Universidad Iberoamericana Puebla

Repositorio Institucional **http://repositorio.iberopuebla.mx**

Libros, capítulos y artículos Creación Literaria

Vengo del sur. Mi nombre: Juan Bañuelos. El poeta: lo político como disidencia y lo sagrado

Domínguez Cáceres, Roberto

2015-03-06

http://hdl.handle.net/20.500.11777/284

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

EL POETA: LO POLÍTICO COMO DISIDENCIA Y LO SAGRADO

Roberto Domínguez Cáceres

En el profundo del abismo estabas / del no ser encerrado y detenido, / sin poder ni saber salir afuera, /y todo lo que es algo en mí faltaba, / la vida, el alma, el cuerpo y el sentido; / y en fin, mi ser no ser entonces era, / y así de esta manera / estuve eternamente / nada visible y sin tratar con gente, / en tal suerte que aun era muy más buena / del ancho mar la más menuda arena; / y el gusanillo de la gente hollado / un rey era, conmigo comparado.

Del conocimiento de sí mismo

Fray Luis de León, "Canción"

La palabra poética

Lo que permite hablar de que exista una obra literaria no es la presencia de un género determinado y distinguible, en el estilo tradicional de denominarlo, sino la unión que se logra de los elementos disímbolos y armonizados en ella. Eso es lo que le confiere especificidad estilística. De entre esa especificidad, la palabra poética, de suyo creadora y renovadora, debe hacerse oír en un concierto no siempre armónico de voces, palabras y discursos en los que el poder acecha como constante; en los que la libertad del pensamiento se ve ofuscada por la constante irrupción de versiones armonizantes, homogeneizadoras, que intentan declarar absurda cualquier disidencia. La poesía es fundamentalmente una disidencia del sentido normal y común del lenguaje, que se encamina a la creación de una conciencia estética particular.

En la realidad contemporánea, la voz de la poesía parece estar en volumen bajo, si la tratamos de oír desde el mundanal ruido mediático. Por

ello, proponemos, en este breve texto, aproximarnos a la palabra en la obra literaria como un amplificador de esa latente resonancia en la poesía de Juan Bañuelos. Hoy rendimos, así, un discreto homenaje al poder de la palabra en su poesía.

Al hablar de la poesía con la notaciones de lo sagrado, consideramos relevante acotar esta aproximación trayendo al diálogo estas ideas sobre la poesía de uno de los grandes poetas místicos españoles: Fray Luis de León (1527-1591), contemporáneo de Felipe II, y uno de los poetas más renovadores, propositivos y, desafortunadamente, menos leídos en la actualidad. La poesía que versa el mundo, lo sacraliza en un sentido.

Dos corrientes de consideraciones lingüísticas enmarcan la postura de Fray Luis de León. Por un lado tenemos el *nominalismo*, en el cual se niega la universalidad del lenguaje y se apela a que las palabras son voces planas, y no son sino meras palabras, signos, y no tienen en sí mismas realidad, sino que su función se crea en tanto que sirven para comunicar algo con respecto a la realidad, pero no hay valor intrínseco en ellas. En contraparte, está la postura del *universalismo*, en el cual, el postulado platónico de por medio, se dice que detrás de las cosas, aún las palabras, existe una realidad.

La consideración de lenguaje como un vehículo a través del cual entramos en contacto con la revelación, que sostiene, en parte, Fray Luis mismo, está considerando que el lenguaje es una realidad concreta; al emitirse la palabra, hay sonido, hay intención, movimiento y constituye una realidad en sí misma, material. Percibimos esa palabra como cualquier otra concreción u objeto: la palabra es real. La palabra y la cosa tienen una relación. Además de que la palabra tiene, definida así, la peculiaridad de relacionarse con otras y con más palabras. Así, una sola palabra puede derivar en apelar, de manera tangencial y diversificada, a la totalidad de la realidad. La palabra poética es el resultado de un trabajo creativo y mesurado de ensambles y giros. El poema es un organismo de palabras acordadas y armonizadas por la voluntad de elevarlas así y ponerlas en semejanza con el objeto que refiere a la realidad toda. En él, se articula una parte de la realidad, una parte de toda creación. Esta es la definición de poema que más conviene a la poesía de Bañuelos y a la de otros contemporáneos.

