

Existió el amor en otro tiempo

La modernidad en *Los demonios y los días*,
de Rubén Bonifaz Nuño

Josué Francisco González Jassí



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Existió el amor en otro tiempo

La modernidad en *Los demonios y los días*,
de Rubén Bonifaz Nuño

Josué Francisco González Jassí



Biblioteca **Digital**
de Humanidades



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Universidad Veracruzana

Dr. Martín Gerardo Aguilar Sánchez
Rector

Dr. Juan Ortiz Escamilla
Secretario Académico

Mtra. Lizbeth Margarita Viveros Cancino
Secretaria de Administración y Finanzas

Dra. Jaqueline del Carmen Jongitud Zamora
Secretaria de Desarrollo Institucional

Lic. Agustín del Moral Tejeda
Director Editorial

Dra. Yolanda Francisca González Molohua
Directora General del Área Académica de Humanidades

***Existió el amor en otro tiempo. La modernidad en Los demonios y los días, de
Rubén Bonifaz Nuño***

Josué Francisco González Jassí

ISBN: 978-607-2621-81-7

Primera edición, 2025

Coordinación editorial: César González

Corrección de estilo: Marlén Gutiérrez

Diseño de portada e interiores: Héctor OPOCHMA

D. R. © Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000

Xalapa, Veracruz, México

Tels. 228 818 59 80; 228 818 13 88

direccioneditorial@uv.mx

<https://www.uv.mx/editorial>

Índice

Introducción. El ritmo del tiempo	8
Capítulo I. Poética de la modernidad	17
Perspectivas universales y particulares de la modernidad	
Capítulo II. Lo divino y lo fáustico	32
La fundación constante: la mutación de la materia en la ciudad	
Capítulo III. La melancolía como actitud moderna	50
Epílogo. Una moneda al aire	64
Bibliografía	66

A Alejandra Jassí Rojas y José Hugo González Loo.

Querido poeta Rubén Bonifaz Nuño:

Sus *Demonios y los días* me han conmovido profundamente: poesía dignísima, pero reveladora de algo como una catástrofe interior, que atribuyo a la maldita época que vivimos. Usted merece más alegría. Lo abrazo cordialmente por la belleza y verdad de sus versos, y quisiera saberlo feliz.

Su viejo amigo.

*Recado*¹

Alfonso Reyes

1. Alfonso Reyes, "Recado", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, p. 535.

Introducción. El ritmo del tiempo

Experiencia poetizada de la modernidad como fenómeno material en *Los demonios y los días*

En el prefacio de su último libro publicado en vida, *Possessed by Memory: The Inward Light of Criticism*, un Harold Bloom casi nonagenario describe la extrañeza que le provoca releer los libros que sus amigos, ya difuntos, alguna vez escribieron. Afirma que la escritura, en su vejez, se ha convertido en un diálogo con los muertos y que esto, más allá de la argumentación, es *reverie* (ensoñación).²

¿Acaso las palabras nos salvarán de la muerte? ¿Es cierto, como comenta Rubén Bonifaz Nuño en su "Poética" (1951), que la voz dejará a las cosas "libres del tiempo que pasa"? ¿Podremos poseer, poseernos, ser poseídos? ¿Nos lo permitirá el tiempo? Bloom ensaya:

How does possession differ in these: to possess dead or lost friends and lovers, or to possess poetry and heightened prose by memory? The range of meanings of the verb possess are varied: to own as property, to have power over, to master knowledge, to be controlled by daemon, to be filled with felt experience or with cognitive apprehension, to enjoy sexual intercourse, to usurp and pillage.⁴

¿No está, detrás de esta pretensión de hacer hablar a los muertos o a los demonios con nuestra voz, el temor de quedarnos con las manos vacías?, ¿con la boca vacía? Y, cuando en los labios nos embruja el ritmo de un verso que nos sabemos de memoria, ¿no hay también algo que quiere asirse, que quiere existir, aunque se desvanezca en el aire al instante siguiente? Bonifaz no es ajeno a esta pretensión, acepta en la entrevista "El azar y la libertad" que su poética es el ritmo: "Yo digo que los poemas no se hacen con palabras, se hacen con ritmos. Hay ritmos, formas vacías, que por su atracción gravitacional llaman a las palabras y las van colocando en aquella música no hecha para que se vaya haciendo".⁵ Porque el poeta es quien se entrega a su asombro o extrañeza de las cosas, para que se vayan haciendo, muchas veces incluso, sacrificándose él mismo de por medio, en la pasión y la esclavitud de la belleza:

Ante la diosa, el poeta se ofrece a ella como sacrificio milenario.
Se entrega y al mismo tiempo recibe, de las manos de la diosa, su

2. Harold Bloom, *Possessed by Memory: The Inward Light of Criticism*, Estados Unidos, Vintage, 2019, p. 15.

3. Rubén Bonifaz Nuño, *De otro modo lo mismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2020, p. 72.

4. Harold Bloom, *op. cit.*, p. 15.

5. Rubén Bonifaz Nuño en José Ángel Leyva, "Rubén Bonifaz Nuño, el azar y la libertad", *Revista de la Universidad de México*, 2005, p. 58.

verdadero rostro. Las similitudes con el ritual prehispánico no podrán ser más claras, pero en lugar de un sacrificio con el fin último de dar sustento a los dioses, este sacrificio sostiene y revive al poeta.⁶

Llámeseme mujer, diosa o amor, el poeta es el combustible que se gasta en la búsqueda de la belleza.

A su vez, el acto de la lectura comparte esta misma naturaleza. Leer es, desde el principio, dejarse poseer, hacer que otro te haga hablar, prestar el cuerpo para que otro exista, pero también para provocarlo, para incitarlo, para hacerlo cantar un poco más. Solo así puede procurar un poco de valor este ensayo, argumentando que la obra de Bonifaz, estudiada amplia y arduamente, quiere seguir hablando a cien años de su nacimiento; aceptando que a cada destinatario la carta le revela algo terriblemente íntimo, algo que lo hace hablar con palabras de otros tiempos, tan solo para descubrir que él mismo pertenece a estos otros tiempos, que la historia no nos salvará, pero al menos nos dará consuelo.

No por lo que yo pueda, poco o mucho, prolongar el apasionante debate que la crítica literaria ha mantenido con la obra de Bonifaz, sino porque nuestro tiempo, la modernidad, exige el intento de ser poseído. Para continuar con el deseo, tan eterno, de comprender la experiencia de la vida, que no es más que la experiencia del cambio o de los acontecimientos, me permito escribir de nuevo sobre una obra fundamental de la literatura mexicana: *Los demonios y los días*.

Lo que propongo en este ensayo es un ejercicio de empatía, pongamos en juego el pellejo, apostemos la vida, pensemos, al menos mientras leemos *Los demonios y los días*, que somos quien enuncia los versos, el yo lírico. La intención de este juego es posible, porque como indica Evodio Escalante en "El destinatario desconocido", en el poema de Bonifaz, "Poética" (1951), existe una apelación directa al lector: no importa que lo ignoren muchos / si hay uno que pueda comprenderlo".⁷ Esta búsqueda por el otro que es el lector, en realidad apela a un sujeto concreto, semejante al yo biográfico y lírico en cuanto a sus experiencias y espacios. Esto lo nota Ibáñez Ávila en *Enunciación lírica y chora griega en Los demonios y los días de Rubén Bonifaz Nuño* (2018): "Una conciliación entre el que porta la palabra y el que la recibe, a partir de aquello que tienen en común: la experiencia y los espacios donde las viven sociedades e individuos".⁸

Si como ya lo ha propuesto Urbina Reyes en *La poética de la muerte en la obra lírica de Rubén Bonifaz Nuño* (2012), *Los demonios y los días* representa un viaje iniciático, y los libros sucesivos una ascensión espiritual,⁹ podemos

6. Frank Dauster, "Rubén Bonifaz Nuño: la sombra de la diosa", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (re-cepcción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, p. 180.

7. Rubén Bonifaz Nuño en Evodio Escalante, "El destinatario desconocido. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño", *Círculo de Poesía*, 6 de junio de 2021. Consultado en <https://circulodepoesia.com/2021/06/el-destinatario-desconocido-la-poesia-de-ruben-bonifaz-nuno-por-evodio-escalante/>

8. Abraham Ibáñez Ávila, *Enunciación lírica y chora griega en Los demonios y los días de Rubén Bonifaz Nuño*, tesis de licenciatura, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2018, p. 112.

9. Maribel Urbina Reyes, *La poética de la muerte en la obra lírica de Rubén Bonifaz Nuño*, tesis de doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 39.

afirmar que impera un tono desesperanzador. De acuerdo con Frank Dauster, el lector siente el pánico de la voz poética frente a la amenaza irracional.¹⁰

Es justo en este momento, en el que sugiero imaginar al yo poético: enfrente de la desolación, en la desesperanza del mundo irracional. No pensarlo en su consagración, que se dará en los siguientes libros, cuando la palabra fundamente al mundo, cuando triunfe su poética y el canto perfecto logre prolongar los instantes y se realice una “extraña aspiración a lo eterno”.¹¹ La mayor heroicidad no está en el triunfo, sino en la batalla. Propongo pensar a un yo lírico en medio del combate diario de la vida, en la más dramática circunstancia desconsolada. Propongo ver al hombre y no a la estatua, al guerrero y no al triunfador. En pocas palabras, al héroe en escena.

Si repasamos el modelo narrativo de *Los demonios y los días*, propuesto por Santiago Rojas,¹² notaremos que el inicio del viaje es la búsqueda del amor y que su carencia significa un estado excepcional del mundo interior y del mundo exterior. Algunas lecturas, como la de Flores Castillo en *La máscara lírica y el pensamiento griego en Los demonios y los días: un estudio de la fragmentación y la unidad*, han visto en esta excepcionalidad algo antinatural y en el poeta, un restaurador del ritmo cósmico: “En un mundo antinatural, la tarea de este poeta émulo de Hesíodo es ardua y exhaustiva. Debe restaurar la naturaleza y su ritmo”.¹³ De esta forma, se cumple con las expectativas de una adivinada poética que Bonifaz ha esbozado en diversos textos como *La fundación de la ciudad* (1972) o en *Destino del canto* (1963). Dicha poética del ordenamiento o el amor por medio del canto se puede resumir con una triada bastante señalada por la crítica, pero que considero es esclarecida con mucha maestría por las categorías isotópicas de Ibáñez Ávila: *anthropos, logos, cosmos*. A manera de resumen, con temor de simplificar un fenómeno mucho más complejo de lo que se aparenta, podemos decir que el poeta (*anthropos*) posibilita la comunidad y el mundo (*cosmos*) mediante la divulgación de su canto (*logos*), muestra de una experiencia particular, pero que en sus condiciones se asemeja a la experiencia de muchos otros. Este canto, generador de entendimiento, empatía y amor entre las personas, funda, literalmente, las ciudades.

Sin embargo, esta poética es frustrada en *Los demonios y los días*, puesto que, más allá de su explícita presunción, el yo lírico permanece en la soledad hasta el final del libro. Como bien menciona Dauster, “a pesar de los esfuerzos por ver en *Los demonios y los días* un compromiso sociopolítico de algún tipo, es fundamentalmente un largo poema de soledad humana”.¹⁴ Al igual que

10. Frank Dauster, *op. cit.*, p. 166.

11. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, p. 72.

12. “Una situación inicial: un hombre solo en su habitación; un suceso desencadenante, que no es más que la consecuencia de sufrir la soledad, entonces el individuo decide salir a la calle a buscar un amigo o una amiga; y una situación final, en la que, si bien es cierto no hay una transformación en el personaje (el yo lírico) pues no consiguió al amigo o a la amada, sí comprende el sentido de la poesía... la poesía es salvación... existe la esperanza de que alguien nos comprenda”. Ismael Santiago Rojas, “La ciudad en *Los demonios y los días* de Rubén Bonifaz Nuño”, *Revista Fuentes Humanísticas*, 2014, pp. 7-8.

13. Yuliana Flores Castillo, *La máscara lírica y el pensamiento griego en Los demonios y los días: un estudio de la fragmentación y la unidad*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 102.

14. Frank Dauster, *op. cit.*, p. 169.

Dauster, quiero esclarecer que esta no es, de ninguna forma, una apatía por el otro, pero sí una situación en la que se prioriza la experiencia propia.

Considero que este estado excepcional, me refiero a un mundo interior y exterior sin fundamento, en el que el azar rige la vida del sujeto lírico, merece considerarse como un posibilitador de experiencias. Sería apresurado afirmar, incluso bajo la propia poética del autor, un restablecimiento del orden al final del libro. Ya lo ha confesado el propio Bonifaz en su entrevista con Marco Antonio Campos, "Resumen y balance" (1985), en *Los demonios y los días* existe una *magia*, que sobrepasa al poeta y está lejos de ser, como en *Fuego de pobres*, "aquello que se hace con la razón, vista como un modo de intentar el gobierno del mundo".¹⁵

Existe entre la Roma de Lucrecio¹⁶ y la Ciudad de México de *Los demonios y los días* una similitud innegable. Esto en el sentido de una inestabilidad social que conlleva implicaciones cósmicas. Entre las tensiones de la Segunda Guerra Civil de la República Romana, como comenta en la introducción de *De la natura de las cosas*, el mundo es "una palabra sin contenido".¹⁷ Está muy lejos de ser "la Roma sin límites ni tiempo; Roma cuya duración se tomaba como medida de la eternidad de la poesía".¹⁸ ¿Podría Bonifaz sentirse ajeno a esta consciencia de un tiempo complejo y único? Probablemente notó, como lo señala la cita de Guillermo Tovar y María en "Rubén Bonifaz Nuño. Poeta urbano", que incluso en una ciudad en cambio constante desde hace varios siglos, su tiempo era una singularidad, no menor que la de Lucrecio: "el siglo xx, el más responsable por ser el más consciente, ha sido el más avasallador y el que la ha convertido en un monstruo apocalíptico".¹⁹

Si pensamos en otra declaración sumamente significativa que se dio en "Resumen y balance", "Lucrecio es el poeta que me ha enseñado más, su lectura consiste en cómo puede ponerse el mundo entero, por dentro y por fuera, en un poema";²⁰ no será difícil notar una influencia respecto a la mutabilidad que describe en la introducción de su traducción a *De la natura de las cosas* (1984) "como la muerte del hombre, adivina y comprende la del mundo".²¹ En efecto, Lucrecio está lejos de Ovidio y de los demás poetas romanos, para él Roma es perecedera, porque el universo mismo es perecedero, y esta es la verdadera naturaleza de las cosas: el cambio.²²

15. Marco Antonio Campos, "Resumen y balance", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, p. 786.

16. Es decir, la Roma del siglo I a.C. de Lucrecio y del siglo I d.C.

17. Rubén Bonifaz Nuño, "Introducción", en *De la natura de las cosas*, Tito Lucrecio Caro, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984a, p. 14.

18. *Ibid.*, p. 56.

19. Guillermo Tovar y María en María Andueza, "Rubén Bonifaz Nuño. Poeta urbano", *Revista de la Universidad de México*, 1993, p. 20.

20. Marco Antonio Campos, *op. cit.*, p. 789.

21. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 1984a, p. 9.

22. Lucrecio, epicúreo de formación, es atomista. Propone que el mundo está formado por dos materias: los átomos y el vacío, y que este último posibilita el cambio, como comenta Bonifaz: "Todas las cosas existentes se hacen merced a los movimientos, colisiones, conexiones, pero, de los átomos". Rubén Bonifaz Nuño, "El vacío y los átomos según Lucrecio", *Revista Mexicana de Física*, vol. 31, 1984b, p. 451.

En la introducción a *De la natura de las cosas*, Bonifaz se pregunta por qué el poeta latino bebió la pócima de amor, provocando con este acto, su posterior suicidio. Uno de los motivos que sugiere para el autoinducido estado de anormalidad mental, nos recuerda al estadio estético de Kierkegaard:

Si se pregunta por qué Lucrecio decidió beber su pócima amatoria, es posible imaginar diversas respuestas, una de las cuales, con sus consecuencias, expongo enseguida: Desde luego, su avidez de conocer; aquella curiosidad y la crueldad aquélla que se dicen características del hombre de ciencia, y que son definidoras del poeta; después, su fatiga por los hechos de la vida que lo cercaba. Lúcido pues hasta el extremo último, exacerbado en sus facultades sensuales, en la misma pócima en la cual encontró la comprobación de cuanto la razón le había anticipado, había de encontrar los motivos para consumir el hecho definitivo.²³

Hablando de Lucrecio y de la Roma de la Segunda Guerra Civil no quiero hacer más que establecer tres consideraciones presentes en *Los demonios y los días*: 1) la conciencia de un estado histórico excepcional, en donde el mundo carece de fundamento, 2) la necesidad puramente humana y subjetiva de reaccionar contra este estado, y 3) una mayor atención a la materialidad y al entorno.

La mutabilidad es un tema predilecto en los poemarios de Bonifaz, como ha señalado Urbina Reyes en su tesis doctoral *La poética de la muerte en la obra de Rubén Bonifaz Nuño*, está presente en el tópico latino *cotidie morimur* (cada día morimos). Sin embargo, este suele aparecer acompañado de su propia superación mediante un orden o fundamento preestablecido que permite una pervivencia metafísica en la comunidad o bien, de cierto olvido momentáneo de la condición mortal, por ejemplo, en la empatía, en el amor, o en la vida social.

El estado del sujeto lírico en *Los demonios y los días* es particularmente extraño, porque comprendido como el comienzo de un viaje iniciático carece de un objeto salvífico. Ni siquiera hay rastros de algún paliativo que ayude al sujeto lírico a olvidar la extrañeza del mundo contingente. El canto, imposibilitado de su principal objetivo, la comunicación, es apenas un lamento o, en su mayor heroísmo, una botella lanzada al mar.

La lectura que propongo de *Los demonios y los días* parte del pensamiento de Dauster, quien identifica un sesgo de la crítica literaria: "muchos críticos han hablado de la orientación social de *Los demonios y los días*, pero realmente no es así. Hay un mayor volumen de soledad que de solidaridad".²⁴ Es cierto que esta declaración contrasta con la voluntad del poeta, quien en múltiples ocasiones ha dejado claro un sentimiento de responsabilidad ante la comunidad.²⁵ Sin embargo, la hipótesis de Dauster parece imponerse,

23. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 1984a, pp. 11-12.

24. Frank Dauster, *op. cit.*, p. 168.

25. Véase por ejemplo la entrevista de Puga: "Para mí la literatura tiene la seriedad de la vida, y la

especialmente, cuando el libro se observa en su autonomía. En versos como "yo solo pretendo hablar con alguien",²⁶ del poema 42, el cual podría entenderse como la conclusión y resumen de todo lo acontecido en el libro, se nos revela el sujeto lírico en su mayor intimidad.

Es esta misma soledad experimentada bidimensionalmente, primero cósmica, como una carencia de fundamento y después en el plano cotidiano de la experiencia, la que hace del poemario un libro totalmente desesperanzado, pero también la que provoca al sujeto lírico a una mayor contemplación de la realidad material. Sin una salvación metafísica o sin el olvido momentáneo que el placer del amor o la amistad le puedan brindar, el sujeto lírico se ve enfrentado a una dimensión mundana y cotidiana de la vida. Por este motivo, propongo una lectura que se centre en la experiencia material de lo contingente y la reacción íntima del yo lírico, que podemos especular es una experiencia real del autor llevada a la lírica.

Desde un gran teórico de la modernidad, Marshall Berman, podemos describir el proceso de contemplación de lo material en una condición más universal. Berman considera que la falta de acceso a un mundo trascendente regresa al hombre moderno a una contemplación física y social de lo que es presente como realidad inmediata:

In some traditions, reality is accessible through religious or philosophical meditation; in others, it will be available to us only in a future existence after death [...] The modern transformation, beginning in the age of the Renaissance and Reformation, places both these worlds on earth, in space and time, filled with human beings [...] the true world is in the physical and social world that exist for us here and now (or is in the process of coming into being).²⁷

Considero que este estado excepcional de la historia, uno carente de trascendencia o fundamento metafísico, puede ser caracterizado dentro del concepto general de modernidad, y más particularmente, de una modernidad experimentada biográficamente, que es, como ya varios críticos lo han señalado, el *desarrollo estabilizador o milagro mexicano* de los años cincuenta.²⁸

De esta manera, la lectura que se propone surge de la necesidad de perfilar a *Los demonios y los días* como un libro desesperanzado y solitario, como propone Dauster, y a partir de estas cualidades detallar las intuiciones

responsabilidad que ella demanda de nosotros. Tengo la conciencia de satisfacer un deber íntimo, reclamado por la naturaleza del hombre. Porque el poeta devuelve a la comunidad lo que recibe de ella como estímulo, experiencia o conflicto". Mario Puga, "El escritor y su tiempo. Rubén Bonifaz Nuño", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, p. 74.

26. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 160.

27. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, Estados Unidos, Penguin Books, 1988, p. 106.

