

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



**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 que, para obtener el título de **licenciada en  
Lengua y Literaturas Hispánicas**, presenta

**Yuliana Flores Castillo**

asesorada por **Bulmaro Enrique Reyes Coria**

Ciudad de México, 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**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**

## Agradezco

A mis tres hermanos, porque elegimos. A Vero, porque con tus pinceles hallaste la claridad del espíritu y tomaste su color para darnos forma, sentido y movimiento. A Paco, *el de frente amplia*, porque tu honestidad y voluntad ética son mi ejemplo de batalla interior, de dignidad y heroísmo; no conozco a un hombre más fuerte que tú, a uno que haya convertido mejor la fortaleza física en determinación espiritual (ése es el principio de tu historia y de tu esencia). A Hugo, porque en ti pusimos nuestras esperanzas más íntimas, y las hiciste realidad: eres un hombre bueno, necesario; eres un artista. Sé impecable. Solo, en el silencio, tus oídos hallarán a la musa; escúchala, pues sólo por la limpieza de su voz podrán ser limpias tus pisadas y templado el ánimo de un creador (ése es tu ineludible trabajo).

A Dante, porque ésta es la verdad que compartimos. Con sumo cuidado he ido buscando su ser incorruptible por la esperanza de que mute hasta la saciedad de las palabras y los días. Entonces, nuevas verdades y una sola verdad hemos de encontrar con la claridad de los ojos y la sinceridad de los actos.

A mi amigo Alan, quien, como el brujo que siempre pareció ser, como poeta, hechizó las palabras que explican mi presencia.

A Juan, por los días felices y amargos que has compartido con nuestra familia.

A mi maestra Socorro Suárez, quien a mis doce años me mostró que las imágenes comienzan antes que las palabras, que son éstas las que tienen que perseguir a aquéllas y que la música es su mejor lazarillo.

A mis tíos Angélica e Hilario, por cuidarme cálida y desinteresadamente. A Laura y Eduardo, porque, además de ser mis otros hermanos, renuevan la luz del mundo con cada sonrisa plena y con el grato desarrollo de su intelecto.

A mi tío Jorge, por realizar la transición cultural: con las manos desnudas y la pluma inteligente.

A mi tío Miguel, por regresar del ejército.

A mi tío Rey, por darme las palabras de un padre.

A mis tías Lupe y Oli, por cuidar nuestra infancia.

A mis padres, porque nuestra historia me empuja a no rendirme: a mi madre, por enseñarme el valor del trabajo humilde y la fortaleza de quien lo realiza; a mi padre, por conducirnos a la colonia Roma, mi casa, el lugar donde mi espíritu creció cultivándose en la contemplación de lo bello (sé que mi oficio es el que tu padre hubiera querido para ti).

A toda mi familia materna: mis abuelos, mis tíos y mis primos. En cada uno de ustedes se halla una parte de mi vida. Abuelo, el tabique que colocaste en la primera casa que erigieron tus manos de albañil sigue latiendo en esta construcción mía. Si, como todos creemos, tras tu muerte fuiste a continuar tu trabajo, de aquellas puertas que virtuosamente pules en la edificación de aquella gran casa en la que nos esperarás, guarda una para mí. Yo intento abrir aquí otra puerta, una que da hacia los hombres como tú, quienes como el poeta pueden decir “porque soy hombre aguanto sin quejarme que la vida me pese”.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por darme educación, espíritu y propósito, primero en plantel 4 de la Escuela Nacional Preparatoria y después en las aulas de esta facultad.

A mis formadores, que son también mis sinodales: Eduardo Casar González, José Antonio Muciño Ruiz, Nieves Rodríguez Valle y Guillermo Saúl Morales Romero. Este trabajo, en realidad, es suyo.

A mi asesor, Bulmaro Enrique Reyes Coria, quien me ha orientado con generosidad, honestidad y dedicación, acaso por la esperanza de que un día yo llegue a comprender más cabalmente por qué éstos deben ser los ejes en la vida y el trabajo de los hombres. Maestro, alguna vez me dijo que el hombre sólo puede encontrar la dignidad en la libertad; intento, con esta tesis, realizar un acto libre. No sólo con éste, sino con mis otros trabajos, espero honrar sus enseñanzas y la memoria de *ese señor grande* que nos ha dejado una tarea titánica.