La relación entre el lenguaje y la creación se entiende a través de la poética, así como la relación entre el hombre y la creación se entiende a través del lenguaje. De esta manera, una poesía puede aludir a toda la realidad, si en ella las palabras se pueden entender como una multipli-

cidad de significaciones y así ir extendiendo su alcance de alusión a las diferentes instancias de la realidad que están enunciando, en el plano de la superficie. De aquí la importancia que tiene el texto de una "*sagrada escritura*" o de una escritura de lo sagrado: no sólo es un poema, sino la representación armónica de un orden universal y de una cosmogonía, una cosmogonía cuyo esquema es siempre el de un centro a cuyos bordes se va extendiendo, como ondas, la irradiante sabiduría, el significado. Hay siempre una imagen de círculo concéntrico, de punto de origen, de donde lo demás sale y se extiende.

La creación artística que emplea el lenguaje sublima el instrumento en pos de retratar una dimensión de la realidad que los demás sentidos no suelen captar. Ya desde Fray Luis de León, se alude a un sentido de la lectura de poesía como aquél que, en su rango de ejercicio racional, pueda ir más allá de lo que lee y realmente conocer aquello que las palabras tienen dentro. No deja de sorprender que esta idea de que una palabra contiene la totalidad de la realidad que se enuncia es aún revolucionaria.

Como también nos interesa el aspecto político de la poesía, hemos convocado a esta conversación la teoría del leguaje literario propuesto como un concierto de palabras sociales en tensión, en diálogo. Por eso, retomaremos al teórico ruso Mijaíl Bajtín, en cuyas obras, *Teoría y estética de la novela* (1989) y *Estética de la creación verbal*, nos encontramos con una teoría del lenguaje como fuerza renovadora del pensamiento, con una forma de ver la literatura desde el diálogo que establece en dos niveles: hacia adentro de la obra literaria, por medio de movimientos centrípetos, y hacia fuera de la obra, a través de movimientos de fuga, de expansión o centrífugos.

Uno de esos movimientos es el dialogismo, que establece una conversación entre los distintos *protagonistas* de la realidad: el lenguaje y su hablante, el pensamiento y la noción del arte como transformación de la realidad. Su teoría ha sido objeto de amplios estudios y sigue siendo, como hemos podido observar, un instrumento de exploración y autoconocimiento, reconocimiento y exploración del sujeto que interpreta, de cuestionamiento de lo interpretado y de engrandecimiento de la perspectiva estética, sobre todo, aplicada a poesía como la de Bañuelos. Para Bajtín, la obra literaria expresa "la diversidad social, organizada, artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de la lengua nacional, los dialectos nacionales (modernamente denominadas variedades) en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de