28. El capítulo I de este ensayo se encargará de perfilar este concepto amplísimo para vislumbrar un estado particular de la modernidad, que pueda concordar con la experiencia biográfica del autor y así esbozar una poética de la modernidad en *Los demonios y los días*.

metafísicas y materiales implícitas en el poemario. Esto en contraste con una tendencia por los temas platónicos y humanistas de la crítica actual. ¿Por qué sacar al sujeto lírico del conflicto y transportarlo directamente a la comodidad de su triunfo o siquiera de su esperanza? Observémoslo en su extrañeza del mundo, en su tiempo y en su espacio, que son la ciudad y la modernidad. Pensemos que este mundo que tenía por delante se le abrió por la mitad, se le fracturó en un tiempo confuso y de su interior comenzaron a aparecer, detrás de Dios o de la Diosa, las sombras de deidades más antiguas: lo caótico, lo azaroso, la naturaleza.

En resumen, el siguiente ensayo tiene como objetivo proponer una lectura de *Los demonios y los días* que explique cómo la falta de un fundamento metafísico provoca una mayor atención a la realidad inmediata, que es la experiencia biográfica del autor. En el primer capítulo se caracterizará la modernidad biográfica de Bonifaz, en el segundo capítulo, se expondrá el encuentro del sujeto lírico con la realidad material cambiante de la ciudad y en el tercer capítulo propondrá que el sujeto lírico toma una actitud melancólica ante la imposibilidad de crear un nuevo fundamento.

Antecedentes

La obra de Bonifaz ha gozado de un constante diálogo con la crítica literaria. Desde la aparición de su primera obra, *La muerte de un ángel* (1945), el poeta ha llamado la atención de múltiples personalidades de las letras mexicanas. Es un nombre imperdible en las antologías de poesía nacional. Está, por ejemplo, eternizado, en el muy influyente *Poesía en movimiento* y suele perfilarse como miembro fundamental de la generación del Medio Siglo.²⁹

De igual importancia fue su polimatía, que le valió el aprecio no solo de la crítica literaria, sino que también de diferentes gremios de la Universidad Nacional. Por este motivo no es de extrañarse que historiadores como Miguel León Portilla o filósofos como Ramón Xirau hayan dedicado textos al homenaje o estudio de Rubén Bonifaz Nuño; tanto en su labor poética como en sus otras actividades intelectuales: la traducción, la crítica artística, la investigación histórica y la docencia.

A cien años de su nacimiento hay, naturalmente, un corpus extenso de trabajos que conversan con su obra. Abundan, especialmente, reseñas, artículos y ensayos, pero también, en menor cantidad, tesis, libros e incluso, poemas. Sobre *Los demonios y los días* se ha escrito, en su mayoría, reseñas y textos que el libro *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, ha nombrado *visiones en conjunto*. Son estudios que abordan varias obras o la obra en conjunto de Bonifaz. Entre estos se destacan: "La poesía de Rubén Bonifaz Nuño (1945-1981)" de Marco Antonio Campos, "Rubén Bonifaz Nuño:

29. Véase *Poetas del Medio Siglo*: "Generación del Medio Siglo, que puede ser representada suficientemente por seis poetas: Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Eduardo Lizalde, Tomás Segovia y Jaime García Terrés". Rogelio Guedea, *Poetas del Medio Siglo (mapa de una generación)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 24.

la sombra de la diosa" de Frank Dauster, "El destinatario desconocido" de Evodio Escalante, "El fondo de la forma en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño" de Sandro Cohen y "La poesía como destino" de García Montero.

Además de estos, existen textos que, por abordar un tema particular en toda la obra de Bonifaz, utilizan algunos ejemplos de *Los demonios y los días* como, por ejemplo: *Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño* de Helena Beristáin, "El amor en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño" de Marco Antonio Campos, *La poética de la muerte en la obra lírica de Bonifaz Nuño* de Urbina Reyes y "Rubén Bonifaz Nuño, poeta urbano" de María Andueza.

Es importante mencionar que estos trabajos, en menor o mayor grado, aceptan declaraciones hechas por el mismo autor, en las cuales se puede adivinar la intención de integrar toda su obra a una misma poética humanista, la de 1951. Por ejemplo, 1) *Los demonios y los días* inaugura su segunda etapa literaria,³⁰ 2) es el precursor de *El manto y la corona* y *Fuego de Pobres*,³¹ 3) como en los siguientes libros, se procura una dimensión social de la poesía. Resumiendo la propuesta de los *estudios panorámicos*, estos postulan a *Los demonios y los días* como el libro que inicia una poética particular y precedente a todas sus obras posteriores.

Una postura similar parecen exponer las tesis existentes en los repositorios, las cuales, si bien escasas (considerando la relevancia del libro), son sustanciosas en cuanto a su contenido. Entre estas, están aquellas que postulan su estudio añadiendo una obra o más, tal es el caso de *La transfiguración de la presencia* en *Los demonios y los días* y *El manto y la corona* de Rubén Bonifaz Nuño (2008) o *Los muros y las puertas: un acercamiento a tres poemarios de Bonifaz Nuño desde los elementos espaciales de su poesía* (2012). Es menester agregar a este listado *Enunciación lírica y chora griega* en *Los demonios y los días* de Rubén Bonifaz Nuño, de Ibáñez Ávila, que en su último capítulo hace uso de los siguientes tres libros para ejemplificar procedimientos lingüísticos provenientes de la lírica griega y el habla coloquial mexicana.

Finalmente, puede argumentarse que la tesis *La máscara lírica y el pensamiento griego* en *Los demonios y los días* de Rubén Bonifaz Nuño: un estudio de la fragmentación y la unidad es el trabajo que con más independencia respecto al resto de obras ha estudiado el libro. Pretende, sobre todo, demostrar las semejanzas de la búsqueda de la unidad con tres autores específicos: Hesíodo, Platón y Aristóteles, pero también propone que el sujeto lírico utiliza "ciertas nociones del mundo helénico para encarar al moderno".³²

Considero que este trabajo guarda cierta afinidad con esta última tesis y *La poética de la muerte en la obra lírica de Rubén Bonifaz Nuño*, porque comparte la preocupación por el cambio, la mutación o la transitoriedad en *Los demonios y los días*. Con la diferencia de que este ensayo, cercano a las intuiciones de Dauster en "La sombra de la diosa", plantea una perspectiva, en

30. Véase Mario Puga, *op. cit.*, p. 769.

31. Evodio Escalante y Urbina Reyes han notado que, en esta tríada, *Los demonios y los días* toma el lugar del viaje iniciático.

32. Yuliana Flores Castillo, *op. cit.*, p. 32.

principio, menos platónica y más materialista y subjetiva, que además procure describir la relación entre su peculiaridad histórica y el resto de la modernidad.

Pienso que el diálogo de la obra con la modernidad permitirá perfilar históricamente la experiencia biográfica del autor, que es referencia de lo enunciado en el libro, y que también, mediante su connotación material, podrá ofrecer una posibilidad de lectura paralela a las ya mencionadas.

Para este propósito, utilizaré a autores que han trabajado con el concepto de modernidad desde dos aristas: la modernidad como posicionamiento consciente de diferenciación respecto al pasado³³ y la que considero como una concepción actual del fenómeno, el cambio específico, mayormente decimonónico, material y causado por la técnica, caracterizado por su aceleración anormal.³⁴ Pensadores como Marshall Berman, en un contexto universal y María Zambrano, en Hispanoamérica, logran demostrar que un acercamiento material al mundo invita también a reflexiones metafísicas y pretensiones religiosas, como si se tratara de un círculo que nos regresa a un redescubrimiento del mundo y la necesidad de volver a un pacto con la naturaleza.

En *Los demonios y los días*, el fallo de este regreso a un pacto con el mundo provoca, después de una contemplación particular de los sucesos de la ciudad, un estado excepcional del sujeto lírico, la melancolía moderna, como la denomina Roger Bartra. Esta le invita a entender la poesía, en primer lugar, como un acto de consuelo propio y, posteriormente, a aceptar su condición histórica y material carente de fundamento.

33. Habermas: "The word 'modern' in its Latin form 'modernus' was used for the first time in the late 5th century in order to distinguish the present, which had become officially Christian, from the Roman and pagan past". Jürgen Habermas, "Modernity versus Postmodernity", *New German Critique* 22, 1981, p. 3.

34. Berman: "(modernity) it is a paradoxical unity, a unity of disunity: it pours us all into a maelstrom of perpetual disintegration and renewal". Marshall Berman, *op. cit.*, p. 15.

Capítulo I. Poética de la modernidad

Perspectivas universales y particulares de la modernidad

*Ahora bien, a partir de donde hay generación para las cosas, hacia allí también se produce la destrucción, según la necesidad; en efecto, pagan la culpa unas a otras y la reparación de la injusticia, de acuerdo con el ordenamiento del tiempo.*³⁵

Anaximandro

De manera muy justa, Miguel León Portilla ha llamado a Rubén Bonifaz Nuño "el último greco-náhuatl",³⁶ pues, sin lugar a duda, el amplio conocimiento de ambas tradiciones y la maestría con la cual logró hacerlas dialogar en sus obras son una de las muestras más lúcidas de una herencia doble. Parece no ser casualidad que en la Academia de la Lengua Mexicana haya tomado el asiento de Vasconcelos, a quien, en su discurso de ingreso, *Destino del canto*, comparó con el dios Jano por su dualidad: abrazó en él a la América india y latina, como las alas del cóndor y el águila que guarecen el escudo con que dotó a la universidad.³⁷ Lo mismo se podría decir de Bonifaz, quien hoy en día es inseparable de su trabajo como traductor de griego y de latín, pero también de sus múltiples estudios de arte mesoamericano.

Sin embargo, no debemos obviar la omnipresencia de temas clásicos en la lírica de Bonifaz. Recupera el pasado para comprender la Ciudad de México de mediados del siglo xx, pero también reconoce la peculiaridad de este tiempo. Considero que la crítica literaria ha preferido estudiar su lírica en relación con el mundo clásico. Esto no es por ningún motivo un error, pero sí una limitación en la comprensión del libro. Se han ignorado las influencias que se podrían llamar modernas, muchas veces sustituidas por referencias clásicas.

Bonifaz ha aceptado en "Resumen y balance" que una de sus principales preocupaciones mientras escribía *Los demonios y los días* era "expresar el sentido de la vida cotidiana"³⁸ y demostrar cómo una experiencia particular podía ser al mismo tiempo reflejo de una condición general. Por este motivo es razonable pensar que su experiencia puede y debe relacionarse con las condiciones universales de la modernidad.

35. Anaximandro, en *Los filósofos presocráticos*, Conrad Eggers Lan y Juliá Victoria (coords.), Madrid, Gredos, 1981, p. 106.

36. Véase su poema "Con motivo del último greco-náhuatl de Rubén Bonifaz Nuño", Miguel León Portilla, en *Rubén Bonifaz Nuño: poesía (recepción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, p. 95.

37. Rubén Bonifaz Nuño, *Destino del canto: discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua 30 de agosto de 1963*, Academia Mexicana de la Lengua. Consultado en <https://www.academia.org.mx/multimedia/ingresos/item/ceremonia-de-ingreso-de-don-ruben-bonifaz-nuno-4#discurso>

38. Marco Antonio Campos, *op. cit.*, p. 785.

Es verdad que, como fenómeno temporal, la modernidad no debe homologarse con reducciones simplistas, porque ni siquiera es homogénea en una misma nación. No obstante, un territorio como la Ciudad de México a mitades del siglo xx era indudablemente moderno y sus condiciones materiales más generales correspondían a las de otras grandes ciudades, como un crecimiento demográfico abrumador y reformas urbanas radicales. Con esto en mente, el primer capítulo tiene como objetivo la búsqueda de una definición concreta y clara de modernidad que concuerde con la experiencia biográfica de Rubén Bonifaz Nuño.

Como bien ha mencionado Octavio Paz en *Los hijos del limo*, la modernidad “está condenada a la pluralidad”,³⁹ al movimiento constante que es la ruptura. La costumbre la hace imperceptible en su experiencia, en su vivir de todos los días y por esto es difícil retratar el carácter sorpresivo que pudo tener en otros tiempos. Se puede pretender, claro está, cortar y disecar el tiempo como lo hace una fotografía, o incluso, alargarlo e hincharlo de significados, dejándolo casi estático, pero con vida, para sentir el ritmo de sus revoluciones. No obstante, esto no resultaría en una comprensión del tiempo, no sería suficiente sin un ejercicio de empatía. Para comprender las aceleraciones, vaivenes y prolongaciones de un siglo, necesitamos imaginarlo en carne propia.

Pienso que intentar caracterizar los movimientos del tiempo es una práctica semejante a la adoración del fuego que describe Herman Hesse en su novela *Demian*:

los dos permanecemos durante más de una hora callados, boca abajo frente al fuego crepitante, observando cómo llameaba y ardía, cómo se achicaba y se retorció, oscilaba y chisporroteaba hasta convertirse en un silencioso y perdido montón de brasas... de repente brotó una pequeña y delgada llama, en la que vi el pájaro con la cabeza amarilla de gavián. En las brasas agonizantes refulgían hilos dorados y ardientes formando redes, aparecían letras y dibujos, recuerdos de rostros, animales, plantas, gusanos y culebras.⁴⁰

Es necesario distinguir formas en el fuego, identificar las piezas del tablero y describir la modernidad que se pretende estudiar. Por este motivo, revisaré brevemente algunos elementos y modos de ser de la modernidad, que considero son recuperados por Rubén Bonifaz Nuño, de manera intencional o no, en su obra *Los demonios y los días*.

La modernidad es un fenómeno inmenso, quien habla de ella corre el peligro de no hablar de nada. Su naturaleza es la negación de lo anterior y por haber cambiado tantas veces en su definición y por haber sido de maneras tan variadas (incluso contradictorias o paradójicas entre sí) podría ser fácil decir que todo ha sido moderno, al menos una vez.

En su sentido más amplio, la modernidad requiere como indica Calinescu en *Five Faces of Modernity*: una visión lineal del tiempo para que exista una

39. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, México, Seix Barral, 1990, p. 17.

40. Herman Hesse, *Demian*, España, Alianza Editorial, 1991, p. 128.

conciencia que se distinga del pasado.⁴¹ Este conocimiento permite una identidad temporal que surge gracias a la diferenciación. En pocas palabras, para ser moderno se tiene que ser en cuanto a algo. A esta distinción, en *Los hijos del limo*, Octavio Paz la ha llamado *ruptura*.

Describir cuántas veces ha acontecido la modernidad y cuántos periodos de tiempo se han autoproclamado modernos requeriría de una argumentación mayor. ¿Qué tan diferente o contradictorio tiene que ser un tiempo respecto a otro para que este sea una ruptura?, ¿no existen pequeñas rupturas en cada momento?, ¿entonces cómo medirlas o delimitarlas? Las respuestas a estas cuestiones me parecen imposibles, a no ser de encontrarlas en la particularidad.

Por el momento, prolonguemos un poco más la descripción y el análisis de la particularidad de la experiencia moderna en *Los demonios y los días* para continuar explorando la significación de la ruptura y develar las características que todas las posibles modernidades comparten. De este modo, podremos esbozar una definición de modernidad que se ajuste a las necesidades de la investigación.

Ante la experiencia del mundo, la necesidad humana nos obliga a entender nuestro entorno, bautizar los objetos que lo conforman y traducir en juicios lo que nos provocan. El resultado de estos son estructuras aparentemente firmes: religiones, cosmovisiones, epistemologías, modelos políticos y sociales (en pocas palabras, signos, porque dan significado), cuya justificación radica en la voluntad de las personas o en la estricta necesidad de ser, de no poder ser de otro modo para su tiempo. En realidad, son resultados fugaces (monumentos de sentido y razón) que dependen de nuestra imaginación y de nuestra costumbre. Inevitablemente, están sujetos al cambio, pero en su duración aparentan la eternidad. Por este motivo, la modernidad está permeada de violencia, rasga la eternidad y la impregna de cambio, de aquello que por estar aconteciendo no acaba de ser.

La celeridad y violencia con que estos signos rotan ha hecho que Marshall Berman encuentre en el *maelstrom* (una corriente en el mar de Noruega que produce continuamente remolinos de agua) la representación natural de la modernidad. El *maelstrom* consume cualquier elemento de su entorno. En la modernidad, la destrucción y la transformación del ambiente desgasta y agota el significado de las obras humanas: "this drive draws all modern man and women into its orbit, and forces us all to grapple with the question of what is essential, what is real in the maelstrom in which we move and live".⁴² Cada ruptura requiere de un sistema de valores e ideales que justifique su actuar. Sin embargo, cuando la aceleración toma un ritmo demasiado veloz, la poca perdurabilidad de los signos deviene en banalidad y nihilismo.

La modernidad que se experimentó en la Ciudad de México a mediados del siglo xx, origen, al menos biográfico, de *Los demonios y los días*, está contenida a su vez por otras (especialmente la decimonónica), de la misma manera en la que las ondas de agua forman círculos concéntricos. Poco o mucho se

41. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Estados Unidos, Duke University Press, 1985, p. 13.

42. Marshall Berman, *op. cit.*, p. 288.

distingue de los varios períodos de la historia que se reconocieron a sí mismos como modernos, ya sea aquella modernidad cristiana (la primera y más general en Occidente) descrita por Habermas en *Modernity versus Postmodernity*⁴³ o la más familiar y contemporánea modernidad industrial. Es innegable que algunas características de las previas concepciones de modernidad se han cimentado: desarrollo técnico, idea del Estado nación, cosmopolitismo y demás.

Además de aquellas ideas que han perdurado, existen también tiempos que regresan y que, ya renovados, encuentran en otros siglos su forma más auténtica. Roberto Calasso, en el capítulo "Aguas mentales" de su libro *La literatura y los dioses*, recupera la idea de la "ola mnémica" del historiador Aby Warburg: "toda la historia europea está acompañada de esta ola, que por momentos se desborda y luego se retrae".⁴⁴ En este caso, la ola a la que se refiere Warburg es el pasado pagano. La primera actitud de diferenciación y ruptura que se da en el mundo cristiano está condicionada por aquello mismo de lo que pretende alejarse.

Por este motivo, la modernidad, en sus muchas máscaras, recorrió los siglos como una ola que regresaba o se alejaba del mundo pagano. La modernidad en occidente, al menos hasta la Ilustración, fue entendida como una renovación del mundo clásico. Esto se puede notar en la siguiente cita de Habermas: "That is to say, the term 'modern' appeared and reappeared exactly during those periods in Europe when antiquity was considered a model to be recovered through the consciousness of a new epoch formed itself through a renewed relationship to the ancients".⁴⁵

De acuerdo con Habermas, la idea de modernidad que aún nos define es aquella que surgió en el siglo XIX, principalmente como resultado de las revoluciones industriales, la Ilustración, las revoluciones sociales y el Romanticismo, "we are, in a way, still the contemporaries of that kind of aesthetic modernity which first appeared in the midst of the 19th century".⁴⁶ Aunque la continuación de la modernidad es aceptada en diferentes entornos, es justo admitir que la aparente continuidad (irónicamente perdurable) de esta tradición es amenazada por el desencanto que la misma ha generado. Entonces valdría la pena preguntarnos: ¿la modernidad es vigente todavía?, ¿es apropiado decir que la Ciudad de México fue moderna durante la década de los cincuenta?, ¿por qué no decir que fue posmoderna?

La modernidad decimonónica, positivista y reformista, que ya se veía con recelo en su nacimiento es, desde al menos setenta años (inmediatamente después de las guerras mundiales), juzgada por una desconfianza permanente: la desilusión. No fueron las olas del pasado o la renovación de la idea de modernidad las que terminaron por agotarse, sino la carencia de estas, la repetición, aceleración y osificación de la misma modernidad positivista y reformista adaptada, claro está, a diferentes tiempos y geografías.

43. "[...] the word 'modern' in its Latin form 'modernus' was used for the first time in the late 5th century in order to distinguish the present, which had become officially Christian, from the Roman and pagan past", Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 3.

44. Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, México, Anagrama, 2002, p. 20.

45. Jürgen Habermas, *op. cit.*, pp. 3-4.

46. *Ibid.*, p. 4.

Por su parte, los filósofos franceses de los años sesenta y setenta (véase el caso de Foucault y Jean François Lyotard) han propuesto la posmodernidad como alternativa a la continuación de la modernidad decimonónica. Esta surge entonces como una crítica a los grandes sueños de la Ilustración y del siglo XIX, principalmente a la idea de progreso mediante la técnica científicista como comenta Lyotard en *Defining the Postmodern*: "The development of techno-sciences has become a means of increasing disease, not of fighting it. We can no longer call this development by the old name of progress".⁴⁷

La crítica que Lyotard hace a la técnica proviene de dos contradicciones, las cuales imposibilitan la idea del progreso entendido como una mejora de la condición humana. La primera, el desarrollo de la técnica se ha independizado de las necesidades humanas y no requiere más justificación que su propia existencia, el progreso por el progreso: "This development seems to be taking place by itself, by an autonomous force or 'motricity'".⁴⁸ La imposibilidad de marcar el ritmo de nuestras acciones produce, además de vértigo, la completa nimiedad de aquello que es producido.

