver cómo primero se menciona la voz y la guitarra del personaje Anfilio, con lo cual percibimos que éstos serán los instrumentos de su lenguaje: “Su voz y su guitarra eran famosas por toda la región”. Después de describir sus oficios, sus logros, sus conflictos y las injusticias de las que son víctimas, al final del fragmento se dice “Anfilio era tojolabal y Niobelia tzotzil<sup>59</sup>.” Todo el fragmento gira en torno a la voz, como fenómeno físico, pero también como vehículo del pensamiento, porque si se destaca que los dos esposos hablan lenguas distintas, tojolabal y tsotsil<sup>60</sup>, y a pesar de eso se entienden, se comprenden y seguirán juntos, es porque se quiere recalcar la falta de entendimiento dentro de una misma lengua, cultura y pensamiento; es decir, Anfilio no logra comunicarse con los suyos, se pierde el sentido común, la comprensión; al mismo tiempo se pierde el origen, la raíz, porque el carácter originario del hablante está arraigado a su localidad. En otras palabras, pierde el vínculo con la comunidad, las

---

<sup>59</sup> El autor prefiere emplear la grafía tzotzil, aunque la forma más convencional es tsotsil. Nosotros emplearemos esta última, por ser la forma recomendada por la Academia Mexicana de la Lengua.

<sup>60</sup> Aunque ambas lenguas proceden de la misma familia lingüística mayense, cada una tiene su propia particularidad y sobre todo su propia cosmovisión.

circunstancias propician que el sujeto vea comprometida su autodeterminación. Anfilio, por tanto, decide compartir sus angustias con un hablante de otra lengua; podemos interpretarlo como el hecho de que busca arraigo en otra voz y eso será el inicio de su desventura.

La voz une a los esposos en la lucha, pero, al mismo tiempo, la voz es la que los aleja de su comunidad, porque ésta ha sido violentada por los otros, en este caso, los caciques, con quienes no puede establecerse el diálogo ni el entendimiento. Es la voz de los personajes, en el sentido de lenguaje, lo que se convierte en la referencia que articula la identidad y las emociones, en particular la emoción que los mueve a la lucha que emprenderán para alcanzar su autonomía, es decir su propia expresión.

De acuerdo con Jacques Fontanille (39), una de las estrategias que se emplea para adoptar el punto de vista es elegir uno de los aspectos más típicos para reorganizar el objeto alrededor de él, por lo que podemos sostener que el descriptor de este poema se apoya en la voz como uno de los elementos que le permite reconstruir la personalidad de los Coyotes. Es la voz, su voz, como elemento metonímico de la comunicación, lo que se convierte en su condición humana, lo que condicionará el destino de los personajes.

El último verso no solo nos menciona la lengua que habla cada personaje, sino que alude a la condición que históricamente han padecido los pueblos originarios; no se dice más porque el poema no solo apela al testimonio, sino que sugiere un doble mutismo: el de la poesía, que frecuentemente ha ignorado la

condición humana de los indígenas y el mutismo político que históricamente, “año tras año”, ha acallado las voces que claman justicia e igualdad. El papel que juega el poeta como testigo es doble, porque pretende objetivar un hecho que él observó y al mismo tiempo incluye su subjetividad; por medio de las palabras convierte el testimonio en un elemento transmisible que apela a la sensibilidad y al mismo tiempo a la conciencia del lector. Entre lo que nos dice y lo que omite el poema testimonial nos reclama una postura como lectores. El poema testimonial no pretende ser historiografía, pero encuentra su lugar en la historia, porque como advierte Paul Ricoeur, “el testimonio resiste no solo a la explicación y a la representación, sino incluso a la reservación archivística” (209). Su punto de vista intenta ser el punto de vista de todos. La poesía testimonial aspira siempre a ser poesía vivencial.

#### 3.1.4.1 Análisis del fragmento 4

En el siguiente fragmento que analizaremos hay una clara identificación o fusión entre el poeta y los personajes, porque como vimos en el capítulo 1 Juan Bañuelos trabajó en la Editorial Novaro y a partir de ese momento comienza a involucrarse más con el ambiente literario del país.

- Vagaron, vagaron; ciertamente andaban sin rumbo por el país, no eran recibidos en ninguna parte, nadie conocía su rostro, “¿quiénes son?, ¿de dónde vienen?”, preguntaban. Sólo eran arrojados, sólo eran perseguidos. Pasaron por

Oaxaca, vinieron a pasar por Puebla, por Veracruz, y también por Tampico; luego saltaron al sur de los Estados Unidos donde fueron golpeados y expulsados al no tener documentos. “¡Qué indios!”. Llegaron, vinieron, siguieron el camino de regreso: Mexicali, Tijuana, Culiacán, Guadalajara. Arribaron a la Ciudad de México. “¿Amanecerá? ¿Brillará el sol? ¿Qué es lo que nos espera?”, se preguntaron. Ciertamente caminaban sin rumbo, pero entonces inventaron su destino las hojas de sus sueños. Al borde de la desesperación, les dieron trabajo como repartidores de libros de la Editorial Novaro, allá por los suburbios de Naucalpan. Al fin pudieron vivir, aunque con extrema pobreza, en un cuarto de azotea en los multifamiliares de Tlatelolco. (242)

Queremos destacar antes de realizar el análisis que es notorio en este fragmento el tono, el ritmo, la emoción y la intención de la poesía prehispánica; nos referimos a las versiones de los poetas mexicanos que nos han llegado gracias al trabajo de rescate y traducción de Miguel León Portilla y Ángel María Garibay. Particularmente encontramos algunas correspondencias entre este fragmento y el texto “Coloquios de los doce”, incluido por León Portilla en *El reverso de la conquista*. Al mismo tiempo que emplea la intertextualidad, el poeta hace énfasis en la actitud colonialista que prevalece sobre nuestros pueblos, porque se introduce mediante el estilo

directo la descalificación “¡Qué indios!”. Esto lo mencionamos para destacar el valor actual y carácter crítico del poema, y al mismo tiempo su arraigo en nuestras antiguas tradiciones.

En este fragmento cuatro, se aspectualiza a los personajes a partir de los pies, porque se alude a la errancia. El empleo de términos como vagaron, rumbo, perseguidos, pasaron, saltaron, vinieron, caminaban, camino, etc., nos confirma que el sujeto de la descripción centra su atención en los pies, en el paso y en el andar de los personajes; en conjunto aluden, más que a un destino, a la vagancia. La significación de la trashumancia se establece con estas isotopías que hacen alusión al andar sin rumbo, por eso cuando los personajes dejan de vagar se alude a otra desgracia: “Al fin pudieron vivir, aunque con extrema pobreza, en un cuarto de azotea en los multifamiliares de Tlatelolco”. Es decir, cuando los personajes dejan de poner los pies en la tierra comienza su verdadera fatalidad. Además, si atendemos a la etimología del topónimo, Tlatelolco, los personajes se asentaron sobre un terreno arenoso, inestable.

Vivir en un cuarto de azotea los desprende del suelo, no se elevan, sino que se desarraigan. Además, también comienzan a perder su sentido de pertenencia y de unión familiar porque el concepto de espacio multifamiliar los separa de la idea de familia como un núcleo indisoluble. La expresión “nadie conocía su rostro” funciona como una alotopía, en este caso como metáfora, porque se emplea como una sustitución, ya que se refiere a que se ignoraba su origen, de dónde venían. También es necesario destacar que es una expresión que deriva de las lenguas y cultura prehispánicas, porque se asociaba el rostro con la existencia y con el ser.

Son los pies los miembros que los distancian cada vez más de su tierra, pero al mismo tiempo los únicos que podrán regresarlos al punto de partida, por eso en el fragmento 10, cuando ya están en Chiapas los mismos personajes exclaman: “Aquí ya estamos, ya está que nos llegamos y no está triste nuestro corazón...” En este caso podemos notar que con la iteración de los semas que refieren al camino, el rumbo, los pies, etc. el propósito del descriptor es señalar la errancia de los personajes, pero también al destino que los llevará, contra su voluntad, fuera de “El paraíso”, su comunidad, y al final por su voluntad los devolverá a la misma.

Es interesante ver que cuando viajan, es decir, cuando caminan, se nota una resistencia a continuar, porque se dice “Pasaron por Oaxaca, vinieron a pasar por Puebla, por Veracruz...” La perífrasis verbal nos señala que no son ellos los que viajan por su cuenta, sino sus pies los llevan por diversos rumbos para que cumplan su destino; no son agentes sino pacientes de las tribulaciones. En este caso la misma aspectualidad del verbo nos muestra el carácter de obstinación de los personajes del poema. Al mismo tiempo es la recuperación de la oralidad de los personajes, quienes por medio de la voz van identificando su camino.

Los sujetos buscan su transformación, pretenden llenar el vacío de la existencia y encontrar un horizonte de sentido, pero el destino los persigue como una sombra persistente. Condición que se resume en el oxímoron: “Al fin pudieron vivir, aunque con extrema pobreza.” No obstante, en su dimensión pasional destaca la perseverancia, actitud que se remarca con las expresiones adversativas. Perciben su realidad, en términos greimasianos, “como un mundo discontinuo” (10).

### 3.1.4.2 Aspectualización a partir del cuerpo

No obstante los múltiples ejemplos que destacamos en los fragmentos anteriores, es en el sexto donde mejor podemos verificar cómo el sujeto de la descripción parte del cuerpo, o de algunos de los sentidos, para aspectualizar a los personajes y al mismo tiempo aludir a sus emociones. En éste se describe la manera en que Atenor, alias Tiricias, es alcanzado por una bala en el rostro y por tal motivo pierde la vista. Citamos todo el fragmento para mostrar las estrategias del descriptor y destacar las partes del cuerpo a partir de las cuales articula su percepción sobre el personaje.

- Anfilio y su hermano “El Tiricias” en la gran confusión no supieron hacia dónde correr, y a pesar de que el agua y la sangre se habían estancado y comenzaban a fermentar la soledad, una vez más, desde que salieron de su tierra, el vacío los miró cara a cara. Esporádicas luces de bengala iluminaron las prevaricaciones de la noche. Los dos habían logrado escapar por un corredor de ferrocarriles en la estación de Nonoalco; de pronto, una bala perdida destrozó el rostro del “Tiricias”. La Cruz Roja lo recogió hacinándolo en una ambulancia. Estuvo muy grave. Siete meses más tarde, el Hospital General de la Ciudad de México lo dio de alta declarándolo ciego para siempre. (243)

En este fragmento, los elementos isotópicos aluden a los ojos y a la vista: confusión, vacío, miró, cara a cara, luces, iluminaron, rostro, ciego. Aunque sabemos que el elemento de anclaje en este fragmento es el ojo, no aparece referido, se elude, pero todos los demás semas aluden a él. Incluso podemos distinguir que algunos referentes que originalmente no son visuales, el descriptor los plastifica, tal es el caso de la expresión “fermentar la soledad”, que consiste en una sinestesia (que es un tipo de metábole) y la expresión “hacinándolos”, que nos sugiere una hipérbole (metataxis).

La prosopopeya “el vacío los miró cara a cara” comienza a revelar la toma de conciencia de los personajes, la manera en que Anfilio y Atenor irán recobrando su individualidad; a partir de ese momento comenzarán a verse a sí mismos y valerse por sí mismos y ya no sólo por cómo los miran y los validan los otros. El uso de las vocales muestra el tránsito de la luz a la oscuridad: las vocales abiertas “O” dan paso a las abiertas centrales “A”. La repetición de la palabra cara parece reducir la contradicción; así lo entendemos a partir de la aseveración del Grupo de Lieja: “La sucesión que presenta la mayor cohesión y la estabilidad más notable es evidentemente la palabra” (101-102). Se trata en esencia de una puesta en abismo, porque ese vacío termina por mirarnos a nosotros mismos.

La descripción permite comprender las partes de un todo, pero también nos permite identificar las carencias, ya que mediante la asimilación sabemos que el ojo perdido del personaje alude a la ceguera social o política. Describir entonces es mostrar, revelar, pero también es aludir o insinuar, porque no sólo se hace énfasis en las propiedades o en las partes que se nombran, sino que también en las que se

omiten. En el caso de la prosa poética, podríamos decir que describir es descubrir, pero también encubrir; nuevamente con Peacock (párr. 5), diríamos que inocencia y experiencia se combinan de manera plena, porque una aporta la tensión emocional y la otra la tensión verbal.

Es frecuente que el poema acuda a la descripción no tanto para mostrar un paisaje sino para revelar el interior del poeta; allí donde alude a un objeto exterior también se muestra la interioridad. Se revelan y se ocultan alternativamente aspectos del tema, lo cual nos permite varios niveles de lectura.

#### 3.1.4.3 Análisis del fragmento 10

Podemos ejemplificar la anterior aseveración hacia el final del fragmento 10. Es aquí donde conocemos la decadencia de los personajes, su enfermedad y por último su muerte; hay una referencia en particular que es importante destacar, porque se nos dice que Niobelia se convirtió en piedra<sup>61</sup> después de la muerte de sus cinco hijos, porque este elemento funciona como una analogía de sus cinco sentidos, ya que nunca se habla en realidad de los hijos. Citaremos el fragmento, pero eliminamos el formato original para observar la continuidad de algunos aspectos:

...Y es que Niobelia no soportó tanto sufrimiento. La pérdida de sus cinco hijos asesinados uno después de otro, por venganza de los caciques, la fue

---

<sup>61</sup> Respecto a la sacralidad de la piedra, Mircea Eliade sostiene: “si se venera a una piedra *sagrada* es porque es *sagrada* y no porque sea piedra; la sacralidad manifestada *a través del modo de ser de la piedra* es la que revela su verdadera esencia.” (88)

volviendo inválida y lentamente pétrea. Se metió de rezandera. Y la gente la quería mucho, llamándola Nuestra Señora de Piedra. Al final de su vida, sólo sus ojos estaban vivos y lloraban todo el tiempo. [...]

...Anfilio no se permitió tanta soledad y se fue yendo por el camino de lo incierto. Un día se engarrotó y decidió morirse, “que otros sostengan el firmamento”, dijo. Así, todo lo que vivió lo fue echando fuera de sus ojos.

(245)

Los elementos subrayados aluden al cuerpo y los sentidos de los personajes, que a lo largo del poema les fueron dando el estímulo para continuar o abandonar su lucha, para seguir o negar su destino. En la mayoría de los fragmentos el descriptor eligió contar una escena para referir los hechos de los personajes y al mismo tiempo eligió una parte del cuerpo para referirse a sus padecimientos. La repetición del adverbio “tanto” provoca la sensación de algo que se vuelve más hondo, más profundo y oscuro, es un sonido hueco, seco y persistente como la fatalidad de los personajes.

Con estos ejemplos, podemos reiterar nuestra aseveración respecto a que el descriptor elige una parte del cuerpo o de los sentidos para aspectualizar el tema, que en este caso son los Coyotes azules, y al mismo tiempo alude a los estados de ánimo de los personajes. Por un lado, es a partir del cuerpo que se puede evaluar el devenir de los personajes y por otro es el elemento que define la toma de posición del descriptor. Por tanto, la perspectiva que asume el descriptor es siempre en torno al cuerpo; su toma de posición, aunque parte de la exteroceptividad, de alguna

manera tiene que ver con la búsqueda de la interoceptividad de los personajes. El recorrido de la descripción va de afuera hacia adentro: de la experiencia a la esencia. De la carnalidad a la piedra; es decir de lo perecedero a lo trascendente. Sobre los estados de ánimo de los Coyotes azules nos centraremos en el siguiente apartado.