generaciones, de edades, de corrientes; lenguaje de autoridades círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días e incluso de las horas; sociopolíticos (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social y plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico representado y expresado".[1] Si se habla de un lenguaje único, hegemónico, y expandido por los medios, como una versión armónica de los hechos en que desaparecen o se minimizan las injusticias, será la poesía la única capaz de proponer un balance o contrapeso a ese lenguaje único, proponiendo la divergencia, la pluralidad. El mismo sentido de una libertad amenazada está haciendo referencia a una pretensión de unificar bajo un solo estilo válido la consideración del lenguaje oficial, del género oficial. Por eso, la poesía verdadera nunca es oficial, ni partidista, ni acaso panfletaria; aunque su autor milite en una ideología, el arte poético va más allá de las ideas o posturas personales del autor y lo trasciende en la oferta de sentido que le hace al lector: "La categoría de lenguaje único es expresión de procesos históricos de unificación y centralización lingüística, expresión de fuerzas centrípetas del lenguaje. El lenguaje único no viene dado, sino que de hecho se impone siempre; y se opone al pluralismo real en todo momento de la vida del lenguaje."[2] En esta idea, encontramos la aclaración de la importancia de la disidencia desde la poesía, al ser ésta la generadora de la pluralidad de sentidos, en oposición a lo unitario. Justamente lo contrario a un lenguaje único en abstracto a la propuesta de Bajtín, la oposición que representa frente al plurilingüismo hace evidente que la vida del lenguaje incluye en sí la pluralidad, en ella la disidencia poética, y que no es posible pensar en un lenguaje puro o monoconformado. En un grado menor, la idea de un lenguaje único, común, como un sistema de normas lingüísticas en el que éstas funcionan como fuerzas creadoras de la vida del lenguaje que sobrepasan el plurilingüismo, unifican y centralizan el pensamiento ideológico literario, crea, dentro de la lengua nacional plurilingüe, un núcleo lingüístico duro y estable del lenguaje literario oficial. Pensemos que este lenguaje único, común, tiene el mismo efecto que el considerado en abstracto como lenguaje

[1] Bajtín, Mijaíl M., *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989), p. 81.

[2] *Ibid.*, p. 88.

oficial. Por ello, la lectura de la poesía de Juan Bañuelos siempre nos llevará a un lenguaje plurivocal, es decir, el grado contrario de lo unívoco es lo poético; en tanto voz, entonces, lo poético es disidente de la versión común, plana, extendida; promueve una nueva energía de exploración a la palabra.

Las anteriores consideraciones parten de la idea de que la lengua, en su proceso de conformación, se forma de diversos dialectos lingüísticos y de lenguajes ideológicos-sociales. Una de estas posturas sería el lenguaje disidente, sin que sea una categoría en sí. El lenguaje de la disidencia se define por la contrapostura, como oferta de un balance en las nociones del lenguaje único. El enunciado, la palabra concreta en la poesía de Bañuelos, por ejemplo, por otra parte, estará implicado en el lenguaje único y en el plurilingüismo social, simultáneamente. Por ello, se puede hacer un análisis de cada enunciado y así descubrirlo como una unidad contradictoria, en tensión, entre dos tendencias o fuerzas opuestas: las centrípetas del lenguaje considerado único y las centrífugas y estratificadoras. La poesía, entonces, funciona aquí como el universo en el que se convoca la realidad, la creación con el lenguaje y la noción de un conocimiento.

La palabra como material

Para Bajtín, el concepto de palabra en la poesía, como el material, es sustancialmente la premisa de la consideración de los elementos plurales en el todo artístico literario. La formación de palabras nuevas y de las posibilidades artísticas y la posibilidad de hablar de la *artisticidad* de la palabra devienen de la orientación dialogística de la palabra, entre palabras ajenas de todo grado y de todo tipo de extrañamiento. Bajtín descree la tesis de una palabra neutra, concebida por el pensamiento tradicional como la palabra de nadie, como posibilidad del habla en abstracto. Por otra parte, si se entiende en la estilística tradicional que la palabra directa está orientada hacia el objeto y sólo se opone a éste, y no encuentra resistencia de la palabra ajena, anteriormente enunciada sobre el objeto, esa palabra directa no tiene posibilidad de ser contestada. Contra esta postura, Bajtín rescata que no existe, ni puede existir, una palabra viva, social, que se oponga de manera directa a su objeto. En ese contacto o interacción es donde la palabra puede individualizarse, desde el punto de vista estilístico. Bajtín entiende como palabra concreta a la que se dice al respecto de algo

y la distingue de la palabra en abstracto, como simple posibilidad de la lengua. A esa palabra concreta, se le conoce, entonces, como un enunciado:

> Porque toda palabra concreta (enunciado) encuentra siempre un objeto hacia el cual orientarse, condicionado ya, contestado, evaluado, envuelto en una bruma que lo enmascara: o, por el contrario, inmerso en la luz de las palabras ajenas que se han dicho acerca de él. El objeto está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos. La palabra orientada hacia su objeto entra en ese medio agitado y tenso, desde el punto de vista dialógico, de las palabras, de las valoraciones, se une a algunos, rechaza a otros, o se entrecruza con los demás; todo eso modela sustancialmente la palabra, que puede sedimentarse en todos los estratos semánticos, complicar su expresión, influenciar por completo su aspecto estilístico.[3]

La literatura, como la de Juan Bañuelos, para ampliar la noción de poesía a la de un campo más vasto, como creación, ha ido iluminando los objetos a los que alude, a veces oscureciendo los sentidos más comunes, proponiendo nuevos contrastes sobre los temas de una realidad constante: la precaria existencia que encuentra consuelo en su imaginación. Leer la poesía de Bañuelos desde este dialogismo enriquecerá la visión de quien habla en su poesía, con quien conversa.

La idea del funcionamiento dialógico de la palabra social, en el lenguaje vivo, pragmático, cotidiano, sirve de pauta para entender el proceso de la dialogización. Ésta consiste en la combinación de la palabra concreta con la palabra ajena precedente. En estas posturas de aceptación, rechazo o combinación se elabora pues el rasgo singular o estilísticamente propio de la palabra concreta o enunciado concreto. Este medio, la dialogización, funcionará dentro del todo novelesco de igual manera para combinar y establecer las antagonías entre los distintos estratos de géneros que conforman ese todo novelesco constituido, como asegura Bajtín, por palabra social.

Se considera que la palabra poética no es entonces una palabra *pura*, sino que está conformada a través de esas interacciones dialógicas y que no se refiere a su objeto o se aproxima a él sin entrar en conflicto con el concierto de voces que la circunda. Lo poético de la palabra estaría dado por la capacidad de establecer un diálogo con los demás registros, un diálogo con

---

[3] *Ibid.*, p. 94.

el lector, un diálogo con la realidad que redescribe. La visión tradicional, que considera a los géneros poéticos como puros, obviamente, no considera la dialogización natural de la palabra. Bajo esta luz, la palabra del género es independiente, autosuficiente y no se presupone que existan enunciados ajenos, fuera del marco del propio lenguaje del género. El lenguaje del poeta es su propio lenguaje y en él se encuentra al emplear cada palabra y cada forma. Todo su lenguaje se entiende como forma directa de su intención. El lenguaje de la obra entendido así es perfectamente dominado y obediente a las intenciones del autor. El lenguaje de la obra se autorrealiza como incontestable y universal y se configura como un universo unitario y único: "El lenguaje literario es un fenómeno profundamente específico, igual que la conciencia lingüística, con la que se halla relacionado, del hombre formado desde el punto de vista literario: en él, la diversidad intencional del habla (que existe también en todo dialecto vivo, cerrado) pasa a la diversidad de lenguajes; ya no es un lenguaje, sino un diálogo entre lenguajes."[4] Por último, diremos que esta dimensión del lenguaje literario se origina en la premisa de que la orientación de la palabra entre enunciados ajenos y propios adquiere significación en el estilo novelesco. La palabra poética es también palabra social y la palabra novelesca reacciona con mucha sensibilidad a los cambios y oscilaciones de la atmósfera social y reacciona a ella siempre. Dentro de la obra literaria, el plurilingüismo está sometido a una elaboración artística, que le confiere la singularidad al lenguaje de la novela particular. Si la presencia de distintos registros hace a la poesía plurilingüe, la dialogización permite que estos géneros interactúen y se definan hacia el interior del poema como instancias de un ser propio poético, un ser donde no hay palabra o lenguaje literario absoluto o neutro, sino uno en el que es justamente el diálogo el vehículo del reconocimiento de lo novelesco en el lenguaje del texto. Veamos cómo dialogan estos dos registros.