La segunda contradicción que Lyotard describe es la complicación de la existencia, que Marshall Berman identifica con la burocratización de la vida en las ciudades. De acuerdo con Lyotard, la técnica no solo ha fallado en subsanar la siempre presente dificultad de sobrevivir, también ha añadido complejidad a la misma.

Las graves fallas y contradicciones del proyecto moderno no han logrado, a pesar de todo, su reemplazo. Si bien la idea de la posmodernidad se ha vuelto popular, esta no ha reflejado fielmente las verdaderas condiciones y experiencias del siglo XX. Para entender por qué pensadores como Habermas o Marshall Berman se resisten a la posmodernidad, es necesario esclarecer y desentramar las relaciones que existen entre esta y la modernidad (no solo del siglo XIX, sino también en su significado más amplio).

La posmodernidad sigue perfectamente el mismo camino que ya han seguido otras formas de ser de la modernidad, es una separación de su versión anterior inmediata. Por este motivo se podría decir que también forma parte de la tradición de la ruptura. Es justo aceptar que su planteamiento posee cierta novedad, porque este es una negación total y no un cambio de valores. Sin embargo, esta misma negación total hace imposible la sustitución de los discursos existentes a falta de un sistema de valores y creencias propio de la posmodernidad. La gran resistencia ante la carencia de fundamentos es el principal motivo por el cual la posmodernidad no ha reemplazado los valores de la modernidad.

De acuerdo con el capítulo "Modernism and After" del libro *Culture and the Death of God* de Terry Eagleton, la modernidad conserva la presencia de Dios, al menos como algo ausente, algo cuya sombra continúa determinando la vida de las personas: "God is not exactly dead, but he has turned his hinderparts to humanity, who can now sense his unbearable presence only

47. Jean François Lyotard, "Defining the Postmodern", *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Estados Unidos, W. W. Norton and Company, 2018, p. 1387.

48. *Idem*.

in his ominous absence".⁴⁹ En contraposición, el planteamiento de la posmodernidad no siente añoranza por un fundamento numinoso, pues su actitud no es aquella de quien perdió algo, sino de aquel que nunca lo tuvo: "Whereas modernism experiences the death of God as a trauma, an affront, a source of anguish as well as a cause for celebration, postmodernism does not experience it at all".⁵⁰ Aquellos que súbitamente pierden el fundamento de sus acciones (aunque obtengan un reemplazo inmediato) no pueden evitar realizar un ademán inconsciente, como a quien se le ha escapado algo de las manos y pretende, en el instante siguiente, atraparlo en medio del aire.

A pesar de este ademán, el resultado (en la modernidad decimonónica) no fue la restauración de la religiosidad, sino la traslación de la sacralidad a otros discursos, especialmente al Estado nación y al arte. El hogar espiritual del hombre, la religión, fue sustituida por la idea de una patria, mientras que la obra de arte conserva o crea nuevas formas de sacralidad que, sin embargo, parecen ser insuficientes para suplir un sistema de creencias comunitario, como lo notó Paz: "ante la progresiva desintegración de la mitología cristiana, los poetas no han tenido más remedio que inventar mitologías más o menos personales hechas de retazos de filosofías y religiones".⁵¹

El Romanticismo fue el primer movimiento artístico que adoptó la tarea de refugiar los restos de la religión y contraponerse a la modernidad ilustrada, proponiendo a la vez sustento al nacionalismo y a una espiritualidad no institucional. Octavio Paz propone que en este mismo periodo nació la poesía moderna, como resistencia ante los nuevos discursos: "desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo".⁵²

La modernidad del Romanticismo fue la de la ola que se retrae después del excesivo racionalismo de la Ilustración. El Romanticismo revive las pulsiones paganas de la Europa precristiana. Es importante mencionar que este no fue un retorno a los griegos o a los romanos, sino que mayormente a los pueblos germanos, creando así identidades nacionales alejadas del cristianismo cosmopolita que unió a Europa durante siglos, desde la conversión religiosa del Imperio romano y hasta que empezó a fracturarse por la Reforma protestante. En Francia, el Romanticismo evoluciona en el parnasianismo, el nombre del primero (que hace referencia al mítico Monte Parnaso) ya indicaba que detrás de la famosa frase de Gautier: *L'art pour l'art* existía no solo una defensa del arte, sino que también una sacralización de este.

La rebeldía de los románticos ingleses y alemanes ante los valores de la Revolución Industrial y la Ilustración llegó a América Latina gracias a los simbolistas franceses. A partir de la lectura de los poetas simbolistas, los cuales incorporaron invenciones románticas como el poema en prosa, la poesía hispanoamericana adoptó una actitud hacia la modernidad. Octavio Paz pone

49. Terry Eagleton, *Culture and the Death of God*, Estados Unidos, Yale University Press, 2015, p. 186.

50. *Idem*.

51. Octavio Paz, *op. cit.*, p. 85.

52. *Ibid.*, p. 10.

esto de manifiesto con un juicio que podría resultar polémico, pero que logra sintetizar la relevancia del modernismo: "en América Latina surgió el modernismo, el modernismo fue nuestro verdadero Romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro Romanticismo".⁵³

En Latinoamérica los escritores de comienzos de siglo procuraron la búsqueda de una identidad nacional con una carga de resistencia ante los discursos racionalistas, como también lo hicieron los escritores alemanes en el Romanticismo. De acuerdo con Roger Bartra en *La jaula de la melancolía*, que recupera la idea de Moreira, "mientras en Europa los Románticos critican la imitación de lo griego, en América Latina se critica la imitación de lo europeo".⁵⁴ Sin embargo, con esta cita no hay que concluir que el modernismo se encontraba en conflicto con la tradición europea. Sería más acertado decir que rechazaba los discursos modernos de Europa, los cuales se materializaron, especialmente, en los Estados Unidos, "Vasconcelos también quiere ser universal al ser hispánico, y en la línea de Rodó, rechaza, no la cultura clásica, sino el racionalismo y el positivismo del Calibán anglosajón".⁵⁵ Es necesario pensar el modernismo, no como un movimiento único, sino como un proceso de reflexión que forjó muchos de los valores estéticos que perduran en nuestra literatura. Este proceso es explicado por Paz en *Los hijos del limo*:

en su primera época, un anti casticismo: una negación de cierta tradición española. Digo cierta porque en un segundo momento los modernistas descubrieron la otra tradición española, la verdadera. Su afrancesamiento fue un cosmopolitismo: para ellos París era, más que la capital de una nación, el centro de una estética. El cosmopolitismo los hizo descubrir otras literaturas y revalorar nuestro pasado indígena. La exaltación del mundo prehispánico fue, claro está, ante todo estética, pero también algo más: una crítica de la modernidad y muy especialmente del progreso a la norteamericana.⁵⁶

El modernismo latinoamericano se diferencia del Romanticismo por ser abiertamente cosmopolita, a pesar de ser usado como muestra de originalidad regional para enaltecer los discursos nacionalistas. Esta apertura hizo que los modernistas tomaran una actitud abierta ante los avances líricos y temáticos del extranjero, facilitando así la llegada de las vanguardias al continente.

Hasta finales del siglo XIX el arte en Occidente seguía cierta cadencia, en la que el retorno y el alejamiento de diferentes tradiciones generaban reacciones semejantes en las generaciones de artistas. Dichas oscilaciones se han descrito como secuencias temporales concretas. Por ejemplo, de acuerdo con la historia literaria, el Romanticismo precede al simbolismo y este a su vez

53. *Ibid.*, p. 128.

54. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, ed. Kindle, México, Debolsillo, 2014.

55. *Idem.*

56. Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 132-133.

al modernismo. Los artistas, entendidos como producto de un mismo tiempo, no carecen de individualidad, pero ciertamente se pretenden afinidades que permitan incluirlos en un mismo movimiento artístico.

De manera contraria, la vanguardia fue un periodo en el que no surgió solo una respuesta estética, sino varias. Desde entonces la polifonía ha sido un elemento presente en el arte. Por ejemplo, Octavio Paz considera que esta ha incrementado después de la vanguardia. No solo empezaron a existir poéticas grupales, sino que también reacción "individual de varios poetas".⁵⁷

Esta fragmentación del arte en grupos diversos no excluye de ninguna manera que elementos unificadores perduren en la poesía de la vanguardia: especialmente aquella pretensión heredada de los románticos de conjuntar el arte con todos los demás aspectos de la vida cotidiana, en especial la política y la religión. Al respecto, Eagleton comenta: "the long-dreamt-of marriage of art and everyday life, which for the revolutionary avant-garde was consummated in political murals or agitprop theatre".⁵⁸

Además de la tradición romántica de las vanguardias, hay que añadir su tradición simbolista francesa y modernista anglosajona. El poema en prosa de poetas como Baudelaire, la métrica hebraica, que Whalt Withman aprendió de la *King James Bible*, la creación de nuevos metros de Rubén Darío, el simultaneísmo de Apollinaire y el poema concreto de José Juan Tablada, entre muchos otros, precedieron a los procesos creativos de los vanguardistas.

De acuerdo con Octavio Paz en *El arco y la lira*, la peculiaridad de la vanguardia en la poesía fue la creación de métodos de escritura: el cadáver exquisito, el collage, y la escritura automática son algunos ejemplos de máquinas creativas. Estas herramientas de creación literaria, casi prometeicas, aspiraban a la creación de una poesía "hecha por todos y para todos".⁵⁹

La multiplicidad de formas en las que desembocó la maquinaria vanguardista fue a su vez el reflejo de una condición ya existente en la imagen: la reproducibilidad del arte. Las vanguardias, al buscar la comunión entre la vida y el arte, por medio de la invención de métodos técnicos (reproducibles), tropezaron con las trampas que Benjamin nombra en *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*: el "esteticismo de la política" y "la politización del arte".⁶⁰

La creación de procedimientos dio también una nueva identidad al poeta, que sin perder el halo, se convirtió en un trabajador técnico. Ezra Pound, a principios del siglo xx, ya señalaba la figura del "artista serio",⁶¹ que no es otro más que el *fabbro*. El poeta moderno es, antes que nada, un alfarero que trabaja los versos casi como una profesión manual. La poesía ya no era más un asunto de intuición. Cada vez cobraba mayor relevancia el trabajo técnico, aprendido mediante diversas labores como la traducción, la imitación del estilo y la práctica de la métrica.

57. *Ibid.*, p. 138.

58. Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 184.

59. Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 277.

60. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, España, Casimiro Libros, 2018, p. 60.

61. Ezra Pound, *Literary Essays by Ezra Pound*, Estados Unidos, New Directions, 1968, p. 41.

Aquello que Octavio Paz adivinaba como sucesor de la vanguardia (en su justa medida sucesor también de la modernidad), no fue la posmodernidad. Al menos en el mundo hispanoamericano de la década de los cincuenta, las vanguardias fueron seguidas por poéticas particulares. Cada autor edificaba un andamiaje propio para guiar el ejercicio de su escritura. Con ayuda de la tradición poética heredada, cada autor fabricaba un andamiaje propio, juzgando qué valores temáticos y formales le eran más provechosos.

Hasta aquí se han descrito las formas en el fuego, la modernidad que heredó Rubén Bonifaz Nuño como una condición vivencial, pero también artística. En su experiencia biográfica es la modernidad de la Ciudad de México durante la década de los cincuenta, que pertenece a la modernidad decimonónica y también a la más universal aún modernidad cristiana y occidental que describe Habermas.

Una lectura personal y biográfica de la experiencia moderna en *Los demonios y los días*

Con este breve esbozo de las condiciones materiales más universales de la modernidad y la respuesta de la tradición poética ante estas, especialmente desde el siglo XIX, podemos ahora empezar a profundizar en la reacción particular de Rubén Bonifaz Nuño. Es justo aceptar que esta experiencia personal no puede agotar la inmensidad del fenómeno de la modernidad, pero refleja, de forma consciente o inconsciente, una relación inevitable con ella. La mayor parte de las veces se trata de una relación inopinada por el autor, pero evidente en su estudio.

La crítica, como se ha mencionado en las páginas anteriores, ha prestado especial atención al clasicismo de Rubén Bonifaz Nuño (en detrimento de su polifacetismo y cosmopolitismo). Esta predilección puede atribuirse a su propia categorización de sus obras que separa en dos periodos: descubrirá que el primer momento fue de adiestramiento, de estudio. De acuerdo con Bonifaz en "El escritor y su tiempo": "el segundo, iniciado con *Los demonios y los días*, es realmente de creación".⁶² Vale la pena volver a nombrar el poema que antecede a este segundo periodo, "Poética", el cual, como su propio nombre lo indica, postula los principios creativos que rigieron la obra de Bonifaz a partir de 1951. En este, hay una clara influencia de temas grecolatinos y renacentistas-humanistas. Por ejemplo, existe una pretensión metafísica, aunque a veces contradictoria o cambiante, de influencia claramente platónica que postula la permanencia del objeto por medio de la palabra:

Tan solo en el poema logrado
(Claro, con luz o con sombra, refulja)
Lleva al ser en su atmósfera grave
Solo y fundado en sí mismo.⁶³

62. Rubén Bonifaz en Mario Puga, *op. cit.*, p. 769.

63. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 72.

De igual forma, se deja ver un heroísmo que ha sido calificado como humanismo por Soria Fuentes en *Las sutiles herramientas de la perfecta gracia (la poética humanista de Rubén Bonifaz Nuño: análisis de El manto y la corona)*: “la poética de Rubén Bonifaz Nuño puede inscribirse en el humanismo por tres vías: la del estudioso que pone al día los clásicos griegos, latinos y mexicanos, cuyas influencias asume sin perder originalidad; la del poeta que mezcla horacianamente lo útil con lo dulce como los artistas del Renacimiento; y el hombre que busca la comunidad y la fraternidad por medio de la poesía”.⁶⁴ En cambio, si nos fijamos en su mucho menos estudiado primer momento, inaugurado con *La muerte del ángel* (1945), nos sorprenderá que, a pesar de haber desde entonces un conocimiento de los clásicos (especialmente latinos), Rilke es el poeta que más influye en el primer libro de Bonifaz, como admite en la entrevista “El escritor y su tiempo”: “entonces pesaba sobre mí la influencia de Rainer María Rilke. Sí, era el poeta que yo seguí. En él hallé ciertas notas comunes a mi sensibilidad”.⁶⁵

Considero que, si bien las tradiciones clásicas de Bonifaz han sido correctamente identificadas, se han ignorado sus lecturas de la infancia y de la juventud, muchas de ellas modernas en el sentido decimonónico que se discutía más arriba. Muchas de estas lecturas son enlistadas por Urbina Reyes: Emilio Salgari, Alejandro Dumas, Julio Verne, Pérez Galdós, Henry Rider Haggard y en la poesía, Rafael Alberti.⁶⁶ Cabe nombrar también a autores mencionados por Quirarte en “El honor del peligro”: Victor Hugo, Pietro Collodi, Edmundo de Amicis y Daniel de Foe.⁶⁷ Bonifaz incluso estuvo atento a las novedades literarias, como bien comenta Quirarte, era un “lector tanto de Homero como de Harry Potter”.⁶⁸

Mucho se ha dicho sobre el excelente dominio del latín y del griego antiguo que poseía Bonifaz, pero muy poco sobre sus conocimientos del inglés, del francés y del italiano,⁶⁹ que, sin lugar a duda, le permitían, como lector incansable que era, dialogar con una tradición mucho más extensa de lo que podemos sospechar. Espero con esto no caer en el terreno de la especulación, pero si este fuera el caso, aun así, se podría argumentar que una tradición poética moderna (es decir, aquella que según Paz comienza con el Romanticismo, continúa con el parnasianismo y el modernismo y finalmente, entra en crisis con la vanguardia) no pudo ser ignorada por un lector tan universal e incansable como Bonifaz. Además, también tenemos que tomar en cuenta la lectura de poetas de lengua española que se encuentran en una tradición moderna,

64. Netzahualcōyotl Soria Fuentes, *Las sutiles herramientas de la perfecta gracia (la poética humanista de Rubén Bonifaz Nuño: análisis de El manto y la corona)*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 30.

65. Rubén Bonifaz Nuño en Mario Puga, *op. cit.*, p. 773.

66. Maribel Urbina Reyes, *op. cit.*, p. 3.

67. Vicente Quirarte, “El honor del peligro”, en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, p. 16.

68. *Ibid.*, p. 17.

69. Véase la entrevista con Marco Antonio Campos: “El idioma, cualquier idioma, crea formas naturales a su expresión. No sólo con el náhuatl: lo he intentado con el griego, latín, el francés, el inglés y el italiano: he buscado trasladar al español no ideas, sino mecanismos verbales”. Marco Antonio Campos, “Los gustos poéticos de Rubén Bonifaz Nuño”, *Paraíso: Revista de Poesía*, 2013, p. 35.

por ejemplo, los contemporáneos (especialmente Villaurrutia y Pellicer,⁷⁰ y en el caso particular de *Los demonios* y *los días*, Pablo Neruda, César Vallejo y Miguel Hernández.

Considero que las obras del segundo momento de Bonifaz progresivamente adoptaron un grado de cercanía mayor a la metafísica de su "Poética" de 1951 y, al mismo tiempo, procuraron, mediante la incorporación del mundo prehispánico,⁷¹ una mayor preocupación por el tema de la mexicanidad, buscando respuestas en ambas tradiciones clásicas, la griega y la náhuatl. Al ser *Los demonios* y *los días* el primer poemario de su segundo periodo, pienso que escapa de varias de estas pretensiones para insertarse en lo que Frank Dauster llama una tradición de observar la ciudad con ironía entre los poetas modernos,⁷² la cual es sumamente cosmopolita: visión irónica transmitida por Corbiere y Laforgue a Novo, Owen y otros.⁷³

De esta manera, podemos argumentar que detrás de su heroísmo humanista se esconde también la tradición irónica y moderna del Romanticismo y el simbolismo. Es importante aclarar que la modernidad poética no actúa de la misma forma que la modernidad como fenómeno material. En la literatura no se destruye para construir de nuevo, se construye sobre lo que ya existe, a favor o en contra, pero siempre con la memoria de lo que ya han escrito otros y que, en su expresión, puede volver a ser tan intensamente joven y relevante como lo fue en el pasado.

¿Sería una contradicción hablar al mismo tiempo de modernidad y tradición? Lo dudo. Más que imposibilitar la propia particularidad de los poetas o de sus experiencias con la modernidad, considero que hablar de una tradición nos da las piezas necesarias para entender el complejo juego individual que cada poeta crea.

Bonifaz, como ya lo ha mencionado Helena Beristáin en *Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*, no fue ajeno a la búsqueda de una poética propia, por ejemplo, mediante la experimentación: "en la poesía, el anhelo de experimentación formal, relevante principalmente a partir de Tablada y López Velarde, está por naturaleza más y más orgánicamente vinculado a un lirismo intimista y subjetivo, en lucha por manifestar lo único, lo peculiar, lo distinto, el modo individual de aprehender el mundo en cada poeta".⁷⁴ En la métrica y el ritmo son muy claras las invenciones que, a partir de la "Poética" de 1951, distinguen la personalidad

70. Véase Rubén Bonifaz Nuño, *Tristeza de amor en Carlos Pellicer*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

71. "Mi conocimiento del mundo prehispánico se reducía a los libros de historia o la contemplación de los libros de arte. Pero en 1957, la generosidad de Miguel León Portilla, que me invitó a oír sus lecciones, me abrió anchas puertas a esa cultura... Muchos de los poemas de *Fuego de pobres* se sustentan en lecturas de textos encontrados por el propio León Portilla o sugeridos por él". Rubén Bonifaz Nuño en Marco Antonio Campos, *op. cit.*, 2018, p. 790.

72. Frank Dauster, *op. cit.*, p. 179

73. *Ibid.*, pp. 168-169

74. Helena Beristáin, "Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, p. 420.

del poeta, expuestas por ejemplo por Sandro Cohen en "El fondo de la forma en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño". Menos estudiada ha sido la particularidad de su enunciación, especialmente en *Los demonios y los días*.

Aquellos trabajos que estudian la enunciación en *Los demonios y los días* concuerdan con que esta sirve a la idea heroica, humanista y social de la "Poética" de 1951. Esto debido a lo mencionado por Beristáin: "el sujeto de la acción parece saltar, como hablante, durante la construcción de su discurso, de una pauta semántica a otra y, lo mismo, de un papel social a otro, es decir, de su papel de poeta lírico al de hombre de pueblo".⁷⁵

No obstante, es necesario notar dos tendencias estilísticas en la enunciación de la poesía hispanoamericana de la postvanguardia que predominan en *Los demonios y los días* ante la ya explicada soledad e imposibilidad del otro. La primera, el confesionalismo, es una herencia de la poesía anglosajona y remarca la relación entre sujeto biográfico y sujeto lírico. Además, guarda en él cierto grado de auto apelación a modo de consuelo propio. La segunda, una anticipación al neobarroco, forma en la cual se recupera el gongorismo, mezcla la universalidad del modernismo y la vanguardia con los descubrimientos estéticos propios de Latinoamérica.⁷⁶ Esta es, por su grado de descripción de la materia, sumamente plástica y provoca en la enunciación un olvido del sujeto.