### 3.1.5 Las pasiones en “Coyote azul con guitarra”

No es sencillo denominar con precisión las pasiones, porque establecer una nomenclatura para cada una implica limitarlas, aislarlas o individualizarlas; además su propia condición evasiva y permutante no permite realizar esta operación. Muchas de las pasiones humanas son productos de hábitos, creencias o pautas de comportamiento establecidas socialmente y solo aplican para un lugar o época específicas, ya que la sensibilidad social se va modificando con el tiempo y va cambiando de una cultura a otra. Incluso las pasiones que podemos denominar clásicas, como el amor, la felicidad, el miedo, etc. pueden tener significados distintos o bien son percibidas de manera diversa dependiendo de la sociedad y la época en la que se nombre. Como lo sostiene Greimas en su ya clásico estudio: “La idea que nos hacemos de lo que es una pasión cambia de un lugar a otro, de una época a otra, y que la articulación del universo pasional define incluso, hasta cierto punto, algunas de las especificidades culturales” (2002 18).

Por tanto, no es primordial nombrar o identificar las características de las pasiones sino analizar la forma en que se generan como efectos de sentido; cómo

se convierte en parte del universo sociolectal e idiolectal de una comunidad. También resulta fundamental no disociar la emoción de la pasión ni de la acción, porque generalmente las encontramos integradas. Nos apegamos a la idea de Jacques Fontanille (1955), respecto a que la dimensión pasional es una especie de prolongación de la acción.

Ya en el apartado anterior mostramos cómo, a partir de la selección de ciertos aspectos del cuerpo o los sentidos, el descriptor iba conformando los fragmentos descriptivos mediante los cuales presentaba el hacer de los personajes. En este apartado nos queremos centrar en cómo mediante las peripecias de los personajes protagonistas del poema se puede abordar también el tema de las pasiones desde su padecer. Para ello recurriremos al esquema de la lógica de las pasiones como lo han propuesto Greimas y Fontanille.

Las pasiones al igual que las acciones, transforman, pero la lógica que las guía es la de las transformaciones tensivas, que parten de la intensidad y la extensidad. Tal como nos dice Jacques Fontanille: “La pasión es, en el discurso, el efecto de dos determinaciones modales: de un lado las determinaciones modales [...], y del otro, las determinaciones tensivas” (1976). Las determinaciones modales, nos aclara, equivalen en fonología a los constituyentes y la determinación tensiva a los exponentes. De esta manera, sabemos que la dimensión afectiva se puede observar, es decir determinar, a partir de las acciones realizadas. Importa entonces conocer de qué manera se presenta la intensidad afectiva del discurso. La propuesta del estudioso francés es que:

La intensidad afectiva es, pues, indisociable de la axiología. Hasta podría ser definida como una propiedad de la *foria*; de un lado, la *foria* es más o menos intensa (ésta es la definición del afecto), y del otro, está polarizada por el juicio axiológico en *disforia* y en *euforia* (ésta es la definición del valor). El efecto pasional resulta entonces, de la conjugación de esas dos propiedades, el afecto y el valor. (177)

Si en el apartado anterior sosteníamos que la aspectualización de los personajes se realiza a partir del cuerpo y de los sentidos, podemos ahora sostener que, tanto las acciones como las pasiones, se sugieren desde el momento que se elige aspectualizarlos y reformularlos de determinada manera, ya que tanto los afectos y valores de los personajes dependen de su instauración en el mundo, de su lugar en la historia o simplemente de su relación con el entorno. Se da, entonces, lo que Greimas denomina una modulación comunitaria, pues “una praxis enunciativa, propia de una comunidad, transforma en pasión un determinado dispositivo sintáctico producido en el nivel semionarrativo” (101).

En el poema que nos interesa analizar en este capítulo podemos identificar cómo el tema del destino puede ser abordado desde los constituyentes y los exponentes, ya que por un lado tiene que ver con el devenir temporal (constituyente) y por otro por los aspectos modales y rítmicos (exponentes). A lo largo del poema, observamos el hacer y padecer de los personajes, pero nos damos cuenta de que la intensidad afectiva surge cuando deja de señalarse el padecimiento por lo que los otros les hacen y el discurso descriptivo se vuelca sobre el padecimiento por lo que ellos mismos sufren. Es decir, cuando la pasivización se convierte en una

activación tanto emocional como racional de los tres personajes. Esto es lo que nos permite comprender que la pasión es un efecto de la acción.

En el poema en prosa “Coyote azul con guitarra” encontramos a tres personajes que funcionan como uno solo<sup>62</sup>, porque el hacer y el padecer de los tres los convierte en un sujeto colectivo: los Coyotes; quienes no se mueven de manera distinta ni tienen propósitos diferentes, sino que siempre actúan de manera simultánea; por lo que, tanto en la intensidad como en la cantidad su devenir está correlacionado. Reconocemos en la triada de los personajes una modulación comunitaria, una práctica enunciativa: “propia de una comunidad” que transforma en pasión un hecho narrativo. Podemos sostener, de acuerdo con Fontanille, que en el poema se da un contagio pasional, porque sus acciones y sus pasiones están estrechamente relacionados. El mismo título agrupa a los tres personajes, porque, aunque es el nombre del dúo musical, los tres pueden ser considerados como Coyotes, por los padecimientos que comparten. Se reconoce plenamente su enunciación pasional, porque como establecen Greimas y Fontanille, también en su historia “aparece como un devenir perpetuo en el que se forman, se deforman y se reforman personas y culturas” (272). Esta es la mirada semiótica que usaremos para tratar de darle sentido al mundo de los Coyotes y al mismo tiempo encontrar en su

---

<sup>62</sup> Esta circunstancia también podemos asociarla con la naturaleza de Tezcatlipoca, ya que es una deidad que se caracteriza por su desdoblamiento o, dicho de otra manera, por la capacidad de agrupar a diversas alusiones, representaciones y funciones en un solo nombre. Al mismo tiempo, en otra interpretación, podemos decir que se trata de un simbolismo prehispánico, porque los antiguos dividían al mundo en tres: supramundo, axis mundo e inframundo. Podríamos arriesgar incluso la siguiente hipótesis: Anfilio representa al supramundo porque es quien lucha, el que ve más allá de su presente. La esposa Niobelia Pérez Medio, es el axis mundo, en su nombre porta un simbolismo que la arraiga (Pérez: piedra) y al mismo tiempo, en esta triada ella es la que mejor mantiene los pies en la tierra, el punto medio del universo. Por último, Atenor es el inframundo, porque con su ceguera representa la oscuridad. Los tres niveles del universo tienen su representación simbólica en los tres personajes, por tanto, podríamos decir que se trata de un poema cosmogónico.

historia el mundo del sentido; en palabras de los semiólogos “el mundo del estar-ser” (273). Pasaremos ahora al análisis de las pasiones en el poema y simultáneamente haremos la reflexión sobre el sentido y el efecto estético.

### 3.1.5.1 Las cuatro etapas de la dimensión pasional

Para iniciar, diremos que, a partir de la subjetivización de la acción de los personajes, reconocemos a lo largo del poema cuatro etapas en el recorrido pasional, las cuales son determinadas por las condiciones sociales, los hechos históricos que les tocó vivir y también por su propia toma de conciencia.

Podemos sostener que la falta de realización o concretización de los Coyotes los lleva de la resistencia a la resignación, luego a la indignación, para terminar en la dignificación. Es decir, van del querer, al creer, después al poder para llegar al deber. Esta gradualidad de los personajes se distribuirá a lo largo de los primeros diez fragmentos del poema.

Al mismo tiempo consideramos que existe un doble conflicto subyacente; por un lado, son los personajes los coyotes (S1) en pugna con los demás, con su contexto (S2); y por otro, los Coyotes en contradicción con el destino y la identidad (O).

Agrupamos en el siguiente esquema las cuatro etapas y el orden en que se presentan para enseguida desglosarlas y explicarlas.

Resistencia	Resignación	Indignación	Dignificación
Querer	Creer	Poder	Deber
S1 → S2	S1 ← O	S1 → S2	S1 ← O

Tabla 2. Esquema de las cuatro etapas de la dimensión pasional en el poema “Coyote azul con guitarra”.

### 3.1.5.1.1 La resistencia

En el primer caso, podemos observar cómo el personaje Anfilio León y sus familiares tratan, año tras año, de construir su casa, pero los pleitos por la posesión de la tierra en su comunidad lo terminan afectando y “de la noche a la mañana amanecían derrumbados los muros de ladrillo.” Sin embargo, ellos demuestran perseverancia y fe religiosa por lo que “pudieron ver levantadas las paredes de manera sorpresiva”. Por un breve tiempo confiaron en que podrían habitar su casa levantada con esfuerzo y con la fe, pero también con la magia del sonido de la guitarra; sin embargo, la inmigración masiva de centroamericanos hacia el sureste del país, particularmente hacia los altos de Chiapas, provocó que nuevamente fueran despojados de sus terrenos y de su casa.

El acento se pone en el *querer* de los personajes, porque las adversidades permiten que Anfilio intente una y otra vez realizar la misma acción, construir la casa, ésa es su meta, pero los conflictos con los otros no se lo permiten. Esta resistencia se da contra los otros, los caciques y los desplazados. De acuerdo con una de las entradas que nos da el diccionario de la RAE, la resistencia consiste en la “fuerza que se opone a la acción de otra fuerza”; justamente lo que sucede en

este caso es que los Coyotes oponen su “querer” (construir su casa); al querer de los otros (los caciques y los invasores que quieren despojarlos). Aunque al final, ganan los segundos, eterna lucha del bien y el mal, los hermanos lo intentan una y otra vez, es decir, resisten con los medios que les son posibles, pero terminan siendo despojados. Por tanto, a pesar de la resistencia, los Coyotes (S1) son menos o pueden menos que los tiranos (S2).

#### 3.1.5.1.2 Resignación

Las múltiples y reiteradas vejaciones que sufren los personajes del poema “Coyote azul con guitarra” terminan por doblegar su resistencia. Su *querer* se transforma en un *hacer*, pero este hacer es contra su voluntad, es decir, deriva en un *padecer*. Los acontecimientos los afectan de tal manera que van cambiando su percepción del mundo. Ellos creen que solo deben someterse a su destino, que no deben oponer resistencia, pero en este caso el hacer no es contra un sujeto, sino contra el destino, que aquí denominamos objeto.

Se dejan arrastrar por el destino que les imponen los otros. La condición entonces es que la familia no tenga casa, ande sin rumbo. Ése será el sentimiento que los guiará durante un tiempo, casi pierden el sentido de pertenencia porque sufren el desarraigo y el despojo; por tanto, de los otros escuchan, es decir, perciben, solo las preguntas “¿quiénes son?, ¿de dónde vienen?” Viven una época de despojos, latifundios, masacre y la exclusión los persigue por todos lados. Por un tiempo se arraigaron en la Ciudad de México, trabajan en una editorial, pero el recorte de personal los deja nuevamente sin trabajo, los devuelve a la zozobra. Es

un destino impuesto desde fuera; ellos resultan víctimas del *hacer* y del *poder* de los otros. Un sol negro los cubre y se sienten extranjeros en su propia patria.

Niobelia, quien observa lo mismo que Anfilio y Atenor, piensa “era demasiado bueno para ser cierto”, una expresión que nos confirma que el personaje femenino es quien tiene mejor conciencia, es decir, más arraigo. Los tres perciben la misma incertidumbre, porque existe entre ellos un “vínculo empático”, el tiempo en que habitan los llena de perplejidad, pero no han sufrido aún todos los pesares. Con el desempleo viene la matanza de Tlatelolco. Atenor pierde el ojo en medio del fuego cruzado. El ambiente lo ha contagiado, hay una ceguera política por los cambios sociales y las autoridades son tuertas frente a las necesidades y las injusticias, por lo que podemos decir que, siguiendo a Landowski (279), hay una suerte de contagio etológico. El personaje toma lo que le muestra el ambiente, en este caso en sentido negativo. De la revuelta política y social del 68 adquieren la inestabilidad, la confusión, la pérdida de un sentido; por tanto, la noche les cae parcialmente, como si el individuo fuera el reflejo de la política y al mismo tiempo la política el reflejo del individuo; es decir, se contaminan de lo que existe en el ambiente socio político. El contagio etológico, con el sentido que aquí le atribuimos, permite ver todo como si sucediera en un espejo. Veamos el ejemplo:

[...] Y justamente al salir de Tlatelolco, los sorprendió la matanza en la Plaza de las Tres Culturas. La noche había caído: helicópteros y tanques iban y venían espesando el desprecio; gente del pueblo y jóvenes corrían, de un lugar a otro, acorralados;

paredes, escaleras y ventanas se desmoronaban con las  
balas. (Bañuelos 242)

En este caso el adverbio “justamente” aplica no solo en el sentido temporal, sino que refiere a la condición de los personajes. En el mismo sentido, la frase “La noche había caído” refiere a la sincronidad entre los hechos históricos y la condición humana. Es el momento en que comienza la resignación, su devenir perpetuo.

Esta resignación se da respecto al destino, el cual podemos tomarlo como un objeto. La resignación, en este caso, opera como un *querer* más un *no poder*, más que como un querer o un deber. La resignación se entiende como la entrega voluntaria que *hace* de sí un sujeto poniéndose en las manos y voluntad de otro. Lo anterior es una definición que nos da el propio diccionario, pero también se agrega en la entrada 3 de la RAE: “Conformidad, tolerancia y paciencia en las adversidades”. Definición que extraemos textualmente porque queremos destacar el término paciencia, ya que, en la dimensión pasional de los personajes, es el momento en que se da su mayor pasivización, porque se someten no a los otros sino a lo que ellos consideran su destino. En esta etapa ellos son menos que su destino, se dejan derrumbar, es decir andar sin rumbo, pero no se detienen, la espiral continúa girando.

#### 3.1.5.1.3 Indignación

La tercera etapa de la dimensión pasional de los personajes es la indignación, la cual se define como enfado, ira o enojo vehemente contra las personas o contra sus

actos. Ya que es en esta etapa en que dejan su pasivización y comienza su activación. Su enunciación pasional se somete nuevamente a los cambios, para decirlo con Greimas: “La historia aparece como un devenir perpetuo en que se forman, se deforman y reforman personas y culturas” (272). Es a partir de que se dedican a cantar sus propias canciones en el metro cuando asumen su poder. Bajan al subterráneo, es decir al inframundo y allí reconocen su verdadera vocación. Es en el contexto del metro, con sus viajantes cansados y agobiados, donde los Coyotes azules viven su mejor momento porque pueden cantar sus canciones que también hablan de angustias e incertidumbres. Podemos decir que se trata de un contagio mutuo porque tanto los usuarios como los cantantes entran en una misma sintonía; los invade no ya el sentimiento de desgracia sino de nostalgia, de sueños no alcanzados:

[...]Todos los días mientras suben y bajan, bajan  
y suben los viajeros del tren, cientos de personas en lo  
profundo de la tierra acompañan a los gemelos campesinos  
en el rasgueo de sus guitarras, que poco a poco se  
van convirtiendo en una sola cuerda en la mente de los  
usuarios, en una sola cuerda agria y tensa, llena de grasa,  
de perros vagabundos y niños hambrientos, en una sola  
cuerda arrugada en la frente de una gata enferma: la  
ciudad misma. (243)

Los personajes que antes aprendieron a vivir con la tiricia, es decir con la tristeza, ahora comienzan a recobrar su individualidad y comienzan a mostrar autonomía. A partir de este momento, dejan de padecer por lo que los otros les hacen y comienzan a vivir sus propias pasiones, que son el producto de sus acciones.

