

Vengo del sur. Mi nombre: Juan Bañuelos. Cuando los labios y la piel recuerdan

Bernal Arana, Jaqueline

2015-03-06

<http://hdl.handle.net/20.500.11777/280>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

CUANDO LOS LABIOS Y LA PIEL RECUERDAN

Jaqueline Bernal Arana

Atravesamos nuestros amores
como mensajeros portadores de
un telegrama muy común, pero
en nuestros ropajes un extraño
maestro se divirtió cosiendo, a
sus espaldas, otro mensaje, el
verdadero, el extraordinario.

Paul Zumthor

EL DESEO, EL PAN Y LA CONCORDIA

El de Juan Bañuelos es un “mundo ávido de pan y de concordia”,¹ tal como afirmaba en la introducción a *Puertas al mundo*, su primer poemario, fechado en 1960. Entonces, el poeta expresaba su indignación frente a lo que llamaba “los años del desorden, el atropello y la catástrofe más desorientadores del hombre”.² ¿Qué diría el autor ahora, varias décadas después? La cauda de indignación no cesa. La voz de aquel joven persiste pues hoy día es imperativo el deseo por habitar un lugar mejor, ante el persistente atropello, la barbarie, la injusticia que ayer y hoy allanan nuestros días. Pan y concordia es la petición de una voz en este tiempo que, lamentablemente, no pierde su condición de catástrofe. Bañuelos ha encontrado desde aquellos primeros años una voz que significa, desde muchos ángulos, un manifiesto de valores y de lucha por la dignidad del

¹ Juan Bañuelos, “Sobre la tierra”, en *El traje que vestí mañana* (Barcelona: Plaza y Janés, 2000), p. 11.

² *Ibid.*, p. 10.

hombre. El poeta sabe, que si bien la poesía no salva al mundo, sí nos lleva a asumir la responsabilidad y la conciencia de nuestro momento.

Esta preocupación por el entorno, muestra a un autor al que la vida le influye persistentemente. Su voz alude a las cosas cotidianas: la calle, la plaza, la habitación; a los fogoneros, los maquinistas, al novio que espera; a la camisa vieja, a la enardecida naranja, a la pala del entierro. Su poesía es cuestión de palabras y vida, palabras que remiten a una realidad fáctica, pero que la trascienden. En ese sentido, hay un deseo de unificación entre el mundo exterior, la cotidianeidad y el poeta. Trascender los límites corporales para lograr una entrega con el mundo, “como un muchacho que ofrece una manzana”.³ Su obra manifiesta un amor del mundo, ese amor que lo hace sufrir o que lo exalta, ese amor que lo hace proferir su enojo y disfrutar la plenitud de la vida. La obra de Juan Bañuelos, en última instancia, habla de un amor hacia la vida, hacia el mundo. En varios poemas, aborda particularmente el tema amoroso de la pareja. Esta vertiente es consecuente con ese amor del mundo pues, a fin de cuentas, el amor de pareja es también un deseo de comunión con nuestra naturaleza. El presente escrito atiende ese vasto universo: el tema del amor y sus vínculos con el erotismo en la obra del poeta chiapaneco. En particular, abordaremos algunos de los poemas incluidos en las series “Voy a poner tu nombre a un día del año” y “Moralidades y epitalamios”, de *Espejo Humeante*.⁴

AMOR: ESTROFA INACABABLE

Amor y poesía son elementos, diríamos, inseparables. Platón comparaba a la poesía con una pasión amorosa de la que no podemos escapar, aunque nos lastime. Más bien diríamos que es una incesante búsqueda: el poeta busca captar en el instante lírico una emoción que él sabe marcada por la temporalidad: lo dicho y lo sentido no pueden suceder en un mismo instante. Además, el poeta que habla del amor reconoce que éste carece de certezas y es incierto su futuro, pero la poesía le anima a su búsqueda y a su trascendencia.

³ Juan Bañuelos, “Donde sólo se habla de amor”, en *Espejo humeante* (México: Joaquín Mortiz/SEP, 1986), p. 85.

⁴ Juan Bañuelos, “Voy a poner tu nombre a un día del año”, en *ibid.*, pp. 75-112. “Moralidades y epitalamios”, en *ibid.*, pp. 183-204.

En la poesía de temática amorosa, el yo lírico es un yo ideal. En él, cabe toda la esperanza, toda la intensidad y la memoria; todos los anhelos o todo el abandono. Es un yo lírico que sublima al amor, porque el amor puede ser mejor en la poesía. Es también un yo hiperbólico: es la representación de todos los amantes que en el mundo han sido. Difícil labor la del poeta, pues en la perpetua búsqueda, la incertidumbre, la posibilidad de sublimar al amor, la memoria de la palabra amorosa, surge la duda: ¿cómo evitar la repetición, el lugar común? ¿Pero acaso la poesía amorosa, desde que la inventaron los trovadores, no ha sido la convención, la repetición? El poema amoroso no inventa nada y al mismo tiempo inaugura una historia: de ahí su riesgo.