Las manos distinguen al hombre,  
porque las manos son el trabajo y la  
creación y la fecundidad.

JOSÉ REVUELTAS, *Los días terrenales*, I

## Índice

Introducción.....	6
Abreviaturas.....	9
<b>1. Los diferentes tonos; los fragmentos.....</b>	<b>10</b>
1.1 Las <i>harmoníai</i> platónicas.....	23
<b>2. El pensamiento griego; las partes.....</b>	<b>33</b>
2.1 Hesíodo y <i>Los trabajos y los días</i> .....	33
2.1.1 Entre <i>Los trabajos y los días</i> y <i>Los demonios y los días</i> .....	38
2.2 De Hesíodo a Platón.....	42
2.2.1 Platón y la noción tripartita de lo bueno, bello y verdadero.	43
2.2.2 Entre el pensamiento platónico y <i>Los demonios y los días</i> ...	49
2.3 Aristóteles y la <i>Poética</i> .....	54
2.3.1 Entre el pensamiento aristotélico y <i>Los demonios y los días</i>	62
<b>3. Las palabras griegas; las relaciones.....</b>	<b>67</b>
3.1 Lo bueno.....	68
3.2 Lo verdadero.....	72
3.3 Lo bello.....	82
3.4 El trabajo.....	90
3.5 La naturaleza.....	95
<b>Conclusiones (la unidad) .....</b>	<b>107</b>
<b>Fuentes.....</b>	<b>123</b>

## Introducción

La primera persona se transfigura en *Los demonios y los días*: el *yo* es el *nosotros*. El desarreglo social que el poeta observa en el México del siglo XX, de la posguerra mundial y el fracaso socioeconómico nacional, puede muy bien ser la causa de esta intención de acercarse al otro. Esto es un conocimiento ya muy repasado por la crítica bonifaciana<sup>1</sup> y para probarlo bastan estos versos.

Gramaticalmente, me lo enseñaron  
hace mucho tiempo, “tú” y “yo”, y no sólo,  
sino “él” y “tú” y “yo”, rectamente  
podemos llamarnos así: primera  
persona, plural: nosotros. Es fácil. (Dms., 9)

Asegurar que la complejidad de la primera persona se acaba en este camino del singular al plural, sin embargo, sería una simplificación del poemario.

La tesis que sostengo es que *Los demonios y los días* es un todo orgánico. Esta simple afirmación no parecerá extraña ni novedosa al lector del poemario, sino, por el contrario, algo que ya se sospecha desde el número que rige cada poema. La tarea de los estudios literarios es convertir las sospechas, las intuiciones, en conocimientos sólidos y ciertos, en tanto que sean comprobables. En este estudio, pues, asumo la tarea de dar claridad al ser orgánico de la obra; en otras palabras, tomo como trabajo mostrar la estructura que sostiene y relaciona el mundo

---

<sup>1</sup> Evodio Escalante dice que el propósito del poeta es neutralizar la amenaza del hombre-masa, pero, para hacerlo, necesita fundirse con él (*Dest.* sin página); Alfredo Rosas señala: “El ‘yo’ y el ‘nosotros’ determinan la estructura y la significación del libro. En *Los demonios y los días* habla el sujeto lírico (el yo del poeta), y se hace portavoz de los demás seres humanos; intenta asimilarse, identificarse con ellos (nosotros)” (*Étr.*, 64); Mariana Ortiz Maciel afirma que el yo lírico de la obra: “busca involucrarse directamente con los otros, reconocerse en ellos, compartir su sufrimiento” y que para eso “funde el ‘yo’ con el ‘nosotros’” (*Trans.* 11); Jocelyn Martínez Elizalde habla de que: “la poesía bonifaciana muestra [...] una primera persona que no excluye al resto, sino que lo incorpora al hablar de un “nosotros”” (*Mur.*, 34); Maribel Urbina Reyes agrega que “el ‘nosotros’ es, finalmente, la voz protagonista de esta aventura verbal y sensorial”, pues el texto devela que “no hay individualidad digna de vivirse sin antes asumir que todos formamos parte de un solo cuerpo” (*Muer.*, 44).

poético que Bonifaz Nuño diera a la luz en 1956. ¿Cómo? Eso es lo que hace irreplicable cada trabajo de investigación e interpretación: la lectura que doy al poemario, al igual que éste, encuentra su valor en la particular forma que adopta. El enfoque, la explicación de la obra, se hará a partir de la tradición poética clásica y la observación de la voz lírica.