Creían no poder hacer más y eso los ataba a la resignación. Los elementos isotópicos que aquí se presentan están relacionados con este sentido de tristeza, pero una tristeza que se asume como forma de vida, ya no como la influencia de los otros, de allí su carácter disfórico: profundo, rasgueo, agria, tensa, grasa, vagabundos, hambrientos, arrugada, enferma. Podemos interpretar que la desgracia del ámbito rural de donde vienen los hermanos encuentra su reflejo fiel en la caótica ciudad, que la tristeza del paisaje invadido por la ignominia encuentra su correspondencia en los usuarios del metro. A lo largo del país, la miseria y marginación es una misma y por tanto se expresa con un lenguaje común. Siguiendo a Landowski, podemos decir que, cansados de su mala suerte, el dúo los Coyotes “en lugar de buscar por sí mismo y en sí mismo cuáles son los objetos de su deseo, puede elegir delegar al ethos la tarea de designárselos” (22). Los sujetos toman su sentido de identidad del medio que los rodea, encuentran que son reflejo del momento y del contexto que les tocó vivir, por tanto, podemos hablar del contagio etológico o incluso, siguiendo al mismo autor, de asimilación ética. El rasgueo de la guitarra logra que los Coyotes se comuniquen con los otros en lo profundo de la tierra, el inframundo de donde saldrán transformados.

En este caso los Coyotes (S1) vencen a los tiranos (S2), o al menos pueden más que ellos, porque debido a las canciones que componen e interpretan ponen

en práctica ya no sólo un *saber hacer* sino un *poder hacer*. Gracias a que saben tocar la guitarra y componer canciones<sup>63</sup> pueden mostrar este estadio pasional, que no sólo se manifiesta como ira o enojo sino como una motivación para emocionar a los otros, es decir moverlos por medio del contagio o vínculo afectivo; juntos tensan “una sola cuerda arrugada”. El sonido de la guitarra entonces aporta un ritmo que establecerá la tensión emocional<sup>64</sup>; de eso hablaremos en el siguiente apartado.

#### 3.1.5.1.3.1 El ritmo-programa

Desde el principio, el sujeto de la enunciación nos dice que cuando escuchó a Anfilio León tocar la guitarra y estaba rodeado de su familia, “el pasado se acercó igual que la lechuza al caer la tarde”. La voz y la guitarra era lo que le daba fama por toda la región de los Altos de Chiapas y cuando su casa fue derrumbada, vuelven a levantar las paredes: “Gracias al sonido peculiar de su guitarra, vinieron los ladrillos encantados con la música a colocarse uno sobre otro hasta quedar terminada la casa” (241). Es decir, el código rítmico que establece la guitarra por su aparición y desaparición, su sonido y su silencio marca la pauta para determinar la intensidad de los personajes. A mayor intensidad en las emociones, más presente se hace el sonido de la guitarra; a mayor extensidad en la fatalidad o desgracia, el ritmo de la guitarra se desvanece. Aquí es donde se genera un sentido, porque siguiendo a Fontanille, “Donde hay ritmo, habría, al menos virtualmente, sentido” (188).

---

<sup>63</sup> Como hemos sostenido al principio de este capítulo, se trata de un poema cosmogónico y por tanto hay algunas similitudes con el *Popol Vuh*; si en el libro sagrado de los mayas, los personajes tuvieron autonomía cuando pudieron construir y usar un lenguaje, en el poema de Bañuelos esa autonomía se logra con la música y el canto.

<sup>64</sup> Este ritmo pasional también corresponde al aspecto estilístico del poema, porque es una estrategia consciente que el autor emplea para lograr el efecto estético.

Es en los apartados 7 y 8 donde se registra esta mayor intensidad, porque los personajes dejan su pasivización y comienzan a recuperar su propioceptividad. Dicho de otra manera, su rol paciente se convierte en agente. Cuando dejan su hacer y comienzan a ejercer su poder, el rasgueo de la guitarra establece un ritmo programa porque regulariza e impone una percepción propia, pues es en este momento que los otros “poco a poco se van convirtiendo en una sola cuerda”, es el sonido lo que establece la junción, el vínculo afectivo, por lo que el sujeto 1 (S1) se fortalece: ha logrado que los otros se conviertan “en una sola cuerda agria y tensa” (243). Los gemelos ya no solo tocan la guitarra, sino que se integran en un ritmo que se convierte en efecto pasional. Se percibe en la descripción un ritmo lento, sincopado, que alude a una rabia contenida. Ellos y quienes los escuchan lo padecen porque el sonido les genera una sensación de mayor soledad, de tal manera que perciben a la ciudad como una gata enferma.

Es en ese momento cuando el sujeto de la enunciación, quien nos ha venido desplegando la historia, toma distancia y deja que sean los propios personajes los Coyotes quienes ahora instalen su punto de vista. La prosa abandona la sucesividad y su distribución horizontal porque cede el lugar al escurrimiento de la poesía, que en este caso se presenta como canto; y es en el momento en que los Coyotes perciben que

[...] cantar es  
transformar  
el temple votivo del ser,  
es encarnar

el péndulo descarnado  
-el ojo que se mide a sí mismo  
según el mundo que habita-:  
de la furia al relámpago  
de la flor que se mece entre dos hojas,  
es sentir el follaje del amor  
si uno pasa la mano  
sobre el estremecimiento de otro cuerpo;  
cómo da risa, cómo  
da tristeza  
recorrer lo conocido... (244)

Los Coyotes no solo cuentan y cantan, sino que hurgan en su interoceptividad, es decir, en su interioridad, y es allí donde reconocen que el mundo que habitamos es una construcción de la mirada; que no existe la injusticia si no se le observa con esa perspectiva, porque el ojo determina la mirada “según el mundo que habita”. La prosa se escurre en un verso que cambia de metro y cuyo acento también se va desplazando según se desgrana el canto. En este apartado se demuestra que todo autoconocimiento viene del cuerpo, que toda pasión, por tanto, deriva de la introspección al cuerpo, que desde allí se decantan las pasiones, porque dicho con el propio poema: el cuerpo es “el templo votivo del ser”.

Es el código rítmico que los personajes ya tenían instalados desde que habitaban en su comunidad lo que los mueve, y en la medida en que lo van

perdiendo también se van alejando de su propia individualidad; así que es la guitarra lo que también les permite dejar para siempre su pasivización y recobrar su autonomía, es decir su dignidad. Cambia su dimensión pasional y por tanto cambia el mundo que habitan y comienzan a sentir “el follaje del amor”. Son ellos, los Coyotes, con su guitarra; no solamente ellos y su guitarra. El complemento del nombre en el título nos indica no una posesión, sino una complementación, vale decir: una completud.

También podemos observar cómo se va estrechando en este fragmento la relación entre el significado y los significantes, porque conforme se va acentuando la nostalgia y se va revelando la interioridad del sujeto de la enunciación comienza a imponerse el ritmo de las voces interrogativas y exclamativas. El “cómo”, que aporta un matiz expresionista, revela la contradicción del estado de ánimo, es decir la foria y disforia, del sujeto. Risa y tristeza no se contradicen sino se complementan y le dan sentido a un estado de ánimo que el sujeto ha descubierto en su interioridad. En la metamorfosis de las pasiones también vemos la develación y ocultamiento de Tezcatlipoca.

#### 3.1.5.1 4 La dignificación

Hemos denominado dignificación a la cuarta y última etapa de la dimensión pasional en el poema “Coyote azul con guitarra”, porque el sentido que se le tribuye a este sustantivo es de hacer o presentar a alguien como digno. Esto es lo que finalmente deciden hacer los Coyotes: construir o hacer su dignidad. Aquí vale la pena recordar

que fue Giovanni Pico Della Mirandola uno de los primeros en aseverar que la dignidad humana consiste sobre todo en la libertad para formar y plasmar su propia naturaleza. El mismo teólogo italiano nos aclara que la fuente de autodeterminación del hombre es la libertad: es por la libertad que el hombre puede elegir ser como una planta o una bestia, o bien, buscar su elevación como “animal celeste” (17).

Por consiguiente, es aquí donde encontramos la justificación de la trayectoria de los personajes de Coyote azul, porque comienzan sus padecimientos en un *querer hacer* (la resistencia) pero terminan como el *deber hacer* (la dignificación). En su condición de habitantes de un pueblo originario, ellos buscan su destino en otros lugares de donde son más violentados que en su propia comunidad, pero incrementan su *saber hacer* (la resignación), perfeccionan su *poder hacer* (la indignación) para concluir con su *deber hacer*. Ya no es la lucha del Sujeto 1 contra el Sujeto 2, ni la lucha contra el Objeto, su destino, sino la constatación de que la autodeterminación, (la dignidad) es lo único que les dará el arraigo y la tranquilidad que merecen. En el camino para construir su dignidad, los Coyotes cumplen la máxima del teólogo italiano: “Deseamos que invada nuestro ánimo una sacra ambición de no saciarnos con las cosas mediocres, sino de anhelar las más altas, de esforzarnos por alcanzarlas con todas nuestras energías. Dado que, con quererlo, podemos” (18).

En este caso se observa que la emoción se expresa mediante lo que Fontanille denomina “códigos somáticos”, porque en el poema nos dice que Niobelia pierde la capacidad de sentir, anula sus sentidos y se convierte en piedra. “Al final de su vida, sólo sus ojos estaban vivos y lloraban todo el tiempo”. Esto es percibido

por los otros, pero sobre todo por Anfilio, en quien se da una *práctica intersubjetiva*, porque se identifica con este estado pasional. Y es al mismo tiempo un código simbólico, porque volverse piedra es una referencia que encontramos de manera constante en la cultura de los pueblos originarios, donde las deidades se representan con este elemento.

Es la sensación de soledad, de incompletud, de desarraigo y de rechazo lo que hace padecer a los personajes, pero consciente de que ya debe cumplir con su deber, Anfilio “no se permitió tanta soledad y se fue yendo por el camino de lo incierto”. Después de ser objeto a lo largo de su vida de la manipulación constante de los otros, por fin logra ser tan dueño de sí mismo que “decidió” morir. Ya ninguna fuerza del exterior lo condiciona, sino que él, gracias también a las diversas etapas pasionales a las que fue sometido, adquirió la capacidad de morir, es decir, de dignificar su vida. Con la fórmula greimasiana podemos sostener que se da en su dimensión pasional la paradoja de la obstinación, porque de un “no poder estar” el personaje pasa a un “saber estar” (60).

Las cuatro etapas de la dimensión pasional de los personajes están vinculadas entre sí. Identificamos que la resistencia es la contraparte de la dignificación; y la resignación la contraparte de la indignación. Si lo relacionamos con los gradientes como lo propone Fontanille, notamos que la resistencia corresponde al momento de mayor intensidad y la dignificación a la menor intensidad, porque en el universo inteligible y sensible de los personajes se va del querer de manera persistente a un no querer, esto es, a un reposo cognitivo. Por otro lado, existe un recorrido espacial de los personajes: la resignación corresponde

a un momento de mayor extensidad, porque se da un despliegue espacial de los personajes que vagan, deambulan etc. a la indignación, momento de menor extensidad, porque ya sólo requieren de estar en el metro para expresar su rabia. Su propioceptividad salvaje, el término es de Greimas, se manifiesta para reclamar sus derechos en tanto “sentir global” (18).

La inestabilidad pasional de los Coyotes contribuye a que el cambio no se realice solo de manera individual sino también comience a operar en lo colectivo, porque la indignación que caracteriza a los personajes no está bien vista en el pueblo, pero sí en la ciudad, donde los viajantes del metro ponen atención en la historia de los personajes. A Niobelia terminan adorándola como nuestra señora de la piedra y eso indica que se da una complicidad ontológica entre los habitantes de El paraíso.

Hasta este punto podemos afirmar que el nivel emocional del poema puede ser intervenido desde la semiótica de las pasiones, una metodología que se complementa bien con la estilística, porque nos permite determinar las herramientas lingüísticas empleadas por el poeta. Como lo destaca José María Paz Gago (111), la estilística y la semiótica son métodos de análisis que usados en conjunto pueden enriquecer los enfoques para determinar la riqueza expresiva de un poema. Por tanto, consideramos que este es el poema que nos permite conjuntar estas dos herramientas de análisis.

Para cerrar este apartado y antes de pasar al análisis estilístico, diremos que la pasión es una energía que el sujeto toma, ya sea del otro o de lo otro, y respecto

a esta energía no tiene un dominio, más bien lo atrae o lo empuja fatalmente. Podemos también decir que hay un doble juego de libre elección o terrible fatalidad de las pasiones, porque en algunos casos el mismo sujeto elige lo que quiere sentir o padecer; pero en otros casos, como en el poema analizado, es elegido, subyugado; por tanto, el sujeto ya no es responsable sino víctima. Hay un proceso doble, porque de ser agentes los personajes se vuelven pacientes y al final del poema recobran su carácter de agentes.

“Coyote azul con guitarra” es un poema narrativo histórico, posee un carácter testimonial y por tanto una coherencia histórica, códigos referenciales y veridictivos, (Prada Oropeza 32) que exige un análisis tanto en la forma de la expresión como en la forma del contenido empleando otras herramientas para poder determinar el origen de la historia que se cuenta como la peripecia de los personajes que protagonizan la historia<sup>65</sup>.

No debemos olvidar que la comunidad de donde son expulsados los personajes se llama “El paraíso”, sitio ubicado en los Altos de Chiapas, una referencia que deviene en figura, porque funciona como ironía histórica, por la contradicción, y al mismo tiempo como alegoría porque establece correspondencias con otros discursos. El poeta conjuga el testimonio y el mito para mostrarnos que el poema es siempre la actualización de la espiral de la historia. También podemos hablar de un sincretismo cultural, porque el poema alude por un lado al libro sagrado de los mayas, *El popol vuh* y por otro a *La Biblia*, porque las tribulaciones de los

---

<sup>65</sup> Este poema instauro la asunción de valor de verdad de los hechos, un aspecto que Renato Prada Oropeza (2001) destaca como característica de la literatura testimonial.

personajes parten del paraíso, lugar donde se crean, y después de tantas peripecias vuelven a él, porque también es el lugar de la justicia. Por su carácter narrativo y su analogía con el mito, se trata de un poema cosmogónico donde la antigüedad y la actualidad, la mitología azteca y la maya, la cultura mesoamericana y la fe cristiana encuentran un cruce, donde lo sagrado y lo profano diluyen sus fronteras para mostrarnos que el mito posee un valor existencia para el hombre; en otras palabras, el mito es solidario de la ontología, “no habla sino de *realidades*, de lo que sucedió *realmente*” (Eliade 72).

Toda nueva creación reproduce la creación del mundo nos recuerda Mircea Eliade (45); así los Coyotes intentan crear su espacio sagrado, es decir, levantar su casa, pero de la noche a la mañana los ladrillos amanecían derrumbados. Ese espacio sagrado que les permita asumir su voz y repetir el acto cosmogónico de la creación y evocar el arquetipo celeste, porque el hogar es el espacio donde habitan los dioses. Ya hemos visto todas las tribulaciones y vejaciones que deben pasar antes de regresar a su paraíso para que Niobelía, arquetipo de la gran madre sufra la metamorfosis y se convierte en “Nuestra Señora de Piedra” y en ella se cumpla la triada que Eliade recupera de diversas mitologías: el cuerpo-casa-cosmos como el arquetipo cosmogónico que a su vez sirve como puente para comunicar lo humano con lo divino.

### 3.2 El carácter testimonial del poema “Coyote azul con guitarra”

A lo largo del capítulo hemos destacado algunos aspectos del carácter testimonial del poema. Por tanto, en este apartado consideramos necesario enumerar algunas características de la literatura testimonial y sobre todo identificarlas en “Coyote azul con guitarra” para reconocer su ubicación entre la memoria personal y la historia local. Por las diversas referencias espacio temporales, los hechos históricos que se mencionan, las estrategias discursivas que emplea y la finalidad del texto, este poema cumple con lo que Renato Prada Oropeza denomina el discurso-testimonio, un género que tiene como principal propósito atestiguar hechos reales de los que el enunciador frecuentemente es un agente, ya sea como protagonista, testigo, víctima o algún otro rol que lo haga partícipe de los hechos. Tal es el caso de Juan Bañuelos que hace en este poema un desdoblamiento de lo político en estético, al presentar lo que Phillippe Gasparini ha denominado “autoficción”, texto que logra la hibridación entre lo ficcional y lo referencial. La dialéctica de la memoria juega un papel trascendental, al igual que la libertad de la imaginación.