La poesía amorosa surge de la necesidad humana de fundirnos con otro ser, de su búsqueda: de ahí su carácter fragmentario. Todo discurso amoroso siempre es fragmentario, dice Barthes:⁵ un discurso arrebatado, siempre irracional y solitario. El amor contagia a su lenguaje; entonces deviene inestable, irracional, dubitante, exaltado por su deseo de representar al otro. En el poema amoroso, el yo lírico se concentra en un ser, en ese otro que lo define y crea su circunstancia; su discurso transita en dos polos: el vacío o la plenitud: no hay términos medios en el lenguaje del amor, como tampoco los hay en el amor-pasión. Otra dificultad del poeta: ¿cómo expresar lo que hace singular al amor y al mismo tiempo otorgarle un lugar en el ámbito de las convenciones culturales del discurso amoroso? El poeta sublima al amor o su idea del amor en singular y al mismo tiempo se desprende para ser partícipe de una cultura. Así, el poeta se enfrenta a la dificultad de estar en el ámbito de lo cultural y de mostrar su visión particular a propósito de la vivencia amorosa. Según Barthes, “el enamorado extrae de la reserva (¿el tesoro?) de figuras, según las necesidades, las exhortaciones o los placeres de su imaginario”.⁶ La poesía amorosa está así en una perpetua búsqueda: hacer de lo singular lo universal, y viceversa.

Estamos vinculados en las distintas etapas de nuestra vida al impulso amoroso; erramos por los caminos del amor, “desde las curiosidades y las fantasías infantiles hasta las angustias y las iluminaciones de la adolescencia, desde las fijaciones y las aventuras de la edad llamada de la razón hasta las añoranzas y los fantasmas de la vejez, nos enfrentamos al

⁵ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso* (México: Siglo XXI, 1999).

⁶ *Ibid.*, p. 16.

problema del amor, erramos por los caminos del amor. Esperamos de él el milagro...”.⁷ Pese a su persistencia en nuestra vida, no podemos aprehenderlo en su multiplicidad de sentidos, en su polivalencia y sus grandes interrogantes. La literatura ha dado cabal cuenta de esa errancia, desde que los trovadores del siglo XII, con base en teorías más antiguas y de vertiente herética, inventaron el lenguaje del amor. Desde el medievo, este lenguaje sigue vigente, en cierto modo, en la literatura amorosa. ¿Y qué nos dice ese lenguaje? Ciertamente, continúa la búsqueda, manifiesta en fabulaciones del otro, en el temor del abandono, en las dudas sobre la fidelidad, en el deseo por poseer al otro, en la persistente amenaza del fin, en el deseo porque sea reconocido nuestro amor. Pareciera que no es pues el amor en sí mismo, sino la búsqueda del amor lo que ha motivado, a través de los años y las épocas, innumerables obras literarias en perfecta conjunción con lo que sucede en las sociedades y nuestra cultura. En el caso de la poesía, el poeta, además de conocer la cultura en que está inmerso, y a la que representa, explora en la materialidad no significativa de las palabras: sus acentos, sus rimas, sus coincidencias, su esencia anafórica. Tenemos así que el lenguaje poético acusa particularidades genéricas que refuerzan al lenguaje del amor. Símbolos, asociaciones, giros lingüísticos, persisten, trasmutados, a lo largo de centurias y se entretajan con nuestra perpetua búsqueda, con el deseo de reconocernos y conocernos en otro.

Muchas y notables han sido las voces en México que han configurado la historia del discurso amoroso. Ya desde la edad temprana de nuestra poesía, Francisco de Terrazas dedicaba líneas de vertiente muy tradicional a la búsqueda erótica: “Dejad las hebras de oro ensortijado”, poema veleidoso para aquella época, inauguraba esta historia. A partir de ahí, la poesía ha cumplido a cabalidad el vaticinio ancestral: ha sido el reducto natural de la experiencia amorosa. Sonetos, liras, villancicos, canciones, verso libre, han evidenciado el tránsito, no sólo de las expresiones del sentimiento amoroso, también de las diversas formas de nuestra lírica, a través de los años. En ese camino, encontramos desde la expresión culta y en filigrana de Sor Juana hasta las búsquedas de Manuel Acuña, Amado Nervo, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Concha Urquiza, Rubén Bonifaz Nuño, Alí Chumacero, Rosario Castellanos, Octavio Paz, Efraín Huerta, Héctor Carreto, entre tantos que han dado continuidad

⁷ Kostas Axelos, “La errancia erótica”, en *Tres ensayos* (México: UNAM, 1991), p. 74.

al periplo del discurso amoroso. Juan Bañuelos participa de esa búsqueda. No obstante, esta vertiente no ha sido suficientemente estudiada, pues las lecturas a la obra de este poeta nos remiten, por lo general, a su propuesta social y al universo y cosmovisión indígenas, aspectos sin duda centrales en su obra, pero cuya atención ha opacado en cierta forma otras temáticas.