La tradición confesionalista, lo hace notar Luis Martín-Estudillo en "El sujeto (a)lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco", comienza por la influencia petrarquista. Influencia que regresa en múltiples ocasiones como en el Romanticismo y está en boga a mediados del siglo xx. Por ejemplo, en el mundo anglosajón, el crítico M.S. Rosenthal, en 1959, crea el término *confessional poetry* para nombrar a poetas como Lowell, Sylvia Plath, John Berryman y Anne Sexton.⁷⁷

En el caso de los poetas españoles e hispanoamericanos, la popularidad del confesionalismo no será menor, con la peculiaridad de que en estos se conjuga con muchas otras tendencias, especialmente la del coloquialismo "en comparsa con un latido lírico que, de forma consciente pero no deliberada, se extendió por toda Latinoamérica, (la poesía confesional, conversacional, antisolemne o exteriorista)".⁷⁸

En *Los demonios y los días*, encontramos algunos rastros de confesionalismo, que podrían ocasionar una confusión entre sujeto biográfico y sujeto lírico.⁷⁹ Desde el primer poema, con la autorreferencialidad espacial del yo

75. *Ibid.*, p. 429.

76. Véase el prólogo de *Poesía en movimiento*, en donde Paz describe el estilo neobarroco de Lezama Lima: "son un océano de formas, un caldo criollo en el que nadan todas las criaturas terrestres y marinas del lenguaje español, todas las hablas, todos los estilos". Octavio Paz et al., *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI Editores, 2017, p. 15.

77. Véase Jennifer Ashton (ed.), *The Cambridge Companion to American Poetry since 1945*, Estados Unidos, Cambridge University Press, 2013, pp. 31-32.

78. Rogelio Guedea, *op. cit.*, p. 29.

79. De acuerdo con Lorena Ventura, el problema sobre la ficcionalidad o realidad del sujeto lírico se incrementó en el Romanticismo, llegando a justificar que el yo lírico es realmente el autor. Parece que esta tendencia se ha mantenido en toda la poesía moderna, aunque aceptando más bien una instancia intermedia. El sujeto lírico, aunque biográfico, acepta una justa cantidad de ficción. Además,

lirico se nos da una idea de un cuerpo y una posición en el espacio de quien enuncia. Se encuentra en un cuarto a mitad de la noche, específicamente en una cama:

No sé de quién son estas sábanas
ni a qué calle miran estas paredes
mitad de la noche. Terror. Distancia.
La cama, y el perro que ahora late
no sé dónde. Adentro de mí. Seguro.⁸⁰

De la misma forma, el uso de la primera persona, que es constante en *Los demonios y los días* (ya sea en singular o en plural), genera la sensación de sinceridad y cercanía, que pretende acercar al sujeto lírico con el lector y posibilitar el acto salvador de la metafísica de las palabras. Veamos, por ejemplo, el poema 24:

para los que quieren mover el mundo
con su corazón solitario,
los que por las calles se fatigan
caminando, claros de pensamientos;

para los que pisan sus fracasos y siguen;
para los que sufren a conciencia
porque no serán consolados,
los que no tendrán, los que pueden escucharme;
para los que están armados, escribo.⁸¹

29

29

Sin embargo, si en la voluntad del yo lírico se encuentra la de ser apropiado por el lector, al mismo tiempo, sucede otro proceso. La descripción de ellos es un yo encriptado, forman parte también de la ficcionalización o figuración del yo experiencial. Si la preposición “para” remite al plural en tercera persona y las descripciones que se les otorgan señalan secretamente al lector, estas mismas son aplicables al sujeto empírico, para mí también, podría decir Rubén Bonifaz Nuño. Al hablar de otros, tanto el sujeto lírico como el sujeto empírico hablan de sí mismos. Es un juego de máscaras, que en realidad es un espejo.

Sobre la enunciación plástica y material del Barroco y el neobarroco, podemos rastrear el fenómeno contrario, es decir una “despersonalización”. En palabras de Martín-Estudillo:

las vivencias biográficas se vuelven universales en este intermedio: la idea de un sujeto lírico como alegoría de lo intemporal y universalizante, constituido como la expresión de un yo-individuo que se extiende hasta un nosotros-el hombre. Lorena Ventura, “El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética”, en *Reinventar el lirismo: problemas actuales sobre la poética*, Alí Calderón y Gustavo Osorio (coords.), México, Valparaíso, 2016, p. 258.

80. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 115.

81. *Ibid.*, pp. 140-141

El barroco presenta una nueva manera de ver que rompe con la perspectiva “endiosada” desafecta y centralista del sujeto cartesiano. En el régimen escópico barroco, el sujeto que observa se constituye por medio de su mirada al mismo tiempo que se disuelve como tal: se funde con el objeto y pierde su autonomía -y, con ella, parte de su identidad.⁸²

Para ilustrar estas cuestiones, Martín-Estudillo propone pensar en *Soledades* de Góngora, libro en el cual la voz lírica se nos escapa a causa de la intrincada sintaxis latinizante, las contorsiones de su métrica y la buscada maximización de los recursos plurisignificativos.⁸³

Esta tendencia por la escisión y disolución de la voz lírica se encuentra enfrentada con el confesionalismo a lo largo de la historia de la poesía en español, siendo que, en ciertos periodos como el Neoclásico y el Romanticismo, la última predomina sobre la otra y viceversa en periodos como el modernismo, la vanguardia y más recientemente el neobarroco.

En varios de los poemas de *Los demonios y los días* se pierde el sujeto lírico detrás de las descripciones plásticas. Se pueden citar algunas estrofas del poema I que impresionan por la atención que se le presta a la extrañeza que provocan los sucesos materiales:

Una lagartija incubada nace:
rompe el cascarón de un ojo de gato
y empieza a nutrirse con viejas máquinas.

A oscuras fomenta el invernadero
sus hongos, sus reyes, sus dictadores,
y sus rotativas y micrófonos
y sus presidentes de la república.

Brillantes ejércitos se apresuran
sordos por el ruido de los tambores,
y muchachos tímidos sin barbas,
llevan por la calle grandes carteles
escritos en lenguas extranjeras.⁸⁴

En estas demostraciones de la experimentación enunciativa podemos notar las pulsiones modernas en Bonifaz que, si bien son recibidas como tradición poética, procuran su propia identidad y, por lo tanto, reconocen un tiempo histórico particular. El mismo poeta acepta en su entrevista con José Ángel Leyva, la necesidad de utilizar una métrica propia para nuevos temas: “Es que si usted escribe con métrica clásica, digamos endecasílabos clásicos, va a ser

82. Luis Martín Estudillo, “El sujeto (a)lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco”, *Hispanic Review*, 2005, pp. 357-358.

83. *Ibid.*, p. 353.

84. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, pp. 121-122.

muy difícil que diga algo, ya no digamos mejor, algo distinto a lo que dijeron los grandes poetas del Siglo de Oro".⁸⁵

Si consideramos, como menciona Aullón de Haro en "Epistemología de la teoría y la crítica de la literatura", que "todo poeta, de una u otra manera, escribe el poema en tanto que poética en algún momento de su obra",⁸⁶ no será un error encontrar en *Los demonios y los días* la posibilidad de esbozar una poética propia ante la modernidad. En pocas palabras, describir las reflexiones y saberes que rigen su creación literaria a partir de una experiencia biográfica material e histórica y que, por lo tanto, también ensayan ideas del mundo que es referencia del autor y del texto y en el cual se encuentra de manera concreta la experiencia de la modernidad.

La poética moderna de *Los demonios y los días*, en pocas palabras, es la revitalización, la capacidad de decir aquello que no se ha dicho lo suficiente.⁸⁷ Sus poemas son una memoria poblada por tradiciones que rejuvenecen las unas a las otras, e incluso más, crean. Su métrica y su ritmo⁸⁸ que recuerdan a los momentos estelares de la lírica: los versos sáficos, las métricas petrarquistas, la silva española, que devienen en canciones del pueblo y en himnos modernos. El tiempo que Bonifaz relata es un tiempo de muchos tiempos, tiempo vertical que, como en un poema, es una torre de momentos apilados, de sonidos armonizados en un instante. Su experiencia de la modernidad se encuentra entre estos tonos y por eso es aprehensible. Es universal y compartida, pero también tremendamente íntima y particular.

85. José Ángel Leyva, *op. cit.*, p. 58.

86. Pedro Aullón de Haro, "Epistemología de la teoría y la crítica de la literatura", *Teoría de la crítica literaria*, España, Trotta, 1994, p. 18.

87. "Ce qui a été dit ne l'a pas encore été assez", cita atribuida a Delacroix.

88. Los siguientes ensayos no pretenden ser formalistas, considero que escritores como Sandro Cohen en "El fondo de la forma en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño", han dejado muy en claro los elementos formales de los poemas de Bonifaz. Sin embargo, no se excluirá la revisión métrica, rítmica, o retórica, si esta favorece la argumentación.

Capítulo II. Lo divino y lo fáustico

La fundación constante: la mutación de la materia en la ciudad

Al visitar muchos lugares
cantados en viejos poemas,
casi siempre uno se encuentra
con que las colinas se han
achatado, los ríos han cambiado
su curso, los caminos
se desvían por otros parajes,
las piedras están medio enterradas [...]
El tiempo pasa y pasan las generaciones y nada,
ni sus huellas, dura y es cierto.
Pero aquí los ojos contemplan
con certeza recuerdos de mil años.

Matsuo Basho⁸⁹

32

Esbozada ya una experiencia biográfica de la modernidad, es necesario que este segundo capítulo trate con la traducción de esta realidad aquello que enuncia el sujeto lírico en *Los demonios y los días*. El encuentro del sujeto lírico con su entorno, que el lector conoce únicamente a través de lo que él dice, nos permite ensayar una metafísica, porque en aquello que él enuncia se pueden notar principios o pretensiones preestablecidas de su comprensión material del mundo.

No obstante, es importante mencionar que esta metafísica (por tratarse de una obra poética y no de una obra filosófica) no mantiene una constancia a lo largo del libro. Lo enunciado no pretende dar razón clara de aquello que se experimenta, sino mostrar la reacción del poeta ante la extrañeza de la realidad material. Es una lucha por la comprensión de lo acontecido mediante la estetización de los sucesos. No se trata de una transparencia racionalista, sino de una búsqueda de encontrar belleza y gracia en los acontecimientos. De esta manera, el entorno pasa a ser materia viva, que puede aceptar o resistir las intenciones del poeta.

Cuando Rubén Bonifaz Nuño afirma en *La fundación de la ciudad* que Roma y Chichén existen en el tiempo de la eternidad⁹⁰ y son incluso anteriores a aquellos que las han erigido, llegando a nombrar a estos “descubridores” más que “fundadores” (casi como si se tratara de una epistemología platónica), no solo celebra que la “ciudad eterna” logre su existencia concreta, sino que

32

89. Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, España, Atalanta, 2015, p. 98.

90. Rubén Bonifaz Nuño, *La fundación de la ciudad*, México, El Colegio Nacional, 2013, p. 32.

también describe el procedimiento comunitario por el cual de manera alegórica el mundo es dispuesto en el interior del alma y en el exterior material: "El conocimiento se iguala a la palabra y la palabra a la creación. El establecimiento de la palabra es la adquisición del conocimiento, la base de la ciudad".⁹¹ De este modo el ordenamiento del espacio y espíritu de una comunidad son simultáneos.

La ciudad eterna de la que habla Bonifaz se reconstruye por alegoría. Se construye constantemente mientras las personas que la habitan cambian sus signos, primero en su individualidad, en su soledad, y posteriormente en el mundo exterior. Las ideas o palabras son como las semillas (potencialidad del ser) y las figuras que aparecen en la ciudad (casas, edificios, monumentos, calles) como los árboles (actos).⁹² Por este motivo el yo lírico de *Los demonios y los días*, el poeta (que es también cualquiera de los otros tres millones de ciudadanos), participa constantemente en la fundación de la ciudad, que recordemos se halla en un tiempo eterno, la Edad de Oro: "Y pienso en la humilde labor del alquimista. En su peregrinar interior, dentro de la oscuridad del laboratorio, el filósofo, el artista, el agricultor del cielo, repetía cotidianamente la misma acción, sembraba la misma semilla de oro".⁹³

En *Los demonios y los días* la ciudad ya no es aquel sueño ordenador que nació entre las civilizaciones y se incrementó con el racionalismo y la Ilustración. El espacio habitable al que aspira el yo lírico (¿acaso un regreso al edén o viaje a la tierra prometida?) es desafiado por la presencia del caos que surge de la imposibilidad de parar el vendaval del cambio:

En medio de todo, es admirable
la fuerza mecánica, obligatoria,
que tiene la vida. No hay manera
de escaparse. Viene y a su antojo
distribuye brazos y deseos
y se forma ardiendo y sin descanso⁹⁴

La fuerza mecánica, fenómeno fáustico como ya hemos mencionado con Marshall Berman, produce una ciudad desconocida, alejada de la intención primera: adaptar el ambiente, "construir un sitio habitable por los hombres".⁹⁵ Por este motivo, *Los demonios y los días* empieza, desde el primer poema, con la añoranza de algo que parece no llegó. Una especie de nostalgia por aquello que en el pasado se creía realizable: "Así he recordado de sueño –brazos–: // dulcemente –piernas, desolada // vida vegetal; y los pulmones // y el alien-to cálido–".⁹⁶ El yo lírico, al salir del tiempo indefinido del sueño, desconoce su exterior "No sé de quién son estas sábanas // ni a qué calle miran estas paredes".⁹⁷

91. *Ibid.*, p. 46.

92. Véase: "cosas cuyo principio de generación está en aquello mismo que se genera". Aristóteles, *Metafísica*, Tomás Calvo Martínez (trad.), libro IX, España, Gredos, 2023, p. 246.

93. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2013, p. 41.

94. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 128.

95. *Ibid.*, p. 139.

96. *Ibid.*, p. 115.

97. *Idem.*

Ismael Santiago Rojas, en "La ciudad en *Los demonios y los días* de Rubén Bonifaz Nuño", propone un esquema narrativo muy preciso que es de gran utilidad para explicar no solo el sentido de extrañeza y desorientación del yo lírico en este primer poema, sino también del poemario en conjunto:

Una *situación inicial*: un hombre solo en su habitación; *un suceso desencadenante*, que no es más que la consecuencia de sufrir la soledad, entonces el individuo decide salir a la calle a buscar un amigo o una amiga; y una *situación final*, en la que, si bien es cierto no hay una transformación en el personaje (el yo lírico) pues no consiguió al amigo o a la amada, sí comprende el sentido de la poesía la poesía es salvación existe la esperanza de que alguien nos comprenda.⁹⁸

La soledad que hace empezar el viaje del yo lírico en el primer poema es, al mismo tiempo, anhelo, necesidad y búsqueda, ¿acaso no yace en el recuerdo del sueño algún tiempo o lugar del cual permanece su halo en el cuarto? "Y pude sentirlo; estuve, he querido; [...] y olí deshacerse, y toqué, las ruinas huecas de los ángeles".⁹⁹ Es la presencia de las ruinas lo que produce la soledad (nostalgia), y no la pulcritud del aire despoblado que es el vacío, pues este último no remite el pensamiento a nada. Así, lo que busca el yo lírico es lo que se encuentra en él mismo como idea eterna.

Las ruinas, de acuerdo con María Zambrano en *El hombre y lo divino*, nos permiten "la perspectiva del tiempo, de un tiempo concreto, vivido",¹⁰⁰ es decir, la historia. No está derrotado aquello que está en ruinas, ni tampoco carece de posibilidades o de futuro:

Dicen que las cosas en otro tiempo
eran diferentes: su belleza
nacía con ellas, maduraba tranquila;
Al llegar la muerte, les dejaba
su existencia pura de hermosas ruinas¹⁰¹

Los lugares adquieren, por la memoria, la eternidad; y las cicatrices de los infinitos accidentes del tiempo no son más graves que los anillos en el tronco de un árbol.

Las cosas producidas por la modernidad surgen de manera diferente, podríamos decir que están embarazadas de su contrario,¹⁰² "embriones // de cosas formadas de prisa // que se abandonaron en sus comienzos"¹⁰³ y antes de llegar a ser, ya se había cambiado la disposición de su materia. Vale la pena

98. Ismael Santiago Rojas, *op. cit.*, pp. 7-8.

99. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 115.

100. María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 251.

101. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 130.

102. Véase Berman: "In our days everything seems pregnant with its contrary". Marx en Marshall Berman, *op. cit.*, p. 20.

103. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 131.

preguntarnos, ¿en qué momento la eternidad se convirtió en un recuerdo o en un sueño? Volvamos al primer poema, el yo lírico se despierta en un tiempo confuso, donde todo es lejano y oscuro: la mitad de la noche.

La modernidad se asemeja a la mitad de la noche, llega muy temprano para ser otra (mañana) y muy tarde para ser la misma (hoy). Si Walter Benjamin habla del *Jetztzeit* (tiempo del ahora) en su tesis xiv como aquel que está poblado de posibilidades,¹⁰⁴ el yo lírico del primer poema despierta en un tiempo contrario. Tiempo infértil condenado a la repetición, al desorden maquinal cuyas fuerzas dispares acaban por anularse en un sistema cerrado.

Ante la confusión que produce el exterior, el yo lírico busca en sí mismo un espacio para poder pensar. Desde ahí empieza a configurar un mapa imaginario de la ciudad, como se puede ver en el segundo poema: "Caminos, esquinas, encrucijadas. // Silencio de gente que se ha dormido; // que se ha protegido con paredes"¹⁰⁵ y continúa con un repaso de lo que imagina son los habitantes, la comunidad que restituye el valor de la ciudad: Ay, amigos míos, artesanos, // pintores, astrónomos, marineros, marineros// estamos despiertos.¹⁰⁶ Esta primera intuición arma de valor y posibilita el viaje, la experiencia de la ciudad.

Si aceptamos, como lo explora Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*, que cada lector puede convertirse en un escritor auténtico de la obra que lee, entonces es justo también aceptar que cada habitante funda constantemente la ciudad en la que vive. Esto no significa un solipsismo en el cual el individuo construya por sí solo su realidad, sino que cada persona es partícipe de los cambios en el entorno con los actos más cotidianos.

En *Los demonios y los días* la fundación poética de la ciudad empieza con un acto simplísimo: la valentía de desarmarse, de olvidar todo discurso que pueda distraer la extrañeza de la ciudad para experimentar auténticamente los acontecimientos que ocurren en ella. La actitud que toma el yo lírico pretende distanciarse de las personas que describe en el segundo poema: "gente que se ha dormido; // que se ha protegido con paredes // y puertas y carne; que se oculta // de su corazón que sabe."¹⁰⁷ Si bien es cierto que después, en el poema veinticuatro, se enuncia el deseo por regresar al cuarto (para los que miran de afuera // de noche, las casas iluminadas, // y a veces quisieran estar adentro"),¹⁰⁸ esto no es una búsqueda de refugio o un *cocooning*,¹⁰⁹ como un remedio banal olvidar la condición del mundo exterior, sino que es una necesidad inevitable: la búsqueda por la empatía de otro individuo.

104. Véase Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 51-52.

105. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 115.

106. *Idem*.

107. *Idem*.

108. *Ibid.*, p. 140.

109. Véase Fernando Aínsa: "El espacio que tendía naturalmente a la apertura se cierra [...] la obsesión por la seguridad, todo conduce a que el espacio se fragmente y se aisle, levantando fronteras donde no las había e incomunicando entre sí territorios en nombre de diferencias y particularismos exaltados y no siempre justificados". Fernando Aínsa, *Del topos al logos: propuestas de geopoética*, España, Iberoamericana, 2006, p. 29.

Cuando el yo lírico se encuentra en la calle, tiene una intuición: "Vivimos confusos, pero en torno // un mar apacible y en orden // cerca nuestras islas desordenadas". A pesar del desorden de la ciudad, en ella existe una receptividad y, a pesar de su inmensidad, presupone la posibilidad del cambio. Como la pantalla sobre la cual se proyecta la luz del cinematógrafo, la ciudad (ya no eterna o ideática, sino en el momento en el que esta es tangible y presente) es una materia dócil y moldeable. El descubrimiento es emocionante y esperanzador: "Algo, sin embargo, he comprendido: // que hay muchos caminos que desconozco // y que no es tan corta nuestra vida".¹¹⁰

Sin embargo, la ciudad no es solo espacio generoso o inseguro, también contiene lo desconocido, moneda al aire, que gracias a la esperanza y a la valentía. Es al mismo tiempo, un hogar y un camino. En su texto "Coatlicue: la poesía de Rubén Bonifaz Nuño" (1970), John Michael Benett describe que para Bonifaz la ciudad se asemeja a la estatua de la diosa, porque llega a ser una metáfora de toda la existencia: "La presencia de Coatlicue es sentida en la descripción de la ciudad a la manera de mujer que integra en ella todas las cosas".¹¹¹ Como Coatlicue, formada por fuerzas antagónicas (evidente en cabeza formada por dos serpientes encontradas), la ciudad es una lucha material constante que refleja a la propia naturaleza.