La literatura testimonial ha estado presente en nuestra literatura desde sus orígenes, por ejemplo, en las crónicas de la conquista escritas desde los primeros años de la llegada de los españoles; y se ha manifestado constantemente a lo largo de nuestra tradición, pues como nos recuerda Prada Oropeza:

La evolución literaria latinoamericana, al menos en lo que a narrativa se refiere, presenta en nuestros días, al lado de una literatura testimonial (novelas, cuentos, crónicas) y documental, una manifestación discursiva

cada vez más tenaz y significativa: el testimonio o, como preferimos llamarlo nosotros, el *discurso-testimonio*. (13)

Si consideramos que los códices precolombinos contienen narraciones históricas y que los libros cosmogónicos de la cultura maya como *El Popol Vuh* y *El Chilam Balam* aportan datos sobre el origen, desplazamiento y peripecias de diversos pueblos prehispánicos del sur del país, también podríamos aseverar que nuestra literatura mexicana ha tenido desde antes de la llegada de los españoles una función testimonial. Al ofrecer una interpretación discursiva de la realidad, este género cumple con una función referencial. También cumple una función dialógica porque el objetivo del testimonio es interactuar con otras versiones, que incluso pueden ser opuestas, de esa misma realidad. Si bien en algunos casos se cambian los nombres reales de las personas, todas las demás circunstancias tienden a apegarse estrictamente a los espacios, los hechos y las circunstancias reales, porque uno de los propósitos es persuadir al lector. Es decir, el texto testimonial posee una función perlocutiva; el objetivo más importante de la voz enunciativa es lograr que el lector comprenda y sobre todo crea en su versión de los hechos. En términos de Giorgio Agamben el archivo y el testigo serían los elementos más importantes para ofrecer el testimonio, pero no por la fidelidad de los hechos sino por lo que no nos dice:

El testigo testimonia de ordinario a favor de la verdad y de la justicia, que son las que prestan a sus palabras consistencia y plenitud. Pero en este caso el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro

mismo, algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes. (34)

El teórico boliviano nos describe las cuatro características que frecuentemente contiene el discurso testimonio y las mismas que consideramos que se cumplen en el poema "Coyote azul con guitarra": 1) este tipo de discurso se construye desde el yo, es decir el escritor, el narrador y la voz enunciativa se identifican con la persona que es testigo o protagonista de los hechos. 2) El discurso pretende una asunción de verdad. El relato no solo posee verosimilitud, sino que procura un valor referencial de verdad. 3) Existe una intención funcional en los textos. 4) La ausencia de mecanismos literarios y por último. 5) Su valor de praxis inmediata.

Retomando la primera característica, observamos que, en este poema, el sujeto de la voz se construye desde la enunciación enunciada; es decir, asume el yo desde el inicio del poema, a veces desde la primera persona del singular y otras del plural: escuché, fuimos, me llegó, doy a conocer. etc. No hay un mecanismo de desembrague; el yo no se deslinda de la función que asume desde el inicio. Sabemos que el sujeto de la enunciación está estrechamente relacionado con el propio autor, porque en el último fragmento, uno de los personajes dice: "Tenemos que cuidar la armonía del mundo, Juan". Este Juan no es otro que el autor, quien pocas veces se autonombra en sus poemas, si bien alguna de las alusiones familiares y biográficas son directas.

En este caso, el autor no es protagonista de los hechos que se narran, pero se asume como un testigo directo de las situaciones, las tribulaciones e injusticias que padecen los personajes. La estrategia que utiliza el autor es el de metatexto, y

mejor aún de metapoema, es decir, nos ofrece un texto como si él no lo escribiera sino solo lo transcribiera por pedido de otra persona directamente involucrada en la historia. Si bien es un recurso más frecuentado por la narrativa, en el caso de este poema funciona muy bien porque acentúa el valor y la sensibilidad testimonial del poema.

Respecto a la segunda característica, “el discurso pretende un valor de verdad”, es fácilmente verificable porque el poeta aporta datos históricos, geográficos, políticos, económicos, rituales, lingüísticos y culturales que nos permiten reconstruir la situación específica: el desplazamiento de los pueblos originarios del sur del país con el propósito de despojarlos de sus tierras. La ruta que siguen los personajes del poema para encontrar su modo de supervivencia es la que comúnmente deben recorrer los migrantes del sur hacia el norte. El nombre de los municipios y las lenguas que en ellos se habla nos confirma que el autor se propone darle carácter referativo al poema. Incluso se presentan algunos datos antropológicos y sagrados como la alusión a la fe en el Señor de Tila y el oficio que los indígenas mayores, después de una larga peregrinación y la acumulación de experiencias, asumen: ser curanderos<sup>66</sup>. Este poema por tanto también aporta a la microhistoria de los pueblos originarios, porque este hecho que aquí se narra no es fácil encontrarlo en los libros de historia. La historiografía en nuestro país sigue teniendo un carácter oficial, se escribe desde el autoritarismo. De ahí que en el último fragmento la supuesta carta que recibe el autor de parte de Anfilio exprese: “Tenemos que cuidar la armonía de mundo, Juan. Desde que nos cayó el asombro

---

<sup>66</sup> Esta acción conlleva, en términos de Mircea Eliade, una valencia cosmológica, porque representa un renacimiento espiritual para los Coyotes.

en el mero pecho, ése es el encargo de ser los hombres verdaderos. Cuando vengas a Tila, ya me dirás tu pensamiento.” El tono y el lenguaje que el autor emplea para este diálogo epistolar aporta mayor verosimilitud al texto. Al mismo tiempo representa un nexo entre el carácter profano del sufrimiento y el estoicismo sagrado para cuidar la “armonía del mundo”.

Recordemos que desde el inicio del poema se nos dice que Anfilio era tojolabal. El significado de esta palabra es discurso recto o palabra que se dice sin engaño. Los tojolabales como los tsotsiles se asumen como los hombres verdaderos, los hombres que dicen palabras verdaderas. Por tanto, consideramos que aquí funciona como una doble función veridictiva.

La tercera característica que nos señala Prada Oropeza respecto al discurso-testimonio es que en este género existe una intención funcional en los textos. Como ya adelantamos al principio de este capítulo, los hechos que se señalan en este poema ya habían sido expresados y censurados por el autor cuando recibió el 9 de noviembre de 1984 el Premio Chiapas, de mano del entonces gobernador del estado, Absalón Castellanos Domínguez. En aquella ocasión, Juan Bañuelos en su discurso de recepción del premio reseña algunas de las vejaciones infligidas a los habitantes de los pueblos originarios por parte de estado y las autoridades desde la Colonia hasta finales del siglo XX; además, en ese mismo discurso destaca la labor de defensa y empoderamiento que algunos escritores y humanistas han hecho a favor de estos pobladores, entre ellos Fray Bartolomé de las Casas, Rosario Castellanos y Samuel Ruiz. El texto que el autor leyó en ese evento reseña y censura las vejaciones a nuestros pueblos indígenas y además propone al gobierno algunas acciones que deben tomarse para resarcir los daños o al menos paliar la

ignominia, de allí que el texto se titule “8 propuestas para construir un buen gobierno”; documento del que extraemos el punto 2 para ejemplificar sus propuestas:

2. Romper la relación colonial de dominio que tuvo su origen con la Conquista Española y que no se ha roto en el seno de nuestra sociedad nacional. Esta opresión se manifiesta en el hecho de que los territorios ocupados por indígenas se consideran como tierras de nadie, y están expuestas al despojo por parte de los caciques, y a las agresiones intervencionistas, supuestamente protectoras, contra la población; como también a desplazamientos compulsivos, a los que no son ajenos las fuerzas armadas y otros órganos gubernamentales.

Si parafraseamos a Giorgio Agamben, diríamos que el testigo se vale del archivo para ofrecer su testimonio. Es claro el propósito político de este discurso, pero sobre todo nos confirma la convicción y el compromiso ético de incluir el complemento poético, “Coyote azul con guitarra”, en la primera compilación de su obra completa *El traje que vestí mañana* en el año 2000, aunque el poema está fechado en 1978. El poeta da, el término es de Jacques Ranciere, un viraje de lo ético y político a lo estético. Además podemos decir que la intención no solamente es política, sino que tiene intenciones jurídicas, ya que se espera que las leyes cambien a favor de los indígenas para que no sigan siendo víctimas de la injusticia en este país. Aquí Bañuelos asume la misma postura que Percy Bishey Shelley en el sentido de que la intención del poema es legislar. “Los poetas son los legisladores no reconocidos de la humanidad”.

Respecto al punto cuatro, la ausencia de mecanismos literarios, ya hemos destacado el valor que lo descriptivo tiene en el poema, pero en el siguiente apartado analizaremos cómo el poeta emplea sus estrategias para que un hecho histórico se convierta en poema y no en noticia. Una estrategia que también se empleaba en la edad media, con los cantares de juglaría. Se narran y describen hechos históricos, pero la intención no solo es dar a conocerlo, sino que éste se quede grabado en la memoria del que escucha y lee, pero, sobre todo, de que permee su sensibilidad, que le genere emociones y posturas. No está de más recordar que la palabra estética significa sensaciones. De tal manera que la intención en un poema testimonial, podemos decirlo, es establecer un equilibrio entre lo ético y lo estético, subyace en sus objetivos una intención informativa y formativa. En este poema como esperamos demostrar más adelante pesa más lo estético, porque el discurso poético puede leerse sin conocer los hechos mencionados, pero además sin que el lector se involucre ideológicamente con la realidad, porque al final de cuentas lo que destaca en el poema, o en el hecho poematizado, es la frágil condición humana y la vulnerabilidad del hombre frente a las injusticias que provoca una sociedad sin democracia ni justicia.

El quinto y último punto que Prada Oropeza señala como característica del discurso testimonio es su valor de praxis inmediata. A este respecto nos es difícil señalar algún aporte concreto que el poema haya realizado, porque no tenemos pruebas de que haya influido para un cambio social e inmediato. Sin embargo, no dejaremos de mencionar dos aspectos fundamentales que enmarcan el poema. En primer lugar, la labor que el poeta Juan Bañuelos realizó con las comunidades

indígenas de Chiapas. Los movimientos insurgentes en los municipios del estado han sido constantes desde el siglo XVIII. Estas rebeliones han tenido como objetivo mostrar la desigualdad, injusticia, marginación y explotación en que viven las poblaciones campesinas e indígenas. Sin embargo, el movimiento más importante y visible es el que se levantó el uno de enero de 1994 con el autodenominado Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Para encontrar soluciones al conflicto, el gobierno federal invitó a Juan Bañuelos para que fuera miembro de la CONAI (Comisión Nacional de Intermediación), instancia de intermediación entre el Gobierno y Ejército Zapatista para llegar a acuerdos que terminaran con el conflicto armado<sup>67</sup>. La participación de Juan Bañuelos en esta Comisión operaría un doble beneficio, por un lado, porque gracias al poeta, que era muy apreciado entre los pueblos originarios, y entre los insurgentes el diálogo permanecerá abierto más de una década; por otro lado, porque su poesía se reencontrará con sus propias raíces, como lo destaca Jan de Vos:

Como miembro activo de la CONAI (Comisión Nacional de Intermediación) durante los últimos diez años, Bañuelos estuvo directamente involucrado en el proceso de negociación que en 1995 se inició entre los rebeldes y el gobierno federal. Sus viajes continuos a los Altos de Chiapas y la Selva Lacandona le abrieron de repente el mundo mágico de los pueblos indígenas chiapanecos. Niño mestizo de las tierras bajas del río Grijalva (véase su

---

<sup>67</sup> Entre otros personajes relevantes, integraron esta Comisión don Samuel Ruiz, Obispo de San Cristóbal de las Casas, el poeta Óscar Oliva, Juanita García Robles, esposa del Premio Nobel de la Paz, Alfonso García Robles y Pablo González Casanova.

poema “Estelas de los confines” sobre el cañón El Sumidero) y habitante de las ciudades mexicanas (Tuxtla Gutiérrez, México, D. F. y Tlaxcala), descubrió de repente la riqueza inspiradora de la herencia indígena, aún muy presente en los “usos y costumbres” de las comunidades campesinas mayas. (198)

Aunque el conflicto armado en Chiapas aún no se ha resuelto, la situación de los pueblos originarios ha mejorado de manera visible y se ha superado parcialmente el colonialismo que pesaba desde la conquista. Producto de movimientos insurgentes como el de Chiapas, en noviembre de 2007, la Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas aprobó la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas. Con esta declaratoria, México ha sido uno de los países más beneficiados:

Para la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, a través de su Cuarta Visitaduría General, especializada en la protección, defensa y promoción de los derechos humanos de los pueblos y comunidades indígenas de México, es una obligación primordial contribuir a la difusión de este instrumento, con el objetivo de que al llegar a la mayor cantidad posible de mexicanos y mexicanas se difunda el conocimiento de los derechos de los integrantes de la diversidad de la nación pluricultural mexicana. (3)<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> El documento completo se puede consultar en la siguiente liga: <https://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/cartillas/2015-2016/13-Declaracion-Pueblos-Indigenas.pdf>

A partir de las leyes y los decretos emitidos, la situación de los habitantes de los pueblos originarios es muy distinta a la de hace una década y esto es evidente en muchos aspectos, incluso en el ámbito cultural, tanto en la producción literaria en lenguas indígenas, como en la participación de intelectuales y artistas originarios en la construcción de la cultura, literatura y política de nuestro país y de otros países latinoamericanos que cuentan con poblaciones numerosas de hablantes de lenguas amerindias. De alguna manera, la gestión de poetas e intelectuales como Juan Bañuelos fue fundamental para que se lograra la aprobación de estas leyes, pero nos arriesgamos a aseverar que no solo se debió a su gestión política sino a la conciencia y la actitud reflexiva que promueve desde su poesía, como es el caso del poema “Coyote azul con guitarra”, porque la poesía cumple una función social, ya sea que el poeta se lo proponga de manera consciente y activa o incluso a pesar de que no sea su principal intención. El poema casi siempre se posiciona más allá de la realidad de los propios autores.

Por tanto, podemos concluir, dado el apego a las cinco características mencionadas por Renato Prada Oropeza, que el poema de Juan Bañuelos cumple cabalmente con el discurso-testimonio y que es uno de los poemas testimoniales más significativos de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Además, en una época en que el discurso testimonio era más frecuente en la narrativa, el poema se adelanta a un género que dominará buena parte de la poesía mexicana de principios del siglo XXI, por lo cual se convierte en un referente literario esencial para comprender la vasta producción que recientemente se ha dado en torno a la poesía testimonial.

En nuestros días tenemos el privilegio de leer poesía testimonial escrita por poetas mexicanos, hombres y mujeres, de lenguas originarias y consideramos que este impulso vital en mucho se debe a nuestro autor<sup>69</sup>, tal es el caso de los poetas en lengua tsotsil Manuel Bolom Pale y Ruperta Bautista Vázquez.

Juan Bañuelos añade a la función contemplativa del poeta una función participativa, combativa y propositiva. En su obra el tono, el ritmo, la intención y la emoción encuentran un pleno equilibrio, de tal manera que la realidad observada se resignifica y se recrea. La historia, el mito, el testimonio forman el espejo en el cual se reflejan los diversos rostros del pasado; un espejo que demuestra que la voz del poeta no solo canta las injusticias, sino que propone senderos para encontrar nuevos y mejores horizontes. Lejos de la veracidad del historiador y de las herramientas del antropólogo, el poeta se apoya en la estética para darle consistencia a su voz. Para demostrar que lo estético pesa más en la lectura del poema, en el siguiente apartado nos centraremos en el análisis estructural del poema.