La poesía de Bañuelos forma parte de la gran tradición que en torno al amor y al erotismo persiste a través de los años, en consonancia con los gustos demarcados en cada sociedad, aunque también contrariándolos. Sergio González, al evaluar el proceso de la escritura del amor y el erotismo en México, afirma que hay una “conjura” amorosa, una liberación de la palabra del amor, del erotismo, de la descripción del cuerpo y el deseo iniciada hacia 1893, año en que aparece, en *El País*, el poema “Misa Negra” de José Juan Tablada. El conjuro comienza a funcionar.⁸ A pesar de las prohibiciones, de los alegatos en favor de la moral, incluso de la propia sociedad inmersa en las represiones, los textos literarios en pro de esta liberación continuaron. Se iniciaba así una tradición literaria en medio de los moralistas del porfiriato y de una sociedad que ingresaba a la llamada “modernidad”. Con el tiempo, y gracias al impacto de los medios impresos, la radio y el cine, se comenzó a privilegiar la imagen y con ello cambiaron las costumbres y gustos, hasta llegar a la unificación que dio el arribo de la televisión, en la década de los cincuenta. El amor, la sexualidad y el erotismo en la literatura, a pesar de continuar sujetos al celo normativo de las autoridades, se expresaban e independizaban. En las tres últimas décadas, la expresión del amor y el erotismo, con todas sus vertientes, gozan de cabal salud. Las circunstancias socio-culturales son centrales para comprender el periplo del erotismo y el amor en la literatura. De ahí que muchas veces los textos eróticos se han considerado como transgresores, pues nombran lo innombrable y ello supone un enfrentamiento con la ideología social y literaria dominantes.

QUÉ ANIMALES HUMANOS MÁS HERMOSOS

Es momento de hacer algunas precisiones. Amor, sexualidad y erotismo conforman una tríada o, mejor dicho, una mixtura más o menos compleja,

⁸ *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos*, sel. y pról. de Sergio González (México: Cal y Arena, 1993).

más o menos rebelde a la meditación. Estos elementos de la condición humana muchas veces actúan de forma simultánea, lo que lleva a confusiones al momento de darles un estatuto particular. Ciertamente es que los une el afán de comunicar algo a otro, aun tratándose de la práctica erótica individual: en el reconocimiento del cuerpo para sí, hay una búsqueda de alteridad, un deseo de comunicarnos en otro, en la medida que ensoñamos o imaginamos. Sin la imaginación, no hay erotismo: “En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo”.⁹ La sexualidad es el más antiguo de los tres; el amor y el erotismo son derivaciones y transformaciones de aquélla. La sexualidad nos vincula con la naturaleza, con nuestro ser biológico; la cultura nos distancia de aquella y nos acerca a la experiencia erótica. En la medida en que el hombre se ha provisto de normas, de sistemas culturales y morales, ha dado lugar al erotismo, casi siempre como transgresión. En efecto, el erotismo es un acto transgresor, frontera de la sexualidad contenida, calculada, reproductiva. Ante la naturaleza de la sexualidad humana, sin regulaciones fisiológicas como en otras especies de la naturaleza, el hombre inventó el erotismo, en una doble condición: es permisividad y prohibición; es un acto físico, pero también espiritual; es deseo individual y ritual, comunión con otro. En esta comunión es que el erotismo toca al amor. Paz define a esta unificación como la llama doble, en cuyo centro encontramos al cuerpo. No hay amor ni erotismo que no pase por la materialidad corpórea, ya sea para sublimarla, para trastocarla, para transformarla en otra cosa, incluso para negarla, como ocurre en la experiencia mística. Residencia de nuestras más sublimes, y también más aberrantes, proyecciones, el cuerpo es el punto de partida del deseo erótico y la pasión amorosa. El objeto de deseo erótico se transforma en sujeto deseante del amor.

En las propuestas de González y de Paz, se pone de relieve nuevamente el carácter fronterizo de la literatura erótica y la literatura amorosa. Ezquerro fusiona ambas posibilidades: “¿Qué es la literatura erótica? [...] Tradicionalmente lo erótico se sitúa en un terreno intersticial: el que une/separa lo amoroso o amatorio y lo pornográfico”.¹⁰ El erotismo está íntimamente ligado al amor: de hecho, en su sentido etimológico el erotismo es

⁹ Octavio Paz, *La llama doble* (Barcelona: Seix Barral, 1993), p. 15.