El poeta moderno, además de contemplar la ciudad mientras camina por ella, se extraña por los cambios de esta. Es decir, la desconoce. El simple acto de pasear por las calles involucra siempre una experiencia de viaje, porque en los constantes cambios de la materia, el espacio y el tiempo¹¹² obtiene una presencia novedosa, inexplorada, ¿en qué momento los lugares que habitamos nos parecen ajenos?, ¿cuándo cambia su identidad?

Tal vez se puedan empezar a responder estas preguntas si pensamos en el poema trece. Este poema recuerda a la figura del *flâneur*, podemos intuir que es incitado por una caminata, actividad en las que quizá se evidencia mejor lo sorpresivo de la cotidianidad. Su descripción es casi paisajística y existe una breve narración del crecimiento urbano:

En muy pocos años ha crecido
mi ciudad. Se estira con violencia
rumbo a todos lados; derriba, ocupa,
se acomoda en todos los vacíos,
levanta metálicos esqueletos
que, cada vez más, ocultan el aire,
y despierta calles y aparadores,
se llena de largos automóviles sonoros
y de limosneros de todas clases.
Es claro que tiene también escuelas
que enseñan inglés obligatorio,

110. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 117.

111. John Michael Benett, "Coatlicue: La poesía de Rubén Bonifaz Nuño", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, p. 388.

112. La figura del *flâneur* será más relevante en el tercer capítulo.

y universidades en que los jóvenes
se visten de títeres, y platican,
mansamente agónicos y cansados,
de enzones y tacles y fombleos¹¹³

Estas primeras estrofas son suficientes para imaginar el cambio radical que experimentó la Ciudad de México a mediados de siglo con el llamado *milagro mexicano* o *desarrollo estabilizador*.¹¹⁴ Los intereses y capacidades de este ensayo son sobrepasados por la complejidad que representaría una explicación integral de este periodo histórico, por lo cual se limitará su uso a la exposición cuantitativa de parámetros que permitan ilustrar brevemente la magnitud de dicha transformación urbana. A partir de estos datos y de las imágenes citadinas presentes en el poemario, se entenderá una relación entre la experiencia vivencial del autor y el enunciado poético, sin que esto quiera decir que la primera sea la única fuente detrás de la escritura.

Ya aclarado el vínculo entre escritura y tiempo histórico, es necesario observar con detenimiento el manejo del tiempo en el poema trece. El tiempo, al igual que la ciudad, es indeterminado: "en muy pocos años". Podemos especular que estos pocos años son los que anteceden a la creación y publicación de *Los demonios y los días*, es decir, la década de los cuarenta y el principio de los cincuenta, pero esto apenas esclarecería un poco la confusión. Como si se tratara de la paradoja del barco de Teseo, responder cuándo ha cambiado la ciudad es sencillamente imposible. Incluso ahora en el siglo XXI, solo nos queda aceptar que los cambios surgen un día cualquiera, ante un reconocimiento repentino. Nos vemos sorprendidos por algo (sea un condominio, una nueva carretera o un centro comercial) que ya se veía de reojo, pero cuya plena realización acontece súbitamente. El cambio de la ciudad aparece como un fenómeno continuo, pero inadvertido en el ritmo diario y monótono.

En la última estrofa de este poema la visión se vuelve más vertiginosa. El uso del polisíndeton ayuda a crear un ritmo lánguido en la mención una serie que prosigue hasta ser detenida por la aparición de los habitantes:

Y también hay bellos nadadores
y ciclistas plácidos,
iglesias, rincones para turistas,
y torres de vidrio y sótanos líquidos,
y estufas y mugre y gasolina y asfalto
y un sol que calienta y acongoja
más de tres millones de almas enfermas¹¹⁵

113. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 127.

114. El llamado *milagro mexicano* o *desarrollo estabilizador*, que duró desde la década de los cincuenta hasta los setenta, vino acompañado de un crecimiento demográfico descrito por Serge Gruzinski: "En el corazón de un país que se está industrializando a toda prisa, la ciudad de los años cincuenta y sesenta se vuelve a transformar. La capital tiene tres millones de habitantes en 1950 y llega a cinco millones diez años más tarde". Serge Gruzinski, *La Ciudad de México. Una historia*, ed. Kindle, México, Fondo de Cultura Económica, 2022.

115. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 127.

Vale la pena preguntarnos ¿de qué enferman las almas de las personas? Si la ciudad existe más allá de la materia, en los individuos y sus relaciones, entonces es congruente pensar que la patología es bidimensional. Enferman porque no se acaban de asir a su entorno, de sentirlo propio y, por lo tanto, la verdad que existía en esa primera conquista de la ciudad, verdad también de un triunfo espiritual, devino en una tierra siempre extranjera:

Porque podría decirse que el hombre de hoy, como si hubiera cedido a las intimaciones de la locura, como si fuera arrastrado por las corrientes de un sueño maligno, combate encarnizadamente contra la verdad que dice conocer, pero cuya ignorancia demuestra, y se resiste a apoyar desde su interior el orden único de todo cuanto existe.¹¹⁶

De este modo el tiempo en el cual los habitantes han enfermado es el mismo en el que la ciudad cambió. Es decir, en un tiempo insospechado, apenas padecido, un tiempo fuera del tiempo. Veamos ahora el poema catorce, el cual describe la experiencia temporal desde la cotidianidad:

Nosotros estamos hundidos;
piezas de relojes descompuestos
somos; sólo ruedas ineficaces;
marchamos fuera del tiempo, vendemos
lo poco de sangre que nos queda
por una ración de papas. El día
se nos va gastando en actos absurdos
que solo por fuera nos pertenecen.¹¹⁷

En este poema, la ciudad es sustancialmente diferente de aquella que invita al viaje en los primeros poemas. El horror ya no es lo desconocido, ni lo inmenso de las calles y las esquinas, sino la monotonía. Después de experimentar la transmutación de la ciudad el cambio parece, paradójicamente, estático. Es un tiempo en pausa, o un tiempo muerto, el que enferma a la ciudad.

Si aceptamos que la percepción temporal de mayor o menor velocidad es causada por la cantidad de sucesos que contiene, y no realmente por su duración, entonces podemos decir también que aquello que acontece en actos absurdos, es necesariamente similar a aquello que no acontece: “El tiempo gastado en tareas alegres y atractivas, al recordarlo, parece extendido y muy largo; en contraste, los intervalos monótonos y vacíos son recordados como periodos compactos y breves”.¹¹⁸

El tiempo de *Los demonios y los días* está en la mitad de la noche, el ocaso de la vanguardia, la posmodernidad, ¿cómo convertir el tiempo de la negación en tiempo de posibilidad? Sin lugar a duda, el poemario invita al lector a salir de su hogar, a armarse con esa intuición que “es como la cola de otro

116. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2013, p. 48.

117. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 127.

118. Fraisse en Roger Bartra, *op. cit.*

mundo // en el que también es posible todo".¹¹⁹ Inevitablemente, el sujeto lírico se decepciona de la ciudad, la encuentra solitaria, peligrosa, desordenada y esto lo invita a la aceptación de una derrota:

No hay nada en su sitio ya; cada cosa
ocupa un lugar que no es el suyo;
nadie se conoce, se aborrecen
entre sí los torpes objetos; vagan
al acaso, cayéndose, destrozándose
inútil parece, a veces,
fundar la esperanza¹²⁰

A pesar de la tristeza que produce el encuentro decepcionante de la realidad moderna, la redención del poeta es el rendirse, la desilusión es un antídoto ante la ingenuidad de los grandes discursos. Por lo tanto, no son las utopías, proyectadas al futuro, o las pretensiones sociales prescriptivistas y normativas de la Ilustración el hogar que se busca. La ciudad eterna de *Los demonios y los días* no se encuentra en el futuro, ni tampoco es el sujeto lírico un reformista o un revolucionario. Por el contrario, la ciudad que busca el sujeto lírico se encuentra en algunos momentos esplendorosos y cotidianos¹²¹ en los que la materia, como la palabra, cobra sentido y valor en la memoria de las personas. Es menos por medio de la razón que por la empatía de padecer la vida en conjunto, que la ciudad se funda.

El Dios desconocido: la experiencia de lo divino en lo indefinido y en lo caótico

Evodio Escalante, en su ensayo "El destinatario desconocido", menciona que Rubén Bonifaz Nuño "no es un cartógrafo ni mucho menos un fotógrafo que intenta servirnos de guía en nuestro paseo por el laberinto; lo que hace es levantar una mitología".¹²² Esta mitología, cuyo relato supera la realidad, no la contradice o la niega, sino que "suplementa, adiciona y perfecciona la existencia de los objetos al someterlos a una nueva luz, la luz otorgada por el verbo".¹²³ En este caso aquello que se mitifica es la vivencia del poeta, que, sin embargo, contiene una visión del mundo.

119. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 118.

120. *Idem.*

121. Para Bonifaz, la Ciudad de México es, tal vez, equiparable con el Bronx de Marshall Berman, véase "In the Forest of Symbols: Some Notes in Modernism in New York" en *All That Is Solid Melts Into Air*. A diferencia de las primeras metrópolis modernas, el crecimiento de la Ciudad de México en el siglo xx no fue tan dramático antes de la llegada del medio siglo. Por este motivo, el "subdesarrollo", no debe entenderse solo como aquello que no llegó, sino también como aquello que, aunque moderno, permaneció más tiempo y adquirió significado para una comunidad.

122. Evodio Escalante, *op. cit.*

123. *Idem.*

Como si el crisol de su mitología personal fuera su alma y en ella se fundieran su experiencia empírica y lo más individual de su genio, Rubén Bonifaz inaugura su propia poética, no solo con metros y ritmos, sino que también con toda una cosmovisión. Esta impregna la obra de Bonifaz, ya sea por la sombra de lo divino, como es el caso de *Los demonios y los días*, o, más notoriamente, detrás del velo de la amada,¹²⁴ como figura del amor ordenador del cosmos.

Cuando Rubén Bonifaz Nuño dice en la segunda estrofa del poema cinco: “es como la cola de otro mundo”,¹²⁵ considero que no se remite a los “tiempos y volúmenes dislocados” de los versos anteriores, porque habría un error, ya que el verbo *ser* está conjugado en plural. En cambio, me parece más acertado que el símil se ligue a ese “algo” que “llega y dice palabras, cabos de frases imbéciles y risas cojas y un silencio”¹²⁶ en la estrofa anterior.

El pronombre indefinido *algo* llama la atención, de la misma forma que lo hace el *otro mundo*. ¿Por qué no decir qué es ese *algo* y cuál es ese *otro mundo*? De manera inocente, podría confundirse la elección de Bonifaz con una falta de precisión, que significaría un error terrible para un poeta tan erudito. Recordemos la primera regla del ensayo “A retrospect” de Ezra Pound: “direct treatment of the ‘thing’ whether subjective or objective”,¹²⁷ “Go in fear of abstraction”.¹²⁸ Sin lugar a duda, el abusar de los pronombres indefinidos es un vicio de poetas primerizos, pero en Bonifaz su uso no puede ser ni accidental ni inconsciente. Indica, por lo contrario, una elección meditada y retórica que invita a pensar lo oculto.

La modernidad, como menciona Calinescu en su *Five Faces of Modernity*, suele ser caracterizada como secular o apartada de la religión: “the idea of modernity has come to be associated almost automatically with secularism”.¹²⁹ No obstante, hay motivos para argumentar lo contrario. Si bien es cierto que la modernidad industrial ha despreciado la idea de la religión en pro de un materialismo positivista, la concreción de este proyecto es, por lo menos, debatible. De acuerdo con Terry Eagleton en *Culture and the Death of God*: “on the whole, then, modernity, even if it attempted to do so, did not succeed in suppressing man’s religious need and imagination”.¹³⁰

La llamada muerte de Dios puede entenderse mejor si consideramos que la religión cristiana, al entrar en crisis, no se llevó consigo las explicaciones no racionales del mundo, sino que, de cierta forma, nos regresó al misterio *tremendum* al que se refiere Rudolf Otto, es decir, la experiencia de lo *Otro* o, de acuerdo con Paz en *El arco y la lira*, “algo por definición ajeno o extraño a nosotros”.¹³¹

124. Evodio Escalante sitúa, como principal manifestación de lo divino en la obra de Rubén Bonifaz Nuño, a la amada. Sin embargo, considero que esta no agota las expresiones en las cuales aparece lo divino en la obra. Por el contrario, propongo que, en *Los demonios y los días*, lo indefinido y lo desconocido son, por diferentes maneras, sus principales emisarios.

125. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 118.

126. *Idem*.

127. Ezra Pound, *op. cit.*, p. 3.

128. *Ibid.*, p. 5.

129. Matei Calinescu, *op. cit.*, p. 13.

130. Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 62-63.

131. Octavio Paz, *op. cit.*, 2018, p. 126.

Por este motivo, la experiencia del misterio (el *Otro*) no puede ser ajena a la modernidad. Por el contrario, ha sido la causante de discursos como el inconsciente del psicoanálisis, e incluso se encuentra presente en la utopía, cuyo tiempo futuro está poseído por la nostalgia del control sobre la naturaleza salvaje, ya no ejercido por Dios, sino por los hombres.

Si consideramos el mundo cotidiano como un campo de sentido (es decir "sitios en donde simplemente acontece algo"),¹³² entonces podremos decir que en *Los demonios y los días* aquello que proviene del misterio acontece en *otro mundo* o en *la otra orilla*¹³³ y nos llega como algo que se posa levemente, como sobrevolando nuestra realidad.

Esta percepción del más allá, la mística, es una de las tradiciones más persistentes de la poesía en lengua española. Muestra de ello son fray Luis de León, san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús, o incluso en la Nueva España con sor Juana. En la generación del Medio Siglo se presenta de manera clara en Enriqueta Ochoa y en Rubén Bonifaz y, en menor grado, en sus contemporáneos Alí Chumacero, Eduardo Lizalde y Dolores Castro.

Generacional o no, existen antecedentes que estudian o identifican la mística en alguna de las obras de Rubén Bonifaz Nuño. Por ejemplo, *Del letargo a la hiperestesia, el cuerpo y los sentidos como vía de iniciación en la poesía bonifaciana* de Jocelyn Martínez Elizalde, *La flama en el espejo: Rubén Bonifaz Nuño* de María Andueza y *Rubén Bonifaz Nuño ¿Poeta místico?* de Juan Cervera. De acuerdo con Urbina Reyes, Andueza propone tres vías místicas: "purgativa, iluminativa y unitiva".¹³⁴ Es claro que en *Los demonios y los días* abunda la primera por ser este un viaje iniciático, sin embargo, existen también atisbos fugaces y confusos, que considero parte de una revelación mística no perteneciente al modelo de Andueza.

Antes de dar estos ejemplos, me parece importante mencionar la diferencia entre este *otro mundo* y la *ciudad*, para evitar las confusiones que se puedan dar entre ambos lugares. El primero es misterio y naturaleza desconocida, es aquello que estrictamente no proviene de nosotros, como menciona Paz en *El arco y la lira*: "Lo Otro es algo que no es como nosotros, un ser que es también el no ser. Y lo primero que despierta su presencia es la estupefacción".¹³⁵ Por el contrario, la ciudad eterna es una idea que existe en el mundo de vez en cuando, en la cotidianidad maravillosa que es el hogar y la comunión entre las personas. Conocemos su forma, la buscamos y vivimos, nos hace sentir en casa. No la casa primera que es el jardín del edén (naturaleza amable), sino una que construimos constantemente todos los días de la vida.

La ciudad eterna, diferente a la utopía en su amor por la presencia y no por el futuro, contiene, como toda la materia, su justa medida de misterio. Es

132. Marcus Gabriel, *Por qué no existe el mundo*, ed. Kindle, España, Océano, 2016.

133. Título del ensayo de Paz en *El arco y la lira*, que recupera la idea de D.T. Suzuki en *Manual of Zen Buddhism: from the Chinese Zen Masters*.

134. Jocelyn Martínez Elizalde, *Del letargo a la hiperestesia, el cuerpo y los sentidos como vía de iniciación en la poesía bonifaciana*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 85.

135. Octavio Paz, *op. cit.*, 2018, p. 129.

ahí, "en una carcomida calle cualquiera",¹³⁶ "desde una esquina en la noche",¹³⁷ en "barrios que se deshacen",¹³⁸ en "las estaciones de los trenes",¹³⁹ que se puede vislumbrar *otro mundo*.

Así como el místico, el poeta, por medio de la sensibilidad y la atención, recibe de la naturaleza presencias que no son evidentes para los demás. Veamos el poema veintisiete, en el que Bonifaz confiesa que el poeta actúa "como por milagro":

Siempre ha sido mérito del poeta
comprender las cosas; sacar las cosas
como por milagro, de la impura
corriente en que pasan confundidas,
y hacerlas insignes, irrefutables
frente a la ceguera de los que miran¹⁴⁰

Aquellos seres que se sacan de la experiencia mística nos ayudan a conocer no solo el gran misterio que es lo *Otro*, sino también el enigma que existe en cada cosa, como bien se dice en la cuarta estrofa:

Y no solo el tiempo: los poetas
nos han enseñado la amargura,
el placer, el gozo de la libertad,
el viento y las noches y la esperanza¹⁴¹

Sin embargo, como ya se mencionaba en los párrafos previos, la actitud de la modernidad ante lo misterioso no es la confianza, sino el momento *tremendum*. Por este motivo, en *Los demonios y los días*, lo *Otro*, no solo es resistencia ante los discursos de la modernidad, o intuición que nos arma, sino que también puede traer consigo incertidumbre y terror:

Por ejemplo: todos nos sentimos
mordidos por algo, desgastados
por innumerables bocas sin fondo:
algo sin remedio que nos deshace.
Preguntamos: nadie responde.¹⁴²

¿Quién debería respondernos? La ciudad caótica, aquella poseída por fuerzas fáusticas, no es muy diferente a la naturaleza, porque ambas son entornos que invitan al vértigo. Ante las fuerzas de la naturaleza, María Zambrano menciona: "los dioses parecen ser una forma de trato con la realidad, aplacatoria del

136. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 116.

137. *Ibid.*, p. 124.

138. *Ibid.*, p. 128.

139. *Ibid.*, p. 135.

140. *Ibid.*, p. 144.

141. *Idem.*

142. *Idem.*

terror primero, elemental, de la que el hombre se siente preso al sentirse distinto, al ocupar una situación impar".¹⁴³ De esta forma, el hombre moderno no sabe cómo calmar el terror que causa el mundo, por instantes intenta dominar la realidad, pero casi siempre responde mediante la melancolía y la nostalgia. ¿No es el fetichismo un sustituto de la religión?

Lo que nos diferencia de aquellos hipotéticos primeros hombres que sintieron el momento *tremendum* sin ningún antecedente es justamente la existencia de estos. Por lo cual nuestras experiencias inevitablemente se remiten a la historia. Lo *Otro* es igual de desconocido en todos los tiempos, pero guarda, en nuestro pensamiento, la memoria de una comprensión mítica del mundo, una Edad de Oro o un jardín del edén.

La añoranza de lo que tal vez existió alguna vez es evidente en el poema veintiocho, en el cual lo *Otro* proviene como un recuerdo, apenas propio, y se identifica más por su falta que por su presencia:

Hay cosas que sé sin conocerlas;
presencias que siento más
aunque hayan quedado lejos por siempre.

Puedo hablar y puedo decirlo: algunas
veces las ventanas tienden las hojas
y vuelan: son pájaros. Y acontece
que baja de todas partes el cielo
rumbo al corazón...¹⁴⁴

43

43

Al momento de sentir las cosas del *otro mundo* como propias, mientras permanecen alejadas, se crea una paradoja hermosa, en la cual los contrarios *aquí-allá* se confunden en un mismo ser y los recuerdos de esta vida o de otra son los mismos, baja de todas partes el cielo. El yo lírico siente suyas las cosas, no porque provengan de él, sino por experimentar una comunión con ellas. Por este motivo, es más razonable decir, que él pertenece a las cosas, y aún más correcto decir que él es parte de lo *Otro*.

De alguna forma, el misterio nace en nosotros como la idea del infinito o el chiliágono de Descartes, nos es dado, es conocimiento intuitivo. Entonces, toda la amplitud de lo *Otro* se retrae y es contenida en un punto, en la mente de aquel que piensa el mundo, o de aquel que, como Bonifaz, lo hace palabras y baja el cielo rumbo al corazón.

No obstante, esta visión no puede durar para siempre, la noche se acaba y es necesario despertar, regresar al mundo. Como en el primer poema, es cierto que después del sueño permanece la intuición de otro mundo yuxtapuesto al nuestro (aun cuando solo se sienta en distancia o en un no sé dónde), pero este se adivina, ya no con la lucidez de la experiencia mística, sino como recuerdo y ausencia.

143. María Zambrano, *op. cit.*, p. 30.

144. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 145.

En *Los demonios y los días*, el yo lírico experimenta las cosas del *otro mundo* de dos maneras: 1) como aquellas fuerzas caóticas de la naturaleza que perduran en la ciudad (*momento tremendum*) y 2) como añoranza y memoria de la experiencia mística de la unidad. En ambos casos, el misterio prevalece y es sustituido por pronombres indefinidos o palabras ambiguas. En el sueño, en la memoria o en los lugares cotidianos, existe como presentimiento que flota sobre el mundo y, mezclándose con él, dota de un velo (ya sea terrible o venturoso) la materia de la ciudad.