### 3.3. Aspectos estilísticos en el poema

En otra parte de este capítulo hemos destacado la forma prosística del poema, condición que no le resta lirismo, sino que, tomando en cuenta el tema y el objetivo,

---

<sup>69</sup> La labor de Juan Bañuelos para darle la voz a los pueblos originarios también se puede ver en el acceso que tienen actualmente los escritores de pueblos originarios a los estímulos, los reconocimientos, las publicaciones y la participación en el debate del acceso a la justicia de sus comunidades. Junto con Carlos Montemayor, Bañuelos fue un motivador e impulsor para que la poesía tenga proyección y acceda a un público cada vez mayor.

potencia sus cualidades expresivas. En este apartado nos centraremos en algunos fragmentos que demuestran las cualidades líricas del poema. Para sustentar nuestro análisis, acudiremos a ejemplos que nos permitan mostrar las características de estilo, pero en este caso emplearemos los fragmentos sin respetar la distribución espacial del poema en prosa, porque en este abordaje lo importante es encontrar la continuidad del sentido y el ritmo de los versos.

La selección del corpus, como en el caso anterior, no retoma versos, frases u oraciones por su especificidad, sino porque representan las características generales de estilo, las cuales aplican tanto para el fragmento que se analiza en particular como a la significación total del poema.

Apoyándonos en Michael Riffaterre, sostenemos que: “el estudioso de la estilística debe escoger únicamente los que transmiten las intenciones más conscientes del autor (lo que no significa que la conciencia del autor abarque todos los rasgos del discurso)” (31). En todo caso y siempre que nos enfrentamos al análisis del estilo de un autor, emitimos juicios de valor que se convierten en “metaestilísticos”, como lo denomina el teórico francés.

La intuición que nos permite aproximarnos al sentido particular del verso es la misma que guía la comprensión general de la obra, porque es mediante los ejemplos particulares que se puede llegar a las características generales; dicho con Dámaso Alonso, “a la comprensión de la obra como conjunto, más exactamente, como un organismo vivo” (37). De ahí que, con el análisis de los fragmentos seleccionados, queremos mostrar algunos de los aspectos más característicos de

estilo del poema, los que se convierten en denominador común y que demuestran el sello particular del autor.

### 3.3.1 Tensión entre significante y significado

El primer fragmento del poema en prosa “Coyote azul con guitarra” se cierra con la frase: “el pasado se acercó igual que la lechuza al caer la tarde”. El sentido de este verso se relaciona con la mala premonición que rodea a los personajes denominados los Coyotes. La sinestesia “el pasado se acercó” sugiere la idea de que el tiempo alcanza a la memoria, la vigila con sus ojos inmóviles y siempre atentos. Sus alas silenciosas y su plumaje discreto no alteran la quietud de la tarde, pero su presencia invade el ambiente de una nostalgia mezclada con el miedo.

Lechuza y búho son palabras que tienen una fuerte significación cultural, por el simbolismo que se le atribuye a esta ave en la literatura de occidente y el simbolismo que representa en las diversas mitologías. A este respecto, advierten los autores de la *Retórica general*: “El lenguaje figurado no parte de la cosa (no incluso de su concepto), sino que supone signos ya constituidos” (158). Los conceptos de oscuridad, noche, muerte, mal presagio o mala suerte han sido asociados tradicionalmente a la lechuza. El experto en mitos Robert Graves nos dice que “por su vuelo silencioso y el brillo de sus ojos en la oscuridad”, el búho es el mensajero de la muerte, Hécate, Atenea y Perséfone (266). En la misma obra el autor asegura que la lechuza es el símbolo de Atenea y Lilith (401). Búho y lechuza,

aunque son dos aves diferentes, son alusiones que frecuentemente se usan de manera indistinta.

El ave es signo de mal agüero, advierte de los malos momentos que habrán de evocarse; sin embargo, esta advertencia no viene cargada de sonidos impresionistas sino de un tenue revoloteo verbal. El verbo *acercó* y el infinitivo *caer* no provocan el estruendo que se esperaría de un mal presagio, sino señalan el carácter inevitable del destino, su paso lento pero persistente. No es el seco graznido de la lechuza, sino el vuelo silencioso y la tarde cansina que crean el escenario para evocar los malos momentos, por tanto, las acciones, más que designar o señalar, sugieren. El uso reiterado de la alveolar sonora (l) aporta un sentido de quietud, serenidad y presentimiento (igual, la, lechuza, al, la); el conjunto silábico crea una atmósfera velada donde no pasa el aire; el ambiente se tensa, se fija en un instante, en una postal premonitoria. Los sonidos se amalgaman para generar en el receptor una actitud expectante, tensa.

El verso en este caso no funciona solo como un aforismo, sino que sirve como la imagen de un telón que se levanta y nos demuestra el ambiente cargado de nostalgia y desolación que habrá de caracterizar a todo el poema. El silencioso y tenebroso aleteo de la lechuza se percibe en el verso y será el ritmo que acompañe el deambular de los personajes en cada una de sus vicisitudes. Es la adopción de un tono premonitorio, pero también la sugerencia de un sentimiento trágico que se corrobora con la gradualidad de los personajes y en el desarrollo de la historia. La forma exterior y la forma interior coinciden en este verso y por tanto su valor estético se ve reforzado.

Retomando la terminología del Grupo M, diríamos que este ejemplo se trata de un metalogismo, en específico de una lítote, porque con la frase no se busca expresar tanto por lo que se dice sino por lo que se calla y se sugiere, porque con la lítote: “Se dice menos para decir más, es decir, se toma el dato extralingüístico como una cantidad de la que se pueden eliminar a voluntad ciertas partes” (215). Evidentemente, en esta frase, el dato extralingüístico es la lechuza por sus múltiples connotaciones culturales, literarias y en particular las connotaciones poéticas que se le han dado a esta ave a lo largo de la historia y en diversas mitologías.

Resulta interesante que no se emplea la palabra tecolote, que es de origen náhuatl pero cuyo sonido es más brusco y alude directamente a la muerte. Lechuza es una palabra más suave, pero al mismo tiempo más misteriosa porque su sentido alude a noche y a leche, por la asociación que se establecía entre esta ave rapaz con el robo o el hurto.<sup>70</sup>La palabra lechuza genera la impresión de que algo cubre lenta pero letalmente el espacio, como una especie de mortaja que se desplaza desde el pasado, la historia, es decir las raíces, hasta el caer de la tarde, el futuro incierto de los personajes. El ave representa el tránsito aciago de los personajes, de sus búsquedas, sus pasiones, su identidad: el ave como la representación de un destino inevitable que todo lo cubre con sus densas alas.

El verso nos sugiere dos comparaciones directas; por un lado, lechuza se asocia con el pasado; y por otro, es el vuelo de la lechuza que se asocia con el caer de la tarde. La imagen refuerza el sentido cosmogónico del poema: el pasado es la

---

<sup>70</sup> Varios especialistas en etimología, entre ellos Corominas, explican el origen del término, que deriva del latín *noix*: *nochuza*; y por otro lado de *leche*, porque se asociaba el ave al hurto de niños lactantes.

historia que se repite silenciosa pero insistentemente. El ave es la alusión del mito y el caer de la tarde refiere a la decadencia del hombre. Con la consistencia de un aforismo, insistimos en la expresión de Ranciére, el verso le da un viraje estético a lo ético y lo político.

### 3.3.2 Oralidad como recurso poético

Ya en otras partes de este trabajo hemos señalado el empleo recurrente de la oralidad como una de las características de estilo del autor. En el fragmento cuatro, nos interesa destacar y analizar el siguiente ejemplo: “Vagaron, vagaron; ciertamente andaban sin rumbo por el país, no eran recibidos en ninguna parte, nadie conocía su rostro [...] Sólo eran arrojados, sólo eran perseguidos. Pasaron por Oaxaca, vinieron a pasar por Puebla...”

En todo el fragmento, pero particularmente en las líneas citadas, es perceptible el tono popular, derivado del coloquialismo; entre otros aspectos, por el empleo del adverbio *ciertamente* y la perífrasis verbal *vinieron a pasar*. Al mismo tiempo es notorio que se retoman estructuras de la lengua indígena y que persisten en la oralidad de los pueblos. Son recursos empleados de manera consciente por el autor para acentuar el carácter de los personajes y el tono de angustia, ansiedad e incertidumbre que se logra con la representación de la oralidad. El tono y la emoción concuerdan plenamente con el lenguaje que se emplea. El adverbio *ciertamente* dilata la escena, la vuelve más lenta, como para mostrar el persistente sufrimiento.

También observamos que se hace un uso consciente y reiterado del paralelismo, un recurso que se empleó frecuentemente en la literatura prehispánica, pero que, en este poema además de establecer un tono de repetición y circunloquio, nos recuerda que los personajes proceden de una comunidad de hablantes originarios, que son todavía víctimas de un colonialismo que los subyuga y, por tanto, padecen su propia peregrinación. En este ejemplo se emplea tres veces el paralelismo, estas equivalencias ocurren en distintos niveles del lenguaje y cada uno cumple una función específica. En el primer caso aparece como mera repetición para establecer un ritmo; en el segundo caso, (“Sólo eran arrojados, sólo eran perseguidos”) la equivalencia es de tipo sintáctica y en el tercero (“Pasaron por Oaxaca, vinieron a pasar por Puebla”) el apareamiento es de tipo semántico. En este ejemplo, el “coupling”, como también se le designa a las estructuras paralelísticas, logra crear un efecto de viaje sin destino, de monotonía, de tedio, de odisea permanente. Es decir, el poeta logra con estos recursos reducir la distancia entre el significado y el significante, porque el sentido y el sonido del poema contribuyen a generar las mismas sensaciones.

Se crea la ilusión de estar frente a un códice, como si las imágenes estuvieran fijas y fuera la mirada la que le aporta el movimiento, pero además como si el destino fuera la mano que permite el deambular de los personajes. Es una imagen en dos planos, porque falta la voluntad de los personajes, quienes no se mueven por sí mismos, pero sí padecen la falta de autonomía, de libre albedrío. La repetición es un recurso de la oralidad, como nos advierte Walter J. Ong: “La redundancia, la

repetición de lo apenas dicho, mantiene eficazmente tanto al hablante como al oyente en la misma sintonía” (46).

No obstante, los aspectos que aporta el paralelismo como recurso sintáctico, semántico y prosódico en el ejemplo seleccionado, otro recurso que también contribuye a reforzar el efecto de incertidumbre e inestabilidad es el empleo constante de la vibrante suave (r) y la vibrante múltiple (rr). En el ejemplo “Vagaron, vagaron; ciertamente andaban sin rumbo por el país, no eran recibidos en ninguna parte, nadie conocía su rostro...” es claro que la vibrante sencilla aporta la idea de un tránsito lento, es decir, un deambular calmo pero constante (vagaron, ciertamente<sup>71</sup>), pero en seguida surge la atrofia, el choque, la brusca detención (recibidos, rumbo) sonidos fuertes y bruscos que intentan reflejar no sólo un sentido sino un sonido: significante y significado se estrechan para reforzar la atmósfera que impera en el ánimo de los personajes del poema. La sustancia fónica de la lengua permite la unión entre el sonido y el sentido. El mismo lenguaje crea la ilusión de la realidad y al mismo tiempo refleja el estado de ánimo imperante. Consideramos que el efecto sonoro produce una aliteración, figura que corresponde al orden de los metaplasmos.

Si las palabras que contienen el sonido vibrante suave dan la idea de un lento avance, las que contienen la vibrante múltiple, lo anulan. Tal es el caso de la expresión *arrojados*. Algo se rompe en la esperanza de los personajes cada vez que surge una palabra con el sonido vibrante múltiple, algo se desgarrar en su

---

<sup>71</sup> El adverbio adquiere en este caso una función testimonial, porque además de reproducir la oralidad se apela al enunciatario para reforzar el carácter veridictivo del poema.

camino, su búsqueda se derrumba. Es una palabra brusca, que mutila, pero al mismo tiempo, derivado de la polisemia, alude a una característica del personaje, porque a pesar de la zozobra, los personajes tienen arrojo, no cesan de buscar un mejor destino. Son ríspidos, recios, persistentes, están formados de tierra.

Se enumeran varias acciones y se prescinde de las circunstancias, lo cual, de acuerdo con las formas tradicionales del discurso poético, le resta poeticidad al fragmento; sin embargo, consideramos que el rasgo poético reside en la fuerza de los verbos, en su valor polisémico, en su efecto sonoro, en los recursos tomados de la oralidad, en el empleo del paralelismo y en el uso de expresiones que trasgreden la lógica del discurso, por ejemplo, la frase “nadie conocía su rostro”. En este ejemplo en particular el poeta da más importancia al valor conceptual, que de acuerdo con Carlos Bousoño es uno de los aspectos esenciales de la poesía. Se privilegia la idea y se deja de lado la parte afectiva o sensorial. Dicho de otra manera, en este caso impera la ética sobre la estética, la inteligencia sobre la imaginación: la prosa se impone al verso, pero el poeta deja ver su destreza con la prosa. Dicho con Zamora Vicente, el buen prosista hace coincidir las exigencias del ritmo de la frase con las del sentido.

El coloquialismo y la oralidad, en términos generales, buscan el efecto poético dando mayor peso a la forma del contenido que a la forma de la expresión, pero en este fragmento que destacamos vemos que la oralidad cumple la función estética de representar el estado de ánimo de los personajes. Las emociones se transmiten de manera más directa, empleando en algunos casos el estilo directo de

los personajes. Al mismo tiempo la oralidad permite recrear su sentido de pertenencia e identidad.

### 3.3.3 Figuras y prefiguraciones

En el fragmento cinco del poema, donde se plantean los hechos de la matanza de Tlatelolco, encontramos el siguiente ejemplo: “La noche había caído: helicópteros y tanques iban y venían espesando el desprecio...”

De acuerdo con nuestro análisis, se trata de una metáfora continuada; la primera es una personificación, una figura muy común en el habla popular que no tiene mucha trascendencia, salvo que aporta una doble significación, porque por un lado se refiere a que había oscurecido; por el otro a que los malos tiempos habían llegado; es decir, identificamos un sentido referencial y al mismo tiempo un sentido histórico, pero además se refiere a la noche que cae sobre el destino de los personajes, porque a partir de este hecho uno de ellos quedará ciego. Es una noche doble, aparición repentina de Tezcatlipoca, la sombra que sigue al poeta. Está en su memoria milenaria, se representa en su lenguaje y se desdobra en sus múltiples referentes.

La segunda figura, en cambio, es una sinestesia, porque atribuye a los helicópteros y tanques la acción de espesar, es decir de incrementar o abundar, podríamos decir incluso que en este contexto espesar es mancillar o contaminar. Aunque se trata de una metáfora de primer grado, lo que resulta interesante en este ejemplo (helicópteros y tanques iban y venían espesando el desprecio) es la

combinación de los sonidos consonánticos n y s, porque ambos contribuyen a la reproducción del sonido onomatopéyico del ir y venir de los vehículos de guerra. La alternancia de los sonidos reproduce con más o menos fidelidad el estrujante sonido de las aspas, las lentas y pesadas ruedas, zumbido que permanece en la atmósfera del poema, deambular lúgubre y aéreo, orugas de acero que cimbran el piso y que convierte el sonido tan, an, an en sonoridad tétrica. Es el augurio que se asoma, los sonidos que se espesan; es la noche que cae, pero no a plomo sino lentamente, cuajándose. Las aspas de metal zumban alrededor de este verso porque el poema no solo pretende describir una escena sino representarla, hacerla presente y tangible por medio de los efectos sonoros.