¿Cómo se relacionan los poemas de *Los demonios y los días*? ¿Cuáles son las correspondencias que guardan entre sí? ¿Cuál es la naturaleza de éstas? ¿Qué *claros pilares de oro*, que no hemos visto aún, sostienen la construcción poética del escritor veracruzano? Éstas son interrogantes a las que el presente texto quiere dar respuestas. Con todo, en él subyace la consciencia de que no bosquejará contestaciones unívocas ni totales que den calma a los lectores del poemario. Ni quiere ni puede hacerlo. Únicamente pretende contribuir en algo a configurar las explicaciones sensatas y pertinentes que, de la obra de Rubén Bonifaz Nuño, los estudios literarios tienen el deber de formular y entregar a un pueblo y a una Historia que las necesita, que para eso ha forjado universitarios.

Añado que mi labor no fue comprobar el cumplimiento de ninguna teoría por sí misma, pues comulgo con la consideración de que la obra no pide ninguna teoría para ser justificada. Mi análisis fue de los versos hacia la búsqueda del pasado clásico; en este sentido digo que la construcción teórica que surgió en esta investigación la dictó la obra misma. Para dar claridad al texto señalo los capítulos en que se divide y el contenido de cada uno de ellos.

En el capítulo uno, muestro la fragmentación tonal de la obra, la cual causa un efecto de extrañamiento en el lector hasta el grado de dificultar una interpretación integral y coherente del poemario en un primer acercamiento; además, comienzo a esbozar los ejes teóricos que solucionarán el problema. En el dos, rastreo las relaciones entre algunas obras de tres autores clásicos (Hesíodo, Platón y Aristóteles) y *Los demonios y los días*; de dichas relaciones desprendo las claves que respaldan mi interpretación del texto. En el último capítulo, desarrollo mi lectura de los poemas según el discurso enunciado mediante los distintos tonos, discurso que observo por la lente de cinco palabras que

son capitales en el pensamiento griego. Por último, en las conclusiones clarifico y sintetizo mi interpretación integral de la obra.

Después de señalar el objetivo, el método y la organización de mi tesis, únicamente me resta decir que me doy por satisfecha si el presente texto abre acaso un poco las posibilidades de interpretación, del acercamiento a la forma que la obra misma pide. Tiendo, así, el primer hilo de este tejido.

## Abreviaturas

- Bell.** “Belleza y formación en el pensamiento de Platón”, de J. C. Mansur.
- Dest.** “EL destinatario desconocido. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño”, de Evodio Escalante.
- Dms.** Rubén Bonifaz Nuño, *De otro modo lo mismo*, México, FCE, 1979 (3a. reimp. 1996). Los números que sucederán a esta abreviatura serán siempre los de los poemas.
- Er.** *Erga kai Hemerai* es el nombre griego de *Los trabajos y los días*. El título suele abreviarse como *Erga* (*Trabajos*). Aquí se reduce más este nombre, debido a su número de apariciones. Se toma la traducción de Paola Vianello.
- Étr.** *El éter en el corazón*, de Alfredo Rosas Martínez.
- Muer.** *La poética de la muerte en la obra lírica de Rubén Bonifaz Nuño*, de Maribel Rubí Urbina Reyes.
- Met.** *Metafísica*, trad. de Tomás Clavo Martínez.
- Mur.** *Los muros y las puertas*, de Jocelyn Martínez Elizalde.
- Paid.** *Paideia: los ideales de la cultura griega*, de Werner Jaeger, trad. de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces.
- Poét.** *Poética*, trad. de Juan David García Bacca.
- Rep.** *La República*, trad. de Antonio Gómez Robledo.
- Ser...** *Ser, esencia y sustancia en Platón y Aristóteles*, de Paul Ricoeur, trad. de Adolfo Castañón.
- Tim.** *Timeo*, trad. de José Ma. Zamora Calvo.
- Trans.** *La transfiguración de la presencia en Los demonios y los días y el manto y la corona de Rubén Bonifaz Nuño*, de Mariana Ortiz.

