

Hay demonios devotamente azules

JOSÉ FRANCISCO CONDE ORTEGA | PROFESOR INVESTIGADOR DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES DE LA UAM-A

Resumen

Una poética se construye en el tiempo y el espacio. La herencia cultural y los avatares políticos determinan una visión del mundo. Y como toda poesía surge de la realidad para decir el mundo, Rubén Darío, Ramón López Velarde y Rubén Bonifaz Nuño articularon su poética para compartirla. Una ética del arte, otra de la concupiscencia y una de la desdicha fueron su apuesta y su destino.

Abstract

A poetic is built through time and space. Cultural heritage and political twists shape a world view. Since every poetry develops from reality to refer the world Rubén Darío, Ramón López Velarde y Rubén Bonifaz Nuño articulated their poetics to share it. Their endeavor and fate were a set of ethics on art, lust and misery.

Palabras clave: amor, desamor, religión, ética, estética, deseo, castidad, hombre, mujer, desdicha, desconsuelo.

Keys words: love, dislike, religion, ethics, aesthetics, desire, chastity, man, woman, misery, distress.

Para citar este artículo: Conde Ortega, José Francisco. "Hay demonios devotamente azules", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 46, semestre I de 2016. México, UAM-A, pp. 11-24.

1

“La poesía debe decir que hay una realidad que busca la existencia del mundo”, sentenció Yves Bonnefoy.¹ Y ésta ha sido la búsqueda de la humanidad a lo largo de la historia. Por eso cada época —un tiempo y un espacio— ofrece singularidades y circunstancias que le confieren un lugar privilegiado en la memoria. Y si solamente son algunos nombres los que permanecen en el imaginario colectivo es porque, tal vez, su “duende”, a la manera en que entendía ese término Federico García Lorca,² era tan fuerte que pudo concentrar todas las aspiraciones y todos los anhelos de los artistas que también supieron tomarle el pulso a su tiempo.

Algunos nombres son ineludibles cuando se pretende un apresurado recuento de la poesía en Occidente: Homero, Virgilio, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe... Después, con la calma que puede ir acompañada de un vaso “de *bon vino*” y un cigarro, acuden otros: Safo, Eurípides, Ovidio, Petrarca, Gonzalo de Berceo, Novalis y muchos más. Y en todos encontramos una manera de comprometerse con su realidad para buscar la existencia del mundo. Es el fin del arte. Y la palabra encauza los esfuerzos mediante los recursos del verso: una medida y un ritmo refuerzan la memoria. Aunque, como ya lo advertía Aristóteles, no basta con escribir versos para ser poeta.³ Para eso hace falta el “duende”.

Como la poesía debe partir de la realidad, García Lorca estableció una gradación que comprende tres fases: la musa (la inteligencia), el ángel (la gracia y la inspiración) y el duende (está en el interior):⁴ “Ángel y musa vienen de fuera: el ángel da luces y la musa da formas [...] en cambio, al duende hay que despertarlo en

las últimas habitaciones de la sangre”.⁵ Duende o demonio interior, esta fase ha permitido que los verdaderos poetas, al revelar la realidad profunda de su tiempo, las causas últimas, establezcan los referentes culturales que le otorgan un concepto de identidad a la historia de Occidente: una Poética para reconocerse en la memoria colectiva.

De tal suerte, que casi no importa que las obras señeras no hayan sido leídas. (¿No fue Mark Twain el que dijo que un clásico es un libro que todos quisieran haber leído, pero que nadie quiere leer?) Todo el mundo habla de Aquiles y de Helena. Y del caballo de Troya, aunque éste no sea parte de *La Ilíada*. Y sabe de “la eterna ciudad de Roma” y pronuncia “ser o no ser” sin saber lo que sigue. Y aplica el adjetivo “dantesco” sin saber qué significa. Y habla de Sancho Panza y sabe que Werther se suicidó. No obstante todo lo anterior, la sociedad ha sido conformada con esos referentes culturales. El poeta siempre habla en nombre de la tribu. Y dentro de ésta siempre hay quien comparte los desasosiegos de ese “duende” o “demonio interior” que ha ayudado a mantener viva, con muchos otros duendes y demonios, la insoslayable e innata inquietud humana de trascendencia.

2

En ese orden de ideas, a la América española le tocó participar con su propuesta de Poética, a partir del último tercio del siglo XIX, con un movimiento de renovación estética que, dadas sus características de encuentro con las causas últimas de su realidad, se convirtió en epocal: el Modernismo. Y dentro de éste, Rubén Darío, con *Azul...*, libro de juventud, proclama

la madurez de la nueva estética. Publicado en Chile en 1888, y con escasa repercusión entre la intelectualidad de su tiempo y de su espacio, encuentra en España la caja de resonancia para convertirse en ese punto de referencia para más o menos entender a esos "raros", llamados "modernistas", que fueron capaces de declarar la independencia cultural de la América hispana, y de construir una educación sentimental para una sociedad en busca de la modernidad. Y esa educación sentimental, mediante la apropiación de un acervo léxico exigente y novedoso para decir su mundo, se mantuvo vigente hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx.