Todo el fragmento funciona como una alegoría. La noche es la injusticia que cae sobre un pueblo que continúa dormido, un pueblo que vive en la oscuridad, pero no posee el don del silencio y la tranquilidad, sino que los helicópteros, que en este caso son los tiranos, irrumpen una y otra vez amenazando con su sonido bélico la calma endeble del pueblo que vive en penumbras. La expresión “iban y venían” alude a la espiral de la historia, los ciclos se repiten: conquista, colonia, independencia, revolución, 2 de octubre de 1968<sup>72</sup>; como los momentos trágicos de nuestra historia, las aeronaves van y vienen espesando, es decir, aumentando, cuajando el silencio: la injusticia, la desigualdad, la pobreza. Es una alegoría que potencia el valor lírico del poema y que nos muestra que el poeta empleaba de manera consciente cada uno de sus recursos. Ya sin rostro y sin voz el camino de

---

<sup>72</sup> El poema donde Juan Bañuelos desarrolla de manera más profunda la masacre del 2 de octubre y los múltiples sentimientos que este evento provocó es *No consta en acta*, uno de sus libros más celebrados y que tuvo un impacto inmediato en los lectores.

Tezcatlipoca es el único que pueden transitar los personajes. La rabia y la melancolía se unen en este verso para esbozar las señales de la época; el sol negro domina la atmósfera, porque nuevamente con Kristeva: “en tiempos de crisis, la melancolía se impone, se dice, construye su arqueología, produce sus representaciones y su saber. Una melancolía escrita no tendrá seguramente mucho que ver con el estupor que lleva ese nombre” (13).

El modo del verbo también es un recurso que sirve para mostrar la continuidad de las acciones. Los eventos ignominiosos no terminan, siguen sucediéndose en la noche de la historia mexicana. Para eso el poeta combina el copretérito y el antecopretérito, acciones que muestran una sucesividad, una continuidad que nunca se interrumpe. Iban y venían son acciones que no se concretan solo en el pasado, sino que se realizan en una espiral que asciende y desciende de forma cíclica. Las figuras literarias son empleadas por el autor como prefiguraciones de la catástrofe que rodea al país. La historia, el mito y el testimonio forman los aros de esa espiral que convergen en el poema.

#### 3.3.4 La antítesis como revelación

El manejo de la antítesis, una característica de estilo del autor y que es frecuente a lo largo del poema, podemos ejemplificarla con el siguiente fragmento:

Esporádicas luces de bengala iluminaron las prevaricaciones de la noche.

Los dos habían logrado escapar por un corredor de ferrocarriles

en la estación de Nonoalco;

de pronto, una bala perdida destrozó el rostro del “Tiricias”. (243)

Siguiendo a Carlos Bousoño, sostenemos que en este fragmento “Todos los contrarios son posibles sucesivamente en un poema, como son posibles, sucesivamente, en el alma del hombre que lo crea” (24). La antítesis o contraste no solo funciona como figura literaria, sino que se convierte en un elemento que articula la lógica de la dimensión pasional de los personajes. Esa contradicción los revela a ellos, porque alude a su realidad. Es el abismo que se abre entre su desear y su hacer, la brecha que los abre y desgarrar, la grieta que los destierra.

Las luces de bengala establecen un contraste con las prevaricaciones de la noche. Se trata de una alegoría de los personajes, los Coyotes azules, que buscan mejor suerte en la capital, pero se enfrentan a la densa oscuridad, la noche de la política mexicana. Al ver la masacre, los Coyotes corren con sus pies ligeros; casi encuentran refugio en la estación de Nonoalco, cuyo significado en lengua náhuatl es “lugar de mudos”. Esto quiere decir, los personajes, aun cuando son testigos de la masacre por el abuso político y la injusticia social, prefieren refugiarse en el silencio, se quedan mudos, pero esto no es suficiente para el discurso autoritario, porque además de la voz, es decir del canto de protesta de los Coyotes azules, deben perder la mirada: una bala perdida destroza el rostro del Tiricias y posteriormente los médicos lo declaran ciego para siempre. Es la doble noche que vuelve a caer sobre los personajes, es el Tezcatlipoca que nuevamente se desdobra; o acudiendo nuevamente a Bousoño, también sostenemos que “más que ver objetos, vemos oposiciones entre objetos” (202). Esta contradicción muestra en el fondo una lógica pasional de los personajes, porque representa el ir y venir, la noche y el día no solamente como contrarios, sino como contrarios-

complementarios. La oposición de los objetos nos demuestra su unión más natural, donde se da la plenitud de sentido.

En este fragmento, el persistente sonido de las metralas se hace escuchar con la vibrante sencilla y la vibrante múltiple. En el primer verso se observa cómo las vibrantes sencillas aluden al suspenso y al miedo por el peligro inminente, pero en el segundo verso aumenta el horror y por tanto surgen las vibrantes múltiples: corredor, ferrocarriles. En el tercer verso se prefiere una disminución de la tensión, pero en el cuarto regresan las vibrantes con todos sus sonidos de metrala: pronto, perdida, destrozó, rostro, Tiricias. Es el sonido continuo de las balas que se impactan en el ánimo de los personajes y al mismo tiempo es el sonido del tren que inicia su viaje hacia el silencio y la oscuridad, hacia el inframundo de la esperanza donde los Coyotes han apagado su aullido y han detenido su búsqueda, su peregrinar y sus tribulaciones.

Es importante recalcar el significado de Tiricias, el apodo del hermano de Anfilio. La palabra tiricia es una deformación de ictericia, enfermedad asociada con la palidez de la piel y la falta de apetito causado por la tristeza. En México, la palabra también se usa para designar al melancólico, al que se deja arrastrar por la nostalgia y los quebrantos. No es propiamente la designación de una enfermedad sino de un estado de ánimo, que vuelve a la persona propensa al desencanto y a la soledad. Es una suerte de *spleen* tropical, que ha generado diversas expresiones culturales, en la música, en el cine y en este caso en la poesía. La melancolía es un sentimiento que se acentúa con las tragedias; y particularmente el 68 es un año donde se acentúa el sentimiento trágico, la melancolía como una respuesta política a la

ignominia del Estado, como nos lo revela Roger Bartra en su ensayo sobre la melancolía moderna:

Quienes somos parte de la generación del 68 vivimos intelectualmente montados en dos épocas. Nos educaron de jóvenes en una tradición humanista que se preguntaba por la condición, naturaleza y destino del hombre. *¿Qué es el hombre?* Esa era la pregunta central que nos inquietaba (todavía se incluía a la mujer en el concepto de hombre). Pero en los años setenta otras formas de pensar comenzaron a influir en los miembros de mi generación. Dejamos poco a poco de preguntar *¿quiénes somos?* Para buscar otras interrogantes. Nos asaltaba una duda: *¿dónde estamos?* (17)

Esta circunstancia de vida también sucede con los personajes del poema, de ahí que destaquemos el uso acertado de la antítesis, porque en el fondo los Coyotes van en busca de una utopía, un no lugar, donde solo reina el silencio. El momento histórico determina a la condición humana y el poeta se ve impelido a mostrarlo en el poema. Resulta interesante el efecto poético que se logra en este fragmento porque el sentido sería que la tristeza, (Tiricia) en busca del silencio (Nonoalco) es destrozado abruptamente por el caos. Se trata de una nostalgia patológica, estado de ánimo que ha sido provocado por los sistemas de gobierno; no es la nostalgia creativa que lleva a la transformación del mundo, sino la que lleva a la frustración, el desencanto y el precipicio<sup>73</sup>. El poeta enriquece el estilo con la naturaleza

---

<sup>73</sup> Al respecto de la melancolía dice la filósofa holandesa Joke Hermsen: "Todas las culturas celebran de alguna forma la melancolía, pero también intentan domeñarla con ritos, narraciones y ceremonias religiosas. La melancolía puede adoptar formas muy diversas, desde una turbación pasajera de las emociones hasta un permanente estado de desolación, pero cualquiera que sea su especificación,

polisémica de los nombres propios. Es el nivel profundo del lenguaje lo que consolida este aspecto que podría pasar desapercibido en una lectura inicial, pero con el análisis del texto emergen estos sentidos que enriquecen la significación y al mismo tiempo potencian el efecto estético del poema. No pasamos por alto que el nombre Tiricias también nos remite a Tiresias, “el que se deleita con los signos”, según nos refiere Robert Graves en *Los mitos griegos* (598), el adivino ciego de la ciudad de Tebas. Ambos personajes comparten la ceguera, la semejanza del nombre, la soltería y sobre todo el carácter profético que advierte su presencia. Espejo del Mito, Tiricias alumbra desde la oscuridad de su ceguera física el camino de resistencia que seguirán los Coyotes. Más que un asunto de paronimia, nos parece que el poeta quiere que tratemos de inferir sus profecías. La ceguera alude a la oscuridad y al mismo tiempo a la revelación de ciertas verdades que después irán apareciendo, como el hecho de que los Coyotes terminarán siendo adorados como personajes sagrados.

### 3.3.5 Imágenes y sensaciones

A lo largo del poema, es notable el trabajo de la imagen, la imagen plástica y la sonora. Es parte del estilo del autor, destaca en su obra poética y singulariza sus estrategias literarias. Uno de los fragmentos donde mejor se condensa este atributo es el siguiente:

De pronto sus aullidos se vuelven retumbos de un caracol  
que suena ascendiendo hasta el monte de la imaginación.

---

desde los tiempos más remotos ha sido un factor constante en las descripciones de la condición humana.” (24)

Los Cinco Soles iluminan el metro.  
Ellos siguen cantando.  
Sin embargo sus rostros son rostros sin sonido.  
Igual que el campo seco, color de la fatiga,  
llevan la piel carcomida como un astro muerto. (244)

En el primer verso el poeta logra que la imagen sonora se desdoble, se transforme en una imagen plástica. El aullido se enrolla hacia dentro, hacia la pena, hasta que se vuelve espiral: “sus aullidos se vuelven retumbos de un caracol”. Se trata de sonidos que se vuelven círculos concéntricos, se enroscan antes de explotar en una espiral acuática, pero al mismo tiempo rígida: es la conciliación de los contrarios, alusión inevitable a Tezcatlipoca.

Recordemos lo que Dámaso Alonso nos dice sobre la imagen: “Hay que pensar lo que es la imagen -es sueño que soñamos despiertos-: su extraño poder de transmutar realidades. Una imagen implica una ecuación,  $A=B$  (A, elemento real; B, elemento irreal) ...” (315). En este caso queda claro que aullidos es un elemento real y retumbos de un caracol es el elemento irreal.

Además, es notable en este fragmento el empleo de la antítesis: los aullidos se vuelven caracol, Cinco soles iluminan el metro, cantan, pero sus rostros no tienen sonidos, campo seco, color de la fatiga. Las imágenes poéticas nos sugieren la conciliación con su propio contrario: A y B se atraen y al mismo tiempo se rechazan.

Hay, en este fragmento, una aparente carencia de estilo: el empleo de la conjunción adversativa restrictiva, “sin embargo”, porque se entiende la oposición lógica; pero la carencia es solo aparente, el poeta quiere reforzar esta contradicción empleando un giro poco poético y sin embargo es el nexos que hace presente lo inefable, al que no se nombra, pero está en todas partes: el espejo que refleja todas las contradicciones para unirlos en su rostro oscuro. Respecto al estilo o idiolecto del autor, diremos con Riffaterre que el nexos no es una palabra poética en sí misma, pero adquiere un valor expresivo “fuera de los estereotipos convencionales” (163).

La imagen funciona como el fragmento de un código prehispánico, se enumeran acciones y al mismo tiempo se pretende generar sensaciones. El campo seco aporta todo el color que se necesita para plastificar la escena. Es el tono sepia del desconsuelo. La falta de fertilidad se nombra por sí misma; la esperanza está ausente y eso lo reflejan los colores. El poeta abusa de la descripción porque no quiere decir más de los personajes y espera que el ambiente y la atmósfera lo digan todo o casi todo.

También el empleo del comparativo “como” podría verse como una carencia, pero la imagen lo resuelve de manera acertada y asertiva porque enlaza metáforas de segundo grado: la piel carcomida se parece a un astro muerto; es decir, solo puede ser comparado con lo que no se puede observar, lo que todavía es una hipótesis, una mera posibilidad; o como sugiere Dámaso Alonso cuando se refiere a la imagen, “Todo es ilusión” (318). Al emplearse el “como” de manera directa, se alumbró a la desolación más pura de los personajes, por tanto, podemos aseverar que tampoco se trata de una carencia sino de un recurso empleado a propósito para

destacar y dimensionar la imagen borrosa de los Coyotes, cuya voz se enrosca como un caracol que se ahoga en su propio sonido. El lenguaje y las estrategias son reflejo del ánimo de los personajes; su imaginación se ha despoblado porque su esperanza comienza a apagarse. El “como” es ilusión, aproximación a una idea: compara y distingue a un mismo tiempo. Las conjunciones cumplen, además de lo gramatical, la función de unir dos realidades que corresponden a mundos distintos; abre la puerta para que observemos la ilusión.

### 3.3.6 Estilo directo

Para el análisis final de este capítulo hemos seleccionado un fragmento donde se reproduce el estilo directo de los personajes que protagonizan el poema. En el texto, el fragmento en cuestión aparece originalmente en comillas porque se trata de una plegaria que ofrecen al Señor de Tila<sup>74</sup>, representación de Jesucristo en los Altos de Chiapas; la invocación no se atribuye a un personaje en específico sino a ambos:

Aquí ya estamos,  
ya está que nos llegamos  
y no está triste nuestro corazón,

---

<sup>74</sup> Es necesario mencionar que Tila es una población al norte del estado de Chiapas, cuyo significado en náhuatl es lugar negro. El lugar está habitado por choles; sin embargo, los tseltales, que también habitaron la zona, le nombraban Sibsak, que se traduce como “blanco que se ennegrece”. En el lugar se venera al Cristo negro, deidad muy respetada por los pueblos originarios de la región. Arriesgamos la hipótesis de que el Cristo negro es una advocación de Tezcatlipoca y cuyo sincretismo es lo que genera la veneración desde Oaxaca hasta Centroamérica. En la población de Tila existe una cueva que los pobladores y visitantes adoran y en ese lugar se han encontrado reverencias a Ek Chuak y Yacatecutli, deidades que también se representaban con el color negro y que están emparentados con “el humo del espejo” o espejo humeante. Por tanto, no consideramos fuera de sentido la hipótesis de que la deidad principal en la zona sea Tezcatlipoca, el dios cuya presencia es constante en la obra del poeta.

ya hicimos prendimiento de velas (245)

El estilo proviene directamente de la oralidad de los pueblos de Chiapas, pero particularmente representa una forma muy común de expresarse entre los hablantes de los pueblos originarios, quienes debido al bilingüismo o diglosia construyen estructuras lógico-sintácticas que por sí mismas logran un efecto poético espontáneo. La forma llana en que se expresan los personajes y la manera en que el sujeto de la enunciación reproduce el estilo conversacional, parecen ajenas a las distintas formas del discurso poético; sin embargo, lo retomamos porque consideramos que, en la estructura sintáctica y la lógica del discurso, ejemplificada con esta cita de los personajes, están muchas de las características de estilo que se apropia el sujeto de la enunciación a lo largo del poema.

En primer lugar, está el paralelismo “Aquí ya estamos, ya está que nos llegamos”. Aunque aparentemente las dos frases dicen lo mismo, ambas apuntan a una significación con un peso específico distinto. En la primera oración se hace énfasis en la circunstancia locativa: los Coyotes han regresado al lugar del que partieron, del que fueron expulsados. Ya no en otro lado, sino “aquí”; el adverbio temporal refuerza la idea de que ha pasado tiempo, han vivido diversas circunstancias, pero “ya” están nuevamente en el sitio que les dio rostro. Esa primera oración equivale a por fin, después de tanto tiempo y tantas tribulaciones; es decir a la consecución de la meta: desprenderse es volver al mismo lugar. El paso de la resignación a la dignificación los ha llevado a este clímax: aquí ya estamos.

Sintácticamente la oración es un hipérbaton, procedimiento que se emplea para destacar o figurar la representación tanto del significante como del significado. Acudimos a Bousoño para recordar que “Puede la sintaxis ser un instrumento muy directo de la poesía; es decir, puede la sintaxis actuar expresivamente” (188). Como lo podemos verificar en el verso citado “Aquí ya estamos”; y no, como diríamos en la lengua convencional, ya estamos aquí; es decir, el espacio se sobrepone al tiempo, es la recuperación del territorio, el reencuentro con el ombligo, el sentido de pertenencia.