La palabra: lo sagrado y lo político

Más a manera de ejemplo que pretender un análisis exhaustivo del poema, nos abocaremos ahora a una lectura desde el dialogismo en el poema "Viento de diamantes". En él, la voz poética, tensada por la voz del autor,

[4] *Ibid.*, p. 106.

combina al menos dos recorridos: aquel que va de la expresión a lo sagrado y el de lo sagrado, íntimo, trascendente a lo político, es decir, la apelación a actuar, a lo social vivo. Ampliamente hemos hablado antes de las posibilidades expresivas que suceden al enfrentar los discursos. En el poema, suponemos un encuentro tensionado entre el discurso de lo sagrado y de lo político, es decir, la contemplación y la acción en este mundo.

VIENTO DE DIAMANTES

La Eternidad está enamorada
de las obras del tiempo.
W. Blake

Lo mismo que *Adán* sumergido hasta la alondra del
silencio,
sucio de *humana noche* en que he caído, rompo
todos los pronombres
para tenderme en el *día óseo* de la plenitud.
Acudo ebrio de musgo y tulipanes hasta las *criptas*
de las piedras
o de los ríos secos, donde muerden al silencio
cárabos crepusculares
y en donde un *hombre solitario se hinca*.

Pisando soledad entro en el día, porque es dable a
las *criaturas*
ver su hora crecer para hallar luego algo de los
mortales
en un grano de arena. Mas también bajo las gradas
seculares y
diviso el humo de las chozas de los hombres,
veo los caminos cotidianos, las nubes que anuncian
el otoño
y a la mujer grávida de su fruto sentada en su
hamaca
viendo pasar las horas.
Y me muevo con las hierbas,
y con el menor movimiento del caballo,
y siento que dentro de mí corro

como ese río que estoy viendo que avanza.
¡Y miro alejarse la carreta del último cosechador!

E igual que una palabra lanzada a la mitad del mar
caigo en el seno del *prodigio*. Y como el minero
que se cubre
con las manos la faz cuando de pronto, ciego,
reencuentra la *luz*
así la dulzura levanta su *toga* y me envuelve
temerosa.
¡Ay, el hombre soy y no lo había advertido!
el amparado por *dioses tutelares de la iniquidad*,
el que frecuenta
y ronda tanto rencor taimado del polvo con su
cauda de crines blancas.
¡El hombre soy, mas no me basta!
Porque el sol tiene su trigo en llamas y el mar
tiene los ojos tocados por la *gracia*.
El hombre soy
pero toda cosa nacida con la aurora, con ella *muere*,
y toda *criatura* que engendra la noche
con ella se aleja porque *oscuro es su linaje*.

Todo pasa.
Y como el agua y el sol, también todo queda. Un
Silencio
que se sienta a esperar el primer ruido. Nuestra
imagen
que se pierde y se encuentra como el humo que
no es más que el eco del fuego.
No otra cosa que la espuma negra
que va haciendo el arado sobre la tierra.
Y lejos de la memoria del viento que dejaron las
épocas,
un olor de centeno y anís hace volver los pájaros.

Y porque el horizonte no es más que una hoja larga
de perfil,
dejo que mudas tribus de peces muerdan los
guijarros,

dejo que brille el hocico del jabalí en la noche
y que bajo el zumbido de las abejas
los bueyes trillen la mies.
¡Ay, reivindicación bañada en el ojo inocente!
¡Oh, exultación del mar sostenida en el resplandor!
¿De qué remoto sueño hemos caído? ¿Por qué somos
una rueda que grita enloquecida? ¡Ah! triste es
nuestro paso, en verdad.
¡No más que olas somos! Nos levantamos
brevemente...
para seguir siendo mar.[5]