¹⁰ Milagros Ezquerro, “Juegos prohibidos”, en *Eros literario*, ed. de C. López Alonso y otros (Madrid: Universidad Complutense, 1989), p. 201.

el amor. Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones* a la obra de Garcilaso, afirma: “los eróticos [...] son los que escriben cosas de amor”.¹¹ En estricto sentido, diríamos que la poesía erótica sería uno de los tantos registros del discurso amoroso. Al respecto, afirma Claude Benoit: “podemos distinguir, dentro del discurso amoroso, una forma inconfundible de expresión y de representación que implica un cierto grado de exhibicionismo por parte del autor y algo o mucho de voyeurismo por parte del lector. En este caso se podría hablar de un ‘pacto erótico’”.¹² Podríamos afirmar que en todo poema amoroso hay cierto grado de erotismo, en un sentido muy amplio, aunque esto no impida identificar aquellos textos que se ocupan especialmente en la expresión directa del erotismo. María Grazia Profeti plantea una diferencia interesante: el poema amoroso y el poema erótico se distinguirían según el tratamiento que se le dé al cuerpo y a sus relaciones. En ese sentido, propone una clasificación: *a)* literatura amatoria: sublimación de la atracción del cuerpo; *b)* literatura erótica: propuesta directa de la atracción del cuerpo; *b1)* literatura pornográfica: propuesta comercial de la atracción del cuerpo; *c)* literatura caricaturesco-burlesca: propuesta jocosa de la repulsión del cuerpo; *d)* literatura obsceno-satírica: utilización moralista de la repulsión del cuerpo.¹³ En esta propuesta, queda implícita la noción de que no basta el tratamiento temático para dar su lugar y sentido a cada subgénero poético. María Ema Llorente propone, para el caso de la poesía erótica, combinar el “delicado tratamiento” del tema con “el marco de las coordenadas poéticas vigentes, manteniendo con ellas un determinado equilibrio, un equilibrio que será, por lo tanto, variable y cambiante”.¹⁴ Esta propuesta bien podría aplicarse a la poesía amorosa.

¹¹ Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Madrid: Gredos, 1972), p. 477.

¹² Claude Benoit Morinière, “Entre erotismo y pornografía. Los sonetos priapeos de Etienne Jodelle (s. XVI)”, en *Amor y erotismo en la literatura*. Cit. por J. Ignacio Díez Fernández, *La poesía erótica de los siglos de oro* (Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003), p. 15.

¹³ María Grazia Profeti, “La escena erótica de los siglos áureos: poesía, novela y teatro”, en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, ed. de M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala (Madrid: Tuero, 1992).

¹⁴ María Ema Llorente, *Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX* (Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 2006), p. 39.

DONDE SÓLO SE HABLA DE AMOR

Las señas de identidad poética de Bañuelos las encontramos en ciertas influencias más o menos identificables. Reconocida es la presencia de Saint-John Perse en su obra, así como la de César Vallejo. También debemos mencionar su cercanía con la poesía de Contemporáneos y de la Generación del 27, cercanía evidente en el dominio de las formas poéticas tradicionales y, al mismo tiempo, en los giros del lenguaje vanguardista. Bañuelos fusiona ambas posibilidades pues sabe de la versificación tradicional, de los rigores del soneto, los ritmos y compases tradicionales; y también de las voces, giros, asociaciones insólitas, incorporación del mundo onírico, de lo irracional. Todo ello emerge naturalmente en los poemas de vertiente amorosa y erótica del poeta chiapaneco: su poesía amorosa recobra el instante fortuito del encuentro o desencuentro; toca lo imposible: hablar de la pasión. “Voy a poner tu nombre a un día del año” cumple una suerte de ciclo amoroso: inicia con “La piel del tiempo”, poema de exaltación, momento de la feliz coincidencia; cierra con “Para el fin del tiempo”, poema sobre la separación de los amantes, la pérdida, la ceniza. Estos dos poemas funcionan como el perfecto encuadre para diversos tópicos y variantes del amor y el erotismo. Bañuelos articula una historia de amor, desde las primeras dubitaciones del amante, sus anhelos, sus certezas, pasando por la plenitud del erotismo y el encuentro, hasta llegar a la separación, al olvido. En este periplo, la amante, la compañera, aparece en su condición de ser elusivo y también como absoluta presencia en un marco específico: el tiempo de los amantes. Resulta emblemático de ello que los poemas de apertura y cierre de la serie tematicen al tiempo como condición central en el amor, el tiempo parcial y fragmentario, nociones que de hecho definen al amor. El amor es la piel y el fin del tiempo, nos dice Bañuelos. El poema “Aquí mismo” es claro para expresar el tiempo del amor:

Algo agregas desnuda a la belleza.
 Alfileres anfibios en tus pechos
 hacen del tiempo ardiente un cataclismo:
 las sábanas nos muerden con fiereza,
 y no hay dónde poner tantos acechos
 que ruedan nuestros cuerpos aquí mismo.¹⁵

¹⁵ Bañuelos, *Espejo humeante*, p. 109.