El Dios desconocido

Como mencionamos en el primer capítulo, la poesía del siglo xx conserva varias características del Romanticismo, entre ellas las pulsiones religiosas. Esta persistencia se puede explicar como una reacción ante el desorden de las ciudades industriales. De acuerdo con el ensayo "Apunte sobre el romanticismo y la modernidad" de Bolívar Echeverría, para el *ethos* romántico, el mundo se rebela contra su condición actual de mero objeto del sujeto hombre¹⁴⁵ y procura "su *forma natural* traicionada".¹⁴⁶ El sentimiento de control sobre el mundo es enfrentado, en principio, por los eventos contingentes e imprevisibles que la naturaleza y las mismas ciudades ocasionan: accidentes automovilísticos, inundaciones, apagones eléctricos, ventiscas y demás. Este inevitable azar se conjuga, no solo con la exigencia de respuestas, sino también con la nostalgia.

La añoranza de aquel pacto con la naturaleza, es decir, con los dioses, siente sus consecuencias más graves en los eventos contingentes de la cotidianidad. Esto porque los dioses son, como bien lo ha descifrado Calasso, acontecimientos. Cita como prueba una observación del lingüista Jacob Wackernagel: "en la lengua griega no existe vocativo para theós, «dios». Theós tiene ante todo un sentido predicativo: designa algo que sucede".¹⁴⁷ Calasso continúa esta explicación dando un ejemplo:

Ô theóí theòs gar kai tò gignóskein phílous.
Oh dioses: es dios el reconocer a los amantes.¹⁴⁸

Esta característica de la lengua griega nos ayuda a entender que la explicación mítica de los acontecimientos recaiga en los dioses y que por ellos surja el movimiento. Recordemos la famosa teoría del antropólogo Edward B. Tylor, según la cual el animismo es la primera religión. De acuerdo con el animismo, los objetos del mundo poseen un espíritu: "in the animistic relational mode, nonhumans are personified and endowed with the same interiority and

145. Bolívar Echeverría, *¿Qué es la modernidad?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 63.

146. *Idem*.

147. Roberto Calasso, *op. cit.*, p. 8.

148. *Idem*.

intentionality as humans".¹⁴⁹ Por lo tanto, son capaces de realizar actos con intención. En pocas palabras, el mundo recibe el don de la consciencia y con él aparecen dioses ocultos en las montañas, en los bosques o en los ríos. Todo cobra vida.

En la literatura, cuando un objeto inanimado presenta características de un ser viviente hablamos de una prosopopeya o personificación. Decimos, por ejemplo, "el mar, gimiendo, llega turbio a colgar hilachos viejos, de espuma".¹⁵⁰ ¿No es acaso la prosopopeya también un pacto con la naturaleza?

Existe en ella, como Bolívar Echeverría lo ha notado en *¿Qué es la modernidad?*, "un narcisismo romántico de alcances místicos"¹⁵¹ que sincroniza el entorno con las emociones del yo lírico (*Weltschmerz*). Con la prosopopeya, la naturaleza se hace cómplice del poeta. Un ejemplo de esta correspondencia lo podemos encontrar en el poema treinta y tres:

Y se piensa poco, y se acostumbran
los ojos a estar en la puerta
por la que ha de entrar aquella que a todo
prestará sentido. Cuando llegue,
todo lo que está yaciendo ahora
será necesario [...]
vivirán las tazas vacías, las tristes
cucharas, el aire que se respira;
nacerá una tierna amistad -un juego
de miradas cómplices, de sonrisas a medias-
entre las parejas desconocidas
y nosotros. Todo estará de acuerdo¹⁵²

En esta estrofa, el yo lírico imagina que, con la presencia de la amante, el mundo se ordena y se hermana. La realidad refleja el amor y las cosas parecen concordar las unas con las otras, de la misma forma en la que coinciden los amantes. Por el contrario, en las siguientes estrofas, después de notar la ausencia de la amada, "y entonces nos llega la certidumbre de que no vendrá, los mismos objetos se desploman, se tornan incómodos e incoherentes:

No hay nada en su sitio ya; cada cosa
ocupa un lugar que no es el suyo;
nadie se conoce, se aborrecen
entre sí los torpes objetos; vagan
al ocaso, huyéndose, destrozándose¹⁵³

149. Inger Marie Berg-Hansen y Anja Masrud, "Animist Ontologies in the Third Millennium BCE? Hunter-Gatherer Persistence and Human-Animal Relations in Southern Norway: The Alveberget Case", *Open Archaeology*, volume 7, issue 1, 2021, p. 868.

150. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 148.

151. Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 64.

152. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 150.

153. *Idem*.

La prosopopeya y la aparente concordancia entre el sujeto y su entorno en algunos poemas de *Los demonios y los días* no es, de ninguna manera, un control sobre la materia. El yo lírico hace más que proyectar sus emociones en la realidad, se ofrece a ella. Experimenta, en un momento de sincronidad con la naturaleza, la sensación de incertidumbre y de cambio que el mundo, en sus diferentes rostros, le muestra. Es en estos momentos, en los que la realidad, casi como ironía o insinuación, repite sus accidentes, en el alma y en la materia.

De esta forma, las emociones y el mundo actúan paralelamente, tanto en eventualidad como en rebeldía. Es el descontrol de la materia, que en las páginas anteriores habíamos llamado fáustico, lo que nos hace adivinar intenciones en los movimientos caóticos de la ciudad. William Blake, por ejemplo, ante la confusión que estas fuerzas le ocasionaron, creó una mitología personal en sus obras. Sucede lo mismo en la poesía de Allen Ginsberg, como bien lo ha apuntado Berman, la figura terrible de Moloch es la personificación de la destrucción y construcción de la ciudad: "Ginsberg is urging us to experience modern life not as a hollow wasteland but as an epic and tragic battle of giants".¹⁵⁴

Aunque en Bonifaz no podamos hablar de una mitología personal concreta, existe, como Terry Eagleton lo menciona, la nostalgia de Dios como un recuerdo constante que de alguna manera restaura su figura o su sombra. Existe aun cuando este recuerdo sea producido por su ausencia: "God is not exactly dead, but he has turned his hinderparts to humanity, who can now sense his unbearable presence only in his ominous absence".¹⁵⁵

De la misma forma en la que lo incontrolable de la ciudad remite a *algo*, es decir, lo que proviene de *otro mundo* o de *otra orilla*, también se remite a *alguien* y, en modo de negación, a un *nadie*. Aunque este *alguien* o *nadie* no es siempre totalmente indefinido, puesto que en varias ocasiones se refiere a la amada o el amigo que no se encuentra, usualmente remite a un personaje desconocido, como sucede en la segunda mitad del libro con los poemas veintisiete, veintiocho, treinta y cuatro, y treinta y cinco.

En los primeros dos poemas, el personaje desconocido se asemeja al Dios de Job, porque el silencio es la única respuesta que da, pese a las súplicas del sujeto lírico. En el poema veintisiete, que ya se ha expuesto en el apartado anterior, esta realización es muy evidente y breve: "Preguntamos. Nadie responde".¹⁵⁶ Al igual que en el poema veintinueve, en el que se espera la llegada de alguien y ante las ausencias de la amada, el amigo o cualquier miembro de la comunidad, el yo lírico abre la puerta o se pregunta si alguien le escribió:

Me asomé otra vez a la ventana
a ver si tocabas en mi puerta.
No era nadie [...]
O después de llegar del trabajo,

154. Marshall Berman, *op. cit.*, p. 311.

155. Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 2023.

156. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, p. 144.

cuando tengo ganas de no estar solo,
y hacer la pregunta diaria: y sé que nunca
habrá de escribirme nadie,
porque tú no sabes en donde vivo.¹⁵⁷

De este modo, se adivina a alguien que falta en la ciudad. Como esquivando su figura, Bonifaz prefiere hablar de la amada, pero en el poema treinta y cuatro, al encontrarse desamparado, el yo lírico confiesa:

Tal vez este fuera el momento
de nombrar a Dios en este poema.
Pero les confieso sinceramente
que hasta el nombre solo me atemoriza¹⁵⁸

¿Quién es ese Dios que no encontramos? De acuerdo con María Zambrano, la modernidad tiene varias afinidades con la Atenas clásica, entre las cuales destaca la fatiga: "es un momento por el que pasan todas las culturas cuando se han saturado de investigar [...] pues les falta el motor de la «necesidad del saber», que va movida siempre por la esperanza".¹⁵⁹ Las acciones humanas, si están faltas de propósito y acontecen de manera incontrolable, entran en esa petrificación del movimiento que es la inercia.

La autopercepción lúcida de los griegos y su gran intuición devino en el *Dios desconocido*, figura del misterio en una sociedad en la que el cosmos se transparentaba y se organizaba en la ciencia y en la filosofía, "última resistencia que lo divino no había entregado al pensamiento filosófico [...] Era la máscara del dios vivo".¹⁶⁰ Proveniente de la misma desconfianza ante la transparencia y posesión de la materia, nuestra modernidad se enfrenta a sí misma y réplica la respuesta griega, sin caer en el nihilismo posmodernista.

A veces, terrible y fáustica, la ciudad sin los dioses puede llenarse de presencias hostiles, como discutimos en el capítulo anterior. Por el contrario, en un segundo momento (tal vez ocasionado por la rutina y la costumbre), la ciudad puede presentar una gran familiaridad, como una naturaleza artificial, hecha a voluntad, en la que los pájaros anidan en edificios y construyen con ramas y trozos de plástico o cartón indiscriminadamente. Asimismo, no es difícil que las personas se encariñen con su entorno urbano. Marshall Berman, por ejemplo, en el segundo apartado del quinto capítulo, recupera un diálogo del *Ulysses* de Joyce, entre Mr. Deasy y Stephen Dedalus, en el que este último explica: "That is God [...] A shout out in the street".¹⁶¹ En esta sentencia, Berman identifica un tema recurrente de la literatura moderna: "This celebration of urban vitality, diversity and fullness of life is in fact, as I have tried to show, one

157. *Idem*.

158. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 152.

159. María Zambrano, *op. cit.*, p. 296.

160. *Ibid.*, p. 246.

161. Marshall Berman, *op. cit.*, p. 312.

of the oldest themes in modern culture".¹⁶² A pesar de nunca llegar a la celebración explícita, existen versos en los que Bonifaz admite cierta alegría. Estas confesiones fugaces se pueden adivinar en las descripciones de la ciudad¹⁶³ o en sentencias breves sobre la cotidianidad como "me divierten cosas que me cansan", en el poema veintinueve.

No obstante, estos instantes son rápidamente interrumpidos por la siguiente revelación: *no hay nadie*. En *Los demonios y los días* la espera por el otro, y con ella la posibilidad de ser reconocido, siempre termina en la decepción de la soledad. Los otros y la figura de Dios prevalecen como una sombra permanente de lo posible, pero no con la misma certidumbre que Stephan Dedalus otorga a su Dios, sino con desasosiego, como los que saben con antelación que nadie les ha escrito y, a pesar de eso, deciden buscar cartas inexistentes. Este es el caso del poema veintinueve:

O llegar después del trabajo,
cuando tengo ganas de no estar solo,
y hacer la pregunta diaria:
¿Me llegaron cartas?,
y sé que nunca habrá de escribirme nadie,
porque tú no sabes en dónde vivo¹⁶⁴

Aunque se añora, si el *Otro* apareciera sería un milagro, una apuesta imposible. El yo lírico busca a alguien que (deseablemente) debería existir, pero cuya identidad desconoce y cuya presencia sólo puede imaginar, como en el poema treinta y cinco:

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

Pero no encontramos nunca; no vemos
más que la existencia inexplicable¹⁶⁵

Es, como mencionamos antes, la nostalgia o necesidad de comprender el mundo material (el regreso al pacto con los dioses) lo que suscita esta búsqueda, y es justamente el fracaso de esta lo que mantiene la narrativa del libro. De este

162. *Ibid.*, p. 316.

163. Véase el poema 13 y el poema 24.

164. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 146.

165. *Ibid.*, p. 154.

modo, el dios que Bonifaz tiene miedo de nombrar en el poema treinta y cuatro es el "dios vivo" del que habla Zambrano, es decir, aquel que por permanecer oculto se vuelve más real. En pocas palabras, la comprensión de la realidad material en *Los demonios y los días* no se vuelve una transparencia de las cosas por medio de la palabra, sino que, al conversar su misterio, permite un acercamiento más auténtico a los eventos de su entorno.

Capítulo III. La melancolía como actitud moderna

El comienzo de la melancolía y el objeto perdido

De acuerdo con Guedea, el panorama de la poesía mexicana moderna a mitad del siglo xx está marcado por una realidad en crisis.¹⁶⁶ Los poetas de la generación de Medio Siglo experimentaron con la misma pasión que sus antecesores modernistas y vanguardistas una transformación violenta de la Ciudad de México, pero además de esto iniciaron sus primeras publicaciones en un tiempo mucho más desalentador: la posguerra.

Si bien desde el siglo xix los artistas ya observaban con escepticismo y desilusión los resultados de la técnica, no se puede negar que esta también brindó un escenario emocionante, e incluso, en varias ocasiones, muy esperanzador. Es cierto que, por ejemplo, los discursos sociales del siglo xix tenían flaquezas innegables, pero al menos dotaron de sentido a la existencia humana en la ausencia de la relación. En una construcción que había perdido su piedra angular, el hombre soportó su vida apoyándose sobre él mismo.

Incluso los mismos poetas dieron el beneficio de la duda a sus contemporáneos dictadores o revolucionarios, abogados de la democracia, del darwinismo, del progreso o de la igualdad social, en fin, hombres de acción. Varios creyeron y militaron felizmente en estos grupos, pensando que podrían crear utopías y que ellos serían los que iban a materializarlas con sus versos. Tal fue el caso de los vanguardistas europeos y latinoamericanos o de los modernistas estadounidenses e ingleses a principios del siglo xx. ¿Quién no recuerda el fascismo de los futuristas italianos o el de Pound o, en el mundo hispano, el de Cirlot? ¿O la simpatía soviética de Neruda y la participación de Huidobro en el Partido Comunista de Chile? Con mayor o menor razón, tuvieron motivos o intuiciones para dejarse poseer por las ideas más dispares. De este modo, los precursores de la generación del Medio Siglo tuvieron, además de la poesía, una casa en donde descansar sus ideas. Creyeron, por los medios más diversos, que la condición humana era mejorable si se sujetaban a sí mismos y que valía la pena morir aferrados a su propia voluntad.

Sobre la poesía producida en este fervor, es decir, la vanguardia, ya se ha hablado lo suficiente en la introducción. Surgió de manera múltiple y exaltada, queriendo expresarse en todas las direcciones y, aparentemente, agotando todas sus posibilidades. ¿Cómo continuar entonces con la labor poética cuando se está doblemente fatigado?

Después de las grandes guerras la situación no podría ser más dramática, el hombre quedó huérfano, incluso de ese paliativo que era él mismo, y si bien las ideas de principio de siglo no se desvanecieron, sí quedaron lo suficientemente lesionadas como para impedir sustentarse en ellas.

¹⁶⁶ Rogelio Guedea, *op. cit.*, p. 30.

Así es como la generación de Medio Siglo, quienes, recordemos, escriben sus primeros libros en la incertidumbre del comienzo de la posguerra, comparten una tendencia hacia la melancolía. De acuerdo con Rogelio Guedea, la cohesión generacional radica, en gran parte, en esta tristeza secular, en "el escepticismo y el desencanto", e incluso desembocando en un "temperamento trágico".¹⁶⁷

De este modo, existe en la generación del Medio Siglo una respuesta ante una exigencia doble. En primer lugar, la exigencia existencial que los obligaba a responder algo ante la melancolía del siglo después de ver los efectos de las guerras y los fallos continuos de los dos principales modelos políticos que sobrevivieron a esta: democracia y comunismo. A la que se añade la aún precaria realidad de la Ciudad de México posrevolucionaria, que a pesar del desarrollo estabilizador no lograba resolver del todo los problemas del país cuando, al mismo tiempo, la modernidad añadía nuevos.¹⁶⁸ La segunda, la exigencia artística y creativa que representaban las vanguardias. Agotadas las formas y los procesos, la maquinaria vanguardista ofrecía apenas la posibilidad del reciclaje.

Es por este motivo que la búsqueda de una nueva forma y tema de la poesía en la escena mexicana moderna se manifestó, como se menciona en la introducción, en poéticas propias que, sin embargo, compartían la experiencia de la modernidad. Esta no significó una respuesta en conjunto, sino que más bien un rastro de una esencia compartida que impregnó sus obras: la experiencia de la melancolía moderna en la Ciudad de México de los años cincuenta. Si la pregunta fue la misma y condicionó, como suelen hacer las preguntas, las respuestas, estas últimas, difícilmente, encontraron otro punto de convergencia más allá de su origen. En el caso de Bonifaz, su melancolía se distingue especialmente por mezclarse con el amor romántico y el misticismo, expresado en un suceso crucial: la pérdida de la amada.

Antes de explorar la melancolía propia de *Los demonios y los días*, es necesario recuperar uno de los planteamientos del libro *Saturno y la melancolía*. Este indica que, a pesar de cambiar su sentido durante miles de años, la palabra melancolía conserva los significados anteriores en su polisemia: "La aparición de significados nuevos no supuso el abandono de los antiguos; dicho en pocas palabras, no fue un caso de decadencia y metamorfosis, sino de supervivencia paralela".¹⁶⁹ Tanto es así que la utilización de la palabra melancolía, con sus reservas, claro está, continúa siendo utilizada por la medicina.¹⁷⁰

167. *Idem*.

168. "El México de los años inmediatos a la posguerra, con su proceso de industrialización y burocratización crecientes, que otorga facilidades a la inversión extranjera, principalmente norteamericana, que se incorpora a la llamada sociedad de consumo, y que atestigua, no sin admiración, de qué modo la capital del país se convierte en una ciudad de varios millones de habitantes, en la que conviven, sin solución de continuidad, las residencias de los nuevos ricos, muchos de los cuales forjan su fortuna al amparo de la corrupción imperante, y los cinturones de miseria, foco de hacinamientos y de insalubridad, es el que se transparenta, como puede mostrarse, en la poesía de Bonifaz Nuño". Evodio Escalante, *op. cit.*

169. Raymond Klibansky *et al.*, *Saturno y la melancolía*, España, Alianza Editorial, 1989, p. 29.

170. El uso que se le da en el manual psiquiátrico *DSM-5-TR* es como un "especificador cualitativo" ("melancholic features"), para la clasificación de y se define así: "There is a near-complete absence of the capacity for pleasure, not merely a diminution". American Psychiatric Association, *DSM-5-TR*, 5ª edición, Estados Unidos, American Psychiatric Association, 2020, pp. 171-172.

La etimología de la palabra es bastante clara para describir su significado original, *mélas* = negro y *kholé* = bilis. Es bien conocida la teoría de los humores, según la cual el cuerpo posee cuatro sustancias (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra), cuyo equilibrio o desequilibrio producían salud o enfermedad. Sobre la teoría de los humores existen incontables obras,¹⁷¹ por lo cual aquí solo se mencionarán algunos aspectos que ayuden a explicar la concepción moderna de la melancolía.

En primer lugar, es necesario ver la relación que esta teoría guarda con la más pura idiosincrasia griega, porque corresponde a una idea armónica del universo. Por ejemplo, su comienzo, como han hecho notar los autores de *Saturno y la melancolía*, es posibilitado por una obsesión pitagórica del número cuatro, que encontraban repetidas veces en la naturaleza (principalmente en las estaciones del año y los elementos naturales) y reflejado en el cuerpo humano: los pitagóricos piensan que el cuerpo está gobernado por cuatro principios: el cerebro, el corazón, el ombligo y el falo.¹⁷² En consecuencia, la teoría de los humores se desarrolla en un racionalismo que responde a las leyes del cosmos. Por este mismo motivo es que, más tarde y principalmente en la Edad Media, se popularizó la creencia de que cada humor era gobernado por alguno de los astros del sistema solar.

Esta correspondencia racionalista griega antecede a lo que en el siglo xvii y xviii se conoció como *Chain of Being*,¹⁷³ misma que muy probablemente influenció, ya en el siglo xix, al *Weltschmerz* del que hablamos en el primer capítulo. Por su parte, uno de los principales temas de la poesía moderna en la primera mitad del siglo xx es la caída de este orden cósmico, representada en el desorden que trajo la modernidad (manifestado en particular, pero no únicamente, en las guerras mundiales); como si ante la naturaleza se hubiera cometido una *hybris*.

Dauster ha señalado una posible relación con *La tierra baldía* de Eliot en "la visión de un mundo desolado"¹⁷⁴ en los poemas i a v. Este poemario propone un relato mítico del periodo entre guerras, que replica las leyendas del rey pescador del ciclo artúrico,¹⁷⁵ sobre la cual existen varias versiones. En todas ellas se describe una tierra envenenada o infértil a causa del envenenamiento o enfermedad de su rey y cuya salvación depende de un objeto perdido.