Iniciemos, pues, una posible lectura. Tras la *isagoge*, el exordio abre la conversación con el planteamiento existencial: quién soy, cómo soy, qué seré. Adán como modelo de hombre se irá desarrollando a través de las expresiones "el hombre soy". Las definiciones que propone el poema son, sin duda, disidentes. En ello, estriba la provocación al lector: ver más allá del horizonte, que finalmente es nuestro tiempo-espacio, para ver a los demás seres de la creación. El poeta, la voz que habla en el poeta como yo poético, plantea entonces una transformación: desde el origen del tiempo hasta el presente de su horizonte, como adelante veremos, es el recorrido que se marca en el poema.

Lo sagrado, el mundo de lo eterno, de las nociones místicas, como la mención de noche como el origen, la oscuridad como la ignorancia, el sol como la conciencia o el mar —cuya figura revelaremos al final del análisis—, se expresa en el poema a través de las relaciones con lo universal, lo cósmico, lo trascendente. Por ello, "Viento de diamantes" conversa, de primera instancia, con William Blake, con el imaginario de esa permanencia amenazada por su propia curiosidad.

"La Eternidad está enamorada de las obras del tiempo", de Blake, abre el poema: este verso indica ya una relación trascendente: la eternidad es femenina, gestadora y fecunda, y como mujer se enamora de las obras que acuña: *el tiempo es una de sus expresiones, la más querida*. El primer diálogo es con la eternidad, y una de sus creaciones, el tiempo, a su vez la fuente de la criatura que le llama. El poeta tiende el lazo hasta el origen

[5] Juan Bañuelos, *El traje que vestí mañana* (México: Plaza y Janés, 2000), pp. 37-39. Las cursivas son nuestras.

del tiempo y, expresado en la primera persona, "rompo / todos los pronombres / para tenderme en el día óseo de la plenitud", se compara con el hombre primigenio, el origen, el convenio de la creación y, por ende, con lo sagrado. Adán es como él, no al revés, pues el origen sólo se entiende desde el presente.

El poema está escrito en verso libre, con cadencias sintácticas que construyen el verso como unidad de sentido, no la sílaba. Así, la expresión se va construyendo en una sucesión de tres figuras básicas: metáfora, comparación e imagen. La acumulación de las mismas en el poema crea la alegoría continuada. El hombre mortal ha de incorporarse al todo del universo para sobrevivir. Se utiliza la conjunción "y" con valor anafórico, lo que dota al poema de un ritmo más dinámico.

En una primera estrofa, pasamos de la reflexión sobre los límites o cotas de la creación: expresada por las sustancias adjetivadas del poema; la naturaleza descubre el ser del hombre: *alondra de silencio*, *humana noche, el día óseo de la plenitud, ebrio de musgo y tulipán, las criptas de las piedras, ríos secos, silencios cárabos crepusculares, un hombre solitario*. *Adán* y el hombre solitario son lo mismo. Una comparación, una revelación. Uno está sumergido hasta la *alondra del silencio* y el *hombre solitario se hinca*. Son dos actitudes contemplativas, como acudir hasta las criptas de las piedras.

Y ahora inicia el recorrido, el movimiento expresado en los verbos directos, en primera persona: *entro* al día, bajo las gradas seculares; *diviso* el humo de las chozas de los hombres; *veo* los caminos cotidianos; *veo* a la mujer grávida de su fruto sentada en su hamaca, viendo pasar las horas; *me muevo* con las hierbas; *siento...*; *corro...*; *estoy viendo que avanza*, *miro alejarse...*; las perífrasis verbales del final equilibran estas dos acciones menos "dinámicas". El hombre solitario, que antes estaba hincado, ahora corre y llega al borde del río, del tiempo, de lo que se transforma. Este, para nosotros, es el primer plano, al que denominamos sagrado, pues la referencia a las *gradas seculares* irradia al resto del universo descrito esa condición: si la grada es secular, avanza sobre el mundo sagrado al que permite ese acceso. En esta primera estrofa, abundan estos términos, que son las palabras sociales y de los géneros que explicamos en la teoría de Bajtín, que abren el diálogo en el poema: si las conjuntamos en un campo semántico, sin perder de vista el contexto en que se dan en el poema, y sólo para evidenciarlo, tendremos: *Adán*, *humana noche*, *criptas*, *hombre*