“Aquí mismo”, frase elegida para señalar la inmediatez del encuentro amoroso: el amante sabe que no hay más tiempo para los amantes que el presente, un presente inmóvil y doloroso. El cuerpo desnudo agrega algo a la belleza, pero al mismo tiempo convierte al tiempo en cataclismo. El tiempo del enamorado se convierte en un ‘aquí mismo’, un presente que sublima la vivencia dominada por su duración cronológica. En “Conversaciones”, ocurre algo similar: la voz lírica insiste en la inmediatez; en cantar el instante del encuentro pues, paradoja inevitable, lo sabe sometido a los avatares de la conciencia. Emerge aquí otra noción: el amante sabe de esa fugacidad y se empeña en anunciarla: “gastamos tiempo y muerte en el deseo, / propagamos el único latido / que hace importante al mundo”.¹⁶ El presente perpetuo de los amantes es válido pues los amantes construyen su propia noción del tiempo: es el único latido: saben de esa tregua que es el amor. Un espacio y tiempo propios para los amorosos demanda el yo lírico, voz que asume el riesgo de amar: “Aquí te quiero, pues, / para poner en ti una herradura / amarga de placer”.¹⁷ En varios poemas, persiste la demanda: vivir ese presente perpetuo: el placer amargo de amar. Los amantes viven su propio ámbito; afuera queda el mundo, ajeno a lo que sucede “dentro”. Las coordenadas espacio temporales de los amantes son ajenas a las habituales. La unión deseada supone una ruptura de reglas y el abandono en la consumación del amor:

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,
 habrá de ser como la vida: la dilatada ola para cubrir la muerte.
 Es una piel, Amor, de tiempo.¹⁸

¹⁶ *Ibid.*, p. 107.

¹⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹⁸ *Ibid.*, p. 75.

La piel de la amada es la piel del tiempo, un tiempo nuevo que supone asumir la naturaleza paradójica del amor: el amor es ilusorio; está destinado a desaparecer, pero anhelamos su perpetuidad y persistencia. La voz del amante sabe que sólo tiene la palabra para darle esa perpetuidad; de ahí que al instante del amor le suceda el deseo urgente de traducirlo a palabras. Y he aquí otro rasgo de la poesía amorosa: el yo consciente que nos ha dado la estética romántica, un yo que traduce el sentir en *logos*, en palabras. Una vez que la urgencia de amar celebra el tacto, la caricia, la ternura, emerge la voz del poeta, ya no sólo el amante. En “Conversaciones” tenemos clara esta idea:

sin embargo
 tal vez no pueda asirte,
 quizás mi torpe movimiento
 se apague a cada instante,
 y dentro del follaje de una lágrima
 quiera gritar “ya basta” [...].
 Y yo quiero decir
 que aquí estoy condenado
 a ser dichoso entre tus muslos
 como un rayo pudriéndose en un tronco.¹⁹

Vemos aquí la condición escindida, un desdoblamiento del amante y el poeta. Reconoce el poeta-amante que la palabra nunca será definitiva, que no podría serlo para la voz del enamorado, que sabe de los avatares del amor, tampoco para el poeta, que sabe de la imposibilidad de expresar la angustia de ser o apagarse en el follaje de una lágrima. El “yo quiero decir” alude a ambas voces. Personalidad dividida que sabe de la sublimación magnífica, la del arte, la de la palabra poética, pues al final del poema, la voz emerge y nos confirma, mediante una imagen integradora, esta dualidad: el poeta y el amante son el rayo que se pudre en el tronco. He aquí que el poeta teme no asir al amor, teme tener que gritar “ya basta”, ante esa imposibilidad. El único consuelo es ser rayo, ser el instante de la pasión, aunque en ello le vaya la vida. El amor pues como una agonía permanente.