Rubén Darío muere en 1916. Y ya en ese tiempo, como señala Luis G. Urbina, "los jóvenes estaban rompiendo a pedradas las lámparas modernistas". Pero lo que no pudieron romper las generaciones sucesivas fue ese vínculo, por medio de un uso cuidadoso de la lengua, que se estableció entre la dicción modernista y los sectores ilustrados de la sociedad. Vínculo que se propagó hacia sectores más amplios y que, en cierto sentido, se popularizó. Una muestra la constituyen las letras de los "boleros" compuestos durante la primera mitad de la vigésima centuria; otra, el modo en que la gente, apenas con elementos de educación básica, era capaz de retener en la memoria poemas de autores de ese tiempo.

Efraín Huerta, en su "Responso por un poeta descuartizado", se refiere a la muerte de Darío:

Claro está que murió –como deben morir los poetas, maldiciendo, blasfemando, mentando madres, viendo apariciones, co-bijado por las pesadillas.

Claro que así murió y su muerte resuena en las malditas habitaciones donde perros,

orgías, vino griego, prostitutas francesas, donceles y príncipes se rinden y le besan los benditos pies.⁶

Y escribe el poema para reconocer, comprender y celebrar una actitud estética y vital de Darío y de todos los modernistas. Es cierto, el poeta de *Los hombres del alba* alude a ciertos detalles que, antes, durante y después de la muerte del autor de *Prosas profanas* ocuparon a la prensa y dieron pie a un anecdotario morboso. Lo que cabe destacar en el poema es el modo en que Darío fue congruente con su credo estético ante una sociedad que, en aras de la utilidad positivista, había relegado a los artistas a un sitio punto menos que ornamental. Actitudes de los modernistas como el dandysmo, el diabolismo, el cosmopolitismo, el afrancesamiento y los excesos con el alcohol y los paraísos artificiales fueron una respuesta vital y un apuntalamiento de la nueva fe: una moral estética. La muerte de Darío fue, así, una consecuencia y la línea final, reveladora, de un credo inviolable.

De este modo, *Azul...* es una suerte de manifiesto modernista en plena madurez de un movimiento que originado en la prosa con la publicación, en 1872, de *El presidio político en Cuba*, de José Martí, para esa fecha ya había dado sazonados frutos con la primera generación modernista: José Asunción Silva, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón. En este libro de juventud de Rubén Darío se encuentran todos los elementos que, más tarde, darán oportunidad a los estudiosos para señalar fechas, características, influencias..., más una, especialmente relevante: la sensualidad, ya sin culpa, que no pocas veces es acompañada por un sentido del humor irónico y amablemente perverso.

Y como el libro apareció acompañado de sendos textos de dos ilustres académicos — Eduardo de la Barra y Juan Valera—, es fácil advertir cómo la lucha por entender una posición estética novedosa lleva a éstos a plantear una serie de objeciones que, curiosamente, destacan y afirman —sin proponérselo— las características que darán sentido a la actitud vital de los modernistas. Más adelante, las objeciones planteadas se convertirán en señas de identidad y atributos que la crítica posterior va a celebrar. España era aún una buena caja de resonancia. Por eso la estética modernista, y ese manifiesto de madurez del movimiento que es *Azul...* se extiende hacia todos los territorios de la lengua española para crear una nueva realidad lingüística a partir de novedosos referentes culturales.

El Modernismo, como movimiento epocal, tiene tantas o más causas que las que ha señalado la crítica. Pero desde el punto de vista histórico-social, Álvaro Salvador, apoyándose en Ángel Rama, propone el término “culturalismo” para entender el proceso de gestación del movimiento.⁷ A las guerras de independencia en América le siguen los esfuerzos de búsqueda de identidad. Las burguesías criollas se instalan en las ciudades, y se afanan en la idea de la modernidad. Así, vuelven los ojos a la “cultura” Europa, que ofrece su historia, tradición cultural, museos, herencia filosófica y escenarios insospechados, como resultado de una universalidad práctica gestada a lo largo de los siglos. Todo esto se convierte en un prontuario de “bienes culturales” que van a ayudar a conformar un estar en el mundo. Los escenarios modernistas de palacios versallescos, esculturas helénicas, reyes, princesas y mitologías sugerentes por su lejanía, encuentran su razón de ser, y constituyen el material idóneo para sus afanes de renovación de la lengua.

El “culturalismo” es, entonces, “una nueva temática que señala la pérdida de protagonismo de la problemática romántico-naturista”.⁸ Esto permite la creación de una “moral estética” o un “esteticismo moral”.⁹ El escritor lo asume, pero al mismo tiempo es desplazado por la jerarquía utilitaria del positivismo, que relega la literatura a lo puramente ornamental.¹⁰ Por eso aspectos como “la torre de marfil” y el “dandysmo”, por ejemplo, encuentran asidero en otras lecturas: Baudelaire, Hugo, Nietzsche, Kant y, muy posiblemente, Kierkegaard y Schopenhauer. Con la seguridad de que los dioses han muerto, solamente creen en una analogía universal en la que no se busca la salvación, sino la reconciliación entre el hombre y el cosmos.¹¹ De ahí que la sinestesia, por sus posibilidades de sugerencia, haya sido uno de los recursos más cuidadosamente utilizados por los modernistas.