solitario se hinca, *criaturas*, *los mortales*, *gradas seculares*, *los hombres*, *mujer grávida de su fruto...* Nos parece muy evidente el dialogismo con la historia de la creación bíblica, la noción de ser solo en el mundo, la noche como creación humana, la soledad que lleva a la contemplación, la postración y la contemplación de la mujer preñada, como símbolo evidente de la renovación, del movimiento y de la vida. En este primer plano, es donde vemos más claramente el aspecto que denominados sagrado, por íntimo, no por la connotación religiosa, sino porque es lo más caro al poeta, lo que ha de urdirse en la imaginación para ser fabulado por los adjetivos y los vocablos del poema.

La siguiente estrofa inicia con una comparación: ya no es el mundo contemplativo íntimo, sino el común; por ello, el centro en esta parte del poema es la palabra, la oración, el contacto con los demás, pero enfatizado desde la conciencia: "E igual que una palabra lanzada a la mitad del mar / caigo en el seno del prodigio." Este prodigio es la conciencia de ser hombre. La introspección es el viaje hacia dentro de la conciencia del ser hombre. La conciencia le hace hacer el gesto del minero, que es el de la dulzura que lo cubre con su toga: lo envuelve temerosa. La conciencia es "¡Ay el hombre soy y no lo había advertido!" Como un reclamo, como un autoreconocimiento, ha salido de lo sagrado, del amparo de esos *dioses tutelares*, de sus conciencias y seguridades y ha avanzado hacia la soledad de ser uno mismo. Deslumbrado por el seno del prodigio, el hombre es mortal. Pero más que mortal es ingrato: es quien "ronda tanto rencor taimado del polvo con su / cauda de crines blancas". (Este oscuro verso se aclarará más adelante.)

Seno del prodigio, como centro, sima, principio y origen, es la maravilla, pero la maravilla aterra. Por ello, el poeta cae en cuenta, se da cuenta, algo le es revelado. Y revelación es luz, pero es enceguecerse; así entonces, las relaciones son antitéticas, contradictorias. Ni todo es luz, ni todo es seno. Caer en el seno es deslumbrarse con una luz: ¿estamos en el plano de lo sagrado? Sí, pero para encaminarnos hacia la conciencia de no ser eterno, sino humano, social, político, del mundo de aquí: "Ay el hombre soy y no lo había advertido", "mas no me basta". Ésta es la figura patética, como la exclamación (reforzada por el verbo en primera persona), que introduce la conminación (la amenaza de males temibles) en una secuencia de interrupciones, es decir, ideas que se encabalgan sin ser explicadas ni resueltas en el poema.

Sobre la conciencia de mortalidad, la expresión es por demás elocuente, por este paralelismo antitético: aurora y noche: "pero toda cosa nacida con la aurora, con ella muere, / y toda criatura que engendra la noche / con ella se aleja porque oscuro es su linaje."