Esta misma noción, que invoca a la personalidad escindida, la hallamos en varios poemas de la serie. En “Digo”, nuevamente la voz poética muestra

¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

la urgencia de decir el amor y reconocer al mismo tiempo la imposibilidad de su deseo: “allí donde tú ignoras lo que pasa, / allí mi voz doliendo se hace brasa...”²⁰ Más adelante, el amante niega su voz, su palabra: no tiene sentido “buscar el amor en quien olvida”: para qué la palabra: “Quita tu mano de mi carne viva. / Si al fin te vas yo quiero estar despierto, / Amor. Amor, destruye lo que escriba”.²¹ En “Ariadna”, se conjugan estos elementos y se agrega una interlocutora: Ariadna. Es el único poema de la serie en que se nombra a la interlocutora; no obstante, el diálogo no se produce. En varios poemas se afirma la noción de que todo discurso amoroso es parcial y fragmentario. El otro sólo sabe de nuestro amor por nuestro testimonio y referencia. En los poemas de “Voy a poner tu nombre a un día del año”, no tenemos una sola participación activa de la otra voz. En los poemas, emerge sólo la voz del amante; nos ofrece su “experiencia” y nos hace partícipes de ella. Su figura ausente no es producto de la casualidad. En este poema, Ariadna es el arquetipo de la salvación del viajero; es la guía, custodia y amparo. El amante se dirige a ella sólo para solicitar su ayuda: “pregúntale, sacude al que vivió en mí / do va, do está, si vive o qué se ha hecho”.²² Ariadna no es la amante; es la representación de su amada, a quien logra deshumanizar; es la representación de las mujeres, el arquetipo de la amada en tanto ser redentor, pues salva al hombre de la arquitectura del laberinto donde deposita la integridad de su amor: “Mueve la embarcación de mi cansancio, / dame una patria abandonada, / acércame el hilo que tú sabes/ para salir del laberinto”.²³ El final del poema nos remite a la idea inicial: el amante y el poeta se fusionan; reconocen la imposibilidad de asir al amor y el eterno afán porque triunfe el canto, la voz del poeta: “Amor, estrofa inacabable, / una pestaña tuya basta / para mover el mundo”.²⁴

Hay otro elemento recurrente en la mayor parte de los poemas de la serie. La voz lírica se dirige a un tú, pero en realidad se dirige a un nosotros, que nos incluye a los lectores. Hay pues una confusión de destinatarios, que bien podría ser el resultado de la toma de conciencia del amante y el

²⁰ *Ibid.*, p. 92.

²¹ *Loc. cit.*

²² *Ibid.*, p. 97.

²³ *Ibid.*, pp. 97-98.

²⁴ *Ibid.*, p. 98.

poeta ante la catástrofe del inevitable fin. Ya desde el vértigo del amor, la voz sabe que es ilusorio su amor, porque está destinado a desaparecer. El dolor por la separación amorosa y el proceso de reconstrucción que la conciencia escindida debe asumir para sobrevivir ya se anuncia en los poemas en que se supone la plenitud del amor:

Si aun estás a mi lado, escúchame de veras,
que me sale este amor por la herida que agruma
días, pasos, recuerdos (mis penas son terneras
con zarpazos de puma).

Buscarnos. Sorprender. Amar en este día
como instantáneo broche en una ardiente espada
que el gozo hizo de labios en su vasta herrería.

¡Tristísima tarea de luchar contra todo
lo que intenta apartarnos! Amantes de alborada
sobre un crepúsculo de yodo.²⁵

Como estudia Caruso, el amante tiene dos caminos ante la pérdida: la regresión narcisista, la salvación del Yo, o el avance integrador mediante la represión. En ambos casos, se trata del “intento de volver a dominar la realidad”.²⁶ La voz de “Voy a poner tu nombre a un día del año” es ambigua pues se pone máscaras: a veces es la indiferencia; otras, se desgarrar ante el dolor. Cabe aquí la frase, no por común menos reveladora: partir es morir un poco. El poema que cierra la serie es emblema de ello:

¡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.

²⁵ *Ibid.*, p. 95.

²⁶ Igor Caruso, *La separación de los amantes* (México: Siglo XXI, 1999), p. 127.

No preguntes por mí. Cercena para siempre tu corazón y el mío. Déjalos como el día y la noche del olvido.²⁷

El amante decide la negación: nombrar la negación es trascenderla, dijo Lautréamont. El diálogo que demanda el amante es en realidad un monólogo, pues le niega la palabra al otro. El amante asume que ha hablado con otro, el otro amoroso que le ha dado sentido. El ser amado lo ha hecho estar en el mundo; su distancia le confiere la condición de fantasma y ceniza. Es el duelo del amante para recuperar su integridad.

La dinámica amor-muerte, placer-dolor, siempre hermanados, establece un conjuro. Nuevamente, el oxímoron a nivel discursivo, más que propiamente sintáctico, construye sentidos novedosos. Lugar aparte tiene el poema “Brasa desnuda”. Es la apelación a un ritual erotizado de transgresiones, y que reiteradamente exige un presente perpetuo. Poema en el que se entrelazan perfectamente las nociones amor y erotismo:

ES EL momento del deseo.