“Ya está que nos llegamos” es una frase que no procede de la lengua convencional. Su equivalente sería Ya llegamos, pero el poeta ha querido recrear cómo los personajes, y los hablantes originarios en general, agregan el verbo y repiten el pronombre personal para reafirmar su presencia. Si en la primera oración el verbo estar indica esencia, en el segundo caso alude más bien a la presencia o estancia. El hecho de que el adverbio de tiempo anteceda la oración refuerza la estancia o presencia de los personajes. La oración no funciona solo como una repetición y reforzamiento de la primera, sino que el sentido es distinto, porque expresa una forma de desprenderse de su pasado. El verbo estar funciona como un presente histórico y al mismo tiempo indica la pasión de los personajes. El sentido de la frase al parecer es de ya somos, por fin somos, nuevamente somos.

En segundo lugar, destacamos el recurso del pleonasma: “ya no está triste nuestro corazón”. Al agregar la referencia del corazón se potencia la belleza del verso. Entre los pueblos originarios, pero particularmente entre los tsotsiles, los saludos equivalen a preguntar “¿Cómo se siente hoy tu corazón? Por tanto, este

verso se apoya en el recurso de la oralidad y al mismo tiempo de la cosmovisión indígena; aquí la lengua no puede dissociarse del pensamiento.

En la terminología de la escuela de Lieja, el pleonasma es un metalogismo por adjunción, que sirve “para «engordar» el acontecimiento, «aumentar» las cosas” (218). En este caso se hace énfasis en el corazón, como residente de las pasiones. Ya no solo no están tristes, sino que ya no está triste su corazón, es decir, su existencia ha dado un giro. Recordemos que en nuestras culturas indígenas el rostro y el corazón son los dos aspectos sustanciales de la existencia humana. El verso no dice estamos alegres, porque no encaja esa pasión en la existencia de los personajes, sino que la tristeza ya no habita en su corazón; el pleonasma ha servido para expresar que estamos llenos de reiteraciones necesarias, porque se precisan mejor las emociones.

En tercer lugar, reconocemos el empleo de la alegoría: “ya hicimos prendimiento de velas”. Después de todo el deambular de los Coyotes por la larga noche de su destino, nuevamente vuelven a ver la luz al pie del Señor de Tila. El sentido de la frase es múltiple; se refiere al menos a tres aspectos. El primero es el hecho de que la luz vuelve a brillar en el destino de los personajes, están alegres, satisfechos, recuperan su rostro y su corazón. El segundo sentido alude al hecho de que la fe regresa a su corazón; esto gracias a las plegarias y a la recuperación de la espiritualidad que habían perdido por causa de su destierro; las velas vuelven a encenderse en su vida. El tercer sentido se relaciona con el acto de contrición. Los Coyotes aceptan su culpa, aceptan su destino y recuperan la raíz que habían perdido. Nuevamente se arraigaron, se hicieron piedra: recuperaron su sentido de pertenencia.

Pero identificamos un sentido más, que deriva del verbo prender. Aunque el verbo popularmente alude a la acción de encender, en este verso también se emplea con el sentido de tomar, agarrar, aprehender; es decir, además de encender las velas al santo, los personajes se sujetan y se aferran a la luz: la esperanza es su prenda final. El poeta acude a la oralidad de los hablantes de la lengua originaria para que de manera directa nos muestren la belleza, la polisemia y el misticismo de la significación. En esas velas encendidas también podemos ver la función de un espejo que muestra la interioridad de los personajes y el humo sus diversas transfiguraciones. Imagen arquetípica del hombre, la vela que se consume es un reloj que advierte del destino inevitable.

En “Coyote azul con guitarra” la historia, el testimonio y el mito abrevan del discurso poético y nos muestran que la poesía cumple con una función social, al mismo tiempo que una función espiritual, aunque ambas funciones no estén dentro de los propósitos específicos del poeta, o bien, a pesar de que ése sea su propósito el poema continúa teniendo una función estética. Seguimos en esta idea a Octavio Paz: “Aunque la poesía no es religión, ni magia, ni pensamiento, para realizarse como poema se apoya siempre en algo ajena a ella” (189).

El poema en prosa es una modalidad que nos presenta diversos retos y al mismo tiempo muchas oportunidades de análisis, porque combina las estrategias discursivas de la narración y descripción y acude al empleo de las licencias poéticas. El testimonio y la imaginación se combinan de manera que se logra un discurso poético pleno de esteticismo y al mismo tiempo enriquecido con una visión crítica de la realidad. La continuidad del discurso y la ausencia de rima le permiten al poema prosístico sumergir al lector en una mayor complicidad. Como modalidad

discursiva, el poema en prosa muestra su plena vigencia porque registra con mayor fidelidad el ritmo y los azares de la posmodernidad. Desde Arthur Rimbaud hasta nuestros días, el empleo del poema en prosa manifiesta que es absolutamente moderno.

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, esta modalidad lírica nos condiciona a aproximarnos desde diversos enfoques analíticos y críticos, por lo que hemos acudido a la semiótica y la estilística, recursos que todavía se pueden explotar más en el análisis de este poema. Hemos querido aplicar en este capítulo la fusión de estos dos modelos de análisis porque en el fondo buscan el mismo propósito, como lo clarifica Paz Gago: “El análisis semioestilístico tratará, pues, de investigar los efectos estéticos específicos que el escritor pretende provocar en los lectores mediante una manipulación especial del código lingüístico que resulta de la acción de otros códigos a él superpuestos” (172). Como disciplinas auxiliares de las ciencias del lenguaje, la semiótica y estilística nos permiten atender y entender mejor el hecho literario, analizar el sentido del texto e interpretar las cualidades estéticas del autor. En definitiva, el empleo de la semioestilística en el poema “Coyote azul con guitarra” nos ha permitido el análisis e interpretación de los procesos en el arte poética de Juan Bañuelos.

Aunque no seguimos al pie de la letra todas las propuestas y tampoco empleamos todas las formas de análisis de la corriente semioestilística, acudimos a las herramientas que nos permitan desentrañar las estrategias y los recursos que el autor emplea para lograr dicho efecto estético. Así como el corpus de la obra, la

selección de elementos teóricos y de análisis también es parcial, pero buscan representar la generalidad.

Conscientes de que toda propuesta representa un riesgo, lo asumimos como parte de la búsqueda de alternativas poéticas y estéticas que nos ayuden a comprender mejor la materia poética, esa sustancia que a lo largo de la historia ha llevado a críticos, teóricos y poetas a emplear todas sus capacidades sensibles e intelectuales para aproximarse mejor a su comprensión, aunque en el intento es posible alargar antes que acortar las distancias.

## Epílogo

En el 2012, después de casi 50 años de la publicación de sus dos primeros poemarios, el Fondo de Cultura Económica publicó *Vivo, eso sucede*, la obra reunida de Juan Bañuelos, quien a lo largo de su trayectoria impartió clases como profesor universitario, dictó conferencias, coordinó diversos talleres literarios y fungió como mediador del conflicto entre el Ejército Zapatista de Liberación Nacional y el Gobierno Federal. Su función como titular de la Comisión Nacional de Intermediación, lejos de alejarlo de la poesía, le permitió estrechar más los lazos entre la literatura y la realidad, entre la ética y la estética. Esto nos demuestra que el arte nunca está realmente desvinculado de la política, sino que el poeta se encarga de ser un mediador, un *médium*, que nos permite hacer conciencia no solo del presente sino también del pasado y del futuro de nuestra historia.

En dos escenarios disímiles, Bañuelos asumió el mismo papel de mediación: durante el 68 y el levantamiento del EZLN. El conflicto armado en Chiapas no solo confrontó a los diferentes grupos ideológicos en este país, sino que también metió discordia entre las familias y los amigos. Fue el caso de los miembros de la Espiga amotinada, porque los integrantes se colocaron en diversos mandos. A Eraclio Zepeda se le acusó de traidor de la causa desde que aceptó el cargo de Secretario General de Eduardo Robledo Rincón, gobernador priista que asumió el cargo en diciembre de 1994, después de un proceso que fue señalado de fraudulento. Durante la gestión como Secretario General de Eraclio Zepeda no faltaron las manifestaciones, tomas de carreteras y fincas cafetaleras, inconformidades a las

que el gobierno estatal respondía con policías que tenían la orden de desalojo, durante los cuales se registraron varios asesinatos.

Sin embargo, la simpatía del autor de *Benzulul*, lograba conciliar a sus antiguos compañeros comunistas. En 1999 fue nombrado Embajador Plenipotenciario y Extraordinario en la UNESCO y es ese momento en que sus antiguos camaradas y compañeros de la palabra, Juan Bañuelos y Óscar Oliva, reaccionaron de manera violenta enviando una carta al periódico La jornada donde lo acusaban de ser cómplice de los asesinatos de campesino e indígenas chiapanecos.

Esta fue la grieta que desprendió el último grano de la Espiga. La concordia se había roto de manera inevitable y quienes antes proclamaban que la palabra debía ser el puente de conciliación, ahora mostraban que era el arma más destructiva. La búsqueda de un mundo más justo y habitable los había unido en el inicio de su carrera literaria, así lo manifestaban en el texto introductorio que cada uno redactó exprofeso para el primer libro colectivo. Esa coincidencia ética poco a poco se iría disolviendo hasta pulverizar la espiga que los había amotinado.

Las posturas políticas de Juan Bañuelos fueron claras, valientes y abiertas en sus declaraciones públicas, entrevistas, cartas de apoyo o de denuncia; hay una postura firme y coherente a lo largo de su trayectoria como militante de una izquierda crítica. Sin embargo, en su obra poética las posturas y opiniones del autor no son lo más importante. Su destreza en los recursos del lenguaje, el manejo del ritmo, el tono y la emoción permiten que la intención sea conmover sobre el sentido de la búsqueda del hombre, no convencer respecto a sus ideas. No hay poesía sin política, porque el poeta es el centro de imantación de los procesos culturales y por

tanto su obra es el espejo de las representaciones y nos muestra el humo del cambio, de las sucesiones y transfiguraciones.

Ya en el primer capítulo intentamos mostrar cómo Juan Bañuelos desde sus inicios tenía claridad de sus convicciones éticas y estéticas, pero también del ineludible compromiso que sentía con la voz de los pueblos originarios, ya que había descubierto, de la mano de César Vallejo, que en las voces ancestrales del pueblo está la voz que alumbrará el futuro de la poesía en Hispanoamérica, pero esta reivindicación no debía centrarse solamente en los temas sino sobre todo en los recursos de la oralidad, en la riqueza expresiva y el tono de las lenguas de los pueblos originarios que luchan por mantenerse vivas y preservar una cosmovisión. El testimonio, el mito y la historia se articulan en su poesía para romper con la sucesión del tiempo e instaurar un tiempo arquetípico. “El poema es tiempo arquetípico; y, por serlo, es tiempo que encarna en la experiencia concreta de un pueblo, un grupo o una secta” (Paz 191).

Esto hace que su poesía siga vigente, que se constituya en un manantial donde las generaciones de hace más de medio siglo y las de ahora puedan fortalecer su conciencia crítica al tiempo que enriquecen su dimensión estética. Nos atrevemos a afirmar que además de los poetas que Bañuelos formó de manera directa en sus talleres, entre otros Joaquín Vásquez Aguilar, Efraín Bartolomé, Marco Antonio Campos, Orlando Guillén y otros miembros del Infrarrealismo, su obra sigue formando a nuevas generaciones que abrevan directamente de ella: Ruperta Bautista Vásquez, Balam Rodrigo, Manuel Bolom Pale, entre muchos otros que mantienen un diálogo directo con su arte poética y su conciencia crítica.

Con *Espejo humeante*, la poesía del chiapaneco muestra que su poética parte de la figura siempre escurridiza de Tezcatlipoca; por lo que hemos querido demostrar siguiendo las hipótesis de diversos estudiosos de la mitología prehispánica que la sombra del humo del espejo envuelve los poemas para develarnos un mundo donde lo sagrado permanece, aunque el hombre trate de liberarse de su encantamiento. Gracias a la revisión de las diversas obras donde la preocupación central es Tezcatlipoca, hemos podido comprender y desentrañar aspectos de la estética de Juan Bañuelos que no habíamos podido comprender y que nos explican la riqueza de la significación de su obra. Esto es lo que hemos querido mostrar en el segundo capítulo para que los lectores de Bañuelos tengan otras estrategias de interpretación. La presencia de Tezcatlipoca no sólo la registramos en los libros de *Espejo humeante* sino que se convierte en una constante en el nivel profundo de sus poemas de sus libros posteriores.

Con la lectura y análisis de “Coyote azul con guitarra” asistimos a una de las obras más peculiares de la poesía mexicana; por la modalidad discursiva, las estrategias lingüísticas, el manejo de la dimensión pasional, los recursos orales, sus características testimoniales, sus aspectos metapoéticos, y por las referencias míticas, sagradas y rituales. Ello nos ha permitido probar la fusión de la estilística y la semiótica de las pasiones. Herramientas que no sólo nos han permitido desentrañar mejor sino sobre todo dimensionar el valor estético del poema y su entereza ética. La semioestilística nos ha dado la certeza de que valorar la literariedad del texto implica primero reconocer las herramientas lingüísticas y retóricas del texto literario para luego realizar el análisis del discurso desde diversos

enfoques. De esta manera reconocemos la complejidad en los procesos del arte poética y valoramos la riqueza de su significación.

Tenemos la certeza de que hemos podido, gracias a la estilística y la semiótica, conocer mejor la organización textual y las estrategias de Juan Bañuelos, la manera en que el poeta logra objetivar lo subjetivo por medio del lenguaje, pero también tenemos la certeza de que aún nos queda una gran tarea: seguir rastreando las apariciones del humo del espejo lo largo de su obra, encontrar las diversas representaciones y delimitar por qué su obra es un código que muestra un perpetuo presente donde se amalgaman la historia, el mito y la poesía. Compromiso que asumimos para continuar estudiando la poesía del poeta que se declaró ávido de pan y de concordia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adam, J.M. y A. Petitjean. *Le texte descriptif*. Paris, Nathan, 1989.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer* III. Valencia, PreTextos, 2002.
- Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1986.
- Alonso, Dámaso *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 2008.
- Anónimo. *Popol vuh o libro del consejo de los indios quichés*. México, Losada, 1998.
- Bachelard, Gastón. *El derecho de soñar*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Ballart, Pere. *El contorno del poema. Claves para la lectura de poesía*. Barcelona, Acantilado, 2005.
- Bañuelos, Juan, et al. *La espiga amotinada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- Bañuelos, Juan, et al. *Ocupación de la palabra – Nuevos poemas de La espiga amotinada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- - - -. *Espejo humeante*. México, Joaquín Mortiz, SEP, 1987.
- - - -. *Noeud á trois vents*. Canadá, Écrits des forges, 1999.
- - - -. *El traje que vestí mañana*. México, Plaza y Janés, 2000.
- - - -. *A paso de hierba: poemas sobre Chiapas*. México, Colibrí, 2002.
- - - -. *Vivo, eso sucede. Poesía reunida*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

- - - -. Conferencia sobre Rosario Castellanos, publicado por Ricardo Cuéllar Valencia Viernes 11 de agosto de 2017 en <https://www.elheraldodechiapas.com.mx/cultura/conferencia-de-juan-banuelos-sobre-rosario-castellanos-2458960.html>

Bartra, Roger. *La melancolía moderna*. México, FCE, 2017.

Becerra, Hernán. *Los escritores chiapanecos opinan sobre el EZLN*. México, EDAMEX, 1999.

Béristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1992

Bordieu, Pierre. *Las reglas del arte*. España, Anagrama, 1995.