La siguiente estrofa alude a lo pasajero, al tránsito, al desvanecimiento del cuerpo, el viento y el olor de centeno y anís que hace volver los pájaros. Es lo etéreo y fugaz. En cambio, el cierre del poema lleva a la dimensión comunitaria, política, de todos los hombres: nuevamente el yo poético dice: "dejo que mudas tribus de peces muerdan / los guijarros, / dejo que brille el hocico del jabalí en la noche / y que bajo el zumbido de las abejas / los bueyes trillen las mies." Deja sin acción, contempla, pero está ahora inserto en el horizonte, en el tiempo y en el espacio: ese horizonte que es una raya, una "hoja de perfil" que va creciendo para ser una reivindicación bañada en el ojo inocente, una exultación del mar sostenida en el resplandor. Todo eso es el horizonte. El poema se cierra, entonces, con una disidencia, con una protesta, con una oposición al todo; un enfrentamiento a la mortalidad, a la alondra del silencio de Adán, al seno del prodigio, con dos preguntas. "¿De qué remoto sueño hemos caído?" El hombre como figura creada y arrojada al universo que no controla, que le acecha desde sus propias nociones y dudas, disiente de él, se le enfrenta. "¿Por qué somos / una rueda que grita enloquecida?" Es, para nosotros, una alusión contigua, la imagen de la rueda, la inventada como marca del ciclo, de la repetición, la fortuna del sino, el sinsentido de la existencia humana. En el plano medio, está la naturaleza avisada y aludida en figuras como las *nubes*, *el otoño*, *el río*, *el viento que avanza*, *la carreta del último cosechador*, *las mieses trilladas por los bueyes*, *el humo negro*, que es el eco del fuego, o espuma negra, o bien es el arado sobre la tierra. El mundo de los campesinos, de los hombres en la tierra, ocupa el segundo momento del poema.

¿Cuál podrá ser, entonces, ese sentido? Insistimos brevemente aquí que es el de la política: reconocer que no estamos solos es vernos como partes de una comunidad, como partes de un universo en el que, si tristemente es nuestro, el paso es común. Toda la vida es alzarse, levantarse en la conciencia, aunque sea brevemente, para luego seguir siendo parte de lo eterno. He aquí el sentido político del poema: lograr la conciencia para saber qué somos, dónde estamos y que pasamos por el mundo como hijos de la noche o de la aurora, como criaturas "que olas somos. Nos levantamos / brevemente... / para seguir siendo mar". Mar: el conjunto eterno de

olas breves, continuas, es el conjunto de los hombres, la tradición secular, lo sagrado y lo político, pero al que solo se pertenece si se le distingue, si se disiente, brevemente, para reintegrarse o fundirse, en un alarde de conciencia. Por ello, la interrogación, como figura retórica en el poema, es tan efectiva.

¿Quiénes somos los que leemos, por qué somos sólo eso? Y la respuesta es una sentencia: "¡No más que olas somos! Nos levantamos / brevemente... / para seguir siendo mar". Ese mar sostenido en el horizonte sería doblemente referencial a lo humano en el mundo y en el tiempo: me veo desde aquí, soy mar que se ve como horizonte.

"Viento de diamante", el título del poema, es una adjetivación provocadora, antitética: la sustancia dura y la etérea se unen. ¿Será la conciencia? Así como el viento es duro, el viento es, sí, transparente, cortante, frío, luminoso; es el viento del mar en la mañana, esa mañana en la que se me antoja pensar que Juan Bañuelos escribe para, desde ella, darnos una noción del mundo que sólo se construye en la polifonía del texto de creación verbal. Queda para el lector la invitación a descubrir la disidencia en la poesía, la otra forma de decir que no es la propia, sino la eterna, sagrada, la comunicable.

BIBLIOGRAFÍA

ACADEMIA LITERARIA RENACENTISTA. *Fray Luis de León*. Salamanca Ediciones: Universidad de Salamanca, 1981.

FRYE, NORTHROP. *Anatomy of Criticism*. Pról. de Harold Bloom. Princeton University Press, 1991.

GARZA, SILVIA. *Sobre la ironía contemporánea*. Madrid: Universidad Complutense, 2006. Tesis doctoral inédita.

REYES, ALFONSO. *La Antigua Retórica*. México: FCE, 1997.

VALBUENA Y PRAT, ÁNGEL. *Historia de la literatura española, Renacimiento*. Barcelona: Gustravo Gili, 1981. T. II.

ZAVALA, LAURO. *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura mexicana*. México: UAM-Xochimilco, 1993.