## CAPÍTULO 1

### Los diferentes tonos; los fragmentos

La poesía lírica da forma al mundo representado a partir de una primera persona. El comportamiento de ésta es el rasgo que, a lo largo de la Historia de Occidente, determinó la posición que el género ocupó en relación con los otros, en los diferentes tratados estéticos, donde alguna vez se le consideró el más imperfecto modo de imitación y alguna otra se le erigió como el estandarte de una época.

Hay quienes sostienen que esa persona es el propio autor, que todo lo que leemos en sus versos es la expresión fiel de sus pensamientos, afectos y experiencias, de tal manera que la poesía lírica de determinado escritor sería casi el testimonio de su vida y podría ser explicada, en buena medida, por ésta. Otras posturas divergen de ello, en vista de que la poesía no es una expresión simple, sino un signo verbal complejo, un plan, un ser autónomo y artístico que no debe fidelidad al hombre de carne y hueso que llora o que ríe, por lo que la perspectiva de la voz que habla es absolutamente literaria y ficticia. En el terreno de la nomenclatura especializada, a esa primera persona se le ha llamado simplemente poeta, máscara, yo poético o lírico, voz poética o lírica. Como todo ser literario, se construye mediante un estilo textual, es decir, por medio de un orden peculiar de los signos lingüísticos con que se presenta. Uno de los rasgos por los que se identifica es el tono.

Para María Moliner, el tono textual es “cada manera especial de modular la voz con la cual se refleja un estado de ánimo, una actitud o una intención del que habla”; la Real Academia Española refiere que es el “carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar”. En concordancia con ello, al hablar de tono literario, hoy en día se entiende que es el sentimiento o actitud principal que se delata en el texto de un autor y que configura el discurso. Si, por ejemplo, el personaje que habla está contento, triste o molesto, las palabras, las frases e incluso las posiciones sintácticas (todo elemento verbal) deben reflejarlo. Como se ve, el estado de ánimo conduce la expresión; el sentimiento presentado

determina la forma del texto o, al menos, ayuda a determinarla. Ante esto, no hay que perder de vista que, en toda arte, es la forma lo que interesa, pues lamentablemente es fácil olvidarlo.

El tono es una pieza clave para observar la composición orgánica de *Los demonios y los días*. La mayoría de las lecturas que se han hecho hasta la fecha en torno a la obra tienden a generalizar una voz angustiada gris, dolorida, que refleja la tristeza y la desesperación y, aunque suelen asociar las dos series de poemas entre sí (los que poseen numeración romana y los que la tienen arábiga), no aluden de manera directa al cambio de tono que hay entre una y otra<sup>2</sup>. Por consecuencia, tampoco explican su función. El poemario sustenta el predominio de la angustia, por lo que esas interpretaciones son válidas. Sin embargo, la obra contiene tonos que la pueden llevar por otros caminos. ¿Por qué el poeta varía el tono?, ¿cuál es la necesidad de que lo haga? La cuestión demanda una respuesta, sobre todo porque la variación tonal es lo que más dificulta observar la organicidad de la obra.

Mi propuesta de lectura quiere ver las diferencias para encontrar una interpretación integral, para hallar el significado de esa forma múltiple que se presenta drásticamente. El cambio grita que está ahí, delante de nosotros, quiere ser visto, por eso la numeración de los poemas se altera, por eso el poeta dibujó una puerta con dos hojas, en vez de una sola: un rostro con dos expresiones, a primera vista. Dice por un lado:

Cha cha cha. Bailemos. Hiervan los ruidos.  
Siga el vacilón. Bailemos diente con diente.

Y el Desharrapado enrosca la cola  
y su cacerola mueve, y atiza  
su lumbré. Bailemos.