Acostada, desnuda,
te extiendes como la piel de una colina mordida por el sol.
Empiezo a contemplarte desde tu pie dormido por el aire,
tus piernas puntuales, mientras subo mis ojos,
se dan cita en una dársena negra, sitiada
por húmedos carbones de labios,
labios de lianas.
En ese instante cumplo la edad del deseo
en el rostro más tierno de la tarde.
La fruta resbala,
cada minuto crece, se hincha ardiendo.
A las seis del espejo entro en ti
como el huésped más esperado,
sencillo como el río del día
te cubro con mi piel de hombre.²⁸

²⁷ Bañuelos, *Espejo humeante*, p. 112.

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

Comienza con la singularidad: es “el” momento. El empleo del presente nos remite a la idea de la transgresión temporal. Los amantes crean su presente perpetuo y al mismo tiempo, en el caso de este poema, funciona, además, como un recurso para la descripción del encuentro. Curiosamente, el empleo del verbo en presente implica una progresión espacio-temporal. El amante describirá de forma paulatina el encuentro y conseguirá en esa dilación un momento climático:

soy la lengua que recorre tus venas para callarte,
 te quito los ojos dolorosamente,
 te doy otros dos brazos para pesar la vida,
 mi boca llovizna en tus pechos,
 rayo tu espalda para escribir tu nombre,
 con mis huesos te hablo,
 tu quejido es el más largo que escuchará la noche.
 Qué animales humanos más hermosos.²⁹

Es la elaboración de una ceremonia en la que los amantes entregan su alma. La luz que preludia toda ceremonia amorosa se trastoca en dolor, en quejido, en el oscuro objeto de deseo. Los amantes, una vez embarcados en su travesía, padecen su sacrificio voluntario. “Lo que el acto de amor y sacrificio revelan es la carne”, dijo Bataille.³⁰ En la soledad de los cuerpos que se aman, aflora la respuesta que se busca y que da sentido al ceremonial: “cuando quedamos solos, desnudos cuando termina todo, / graniza la sensación de que el aire / nos ha descubierto”.³¹ “Cuando quedamos solos, desnudos” nos retorna al inicio del poema. En esta anaforicidad, el deseo es convocado. A nadie se sojuzga, se deslumbra o halaga; es el poder de extrema fascinación que despliega sobre la otredad lo que justifica el encuentro. Lo mismo ocurre con el lector: es libre de aceptar o no la sugerencia del poema; sólo él será responsable de las consecuencias de su devoción. La sola posibilidad de la revelación, “la sensación de que el aire nos ha descubierto”, de la epifanía, justifica el encuentro.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ Georges Bataille, *El Erotismo* (Barcelona: Tusquets, 2000), p. 97.

³¹ Bañuelos, *Espejo humeante*, p. 104.

La disposición versicular dibuja el encuentro erótico y al mismo tiempo nos plantea un enigma: se trata de un texto velado, oblicuo. El lector deberá resolver el misterio, develar los detalles del encuentro. El poema erótico no explicita, debe procurar no “nombrar la realidad”.³³ En este poema, se muestra una dualidad: no es únicamente la celebración del encuentro sexual; es, además, el encuentro feliz de la experiencia vital. Por sí solas, las palabras presentan sugerentemente su cometido erótico. Las imágenes empleadas en este poema son orgánicas en su posibilidad de introducirse y transitar, transformar la efímera fusión, el encuentro clandestino, pequeña ilusión de lo total, asidero vital, final inevitable. La poética corporal, empleando términos de Paz, es sencillamente el deseo de verse a uno mismo a través del otro. La voz dice “y sobre ti / ya no soy algo extraño/ sino tu propio pensamiento”. El erotismo de este poema se revela como ceremonia, en el recorrido sensual a través de la geografía, en el festín en el que se halla la razón de desnudarse.

En “Ídolos”, se expresa, como en los poemas de la serie “Voy a poner tu nombre a un día del año”, la avidez del tiempo, pero se agrega la prisa nocturna, el goce sensual. Mediante una estructura oximorónica, lograda a partir de los polos agresividad-ternura, el poema despliega simbolizaciones propias del universo del poeta y que forman parte de la tradición expresiva del asunto erótico. Encontramos, además, términos provenientes de distintos ámbitos: “observamos que el vocabulario bélico, el agrícola en el sentido más amplio, el ígneo, por llamarlo de alguna manera, el de la caza, el de la alimentación, el de múltiples profesiones y actividades [...], prestan muchos de los términos que resultan propios de un empleo erótico”.³⁴ En este caso, el mar:

Van y vienen
 como dos gaviotas hambrientas
 sobre la misma presa
 van y vienen
 tus nalgas
 de la ternura a la tempestad.