Borgeson, Paul W. "La espiga amotinada y la poesía mexicana". *Revista Iberoamericana*, 148-149, julio-septiembre de 1989, pp. 1177-1190, <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/4655>

Borgeson, Paul. *La lucha permanente: Arte y sociedad en La espiga amotinada*. México, Gobierno del Estado de Chiapas, 1994.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1952.

Brodsky, Joseph. *Menos que uno*. España, Altaya, 1995.

Cabrera López, Patricia. *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987*. México, Plaza y Valdés, 2006.

Calderón, Mario. *Historia y cultura de México a través del lenguaje*. México, Ediciones Eón, 2010.

Campos, Marco Antonio., Elijas, Juan Carlos, Fernández, A. J., Morales, M., Domínguez, R., Bernal, J. Et Al. *Vengo del sur. Mi nombre: Juan Bañuelos*.

México, Universidad Iberoamericana Puebla – Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2013.

Carrillo, Carmen. "Grupos poéticos innovadores de la década de los sesenta en Latinoamérica". *Contribuciones desde Coatepec*, no. 10, 2006, pp. 63-87. Editorial Universidad Autónoma del Estado de México, <https://www.redalyc.org/pdf/281/28101003.pdf>

Caso, Alfonso. *El pueblo del sol*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. España, Editorial Labor, 1992.

Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid, Gredos, 1970.

Díaz-Plaja, Guillermo. *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. Barcelona, Gustavo Gili, 1956.

Eagleton, Tearry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. España, Lumen, 2000.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. España, Paidós, 1998.

Filinich, María Isabel. *Descripción*. Buenos Aires, EUDEBA, 2003.

Fontanille, Jacques. *Semiótica y literatura. Ensayo de método*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2012.

Fontanille, Jacques. "El retorno al punto de vista" en *Revista Morphé* 9-10, Julio 93-julio 94. BUAP

Frazer, James George. *La rama dorada*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura, la construcción del significado poético*. España, Cátedra, 1989.

Graves, Robert. *La Diosa blanca*. España, Alianza editorial, 1998.

- - - . *Los mitos griegos*. Volumen 1 y 2. España, Alianza editorial, 2011.
- Greimas J. A. y Jaques Fontanille. *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México, Siglo XXI, 2002.
- Grupo  $\mu$ . *Retórica general*. Barcelona, Paidós, 1987.
- Guillén, Claudio, “De la forma a la estructura: fusiones y confusiones”, 1616: *Anuario de la Sociedad española de Literatura Comparada*, Año1978: 23-40.
- Hamon, Philippe. *Introducción al estudio de lo descriptivo*. Buenos Aires: EDICIAL, 1981.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Hermesen, Joke. *La melancolía en tiempos de incertidumbre*. España: Siruela, 2019.
- Hernández del Valle Arizpe, Claudia. “Juan Bañuelos, El que zarpa es el tiempo”, Alforja, Revista de poesía, núm 42, otoño 2007, pp.10-13.
- Jakobson, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de poética*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Johansson Patrik. “Tezcatlipoca o Quetzalcóatl: una disyuntiva mítico-existencial” Estudios de cultura náhuatl. Revista del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, No. 23, Año 1993.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1970.
- Landowski, Eric. *Pasiones sin nombre, ensayos de sociosemiótica*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2018.
- Leyva, José Ángel. *Versoconverso. Poetas entrevistan poetas*. México: IMAC – Alforja ediciones, 2001.

- Leyva, José Ángel. *Versos comunicantes. Poetas entrevistan poetas Iberoamericanos*. México, UAM- IMAC - Alforja ediciones, 2002.
- León Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos*. México, FCE, 1962.
- Noguer Ferrer, Marta. "Agustí Bartra: el diálogo fructífero en el exilio". Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, Año 6, No. 10, primavera 2008, pp 30-39, [http://cmas.siu.buap.mx/portal\\_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/716/005.pdf](http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/716/005.pdf)
- Noriega Mendoza, Lourdes. "Intertextualidad en *No consta en actas* de Juan Bañuelos". Alforja, Revista de poesía, otoño 2007, pp. 19-36.
- Olivier, Guilhem. *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. México: Fondo de Culturas Económica, 2004.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE, 1987.
- Osorio de Ita, Gustavo y Alejandro Palma Castro. "La enunciación en la poesía". 2017. Manuscrito en proceso de publicación. México, Seminario Crítica del discurso poético, BUAP-Facultad de Filosofía y Letras, PDF.
- Paz Gago, José María. *La estilística*. Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- Paz, Octavio (comp.). *Poesía en movimiento*, (selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis), Siglo XXI editores, México, 2006.
- . *Obras completas, I. La casa de la presencia. Poesía e historia/Octavio Paz*— 2ª ed. México, FCE, 2014.

Peacock Molly. "La ecuación del poema en prosa". Revista Electrónica de Literatura Círculo de poesía, 20 de febrero 2020, <https://circulodepoesia.com/2020/02/molly-peacock-la-ecuacion-del-poema-en-prosa/>

Pfeiffer, Johannes. *La poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Pico della Mirandola, Giovanni. *Discurso sobre la dignidad del hombre*, Traducción de Adolfo Ruiz Díaz, México, UNAM, 2003.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI/UNAM, 2001.

Poniatowska, Elena. "La espiga amotinada". *El Rehilete*, 2, agosto de 1961.

Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid. Cátedra, 1994.

Prada, Renato. *Los sentidos del símbolo II*. México, Lupus Inquisidor, 1998.

- - - -. "Hermenéutica y símbolo del discurso literario". En Revista *Dialéctica*. Año 25. (33-34), p96-107, Primavera del 2001.

- - - -. *El discurso-testimonio y otros ensayos*, México, UNAM, 2001.

Pulido, Begoña y José Ángel Leyva. *Poetas mexicanos*. México, La otra-Universidad Autónoma de Sinaloa, 2013.

Raine, Katlen. *Utilidad de la belleza*. Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2015.

Ranciére, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*, Chile, Palinodia, 2005.

Richards, I.A. *Crítica práctica*. Madrid: Visor, 1991.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI, 2014.

Riffaterre, Michael. *Ensayos de estilística estructural*. España: Seix Barral, 1976.

Trejo Sirvent, Socorro. "Sombra de papel". Revista de la Coordinación de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma de Chiapas. Enero de 2002, año 1, número 4. México, 2002.

Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. México, Porrúa, 2003.

Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. España, Universidad de Sevilla, 1999.

Wong, Óscar, Juan Bañuelos, un poeta irreductible. *La Otra Revista De Poesía, Artes Visuales, Otras Letras*, año 10, No. 128, diciembre de 2017, <https://www.laotrarevista.com/2017/06/juan-banuelos-un-poeta-irreductible/>

## ANEXO

### COYOTE AZUL CON GUITARRA

- Cuando en los Altos de Chiapas escuché a Anfilio León Paciencia tocar la guitarra de plumas azules, rodeado de su mujer Niobelia Pérez Medio y sus cinco hijos (asesinados años más tarde, uno por uno, por cuestiones agrarias), el pasado se acercó igual que la lechuza al caer la tarde.
  
- Su voz y su guitarra eran famosas por toda la región -desde Oxchuc hasta Las Margaritas y Patihuitz-; famoso era también por el ganado que criaba y luego iba a vender a la costa del Soconusco. Sin embargo tenía mala suerte, con todos se quejaba. Año tras año. Afilió intento acabar de construir su casa, pero tantas veces, también, de la noche a la mañana amanecían derrumbados los muros de ladrillo: los pleitos por la posesión de la tierra con los caciques del paraje El Paraíso, iban de mal en peor y ahora eran ataques directos contra su propio hogar. Anfilio era tojolabal y Niobelia tzotzil.
  
- Gracias a los rezos, a las peregrinaciones y a los ruegos a San Miguelito, al Cristo Negro y a San Caralampio, pudieron ver levantadas las paredes de manera sorpresiva. “Se hizo el milagro” gritaban. Gracias al sonido peculiar de su guitarra, vinieron los ladrillos encantados con la música a colocarse uno sobre otro hasta quedar terminada la casa y también las cercas para sus reces (sic) y gallinas. Poco les duró el gusto. Solo un tiempo tuvieron sosiego. Empezaron a llegar los indígenas de Centroamérica que huían de la guerra y del saqueo de los kaibiles guatemaltecos. La situación empeoró y sobrevino la crisis en el campo; los patrones hicieron de las suyas explotando a compatriotas y a extranjeros. A Anfilio y a su hermano gemelo Atenor, apodado “El Tiricias”, les quitaron sus terrenos y huyeron de Chiapas.
  
- Vagaron, vagaron; ciertamente andaban sin rumbo por el país, no eran recibidos en ninguna parte, nadie conocía su rostro, “¿quiénes son?, ¿de dónde vienen?”, preguntaban.

Sólo eran arrojados, sólo eran perseguidos. Pasaron por Oaxaca, vinieron a pasar por Puebla, por Veracruz, y también por Tampico; luego saltaron al sur de los Estados Unidos donde fueron golpeados y expulsados al no tener documentos. “¡Qué indios!”. Llegaron, vinieron, siguieron el camino de regreso: Mexicali, Tijuana, Culiacán, Guadalajara. Arribaron a la Ciudad de México. “¿Amanecerá? ¿Brillará el sol? ¿Qué es lo que nos espera?”, se preguntaron. Ciertamente caminaban sin rumbo, pero entonces inventaron su destino las hojas de sus sueños. Al borde de la desesperación, les dieron trabajo como repartidores de libros de la Editorial Novaro, allá por los suburbios de Naucalpan. Al fin pudieron vivir, aunque con extrema pobreza, en un cuarto de azotea en los multifamiliares de Tlatelolco.

- La situación no duró mucho tiempo, “era demasiado bueno para ser cierto”, pensó Niobelia. Un ajuste de personal en la casa editora los convirtió, de un día para otro en desempleados, junto con doscientos trabajadores más. El día de su despido, después de las siete de la noche y luego de tomar algunas copas con sus compañeros en la cantina *El Golfo de México*, descendieron al inframundo para abordar el metro, llenos de zozobra. Y justamente al salir de Tlatelolco, los sorprendió la matanza en la Plaza de las Tres Culturas. La noche había caído: helicópteros y tanques iban y venían espesando el desprecio; gente del pueblo y jóvenes corrían, de un lugar a otro, acorralados; paredes, escaleras y ventanas se desmoronaban con las balas. La fina lluvia que empezaba, se mezcló con la sangre de los caídos salpicando muros y jardineras.

- Anfilio y su hermano “El Tiricias” en la gran confusión no supieron hacia dónde correr, y a pesar de que el agua y la sangre se habían estancado y comenzaban a fermentar la soledad, una vez más, desde que salieron de su tierra, el vacío los miró cara a cara. Esporádicas luces de bengala iluminaron las prevaricaciones de la noche. Los dos habían logrado escapar por un corredor de ferrocarriles en la estación de Nonoalco; de pronto, una bala perdida destrozó el rostro del “Tiricias”. La Cruz Roja lo recogió hacinándolo

en una ambulancia. Estuvo muy grave. Siete meses más tarde, el Hospital General de la Ciudad de México lo dio de alta declarándolo ciego para siempre.

Durante varios años deambularon sin trabajo por la gran ciudad; algunas veces, a un costado de la Catedral Metropolitana, ofrecían sus servicios de albañilería y de jardinería. En otras ocasiones, sumidos en sus pensamientos recordaban bajo la lluvia, los desvaídos campos de los Altos de Chiapas. Soñaban. En su mente recogían la cosecha mientras los musiqueros iban echando flauta y tambor. Y ahora, descienden los doce pisos del edificio en Tlatelolco y se internan en los túneles del metro; de vagón en vagón *Los coyotes azules* van cantando y contando sus vidas en atmósferas montañosas de soledad. Todos los días mientras suben y bajan, bajan y suben los viajeros del tren, cientos de personas en lo profundo de la tierra acompañan a los gemelos campesinos en el rasgueo de sus guitarras, que poco a poco se van convirtiendo en una sola cuerda en la mente de los usuarios, en una sola cuerda agria y tensa, llena de grasa, de perros vagabundos y niños hambrientos, en una sola cuerda arrugada en la frente de una gata enferma: la ciudad misma.

- *Los Coyotes Azules* lo único que saben es que nunca hubo un mundo para ellos, excepto el que ahora inventan al cantar de estación en estación; hoy han descubierto que cantar es cambiar el estado de los cuerpos: así como la cera se derrite ante el calor y los rezos en la ermita de Oxchuc, igual que el agua se congela en el invierno de Jovel o se hace vapor con la leña ardiendo. Cantar es transformar  
el temple votivo del ser,  
es encarnar  
el péndulo descarnado  
-el ojo que se mide a sí mismo  
según el mundo que habita-:  
de la furia al relámpago  
de la flor que se mece entre dos hojas,  
es sentir el follaje del amor

si uno pasa la mano  
sobre el estremecimiento de otro cuerpo;  
cómo da risa, cómo  
da tristeza  
recorrer lo conocido  
en presencia del enigma:  
cada pétalo sigue su viaje en el aroma  
y toda hierba sube a cantar con el mirlo.  
En las galerías del árbol seco resuena el paso sospechoso  
de una columna de hormigas.

¿Quién atrapa suspiros al espanto?

- Los pasajeros del subterráneo, sobre todo los niños, observan las guitarras de los cantantes gemelos con incrustaciones de plumas de diferentes aves, pero lo que más les impresiona son los largos agudos de sus voces imitando a los coyotes; no en balde sus prendas -azuladas- están hechas con la piel de ese animal. De pronto sus aullidos se vuelven retumbos de un caracol que suena ascendiendo hasta el monte de la imaginación. Los Cinco Soles iluminan el metro. Ellos siguen cantando. Sin embargo sus rostros son rostros sin sonido. Igual que el campo seco, color de la fatiga, llevan la piel carcomida como un astro muerto.

- Hace muchos años que Anfilio y Niobelia volvieron a Chiapas. Los viejos amigos les dieron un lugarcito en la comunidad de Tila. –“Aquí ya estamos, ya está que nos llegamos y no está triste nuestro corazón, ya hicimos prendimiento de velas” -le dijeron, agradecidos, al Señor de Tila y también a la Santa Rosa Tumbalá. Aquí han envejecido los dos -su hermano vive en la costa-, y *El Coyote Azul* con su guitarra siguió cantando en cada fiesta del pueblo con su corazón verdadero. En México dejó muchos amigos, porque una temporada le dio por leer y estudiar como oyente en la escuela de Mascarones, donde encontró a un viejo conocido alemán de cuando coincidieron en la finca “Liquidámba”. En recuerdo de las tardes que pasaron hablando de los mitos y relatos de Chiapas, el alemán le dedicó con emoción su libro más reciente: “La rebelión de

los Ahorcados”.

Más de una vez fuimos de visita al pueblo de Tila, y siempre nos recibieron con cariño, y siempre, también, se quejaban de que el problema de las tierras seguía empeorando: “hasta muertos han habido” (sic). Un día al parpadear la tarde le fueron a decir a la milpa, que su mujer había fallecido. Y es que Niobelia no soportó tanto sufrimiento. La pérdida de sus cinco hijos asesinados uno después de otro, por venganza de los caciques, la fue volviendo inválida y lentamente pétrea. Se metió de rezandera. Y la gente la quería mucho, llamándola Nuestra Señora de Piedra. Al final de su vida sólo sus ojos estaban vivos y lloraban todo el tiempo. El pueblo entero la acompañó con música rumbo a una cueva, donde fue enterrada.

Pasaron los días y los meses; Anfilio no se permitió tanta soledad y se fue yendo por el camino de lo incierto. Un día se engarrotó y decidió morir, “que otros sostengan el firmamento”, dijo. Así, todo lo que vivió lo fue echando fuera de sus ojos. Un coyote cabizbajo vino y le cruzó las manos.

(Bañuelos 241-245)