(*Dms.*, I)

Dice por otro:

---

<sup>2</sup> A lo largo de sus textos, tanto Rosas Martínez como Evodio Escalante muestran cómo se intensifica el mensaje en los poemas con numeración romana (*vid. Étr. Y Dest.*), pero no justifican la variación tonal; por su parte, ni Mariana Ortiz ni Jocelyn Martínez hablan de los poemas del aquelarre (*vid. Trans. Y Mur.*), aunque ciertamente Martínez habla de una trascendencia del yo en los poemas de numeración arábiga; Urbina Reyes alude a la forma maligna del poemario con el concepto de *dyabolon*, pero lo vincula con los sentimientos del individuo en su cotidianidad, sin explicar por qué se abre la serie de poemas demoniacos en la obra (*vid. Muer.*).

Pero yo estoy solo, y estás sola,  
y él está, calladamente, solo.  
Y esta soledad me dice que escriba. (Dms., 9)

No obstante, en el texto que ofrezco, parto de la hipótesis de que el yo se presenta no con dos, sino con, al menos, tres tonos o expresiones: uno angustioso, otro templado y otro demoniaco. Este número crece a cuatro cuando el más anómalo logra desdoblarse. Para evidenciarlos y diferenciarlos, a continuación describo cada uno y su relación particular con el mundo poético desarrollado<sup>3</sup>.

a) La voz angustiosa

Ésta es la voz general, porque determina la composición de la mayoría de los poemas. Es la manifestación del desconsuelo que se experimentó a mediados del siglo XX. La angustia es la manera de estar cotidiana del hombre deshumanizado que se conoció en las ciudades en crecimiento. Ya que nosotros seguimos siendo ese hombre, fácilmente nos identificamos con la voz que se lamenta dentro del poemario; en razón de ello, ésta es la que más salta a nuestra vista, es la que más *sentimos* al leer *Los demonios y los días*. La angustia es un sentimiento, por sí mismo no es el poema; la forma verbal en que se presenta ese sentimiento es lo que ha de estudiarse. La obra comienza con esa voz.

Desconozco.  
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. (Dms., 1)

La soledad, el desconocimiento, el terror, la distancia en relación con algo o alguien, la analogía entre el corazón del yo y el perro que en vez de ladrar late, así como la posibilidad de extender esta analogía para

---

<sup>3</sup> Como se ve, a cuatro características aludo para clasificar los tonos: la angustia, la templanza, la valentía y lo demoniaco. Las primeras tres describen un estado anímico; la cuarta, en cambio, rompe con ese paradigma. En vez de usar el adjetivo “demoniaco” pude usar “embriagado” o “violento”. Sin embargo, por un lado, la enajenación y la violencia no se presentan únicamente en el yo de los poemas con números romanos, como quedará claro al final del texto; por otro lado, quise conservar la alusión al demonio, que rige a la obra.

observarla entre el ladrido y la palabra, lo cual lleva a concebir una especie de voz apagada o ahogada, son elementos que presentan desde el principio del poemario el tono de esta voz, el lamento. El yo se concibe como un ser ensimismado o cautivo. En su prisión, es cercado por límites tangibles, como muros, puertas y ventanas cerradas –lo cual ya Martínez Elizalde analizó (*Mur.*, 36)–, o la imposibilidad de mover su cuerpo, de realizar una acción física. También lo cercan límites intangibles: sentimientos opresores, el desconocimiento y el miedo a la noche. Su actitud es de resignación.

El vuelo, el sueño y el viaje representan modos de escape para el yo. Estos elementos pueden ser, efectivamente, una puerta abierta, formas en que la voz se libera de su prisión, aunque hay que señalar que pueden tener un doble valor: a veces llevan también al espanto, si bien son intentos de hallar un lugar seguro, en que la luz se abra. En este sentido, si el yo angustioso acaso intenta escapar, los límites lo siguen cercando, lo ciñen, lo aprietan, lo detienen, lo persiguen. Los modos de traslación son, entonces, vínculos con un mundo análogo a ese del cual se parte. Pueden, pues, ser una construcción en abismo que desquicia más y más al yo, al reproducir más y más un mundo idéntico.