En un artículo publicado en un periódico de Santiago de Chile, “Catulo Méndez. Parnasianos y decadentes”, el mismo año que *Azul...*, escribe Rubén Darío: “[...]aprisonar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio”.¹² Y al mismo tiempo que pone en evidencia la incompreensión de cierto crítico ante la luminosa novedad de la nueva estética, afirma definitivamente el sustento de su programa, en el que las luces y el esmerado trabajo de la forma propician una nueva religión: la artística. Quizá como respuesta a la angustiada pregunta de Kierkegaard: “¿Será lo mejor inclinarse a una vida ética o a una existencia estética?”¹³ Rubén Darío y los modernistas resuelven la duda uniendo los términos para ceñirse a una ética del arte.

Toda la obra de Darío —y la de los modernistas— se rige por este principio vital. Por eso vale la pena detenerse un poco en *Azul...*, en tanto

que es proclama de la madurez del movimiento modernista y, dentro del conjunto, en un poema que causó el desasosiego en el ánimo de los críticos mencionados anteriormente, y cuyas objeciones, sin quererlo así, constituyen ahora una parte medular de los hallazgos modernistas. El poema es "Ananke". Y aunque Eduardo de la Barra y Juan Valera coinciden en que el libro es original, novedoso, con gran dominio de la técnica para ofrecer inauditas posibilidades a la prosa y al verso, y celebran los cuentos, la última estrofa del poema aludido los obliga a reconvenir al poeta y pedirle que suprima esa parte, pues es una blasfemia.

Dice Eduardo de la Barra: "se trata de un desgraciadísimo final, que puede y debe suprimirse, por innecesario a la obra, por antiartístico y por blasfemo".¹⁴ Juan Valera escribe: "El cántico de amor acaba en un infortunio y en una blasfemia".¹⁵ El poema consta de 78 versos, distribuidos en tres partes. La primera, de 68 versos, es el canto de felicidad de la paloma, inmersa en una delicuescente sensualidad; la segunda, de dos, refiere cuando la paloma es devorada por un gavián; la tercera, de ocho, pone a Dios a pensar, ante el regocijo de Satán, en la inconveniencia de crear gavilanes cuando ya había creado a las palomas. Reproduzco la estrofa en cuestión:

Entonces el buen Dios, allá en su trono
(mientras Satán, por distraer su encono
aplaudía a aquel pájaro zahareño), se puso a
meditar. Arrugó el ceño, y pensó, al recordar
sus vastos planes, y recorrer sus puntos y
sus comas, que cuando creó palomas no
debía haber creado gavilanes.

Günther Schmigalle, en "Las fuentes de la blasfemia", después de señalar la proclividad

de los españoles para encontrar blasfemias en la literatura, atrae opiniones distintas y rastrea cuidadosamente las fuentes filosóficas y literarias que sustentan una visión del mundo en consonancia con un credo estético. Cita a Fidel Coloma: "En los últimos versos resumió el pensamiento fundamental del libro. [...] Es el poema más complejo del libro. [...] Desempeña una función fundamental en la economía de la obra. [...] Traslada a un nivel trascendente, ante las instancias de la divinidad, la existencia del bien y el mal en este mundo terreno".¹⁶ Obra de juventud, sí, pero arduamente sustentada por el pensamiento occidental heredado y asumido gracias a una insaciable curiosidad intelectual. De Voltaire a Lenau en cuanto a lo engañoso de la dicha; de Hugo al *Génesis*, en lo que respecta al motivo de la paloma y el gavián; y de Schopenhauer a Huysman,¹⁷ el poema, el libro y la sensibilidad modernista estaban destinados a perdurar.

Rubén Darío no elimina el final, pero años después parece darle la razón a Juan Valera. En *Historia de mis libros* escribe que todo se debió a "un desengaño y lecturas impropias".¹⁸ Una de esas lecturas impropias fue, seguramente, la de À rebours, de Huysman, donde se resume a Schopenhauer en cuanto a la no existencia de un Dios bueno, justificado por la Iglesia por medio del dolor físico y las tribulaciones. Son tantas las injusticias de ese Dios solapado por la Iglesia, que "si Dios ha hecho este mundo, no me gustaría ser este Dios, la miseria del mundo me partiría el alma",¹⁹ parece decir cada modernista. En la actualidad, gracias a la actitud iconoclasta de las vanguardias, a partir de Darío y los modernistas, el arrepentimiento de Dios frente a un mundo creado por él se convirtió 30 o 40 años después, en un tema común.