¿Qué hacer ante la pérdida? ¿Se puede restaurar una cosmovisión racionalista del mundo? Parece imposible regresar a un universo ordenado. La pérdida, como indica Roger Bartra en su libro *La melancolía moderna*, recuperando a Freud, "produce la cólera del sujeto contra sí mismo".¹⁷⁶ Dicha cólera

171. Se recomienda especialmente la primera parte de *Saturno y la melancolía* que relata la historia de esta teoría con bastante rigor y detalle.

172. Raymond Klibansky et al., *op. cit.*, pp. 30-34.

173. Véase <https://www.britannica.com/topic/Great-Chain-of-Being> o la fascinante obra de Tillyard que expone la relación de esta con la literatura inglesa isabelina: *The Elizabethan World Picture*.

174. Frank Dauster, *op. cit.*, p. 167.

175. T.S. Eliot se apropia de diversas tradiciones en su libro, muchos lo han descrito como una especie de collage. Para más detalles sobre la influencia del ciclo artúrico en "The Waste Land", se recomienda T. S. *Eliot and the Holy Grail*.

176. Roger Bartra, *La melancolía moderna*, edición Kindle, México, Debolsillo, 2017.

no puede ser más que confusión. Produce, antes que la explosión, la implosión, a esta podemos llamarla melancolía. Aunque no siempre en expresión violenta, la melancolía es un fenómeno que, en principio, afecta al cuerpo, como han descrito también los autores de *Saturno y la melancolía*, al mencionar que el humor melancólico, si bien iba acompañado de genialidad, peligraba constantemente de la "tristeza sorda".¹⁷⁷ Incluso se creyó, durante varios siglos, que la bilis negra era una de las principales causas de la parálisis.

Después de la parálisis producida por la reflexión y la indecisión, la melancolía moderna invita al movimiento, primero de la mirada y luego del cuerpo entero en el acto de deambular por la ciudad. Sobre la mirada se citarán algunos versos de *Los demonios y los días*, en los que se describe una postura corporal similar a la ya arquetípica mano en la mejilla, que se muestra, por ejemplo, en el grabado *Melancolía I* de Alberto Durero.

Para resumir, la melancolía del siglo xx está condicionada por la pérdida de un orden racional del universo, la parálisis y frustración que este ocasiona, la necesidad de tomar una postura ante esta existencia, y la búsqueda de sublimar esta pérdida y recuperar algún sentido. Este es un repaso simplista y reduccionista de la situación, pero es lo suficientemente útil como para tener en mente los principales componentes de la melancolía moderna.

En *Los demonios y los días*, la acción comienza, como ya se ha descrito en el primer capítulo, en un mundo en ruinas. Destrucción y creación sin sentido, que termina por producir aún más escombros. Ante el mundo fragmentario, la primera intuición es la de callar, parálisis del cuerpo y de la lengua¹⁷⁸ que es, al mismo tiempo, no pasividad, sino receptividad.

Son varios los poemas que discuten la receptividad producida por la melancolía, por ejemplo, el poema diecisiete:

Qué fácil sería para esta mosca,
con cinco centímetros de vuelo
razonable, hallar la salida.
Pude percibirla hace tiempo,
cuando me distrajo el zumbido
de su vuelo torpe.
Desde aquel momento la miro,
y no hace otra cosa que achatarse
los ojos, con todo su peso,
contra el vidrio duro que no comprende.
En vano le abrí la ventana
y traté de guiarla con la mano:
no lo sabe, sigue combatiendo

177. Raymond Klibansky et al., *op. cit.*, p. 56.

178. Acaso esta parálisis explica la obsesión de los melancólicos con las estatuas. Desde las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico hasta su presencia constante en la obra de Alí Chumacero, compañero de generación y amigo de Rubén Bonifaz Nuño, la melancolía ha sido representada en muchas ocasiones por las estatuas. Véanse de Alí Chumacero poemas como "Diálogo con un retrato", "A una estatua", "Fragmentos de la estatua" y "Mujer ante el espejo".

contra el aire inmóvil, intraspasable.
Casi con placer, he sentido
que me voy muriendo; que mis asuntos
no marchan muy bien, pero marchan;
y que al fin y al cabo han de olvidarse.

Pero luego quise salir de todo,
salirme de todo, ver, conocerme,
y nada he podido; y he puesto
la frente en el vidrio de mi ventana.¹⁷⁹

Existe una situación bastante curiosa con las ventanas, sin lugar a duda ellas invitan a la contemplación, es decir, a la quietud y a la vista, pero también a la reflexión. Como se mencionaba en los párrafos anteriores, la quietud pronto evoluciona en el movimiento de la mirada (y también de la mente). Bartra en *La melancolía moderna*, refiriéndose al grabado de Durero, comenta que “el ángel de la melancolía no ha perdido su objeto amado: por el contrario, con su mirada lo construye”.¹⁸⁰ Es cierto que el melancólico, más que buscar, construye, porque la restitución que procura no proviene de un objeto conocido, sino de un objeto que está por descubrirse y en ese sentido la búsqueda es bilateral: 1) en sus adentros, en la mirada interior que es la reflexión para descubrir o crear una forma y 2) construyéndola en el mundo sensible con la visión e imaginándola en el aire.

Esta proyección del mundo en el interior y del interior en el mundo es la primera condición del actuar. Sin embargo, antes de continuar, exploremos un poco más esta inmovilidad, esta digestión de la tristeza que materializa corpóreamente en la conocida postura del melancólico. Durero, como nadie, ha sabido representarla: un cuerpo sentado, algo jorobado, con la mejilla apoyada en la palma de la mano y la mirada perdida.

Si bien, el poema anterior deja en ambigüedad la postura corporal del sujeto lírico (solo se le describe con la cara presionada contra la ventana), es suficiente para pensar en una gestualidad melancólica. Encontramos la ventana en varios de los poemas, por ejemplo, el veintinueve: “Me asomé por la ventana / a ver si tocabas en mi puerta” y el treinta y ocho: “Por un momento / olvidé con quien estaba hablando / y no sentí el golpe de mi ventana/ al cerrarse. Estaba en otra parte”.¹⁸¹ Pintores como Edvard Munch en su pintura *La chica junto a la ventana* (1893) y, más recientemente, Edward Hopper en pinturas como *Morning Sun* (1952) o *Western Motel* (1957) han ilustrado escenas melancólicas que incluyen ventanas. Y es que, la configuración espacial de las ciudades invita a visiones y paisajes predeterminados.

Marshall Berman, por ejemplo, descifra la idea detrás de los boulevards franceses,¹⁸² al revisar su historia y analizar “Les yeux des pauvres” de

179. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, pp. 132-133.

180. Roger Bartra, *op. cit.*, 2017.

181. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, pp. 145-146.

182. El boulevard francés es un modelo arquetípico en las ciudades modernas. En Ciudad de México es bien conocida la influencia de los Campos Elíseos, en la construcción del Paseo de la Reforma: “En

Baudelaire. Repasa la reconstrucción que París sufrió por el urbanista Georges Eugene Haffman, quien bajo las órdenes de Napoleón III buscaba una sensación de amplitud que ayudara a reducir el tráfico vial y propiciara el comercio. De acuerdo con Berman, a esta misma lógica pertenecen las ventanas de las cafeterías y los escaparates de las tiendas, los cuales permiten a las personas que caminan por el boulevard la visión de los productos, mientras que, al mismo tiempo, propician la imagen icónica de *la vie parisienne*.¹⁸³

Baudelaire, contemporáneo de Haffman, señala, mediante un breve relato sobre el encuentro de personajes de distintas clases sociales, las principales fallas de estas pretensiones visuales. En "*Les yeux des pauvres*", la visión espectacular del boulevard es negada por su propia presunción de transparencia. Las calles estrechas, que antes escondían la marginalidad, son reemplazadas por bulevares amplios. La transparencia, más que las rugosidades, las grietas y las asperezas de las ciudades antiguas, evidencia las incongruencias de la modernidad.

Dentro de la misma lógica, la actitud del *flâneur* puede ser comprendida como parte de este voyeurismo de la melancolía que procura y construye en el aire (aunque también es justo aceptar que la melancolía no está en todas las experiencias del *flâneur*). Deambular mientras se piensa es casi una inercia petrificada, como quien, inconscientemente, hace movimientos repetitivos durante una labor intelectual ardua. En el poema veinticuatro se describe este acto bidimensional:

para los que quieren mover el mundo
con su corazón solitario,
los que por las calles se fatigan
caminando, claros de pensamientos¹⁸⁴

El paseo del sujeto lírico en *Los demonios y los días* coincide también con la visión melancólica, que provoca pensamientos claros. Los panoramas inusitados descritos en el primer capítulo, especialmente el de la ciudad vacía (¿quién falta?) reflejan la pérdida del objeto amado. Si bien en los párrafos anteriores este objeto se describía como la falta de orden o fundamento, existe un personaje que, como la sombra de Dios, viene a encarnar este objeto o, mejor dicho, este sujeto perdido.

Hasta ahora solo se ha utilizado la figura de la amada para ejemplificar las ideas anteriores. En ella se posa el misterio, lo místico, como es el caso del ya citado poema treinta y tres, en el que su hipotética llegada significa el reordenamiento de un mundo caótico, una especie de restablecimiento del pacto con la naturaleza. Además de esto, en algunas estrofas la amada se posiciona claramente como receptora de lo enunciado. Ejemplos abundan, como es el caso del poema veintidós:

1865, una de las grandes arterias de la ciudad moderna sale a la luz, por iniciativa de Maximiliano. Es también una manera de dotar a la Ciudad de México de una réplica de los Campos Elíseos parisinos". Serge Gruzinski, *op. cit.*

183. Marshall Berman, *op. cit.*, p. 151.

184. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 142.

Cuando llegas tú, se descubre,
sin dejar lugar a dudas, que hay algo
una solitaria llave de oro
en un ramo oscuro de viejas llaves
que abrirán una puerta escondida¹⁸⁵

Esta estrofa basta para ilustrar simultáneamente el carácter sagrado de la amada y el tratamiento de la enunciación que le corresponde: el sujeto apelado. El lenguaje permite su función apelativa, incluso sin la presencia de un individuo receptor, pero ¿sería posible esbozar un retrato?, ¿una identidad concreta de la amada en la diégesis basándonos en las descripciones que el libro nos da? Las últimas estrofas del poema dieciocho, sin lugar a duda, pueden polemizar el asunto:

Tras una ventana de éstas podrías
estar, indefensa, durmiendo,
tú, para quien fue demasiado simple
la caja de vidrio que te encerraba
en mi corazón de veinte años,
y a quien un tendadero anónimo
tomó como criada, tranquilamente,
después de pasar por un juzgado
y un vestido blanco o una iglesia (...)

Duermes, y estás libre, y te sonríes;
olvidas tus pisos lavados, tu cocina,
y los calcetines que aborreces¹⁸⁶

¿No es una imagen concreta? ¿Tal vez incluso proveniente de la experiencia biográfica? Puede ser, pero en este caso también lo son los poemas veintiuno y treinta y nueve, en los que existen descripciones no del todo concordantes. La discusión es amplia e incierta, pero al menos se puede concluir algo: los recuerdos de la amada, como un espejo fracturado, reflejan un vitral variopinto, cuya mejor realización radica en un arquetipo. Es decir, formada por fragmentos, la figura de la amada no se agota ni se realiza totalmente en las memorias concretas de los poemas ya citados.

No nos equivoquemos, su omnipresencia es la del ausente: como no se encuentra en ningún lugar, se imagina posible en todos. Cubre, como el halo del Dios desconocido, la ciudad de *Los demonios y los días*. Su identidad se adivina, es una imagen que habita en el corazón del poeta, como idea innata, sagrada, que no acaba de florecer. Está en la punta de la lengua del viento y, sin embargo, no atraviesa ese umbral, como en el poema treinta y ocho:

185. *Ibid.*, p. 138.

186. *Ibid.*, p. 134.

¿Cuál es la mujer que recordamos
al mirar los pechos de la vecina
de camión: a quién espera el hueco
que está al lado nuestro, en el cine?¹⁸⁷

Pensar que en esta memoria existe objetividad sería ingenuo. La amada está mucho más cerca de la ficción e hipérbole (realmente una apoteosis), que cumple un papel místico y narrativo en la "mitología personal" de Bonifaz Nuño. Se vislumbra, únicamente por un dejo de similitud con el mundo, lo demás es metafísica y mística en la acción inmanente de la mirada melancólica.

Como mencionamos en la introducción, *Los demonios y los días* forma parte de una serie de cuatro libros. En esta serie cumple el rol del descenso, como menciona Escalante, "parece girar, como una espiral, entre el Purgatorio y el Infierno".¹⁸⁸ En contraste, los siguientes libros, por ejemplo, *El manto y la corona*, son de naturaleza ascensional y, aunque no menores en la exposición del sufrimiento, esperanzadores: "ofrece una perspectiva salvífica".¹⁸⁹ Esto ha llevado a Escalante a decir que "*Los demonios y los días* es quizás el libro más angustiado de Bonifaz Nuño".¹⁹⁰ La búsqueda incumplida de una salvación, especialmente de la amada, reafirma el comentario de Escalante y predominancia del tono melancólico:

En toda la hirviente batalla,
el combate haciéndose a borbotones,
de placer y miedo y fuerza y miseria,
buscando un objeto que no se alcanza¹⁹¹

Esta comprensión de la inutilidad de la búsqueda es la verdadera novedad del libro. Al saber que sus esfuerzos son estériles, el sujeto lírico actúa de forma visceral, no racional. Y de ahí que, como menciona Benjamin, le sea imposible evitar los "guiños de la fantasmagoría",¹⁹² es decir, proyectar fantasmas en cada esquina.

La genialidad y el heroísmo de la melancolía: la derrota fatal ante el azar y la magia

Resulta intrigante leer el ensayo satírico "Aspectos siniestros de *Poesía en Movimiento*"¹⁹³ que Gabriel Zaid dedica al estudio astrológico y cuantitativo de los antologados. Zaid cuenta la cantidad de poetas que pertenecen a cada uno

187. *Ibid.*, p. 155.

188. Evodio Escalante, *op. cit.*

189. *Idem.*

190. *Idem.*

191. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 129.

192. Walter Benjamin, *op. cit.*, 2008, p. 38.

193. El ensayo pertenece, junto con "Fundamentos de la antolometría" y "Demografía del Olimpo", a una serie de ensayos recopilados en su libro *Cómo leer en bicicleta*, que critican la configuración del canon poético mexicano.

de los signos zodiacales según su fecha de nacimiento y mediante el porcentaje de estos respecto al total se atreve a formular teorías sobre la naturaleza de la poesía mexicana moderna.

Uno de los descubrimientos más interesantes es la notoria falta de poetas "regidos por Saturno", siendo que, como ya se mencionó en el apartado anterior, Saturno es el astro de los melancólicos y de los poetas en occidente. ¿Acaso esta carencia indica, hablando estrictamente en términos astrológicos, que el humor melancólico no forma parte de las principales obsesiones de la poesía moderna mexicana? Evidentemente, Zaid se preocupa mucho más por el trasfondo de su ensayo, que por estas preguntas para nada serias. Sin embargo, este estudio astrológico, que para Zaid es más un acto de creatividad y diversión, nos invita a reflexionar sobre dos cuestiones: la atribución de la melancolía al poeta y la causa del asombro irónico de Zaid ante la minoría de poetas melancólicos en la antología predilecta de la poesía mexicana.

Sobre la primera cuestión, se puede rastrear un vínculo continuo entre ambas, llegando incluso a un lugar común: el genio melancólico, ¿no es una contradicción? En el apartado anterior, se comentaban los efectos paralizantes de la melancolía. ¿Cómo puede la creación provenir de la parálisis? Desde el siglo III a. de C., Aristóteles ya se preguntaba por esta relación casi paradójica: "¿Por qué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente melancólicos, y algunos hasta el punto de padecer ataques causados por la bilis negra, como se dice de Heracles en los [mitos] heroicos?".¹⁹⁴ Claramente, la intensa actividad inmanente del melancólico añora desparramarse en el mundo, pero se ve siempre asediada por su propia vacilación, que en caso de superarse se manifiesta en la actividad creativa.

Por otro lado, el asombro de Zaid puede provenir de la aún más hiperbólica "melancolía del mexicano" que, como una de las principales características de la construcción identitaria del México posrevolucionario, no puede ser ignorada ni siquiera por los artistas. Podemos plantear la pregunta: ¿en un país de melancólicos, no son los más propensos a esta enfermedad partícipes del humor nacional?

Ambas, melancolía creativa y melancolía nacional, contienen coordenadas a seguir en los párrafos siguientes, pero por el momento regresemos a *Los demonios y los días* y repasemos uno de los poemas más significativos del libro, el poema veinte:

Las gentes que viajan adquieren una
forma fragilísima de belleza.
Por algunas horas se transforman en algo
singular, y viven agudamente;
descubren extraños sentimientos
que no sospechaban que
pudieran tenerse, y caminan como dichosos.

194. Aristóteles en Raymond Klibansky et al., *op. cit.*, p. 56.

En las estaciones de los trenes,
mientras esperaba, he vivido
horas melancólicamente ricas¹⁹⁵

En estas primeras estrofas las estaciones de trenes son lugares auténticos que, a diferencia de las calles vacías, reflejan emociones y experiencias arraigadas al ser humano: las despedidas, los viajes, la nostalgia, el transcurso del tiempo, la espera y los reencuentros. Las estaciones de trenes han sido laureadas por varias generaciones de escritores, que han visto en ellas lugares íntimos y emocionantes.¹⁹⁶ Como ya se ha mencionado en el segundo capítulo, las ciudades encuentran puntos de esplendor en los que los *signos en rotación* escriben momentos coherentes. Llama la atención el último verso de la segunda estrofa, porque el yo lírico pasa de una melancolía petrificante a una más productiva.

Si bien la melancolía se concibió, en primer lugar, como una enfermedad paralizante, pronto fue descubierta como causa de locura, heroísmo y genialidad. De acuerdo con *Saturno y la melancolía*, poco a poco el mundo helénico la identificó como característica principal de "las grandes figuras de aquellos héroes malditos a quienes una deidad insultada había castigado con la locura".¹⁹⁷ Es durante el siglo IV a.C. que el castigo empezó a pensarse también como un don: "sinistra sublimidad" y "una enfermedad de héroes".¹⁹⁸

Más tarde, Platón añadió a la melancolía la semejanza con el furor: "la disposición melancólica empezó a ser vista como, en cierto grado, heroica; y se la idealizó aún más cuando se la equiparó con el furor".¹⁹⁹ Por su parte, Aristóteles contribuyó a la explicación de esta relación y la popularizó con su Problema xxx, en el que justamente trata de resolver la paradoja del genio melancólico. Aristóteles argumenta que la bilis negra se asemeja al vino, siendo que ambos tienen "la propiedad de generar aire".²⁰⁰ Por este motivo, el humor melancólico busca escapar a la altura del aire y es sensible al fuego: "muchos, también, son proclives a accesos de exaltación y éxtasis, porque este calor se localiza cerca de la sede del intelecto".²⁰¹ Además, distingue los estados de excepción de las tendencias melancólicas dependientes del humor, siendo que estas primeras son estados anormales que, además de la propensión natural de las personas, afecta de sobremanera a los individuos en momentos concretos. De esta afección, como del furor platónico, Aristóteles concluye dos posibles desenlaces:

195. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 135.

196. Marshall Berman indica que dicha apreciación de la vida urbana forma parte de la modernidad: "This celebration of urban vitality, diversity, and fullness of life is in fact, as I have tried to show, one of themes in modern culture". Marshall Berman, *op. cit.*, p. 316.

197. Raymond Klibansky *et al.*, *op. cit.*, p. 40.

198. Este y el siguiente párrafo son un resumen brevísimo del primer capítulo de *Saturno y la melancolía*.

199. Raymond Klibansky *et al.*, *op. cit.*, p. 40.

200. *Ibid.*, p. 45.

201. *Ibid.*, p. 48.

en cuanto que el “humor melancholicus”, transitoriamente presente en cantidad o condición anormales, podría sumir a personas que en sí mismas no eran casos patológicos en la enfermedad, o al menos en estados insanos, zarandeándolas entre la excitación creadora y la tristeza sorda²⁰²

Es por este motivo que la segunda estrofa del poema veinte corresponde con la idea occidental de melancolía y genialidad:

En las estaciones de los trenes,
mientras esperaba, he vivido
horas melancólicamente ricas²⁰³

En el siglo XIX y XX, la idea de este vínculo es revitalizada por la influencia de Kierkegaard. Según Bartra en *La melancolía moderna*, el filósofo danés “estaba convencido de que este humor era la condición más apropiada para sumergirse en la vida moderna”.²⁰⁴ No solamente por dotar de una capacidad inventiva, sino que también por ser un poderoso recurso para soportar las fracturas, los absurdos y las angustias del mundo. En *Los demonios y los días* la melancolía forma parte del carácter diferenciador del sujeto lírico, quien logra distanciarse de la locura colectiva. Existe incluso un orgullo y defensa de la tristeza, como es el caso del poema cuarenta y uno:

No es una desgracia abrir los ojos
ni tener despiertos los deseos
y estar triste y solo y pensando.