Un límite vasto y sospechoso  
cruzamos, inermes, todos los días.  
Sentimos primero que los párpados  
resbalan sobre un aceite sombrío;  
sentimos correr la sangre sonora  
callando los ruidos de afuera;  
algo llega y dice palabras, cabos  
de frases imbéciles, risas cojas.  
Y un silencio. Estamos preparados: dormimos.

[...]

Llegamos a túneles que se estrechan  
dolorosamente a la piel; entramos  
en alcobas cálidas, que ocultan  
la presencia oscura de un enemigo,  
o subimos largas, interminables  
escaleras ávidas, que de pronto  
no son escaleras y nos dejan  
rodar al espanto, desde muy alto.

(*Dms.*, 5)

En el mundo, los hombres viven en la devastación. Todo está fragmentado. No hay algo que esté completo, que posea una unidad, sólo

hay pedazos de cosas. Los hombres no se ven y no se escuchan. Los sentidos están fracturados, dislocados, pero no sólo los sentidos, también los sentimientos.

Siento. No es problema de inteligencia.  
Tengo el simple orgullo de haber sido  
siempre un amador de las mujeres.  
Vivas, existentes, imaginadas,  
muertas: incansablemente bellas.

Y recibí siempre lo que he dado;  
es decir, un resto de amargura,  
un sabor de pérdida, de costumbre  
desesperanzada.

Y siempre acabé por sentirme  
enfermo, sonámbulo, encarcelado  
dentro de mi casa boquimuerta. (Dms., 36)

El mundo tiene, entre otras, la representación metafórica de un naufragio, un túnel sin salida, una pesadilla o una ciudad con una fuerza infernal. En este escenario, por un lado, la pobreza invade las calles y los días de los desdichados seres que transitan en su tiempo y su espacio. Por otro lado, la *amada*, símbolo tradicional del vínculo entre los hombres y de éstos con el cosmos, adopta la forma de un espanto o provoca el deseo que da muerte.

En torno de ti, cayendo, brillando,  
tu aroma de cosa viviente.

Y fue la tristeza. Y era el deseo  
por sí mismo más que el amor, y mucho  
más que el sueño, y más que las palabras. (Dms., 7)

Y más adelante, sobre la pobreza y la ciudad:

Los cuerpos siniestros de los mendigos,  
los disfraces húmedos de las gentes,  
los dulces, pequeños oficinistas  
que aman con estómagos vacíos,  
o confunden blandamente en sus besos  
su vieja acidez de comida pobre,  
y se reproducen sin esperarlo. (Dms., 14)

Entre el yo y el mundo representado, la palabra está muerta, por eso la relación de ellos es imposible. La palabra se apaga en la desconfianza que la voz tiene hacia ella y en la incapacidad del mundo para oírla. De ahí que sea absurdo pedir socorro o usar vocablos de cualquier forma, en

un intento fallido de comunicarse con el otro. No funcionan, no comunican, están descompuestos, desajustados, al igual que las demás cosas, por eso el yo no grita, no canta, no emite ningún mensaje hacia el interior del universo poético. De acuerdo con la amplitud de la recepción, la palabra de esta máscara debe escucharse como un llanto muy cercano al silencio.

b) La voz templada

El poema dos continúa abriendo el universo fragmentado. Parece ser la misma atmósfera, pero el tono cambia. Esta voz tiene la perspectiva del exterior.

Caminos, esquinas, encrucijadas.  
Silencio de gente que se ha dormido;  
que se ha protegido con paredes  
y puertas y carne; que se oculta  
de su corazón que sabe. (Dms., 2)

Son los otros, no la voz lírica, quienes se callan y se ocultan. Ella consigue ver qué hay detrás de sus paredes. La imagen podría devastarla, pues hay más muros después del suyo, pero no se resigna, enfrenta la noche y continúa. Posee el conocimiento de no estar sola. Se dirige a sujetos a los cuales llama *amigos* y tiene una tarea que ha de desarrollar, una acción, y tampoco en ella padece la soledad, comparte la misión. Para hacerlo debe emitir palabras. Las dirige a los otros, en un acto de confianza hacia éstos y hacia su propio discurso.