3

Jorge Luis Borges escribió que a la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos. De tal suerte, que es fácil advertir que, si en 1888, año de la publicación de *Azul...*, nació Ramón López Velarde, y en 1916, el de la muerte del nicaragüense, se publica *La sangre devota*, del poeta de Jerez, la aventura estética de los modernistas daba frutos abriendo nuevos cauces para la gestación de la poesía moderna. Y si los jóvenes tiraban a pedradas “las lámparas modernistas”,²⁰ la lección de estos “raros” y “decadentes” no terminaba allí. Con la renovación de la lengua y la apropiación de los bienes culturales de Occidente, con el soporte filosófico necesario para reinterpretar una idea del mundo, los poetas de las siguientes promociones crearon sus propios escenarios y enriquecieron las posibilidades de la lengua poética. Así, a Ramón López Velarde le corresponde anunciar la vanguardia. Un espíritu complejo y una obsesiva laboriosidad para encontrar los secretos más sutiles del idioma son dos de sus principales atributos.

A la mitad de la segunda década del siglo xx, México sufría los estragos de la revuelta armada llamada Revolución. Jóvenes intelectuales, como la “Generación de la crisis”, convocaban a la reconciliación y a la necesidad de encontrar el rumbo y la identidad del país. Luis G. Urbina, Amado Nervo y Enrique González Martínez seguían produciendo y, de algún modo, entendían que la sociedad había cambiado. Los bienes culturales y los escenarios de la promoción anterior tendían a ser rebasados. Tenían que encontrar otros referentes. López Velarde los encontró en la patria íntima y, como punto de partida, en las iglesias y su liturgia en su tierra natal y en las mujeres. A los palacios versallescos y paisajes exóticos opuso las casas solariegas y

las naves de las iglesias; a la infausta certidumbre del fin de las religiones, la ceremoniosa liturgia católica. Todo para crear su particular noción de ética del arte: una poesía que naciera de la combustión toda de sus huesos.

Una noche de junio de 1921, “una gitana altiva, madura y hermosa, digna del pincel de Saturnino”,²¹ leyó la palma de la mano del poeta y le dijo: “Amas mucho, mucho, a las mujeres, pero les temes. Tienes miedo también de ser padre. Esta línea me dice que morirás de asfixia”.²² Ramón López Velarde moriría, pocos días después de ese encuentro, de neumonía; pero había dejado una obra poética en la que la presencia femenina fue el eje sobre el que dio sentido, por medio de una alquimia del lenguaje arduamente luminosa, a los desasosiegos de su espíritu complejo. Animal amoroso de tiempo completo seguramente aspiraba, como en el poema de Quevedo, a trascender la muerte convirtiéndose en polvo, sí, pero polvo enamorado.

La circunstancia de su tiempo, su educación literaria y su espacio geográfico dan cauce a una poesía templada en la angustia y en la contradicción: saberse dividido y aceptar las contradicciones de su espíritu dan como resultado un lenguaje excesivamente riguroso y un ritmo poético que rechaza y atrae al lector al mismo tiempo. Ramón López Velarde articula una estética de la novedad y castiga al lenguaje para que logre expresar una realidad humana que busca acrisolarse en la autenticidad y en la experiencia amorosa. Es como si suscribiera las ideas de Schopenhauer: “[Si] el propósito de todo arte es comunicar la idea percibida”²³ “[...] la maestría, tanto en la poesía como en la química, consiste en obtener el precipitado que uno se ha propuesto”.²⁴

Ese “precipitado” es, justamente, la experiencia amorosa en el filoso equilibrio entre la

castidad y la concupiscencia. La lucha con la idea del pecado, apenas sugerida en *La sangre devota*, la lujuria tocando a rebato y la continencia, el casto amor, se encuentra en imágenes pobladas de alusiones religiosas: el mundo cristiano y el islam: El poeta confirma su seña de identidad:

En mi vida feliz no hubo cosa de cristal,
terracota o madera, que, abrazada por
mí, no tuviera, movimientos humanos de
esposa.²⁵

Estas líneas del poema "En mi pecho feliz", incluido en *El son del corazón*, libro póstumo, parecieran ser el punto de llegada de la travesía espiritual que se inicia con *La sangre devota*. En el siguiente poema, "La ascensión y la asunción", leemos:

Dios, que me ve que sin mujer no atino en
lo pequeño ni en lo grande, diome de ángel
guardián un ángel femenino.²⁶

De tal suerte, la idea de Dios y los elementos de religiosidad que conlleva, no son otra cosa que uno más de los bienes culturales heredados, así como la idea de la mujer provinciana de su tiempo. Por eso, en la poesía de Ramón López Velarde no existe un conflicto religioso como tal. Su noción de pecado es apenas una obligación de católico gregario. Su angustia existencial va más por el camino de su negación a ser padre, a prolongar la especie. La verdadera lucha de su espíritu se da, entonces, entre la castidad y la concupiscencia. Aquélla, un paraíso siempre transitorio; ésta, una constante indispensable para vivir en este mundo. Quizá por esto Edelmirra Ramírez se hace la pregunta: "¿será el poeta un gnóstico mexicano?"²⁷