Y no ser de aquellos que consiguieron
su placer a ciegas para cegarse;
su televisión después del cine,
sus bailes, su ruido, sus limonadas:
pero que a la media noche se sientan,
pesados de sueño, densos, bestiales,
y gritan y luchan sobresaltados
para desterrar su pesadilla.
Bienaventurados los que padecen
la nostalgia, el miedo de estar a solas,
la necesidad del amor [...]

Porque de ellos es la desesperanza,
el insomnio, el llanto seco, las rejas
de todas las cárceles, el hambre,

202. Aristóteles en Raymond Klibansky *et al.*, *op. cit.*, p. 56.

203. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 135.

204. Roger Bartra, *op. cit.*, 2017.

y la fuerza lírica y el impulso
para desquiciar la desventura²⁰⁵

Los primeros versos denotan la necesidad de diferenciarse de los demás, para mantener la cordura. Alejarse de los paliativos y placeres desordenados y falsos, que además han sido un espectáculo impuesto, ya no únicamente por un mercado global que nos incita a comprar irracionalmente, sino también por una identidad importada y acondicionada al mexicano posrevolucionario.²⁰⁶ La irracionalidad, la caricaturización de la muerte, la violencia, el festejo excesivo y finalmente, la orfandad.

La aceleración de la ciudad es la aceleración de la propia vida interior, que entre tantas contradicciones es templado en la inestabilidad, en la mezcla amorfa que confunde sus propios sentimientos. Son varios los poemas en los que Bonifaz trata el tema de la melancolía irracional (si se le puede llamar de algún modo a la locura de no encontrar el objeto amado, pero fingir que sí). Los ya citados poemas I y V evidencian, tras las máscaras festivas, la melancolía que no quiere aceptarse y que, al negarse, se enmaraña en una sucesión de formas caricaturizadas de la experiencia humana: "Cha cha cha. Que hierva el ruido, bailemos. / siga el vacilón. Somos libres. / Negra al que no quiera salir aullando".²⁰⁷

Esta identidad, si bien ha permeado en la cultura, no es la de la melancolía de *Los demonios y los días*. De acuerdo con Guedea, la poesía de Bonifaz "no tiene la persuasión de una orquesta ni la algarabía de un mariachi sino el lamento de un bandoneón y la melancolía de un chelo".²⁰⁸ Bonifaz no participa en la actitud festiva y tampoco banaliza los desastres de la ciudad con el desenfado de quien se burla de la muerte.

La suya es una actitud de desilusión, que da seriedad al propio sufrimiento. En la última estrofa del poema cuarenta y uno menciona la pretensión por desquiciar las desventuras, probablemente modernas; desde las experiencias sensibles individuales que la ciudad ofrece como diversión, por ejemplo, las borracheras²⁰⁹ y la prostitución,²¹⁰ hasta los grandes discursos por los cuales se manifiestan los estudiantes en los poemas con números romanos y de los cuales comenta Escalante: "*Los demonios y los días* reacciona en contra de los estudiantes y su algarabía incomprensible. No es que no advierta su presencia; le parece aberrante. En este punto, creo, la poesía de Bonifaz Nuño representa un repliegue ante un ciclo de radicalización política izquierdista que él siente ajeno a sus intereses".²¹¹

205. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 159.

206. Todos estos expuestos en los diversos capítulos de *La jaula de la melancolía*.

207. Como bien observa Evodio Escalante, existe un proceso de animalización en varios de estos poemas: "Para describir la banalidad, la ausencia del valor, la caída del sujeto en el 'estado de yecto', en el sentido deprimente del término, el poeta no encuentra a veces otro recurso que el de acudir a los enunciados animalescos". Evodio Escalante, *op. cit.*

208. Rogelio Guedea, *op. cit.*, p. 78.

209. Véase el poema dieciséis.

210. Véase el poema IV.

211. Evodio Escalante, *op. cit.*

Además, la melancolía en *Los demonios y los días* puede leerse como una respuesta ante un positivismo exacerbado de alcances universales. A pesar de un claro agotamiento mundial después de las guerras mundiales, la Ciudad de México continuaba creciendo sin parangón a mitad de siglo. La actitud que Rubén Bonifaz Nuño toma ante la vida de una sociedad sumamente materialista podemos encontrarla en sus antecesores, como en López Velarde, por la nostalgia del "edén subvertido". El acercamiento de los poetas mexicanos a la modernidad ha sido variado, pero existe un claro tema a principios del siglo xx, la sospecha ante los discursos racionalistas. No son gratuitos los estudios que comparan a personajes del canon mexicano con los poetas crepusculares, pues la reacción de la lírica mexicana estuvo permeada de una resistencia ante el positivismo. Aunque no explícita ni de intenciones muy claras, el tópico se puede entrever en la nostalgia por un mundo con una metafísica. En Velarde, por ejemplo, la manifestación es católica, pero en Gorostiza es de una búsqueda metafísica intensa y desesperada. En poetas de la generación de Medio Siglo, la adoración de la persona amada se acerca al irracionalismo y la apoteosis en poetas como Rubén Bonifaz Nuño y Enriqueta Ochoa. No obstante, la misma resistencia irracionalista se puede encontrar en la poesía de Jaime Sabines, quien, de acuerdo con Ana Chouciño: "trataba su amarga melancolía con el uso del lenguaje coloquial, el magistral manejo de la ironía y el sarcasmo".²¹²

La frescura de la poesía en la modernidad radica en ser, sobre todo, libertad. Así como las obras de Pound y de Marinetti sobrepasan el fascismo de sus autores, la poesía mexicana de medio siglo se resiste a crear discursos mesiánicos. Si en ella encontramos nacionalismos o dogmas, son sobrepasados por la belleza del lenguaje. Bonifaz, al escribir un libro como *Los demonios y los días*, no se inscribe a ninguna religión o revolución, sino que configura una poética personal: la de la melancolía, y ofrece como único consuelo, su acompañamiento en la desesperación. Bonifaz describe de esta forma el tratamiento del sufrimiento del otro: "hablé de la miseria y la injusticia, pero de una manera más próxima y más simple: un aguacero cayendo sobre gente sin ropa o sin paraguas, por ejemplo, podía ilustrar mejor esa situación que el denuesto contra un tiranuelo centroamericano".²¹³

Lo grandioso no es imponer una salvación, sino compartir el sentir humano, aceptar que "estamos enfermos del tiempo, del aire mismo".²¹⁴ La poesía de Bonifaz es agonía, alarido que, por momentos fugaces, pero suficientes, nos consuela y nos ayuda a ver figuras en el fuego, no para descifrar la verdad en ellas, sino para vivir con dignidad y belleza como siempre lo ha hecho la poesía, ¿acaso no cantan los adoloridos?, ¿acaso no rezan los moribundos? La poesía en *Los demonios y los días* cumple una función primigenia que en la modernidad no ha perdido relevancia: nos presenta la cara más fantástica

212. Ana Chouciño, "De la ironía al silencio: sobre la melancolía en Jaime Sabines", *Literatura Mexicana*, vol. 29, núm. 2, 2018, p. 130.

213. Rubén Bonifaz Nuño en Marco Antonio Campos, *op. cit.*, 2018, p. 785.

214. Rubén Bonifaz Nuño, *op. cit.*, 2020, p. 160.

y abrumadora de la realidad. Esta es la única esperanza que se puede encontrar en el libro: la desesperanza que harta y paraliza, pero también imagina castillos en el aire, esos sueños que por imposibles conservan los beneficios de ser sueños y no se corrompen cuando los bajan del cielo. No por esto está alienado de la realidad. Bonifaz tiende la mano con su libro, para ser consuelo de muchos o de pocos, pero consuelo y compañía de la vitalidad más intensa, la escritura que, parafraseando a López Velarde en "La derrota de la palabra", proviene de la combustión de los huesos del poeta.²¹⁵

215. Ramón López Velarde, "La derrota de la palabra", *Círculo de Poesía*, 2021. Consultado en circulodepoesia.com/2021/06/la-derrota-de-la-palabra-ensayo-de-ramon-lopez-velarde

Epílogo. Una moneda al aire

Escribir es apostar la vida, lanzar la moneda, tender la mano delante de nadie, esperando, como en el poema cuarenta y dos, que "alguno lo comprenda". ¿Cuál es esta necesidad de incertidumbre? Ya lo adivinaba Mallarmé: "todo pensamiento emite un lance de dados".²¹⁶ Cualquier escrito podría convertirse en un instrumento de empatía y, por lo tanto, de salvación mutua. Sin embargo, fácilmente podría ocurrir lo contrario, podría perderse, fallar en su intención y no alcanzar al sujeto esperado, ¿habría algún valor en todo esto?

Este ensayo ha sido una apuesta por una nueva lectura de *Los demonios y los días* desde la reacción individual ante la condición material de la modernidad. En la introducción he propuesto un ejercicio de empatía. Invité al lector a imaginarse en el lugar del sujeto lírico, es decir, como aquel que experimenta lo que se enuncia. Vivencia que he decidido describir con la cita de Berman como una experiencia de "perpetua desintegración y renovación".²¹⁷ Creí que esta condición histórica, que nosotros mismos compartimos, era lo suficientemente general para interpelar a la mayor cantidad de lectores posibles, pero también lo suficientemente íntima para intentar un esbozo de aquello que le aconteció al sujeto de carne y huesos.

Esta labor pretendió una cierta objetividad académica, pero también intentó, por medio de mi propia experiencia con el libro, una lectura paralela. Intenté acercarme a una crítica literaria, herencia de Lukács, más cercana a la estética que al formalismo, que como comenta Aullón de Haro en "Estética y objeto estético", signifique el encuentro de las almas: "la experiencia estética posee un sentido unitivo, que es el plotiniano, el del alma que reencuentra alma".²¹⁸

A partir de este encuentro pretendí ampliar la voz de Bonifaz para hacerlo dialogar con algunos temas de la literatura moderna, como la transitoriedad de la materia, lo fáustico y la melancolía, ¿puede esto ser caprichoso? No lo niego, existe cierta arbitrariedad en la elección de los temas. No hubiera sido incongruente continuar con la labor de la crítica existente, que ha identificado correctamente las influencias clásicas de Rubén Bonifaz Nuño. Sin embargo, encontré necesaria una mayor descripción de la experiencia biográfica reflejada en *Los demonios y los días*.

Consideré que el señalamiento de Frank Dauster sobre la experiencia solitaria y la actitud irónica del Romanticismo en *Los demonios y los días* poseía una intuición necesaria que invitaba a escribir más al respecto. Especialmente me invitó a una caracterización de la experiencia, es decir, describir las piezas del tablero, el color del fuego. Para esbozar esta descripción utilicé teóricos de la modernidad que ayudaran a esclarecer lo universal del fenómeno, pero también pensadores que se ocuparan del contexto nacional como Serge Gruzinski y Roger Bartra.

216. Stephan Mallarmé, *Un lance de dados jamás abolirá el azar*, México, Ámbar Cooperativa Editorial, 2016, p. 70.

217. Marshall Berman, *op. cit.*, p. 15.

218. Pedro Aullón de Haro, "Estética y objeto estético", *Caracteres Literarios*, 2001, p. 3.

Pienso que el ejercicio ha resultado en hallazgos necesariamente limitados, pero muy motivadores, porque la labor crítica en torno a *Los demonios y los días* está lejos de agotarse. Es cierto que la mutación, lo divino, lo oculto, lo azaroso, lo caótico de la materia, la melancolía y la genialidad son tan eternos como la poesía misma. No obstante, las manifestaciones de todas estas merecen ser estudiadas en sus particularidades temporales y en ellas creo haber vislumbrado la apuesta de la vida: la intimidad del sujeto lírico.

¿No es heroico el sujeto lírico de *Los demonios y los días* a pesar de su irracionalidad? Después de todo, no lo resguarda ni la trascendencia del alma, ni la memoria colectiva. Se sujeta a su propio ser, a su propia experiencia, al sentir de las cosas, que aún caóticas, inspiran el consuelo, el canto para sí mismo y que, si la apuesta es favorable, será de otro también. La salvación es posible, pero primero tendrá que ser vivencia del mundo, incineración de los huesos y moneda al aire.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando, *Del topos al logos: propuestas de geopoética*, España, Iberoamericana, 2006.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, *DSM-5-TR*, 5ª edición, Estados Unidos, American Psychiatric Association, 2020.
- ANDUEZA, María, "Rubén Bonifaz Nuño. Poeta urbano", *Revista de la Universidad de México*, 1993, pp. 18-22. Consultado en www.revistadelauniversidad.mx/articles/d184b779-752c-47af-87e2-693c70b694b3/ruben-bonifaz-nuno-poeta-urbano.
- ARISTÓTELES, *Metafísica*, Tomás Calvo Martínez (trad.), España, Gredos, 2023.
- ASHTON, Jennifer (ed.), *The Cambridge Companion to American Poetry Since 1945*, Estados Unidos, Cambridge University Press, 2013.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, "Epistemología de la teoría y la crítica de la literatura", *Teoría de la crítica literaria*, España, Trotta, 1994.
- _____, "Estética y objeto estético", *Caracteres Literarios*, 2001, pp. 125-130.
- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía*, ed. Kindle, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- _____, *La melancolía moderna*, ed. Kindle, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- BASHO, Matsuo, *Sendas de Oku*, España, Atalanta, 2015.
- BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- _____, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, España, Casimiro Libros, 2018.
- BENNETT, John Michael, "Coatlícue: la poesía de Rubén Bonifaz Nuño", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pp. 383-393.
- BERG-HANSEN, Inger Marie y Masrud, Anja, "Animist Ontologies in the Third Millennium BCE? Hunter-Gatherer Persistency and Human-Animal Relations in Southern Norway: The Alveberget Case", *Open Archaeology*, volume 7, issue 1, 2021, pp. 868-888.
- BERISTÁIN, Helena, "Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 419-447.
- BERMAN, Marshall, *All That Is Solid Melts into Air*, Estados Unidos, Penguin Books, 1988.
- BLOOM, Harold, *Possessed by Memory: The Inward Light of Criticism*, Estados Unidos, Knopf, 2019.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén, *Destino del canto: discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua 30 de agosto de 1963*, Academia Mexicana de la Lengua. Consultado en <https://www.academia.org.mx/multimedia/ingresos/item/ceremonia-de-ingreso-de-don-ruben-bonifaz-nuno-4#discurso>

- _____, "El vacío y los átomos según Lucrecio", *Revista Mexicana de Física*, vol. 31, 1984, pp. 447-463. Consultado en https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-vacio-y-los-atomos-segun-lucrecio-4108045?c=-jMKnxA&d=true&q=*&i=1&v=1&t=search_0&as=0
- _____, *La fundación de la ciudad*, México, El Colegio Nacional, 2013.
- _____, *De otro modo lo mismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2020.
- BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia, "Great Chain of Being", *Encyclopedia Britannica*, 2021. Consultado en <https://www.britannica.com/topic/Great-Chain-of-Being>.
- CALASSO, Roberto, *La literatura y los dioses*, España, Anagrama, 2002.
- CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity*, Estados Unidos, Duke University Press, 1985.
- CAMPOS, Marco Antonio, "Los gustos poéticos de Rubén Bonifaz Nuño", *Paraíso: Revista de Poesía*, núm. 9, 2013, pp. 31-42.
- _____, "Rubén Bonifaz Nuño. Resumen y Balance", *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, Universidad Autónoma de México, 2018, pp. 779-795.
- CHOUCIÑO, Ana, "De la ironía al silencio: sobre la melancolía en Jaime Sabines", *Literatura Mexicana*, vol. 29, núm. 2, 2018, pp. 111-132.
- COHEN, Sandro, "El fondo de la forma en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 251-281.
- DAUSTER, Frank, "Rubén Bonifaz Nuño: la sombra de la diosa", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pp. 159-203.
- EAGLETON, Terry, *Culture and the Death of God*, Estados Unidos, Yale University Press, 2015.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *¿Qué es la modernidad?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- EGGERS LAN, Conrad y Juliá, Victoria (trads.), *Los filósofos presocráticos I*, España, Gredos, 1981.
- ESCALANTE, Evodio, "El destinatario desconocido. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño", *Círculo de Poesía*, 2021. Consultado en circulodepoesia.com/2021/06/el-destinatario-desconocido-la-poesia-de-ruben-bonifaz-nuno-por-evodio-escalante.
- FLORES CASTILLO, Yuliana, *La máscara lírica y el pensamiento griego en Los demonios y los días de Rubén Bonifaz Nuño: un estudio de la fragmentación y la unidad*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- GABRIEL, Markus, *Por qué no existe el mundo*, ed. Kindle, Océano, 2016.
- GRUZINSKI, Serge, *La Ciudad de México. Una historia*, ed. Kindle, México, Fondo de Cultura Económica, 2022.
- GUEDEA, Rogelio, *Poetas del Medio Siglo (mapa de una generación)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- HABERMAS, Jürgen y Benhabib, Seyla, "Modernity versus Postmodernity", *New German Critique* 22, 1981, pp. 3-14.

- HALLEY, Catherine, "T. S. Eliot and the Holy Grail", *JSTOR Daily*, 2022. Consultado en daily.jstor.org/t-s-eliot-and-the-holy-grail
- HESSE, Herman, *Demian. Historia de la juventud de Emil Sinclair*, España, Alianza Editorial, 1991.
- IBÁÑEZ ÁVILA, Abraham, *Enunciación lírica y chora griega en Los demonios y los días de Rubén Bonifaz Nuño*, tesis de licenciatura, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2018.
- KLIBANSKY, Raymond et al., *Saturno y la melancolía*, España, Alianza Editorial, 1989.
- LEÓN PORTILLA, Miguel, "Con motivo del último greco-náhuatl de Rubén Bonifaz Nuño", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, p. 95.
- LEYVA, José, "Rubén Bonifaz Nuño, el azar y la libertad", *Revista de la Universidad de México*, 2005, pp. 51-59. Consultado en www.revistadelauniversidad.mx/articles/16121a73-f73c-417d-9b63-78d308ef3dab/ruben-bonifaz-nuno-el-azar-y-la-libertad
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, "La derrota de la palabra", *Círculo de Poesía*, 2021. Consultado en circulodepoesia.com/2021/06/la-derrota-de-la-palabra-ensayo-de-ramon-lopez-velarde.
- LYOTARD, Jean François, "Defining the Postmodern", *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Estados Unidos, W. W. Norton and Company, 2018, pp. 1385-1388.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Un lance de dados jamás abolirá el azar*, México, Ámbar Cooperativa Editorial, 2016. Consultado en cc-catalogo.org/site/pdf/Un-lance-de-Dados-St%C3%A9phane-Mallarm%C3%A9-%C3%81mbar-Cooperativa-Editorial.pdf
- MARTÍN-ESTUDILLO, Luis, "El sujeto (a)lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco", *Hispanic Review* 73.3, 2005, pp. 351-370.
- MARTÍNEZ ELIZALDE, Jocelyn, *Los muros y las puertas: un acercamiento a tres poemarios de Bonifaz Nuño desde los elementos espaciales de su poesía*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- ORTIZ, Mariana, *La transfiguración de la presencia en Los demonios y los días y El manto y la corona de Rubén Bonifaz Nuño*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- _____, *Los hijos del limo*, México, Seix Barral, 1990.
- _____, et al. (eds.), *Poesía en movimiento: México 1915-1966*, México, Siglo XXI Editores, 2017.
- POUND, Ezra, *Literary Essays by Ezra Pound*, Estados Unidos, New Directions, 1968.
- PUGA, Mario, "El escritor y su tiempo: Rubén Bonifaz Nuño", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pp. 769-779.
- QUIRARTE, Vicente, "El honor del peligro", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, pp. 15-29.
- REYES, Alfonso, "Recado", en *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, p. 537.

- ROMERO MENDOZA, Jorge (ed.), *Rubén Bonifaz Nuño: Poesía (recepción crítica 1945-2012)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- SANTIAGO ROJAS, Ismael, "La ciudad en *Los demonios y los días* de Rubén Bonifaz Nuño", *Revista Fuentes Humanísticas*, pp. 285-293. Consultado en <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/832>.
- SORIA FUENTES, Netzahualcóyotl, *Las sutiles herramientas de la perfecta gracia (la poética humanista de Rubén Bonifaz Nuno: análisis de El manto y la corona)*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- TITO LUCRECIO CARO, *De la natura de las cosas*, Rubén Bonifaz Nuño (trad.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- URBINA, Maribel, *La poética de la muerte en la obra lírica de Rubén Bonifaz Nuño*, tesis de doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- VENTURA, Lorena, "El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética", en *Reinventar el lirismo: problemas actuales sobre la poética*, Alí Calderón y Gustavo Osorio (coords.) México, Valparaíso, 2016.
- ZAID, Gabriel, *Cómo leer en bicicleta*, México, Debolsillo, 2012.
- ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

70

***Existió el amor en otro tiempo. La modernidad en
Los demonios y los días, de Rubén Bonifaz Nuño***
se terminó de editar, en la Biblioteca Digital de Humanidades
de la Dirección General del Área Académica
de Humanidades de la Universidad Veracruzana,
el 2 de julio de 2025.

70