³³ Ana María Moix, “Erotismo y literatura”. Cit. por Llorente, *Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX*, p. 43.

³⁴ José Luis Alonso, “Claves para la formación del léxico erótico”, en *ibid.*, p. 66.

Y la ola que soy
 te cubre
 te aplasta
 te hunde
 desemejante. [...]
 tus manos que saben de la alquimia
 más que un sabio de la Edad Media
 cogen el arado con un presentimiento de cosecha.³⁵

Cada una de las palabras del poema tiene un valor, diríamos, plástico. En conjunto, representan un cuadro en que el poeta alude a la realización de una especie de sueño. En este poema, de forma especial, se renuncia a la mimesis, porque el relato de los hechos no puede ser compartido de manera directa. La intimidad de este poema resulta un efecto del lenguaje plástico, que nos remonta a una escena erótica singular, pero que está al mismo tiempo en el orden simbólico. Las metáforas empleadas provienen de una sedimentación cultural a lo largo de los años. En el caso de los poemas anteriores, es clara la metáfora fálica. Bañuelos es cuidadoso en su elección. Participa así del tono dignificador de la poesía erótica; no es sólo una sustitución de las palabras sexuales. Procede de igual forma al referirse al sexo femenino. En “Brasa desnuda”, también interviene el criterio estético; emerge una “dársena negra, sitiada por carbones de labios”. Selección cuidadosa que separa a la poesía erótica de la satírica o burlesca.

Bañuelos también abreva en nuestra sedimentación simbólica, en otros aspectos, como la asociación del cuerpo de la mujer como un paisaje: en el caso del poema anterior, se trata del paisaje marino. En el poema, hay varias asociaciones de esta índole. Los muslos pueden ser “dos horizontes donde la noche llueve”;³⁶ la amada puede ser un valle al que el amante sube, “pequeño, desbocado”, y se despeña en su mirada;³⁷ también es ella “la piel de una colina mordida por el sol”.³⁸ Bañuelos participa así de la tradición y de la innovación que caracterizan a la poesía en su vertiente erótica. Estos ejemplos muestran los mecanismos que se han convertido

³⁵ Bañuelos, *Espejo humeante*, p. 196.

³⁶ *Ibid.*, p. 105.

³⁷ *Ibid.*, p. 86.

³⁸ *Ibid.*, p. 104.

eventualmente en los caracteres mismos de este subgénero: la alusión, la estructura climática, el uso del presente histórico, la asociación de la amada como un paisaje, la descripción del encuentro erótico como un escenario, aspectos que, ya hemos dicho, forman parte de una sedimentación cultural y que aunados al carácter estético y los aportes específicos de cada autor articulan lo que Barthes define como el placer del texto.

Algo así hemos visto en la poesía amorosa. También en ella nos encontramos con la continuidad de una tradición poética y al mismo tiempo con la singularidad y los aportes de cada autor. Bañuelos recoge de la tradición las formas de expresar las dudas y vicisitudes de los amantes: su transgresión espacio-temporal, su afán de perpetuidad, su deseo por trascender su amor a través de la palabra. Con ello, vemos que el poema se construye de materias universales, que toman vida en él bajo el esquema de una unidad dotada, en este caso, de la voz amorosa, de la experiencia y el deseo de amar, de trascender en otro ser. Barthes afirma que esta necesidad deviene en una desesperación, o en la plenitud, o en un abismarse. Resulta interesante que Bañuelos defina a la poesía precisamente así, como un abismo, un abandono.³⁹

Numerosas son las definiciones y vertientes del amor; tantas sus posibilidades, pues el término implica un componente ético de grandes alcances, que van mucho más allá de la noción de pareja y tocan otras instancias, como la familia, la sociedad, los derechos humanos, la convivencia y armonía entre los individuos. Bañuelos lo sabe y lo ha expresado de diversas formas. El amor es el gran imperativo en nuestra época; necesario en todas sus vertientes; manifiesto en la obra del poeta chiapaneco cuando habla a los desposeídos, al universo indígena, a los hombres y mujeres que “aguardan vivir sin soledad”; cuando se dirige “a los niños que sueñan en las frutas / y a los que cantan canciones sin palabras en las noches / compartiendo la muerte con la muerte, / los invito a la vida / como un muchacho que ofrece una manzana...”.⁴⁰ Nos dice Bañuelos con ello que el amor es un acto que no necesita complementos porque domina a nuestra imaginación, porque es una invitación a la vida.

³⁹ <http://www.revista.agulha.nom.br/bh25banuelos.htm> [Entrevista].

⁴⁰ Bañuelos, *Espejo humeante*, p. 85.