Cuando López Velarde publica *La sangre devota* tiene 28 años. Ya es abogado. Su tránsito, de Zacatecas a Aguascalientes y a San Luis Potosí, y su paso por el seminario, han dejado su huella. Lleva dos años en la Ciudad de México, tiempo suficiente para la delectación de esas "flores de pecado" que lo abisman y lo someten. De ahí que en éste, su primer libro, tenga que buscar su asidero poético, para comenzar su indagación en los claroscuros de su espíritu, en las imágenes de un pasado apenas reciente. Y aquí hay que entender "imagen" a la manera que señala Gaston Bachelard:

La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una *ontología directa*.²⁸

En las imágenes de *La sangre devota* resuenan los ecos de las mujeres de su tierra natal que, en las casas, la iglesia, la plaza de armas o los paseos que debían ser "inocentes", exhiben como prendas mayores su modestia y su recato. Niñas o mujeres maduras, si solteras, tenían que mantenerse intocadas, insensibles a las urgencias de la carne. Y resuenan los ecos del aprendizaje sentimental del rapaz, que aguza sus sentidos para que esas experiencias repercutan y, ya maduras, se transformen en el poema, válido en tanto que poesía, pero sustentado en la constante inquietud de esos ecos que obsesionan y dan sentido a su presente.

La poesía de López Velarde sigue atrayendo a los lectores por su rigor. Su meticulosa labo-

riosidad formal y su acervo léxico le confieren una actualidad sorprendente, aun en este nuevo siglo. Formalmente no es osado, pero encuentra en las estructuras convencionales nuevas posibilidades rítmicas, ya flexibilizando la disposición acentual, ya aligerando los encabalgamientos o utilizando libremente rimas, consonantes o asonantes, de acuerdo con los requerimientos del poema. Su sistema metafórico sí es novedoso. En primer lugar, podría decirse que todas las palabras del idioma tienen, en sus versos, una oportunidad poética. Conversaciones, refranes, giros populares, oraciones, vocabulario católico, referencias cultas, alusiones bíblicas y hagiográficas, menciones al Islam, etc., coexisten en metáforas sorprendentes y precisas. Y como gozne, su utilización del adjetivo le otorga al poema inusitadas posibilidades semánticas para referirse a la realidad. Inopinado y justo, el adjetivo lópezvelardeano es una piedra de toque.

Para Blanca Rodríguez,²⁹ una infancia colmada por la presencia femenina le da al poeta la oportunidad de admirar los pies y los talles, de aspirar los perfumes, de contemplar las labores domésticas y de escuchar las conversaciones de madre, tías, primas, amigas y vecinas. Esto le permite configurar buena parte de su acervo léxico. Cita al autor de *El son del corazón*:

Yo me inclino a juzgar que para conseguir la más aquilatada elegancia de la expresión, nada hay mejor que cortar la seda de la palabra sobre el talle viviente de la deidad que nos anima. Si un preciosismo artificial o una fría corrección purista nos inducen a cortar púrpuras y brocados sobre patrones de gramática o de retórica, para vestir el alma, corremos el riesgo de que la armoniosa y recóndita deidad deseche el

brocado y la púrpura porque no los ajustamos previamente a un talle de mariposa.³⁰

Alejada ya de la dicción y los escenarios modernistas, por más que provenga de ahí, la poesía de López Velarde permite la entrada a la gente común. Por eso, una fuente apreciable para enriquecer su caudal léxico la encontró en el trabajo manual de la mujer, como observa Blanca Rodríguez.³¹ Está “trasladando un sentido artesanal, emanado de la realidad, a un proceso mental inscrito en la creatividad.”³² En *La sangre devota* se escuchan los ecos de la convivencia del rapaz con la mujer. Esos ecos son los que le van señalando su crecimiento interior. Descubre en lo sentimental femenino, en la castidad primigenia, su propia liberación emotiva. En su conversación interior conviven Fuensanta y la prima Águeda. Aquella es como la imagen materna, silenciosa, casta e invocada; ésta le provoca “calosfríos ignotos” hasta entonces.

El libro “entra su lenguaje en el silencio femenino y por su verso dice aquello que la mujer no sabe, no puede, no debe declarar. [...] Traduce la inmovilidad y la espera.”³³ Por eso, en su conversación interior, en un ir y venir de su presente al pasado, cuando era “un seminarista sin Baudelaire, sin rima y sin olfato”, encuentra en los ojos verdes y el “temible luto ceremonioso” de la prima Águeda la llamada febril de la sensualidad, aunque deba cumplir el rito iniciático con la autogratificación. Y si dice que su “hambre de amores” y su “sed de ensueño” se niega a satisfacerlas en las turbadoras “flores de pecado” que son las ciudades; y que prefiere las manos de Fuensanta al “amor aventurero” de “azafatas súbditas de la carne”, era porque conocía “las fauces lóbregas” de su apetito sexual, que siempre quedaba “atónito” ante “las venustidades tentadoras.”

La sangre devota es un libro de iniciación para dotar de sentido a esa “infinita sed de amar” del poeta. El título es un oxímoron velado. El sustantivo “sangre” es calificado por un adjetivo culturalmente utilizado para motivos espirituales. López Velarde lo emplea para señalar el líquido vital, el que hace vivir más allá de los requerimientos del alma. Sangre, cuerpo y carne son una sola cosa. Son la razón de la sensualidad que justifica un estar en el mundo. Los versos de López Velarde evocan una suerte de paraíso transitorio que explica su infierno presente y apetecido, por más que el poeta funja algunas veces de “árabe sin hurí”. Por eso el último poema del libro es “Y pensar que pudimos”. A aquel mundo idílico del terruño, simbolizado por una Fuensanta castamente inaccesible y amada inútilmente, le faltó un poco para ser el paraíso terrenal; pero le dio al poeta el material para una poesía exigente, compleja y luminosa. Una poesía en un “edén subvertido”, donde las mujeres son “todas bellas y todas favoritas.”

4

En 1956 la Ciudad de México tenía poco más de tres millones de habitantes. En las puertas de muchas casas, o sobre las vidrieras de las ventanas que daban a la calle, se podía leer: “Este hogar es católico. No se admite propaganda protestante”, al lado de la leyenda: “Cristianismo sí. Comunismo no”. Los gobiernos “emanados de la Revolución” se afianzaban, por más que los rezagos contradecían su discurso triunfalista. La “familia revolucionaria” se enriquecía a costa de los desheredados de siempre. El campo seguía expulsando gente que buscaba en la ciudad un paliativo a sus necesidades. Los movimientos sociales eran reprimidos. Con todo, cierta es-

tabilidad económica, apenas visible en la urbe, mantenía la paz. De Estados Unidos de América llegaban los dólares que enviaban los “braceros”, en ese entonces necesarios para los trabajos agrícolas, pues recién terminada la segunda gran conflagración era indispensable reactivarlos. Con un peso —¡había billetes de un peso!— se podía comprar un refresco embotellado, un kilo de tortillas y pagar un boleto de camión para viajar por casi toda la ciudad. Al espejismo alemanista de modernidad le había seguido la austera convicción ruizcortinista de continuidad.

La Ciudad de México dejaba de ser “la región más transparente” y, como la patria, olvidaba su poética condición de “ojerosa y pintada”. Un acelerado proceso de urbanización la quería “moderna”. Fábricas, coches y edificios ostentosos le daban una nueva cara. En ese espacio, los artistas e intelectuales nacidos entre la primera y segunda décadas del siglo veían madurar su obra, y buscaban decir de qué manera los avatares políticos del siglo podían delimitar una posición estética. Simplificando, la lucha entre “nacionalismo” y “universalismo” era constante, por más que, a fin de cuentas, ambas posiciones fueran las dos caras de una misma moneda. La fijación de una identidad parecía ser un imperativo ético y estético. En poesía, a la aventura modernista y los afanes de la vanguardia siguió una especie de decantamiento, a partir de la generación de los Contemporáneos. Había que aprovechar la lección de los maestros y ponerse al día, participar de la actualidad mundial de los movimientos literarios. Y si a partir de los Contemporáneos algunas promociones buscaron escribir sin la pesadumbre de la historia y el contexto, es con Efraín Huerta y *Los hombres del alba* cuando la poesía mexicana se asume moderna, y encuentra cauces por los que habrá de transcurrir todo el siglo xx.

Rubén Bonifaz Nuño es el heredero directo de este esfuerzo. Y escribe una obra original y novedosa, firmemente arraigada en la conciencia del hombre de su tiempo, y perdurable en tanto que, a partir de un dominio pleno del oficio, indaga en las dudas eternas de la especie y ofrece su versión, personalísima e intransferible: la dolorosa certidumbre de que la amargura es el camino más fácil para llegar al desamor; la solitaria condición del que ama con la certeza de que todo tiene que acabar; la pesadumbre de estar lleno de mundo sin que nadie pueda escucharlo; el desconsuelo de cantar en ritmos nuevos para, alguna vez, imponer la verdad o la gracia, y que a nadie le importe. Con una cultura libresca y existencial notables, sus fuentes van de Catulo a José Alfredo Jiménez, de Garcilaso y san Juan al bolero quejumbroso, de Mahler al cha cha chá. Es ejemplar, asimismo, su dominio de las formas poéticas. Lo que le permite mover, de acuerdo con las necesidades del poema, el cómputo silábico y la disposición acentual, y la sintaxis. Su poesía es exigente por rigurosamente concebida, y está llena de humanidad.

Dentro de la obra poética de Rubén Bonifaz Nuño, *Los demonios y los días* tiene especial importancia. Por un lado, es un libro de plena madurez, en el que su afán de castigo a la forma llega a ser dominio pleno y certidumbre. Por otro lado, sus obsesiones —la ciudad como espacio de soledad y solidaridad a un tiempo, el amor como ese “huésped que importuna” y que es tan necesario, el desamor como único destino, el orgullo de vivir y ser hombre— son puestas a prueba en el espacio de una Ciudad de México viva, letal, apetecible y llena de fantasmas. Como si esas simetrías y leves anacronismos, citados antes, supieran que jugar con el destino de los hombres es cosa seria, cuando aparece

este libro el poeta tiene 33 años, los mismos que tenía López Velarde cuando murió, tal vez enfermo de esas “flores de pecado” que dieron sentido a su existencia. Bonifaz Nuño se abisma y se somete, en la misma ciudad, a otras flores, colmadas de amargura y desencanto.

Estas flores amargas y este espacio lleno de fantasmas le permiten construir una poesía llena de mundo, de gente que vive, siente y sufre todos los días; una poesía azorada por todas las cosas que pasan, como la lluvia vespertina, el beso de unos amantes furtivos, el momento en que un perro orina una pared ruinosa. Una poesía que puede estar en todas partes. Solamente hay que decirla. Federico García Lorca escribió:

La poesía es algo que anda por las calles.
Que se mueve, que pasa a nuestro lado.
Todas las cosas tienen un misterio, y la
poesía es el misterio que tienen todas las
cosas. Se pasa junto a un hombre, se mira
a una mujer, se adivina la marcha oblicua
de un perro, y en cada uno de estos objetos
humanos está la poesía.³⁴

En los poemas de *Los demonios y los días* el conocimiento de ese “rito cotidiano” se ofrece al lector para que, de algún modo, el destino de ese canto llegue a alguna parte. Durante la lectura, entonces, debe advertirse todo lo que el poeta sabe compartir. Desde los ángeles de Rilke hasta el Tarot, los versos acuden lo mismo a la ironía de Catulo que a la tristeza de Propertio; a la sabiduría paremiológica y a la filosofía hermética; a la interpretación esotérica y a la palabra más simple. El poeta señala los arcanos, pero su visión es más amplia e incluyente. Todo para dejar testimonio de que en esta tierra lo único seguro es la desdicha. Suscribe las palabras de Kierkegard:

¡Ay, la puerta de la dicha no se abre hacia dentro. ¡Por eso de nada sirve empujarla violentamente para forzarla. No, la puerta de la dicha se abre hacia fuera, y en ese sentido no hay nada que hacer.³⁵

Escribe Rubén Bonifaz en el poema 10:

Cuidadosamente, sin darnos cuenta, preparamos lágrimas a diario; las acumulamos, las escondemos en algún aljibe secretísimo, para cuando llegue la hora del lloro y el crujir de dientes, ante una sorda presencia, en los bordes de un agujero.

Y comparte las palabras de Schopenhauer, cuando éste dice que habitamos en “un valle de lágrimas” o en “una colonia penitenciaria”,³⁶ y que solamente el disfrute de la belleza física y la música, goces singularmente humanos, “constituyen las únicas vías que pueden conducirnos a un mundo, si no mejor, cuando menos más llevadero y soportable”.³⁷ En el poema 38, el poeta se pregunta por qué un momento de contemplación lo remite a un recuerdo ingrato, y a otra música apenas —a penas— presentida:

¿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? ¿A quién pertenece el oído que oír la palabra más escondida que somos, de quién es la cabeza que a nuestro costado nace entre sueños?

Finalmente, un destino puede ser una elección o una fatalidad. O una fatal decisión por el simple hecho de vivir en un mundo en el que, a fuerza de solucionar las necesidades elementales —comer, dormir, alimentarse, vestir—, el individuo

se vuelve anónimo. Entonces, la lucha es por hacerse un rostro, un cuerpo, un espíritu que sostengan la estirpe del orgullo. Irremediablemente se es parte de la masa anónima. Pero aun así, aunque cada uno deba cumplir con su papel asignado, hay elecciones más valederas. Una de ellas es la del poeta, tan necesaria como cualquier otra en una sociedad utilitaria. García Lorca dijo que “la poesía es como un don” y “yo hago mi oficio y cumplo con mis obligaciones”.³⁸ Rubén Bonifaz sabe que su obligación elegida es encontrar el destino del canto. Escribe en el poema 2:

Ay amigos míos; señoras, señores que no me escuchan: hay oficios buenos, necesarios a todos; el que hace las camas y las mesas, el que siembra, el que reparte cartas, tienen un lugar entre todos: sirven.

Yo también conozco un oficio: aprendo a cantar. Yo junto palabras justas en ritmos distintos. Con ellas lucho, hallo la verdad a veces, y busco la gracia para imponerla.

Y con esas “palabras justas” en “ritmos distintos”, *Los demonios y los días* es un desconsoladamente bello testimonio de la desdicha de estar a solas, de paladear el desamor, de ser escuchado a veces. De la responsabilidad del poeta, que asume su oficio como un don, pero que sabe compartirlo con “los que llegan a las fiestas ávidos de tiernas compañías”, “los que están armados”, los que ven desde la ceguera, los que aman sin remedio porque están solos. Dice en el poema 27:

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, irrebati-
bles frente a la ceguera de los que miran.

Y aunque parece inútil, “sólo por la fuerza del
arte de una cancioncilla” —como se lee en el
poema 33—, fundar la esperanza de que “mue-
ra el dolor” y “nazca el pan”, aún se puede
decir, como en el poema 36:

Siento. No es problema de inteligencia. Ten-
go el simple orgullo de haber sido siempre
un amador de las mujeres.

Vivas, existentes, imaginadas, muertas: in-
cansablemente bellas.

O una “prostituta de sobremesa”, una “des-
dichada” alquilada por media hora, “que me
aborrece porque uno no soy lo que ella espera.”

Ciudad Nezahualcóyotl, UAM-A,
primavera de 2016.

Notas

- ¹ Palabras del poeta francés al recibir el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances el 2 de diciembre de 2013.
- ² Federico García Lorca, *Teoría y juego del duende*, citado en *Obra completa I*, p. 36 y ss.
- ³ Aristóteles, *Poética*, en *Física...*, p. 394.
- ⁴ Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 36.
- ⁵ *Loc. cit.*
- ⁶ Efraín Huerta, *Poesía completa*, p. 264-265.
- ⁷ Álvaro Salvador, "Introducción", en Rubén Darío, *Azul...*, p. 23 y ss.
- ⁸ *Ibid.*, p. 23.
- ⁹ *Loc. cit.*
- ¹⁰ Véase *supra*.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 29.
- ¹² Citado en *Ibid.*, p. 17.
- ¹³ Sören Kierkegaard, *Diapsálmata*, p. ix y ss.
- ¹⁴ Citado por Günther Schmigalle, en "Las fuentes de la blasfemia" [en línea], <www.academia.edu.4419353>.
- ¹⁵ *Loc. cit.*
- ¹⁶ *Loc. cit.*
- ¹⁷ *Loc. cit.*
- ¹⁸ *Loc. cit.*
- ¹⁹ *Loc. cit.*
- ²⁰ Véase *supra*.
- ²¹ Vicente Quirarte, "Esbozos para n retrato", en *El retorno benéfico. Homenaje a...*, p. 21.
- ²² Citado en *Loc. cit.*
- ²³ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad...*, p. 279.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 287.
- ²⁵ Ramón López Velarde, *Obras completas*, p. 250.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 251.
- ²⁷ Edelmira Ramírez L., "López Velarde, ¿un gnóstico mexicano? Las formas de una idea, en *El retorno benéfico. Homenaje a...*, p. 55 y ss.
- ²⁸ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, p. 8.

- ²⁹ Blanca Rodríguez, "Tiempo confidencial, como el dedal: un lenguaje artesanal", en *El retorno benéfico. Homenaje a...*, p. 39 y ss.
- ³⁰ *Loc. cit.*
- ³¹ *Ibid.*, p. 40.
- ³² *Loc. cit.*
- ³³ *Ibid.*, p. 46.
- ³⁴ Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 35.
- ³⁵ S. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 11.
- ³⁶ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. xi y ss.
- ³⁷ *Loc. cit.*
- ³⁸ Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 15.

Bibliografía

- Aristóteles. *Física. Acerca del alma. Poética*. Madrid, Gredos, 2011.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, FCE, 2013.
- Bonifaz Nuño, Rubén. *Los demonios y los días*. Edición facsimilar. México, FCE, 2006. 101 pp. (Tezontle.)
- Conde Ortega, José Francisco. Vicente Quirarte et al. *El retorno benéfico. Homenaje a Ramón López Velarde 1888-1988*. México, UAM, 1988.
- Darío, Rubén. *Azul...* Carta-prólogo de Juan Valera. 25ª edición. México, Espasa Calpe Mexicana, 1987. (Col. Austral, 19.)
- _____. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Intr. de Álvaro Salvador. Madrid, Espasa Calpe, 2003. (Grandes clásicos universales.)
- García Lorca, Federico. *Obra completa I. Poesía*, ed. de Miguel García Posada. Madrid, Ediciones Akal, 2008. (Akal básica de bolsillo, 160.)
- Horacio. *Odas y Épodos. Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Estudio preliminar de Francisco Montes de Oca. México, Porrúa, 1992. (Sepan Cuántos..., 240.)

Huerta, Efraín. *Poesía completa*. México, FCE, 1988.
(Letras mexicanas.)

Kierkegaard, Sören. *Diapsálmata. Repercusión de la tragedia antigua en la moderna. La validez estética del matrimonio. Temor y temblor*. Estudio introductorio por Darío González. Madrid, Gredos, 2010.

Schmigalle, Günther. "Las fuentes de la blasfemia"
[en línea], <www.academia.edu/4419353>.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, vol. I. Estudio introductorio por Luis Fernando Moreno Claros. Madrid, Gredos, 2010.