A estas horas,  
ay, amigos míos, artesanos,  
pintores, astrónomos, marineros,  
estamos despiertos. Es trabajo  
nuestro el de arreglar algunas cosas. (Dms., 2)

En un mundo de caos, quien ve la unidad es anómalo, de este yo el analista debe sospechar. Si se ha hablado extensamente de que el tono general de la obra es el de la angustia, ¿qué función tiene, entonces, la presencia de la segunda voz? Para comprender la función, tanto en

literatura como en gramática, primero hay que observar la forma de la parte y después observar su lugar en el sistema.

El yo se describe, asume su ser poético, y su visión de sí mismo es poderosa. Posee una suerte de sabiduría, por la que se propone despejar la confusión en que viven los hombres y mostrar algo que sólo a él es develado en un primer momento: “Es preciso hablar, es necesario / decir lo que sé, desvergonzarme” (*Dms.*, 27).

La confianza que el yo tiene en su discurso lo vuelve una voz templada, sobria, tranquila: “Y acontece / que baja de todas partes el cielo / rumbo al corazón, con la dulzura / de una enfermedad sin importancia” (*Dms.*, 28). Además exhibe una circunstancia que, con él, ha cambiado en el mundo: tanto la palabra como el oído pueden funcionar. Si es así, la comunicación es posible. Ensayo formas que hagan efectiva la palabra, para que el mensaje llegue con seguridad a los otros: “Si está la verdad en lo que digo / las cosas que digo serán buenas” (*Dms.*, 8).

Dado que el tono que predomina en el poemario ve un mundo caótico en donde no es posible la comunicación, mientras que este segundo tono se concibe a sí mismo y a su relación con el mundo de una manera distinta, se podría entender que con el tono cambia el yo. No obstante, ¿de dónde sacó, este hipotético segundo yo, la posibilidad para hacer que la palabra funcione? Si puede funcionar, ¿cómo se manifiesta su efectividad en el mundo? Independientemente de las respuestas que más adelante se den a estos cuestionamientos, el poema 24 hace evidente que la comunicación existe. La palabra nace en los labios de esta voz y llega a los oídos de los otros, puede ser escuchada. El poema mismo lo señala en su penúltimo verso: “los que no tendrán, los que pueden escucharme” (*Dms.*, 24). La comunicación, pues, se da y “a grandes voces”, lo cual no es para nada fortuito, pues el yo lírico se había propuesto ya antes gritar con su escritura, en un magnífico giro del lenguaje popular.

Tengo que escribir a voces que estamos,  
que ya no es posible dormir, que cada  
uno ha de morir a gritos, cayendo,  
para despertar a su vecino.

(*Dms.*, 9)

La voz que encuentra la seguridad posee un volumen más alto. Esto se comprueba porque lanza su habla hacia aquellos con los que ha de realizar su trabajo, sus amigos. Los invoca, en lugar de ahogar su discurso en un lánguido soliloquio. El volumen de la palabra, por lo tanto, se normaliza, se hace sobrio. No obstante, éste crece aún más a medida que la palabra tiene mayor alcance: cuando deja de dirigir su mensaje únicamente a su grupo de los oficios y lo encamina a uno mucho más amplio, a todos aquellos que conocen el desprecio, el desamor, la soledad, los deseos insatisfechos. El grupo, entonces, se convierte en multitud. Esta multitud está armada y quiere mover el mundo, emprender una batalla para no ser vencida. En este punto, la invocación templada se transmuta en himno, en canto de guerra. No es extraño, por lo tanto, que en otros lugares este yo hable de los guerreros, el heroísmo y la sangre.

Con la solidez de sus palabras, se pregunta por el amor, la tristeza y la violencia, las busca. Aunque la voz ha cambiado y puede ser oída, el mundo no parece convertirse. El yo reconoce que los hombres no pueden dar o recibir sin hacer daño y sabe la razón: “nos falta humildad y trabajo; fuerza / para no negar que somos débiles” (*Dms.*, 34). Sin embargo, alaba las obras de la humanidad, y, por éstas, la llama ilustre: “ilustre / es el albañil que pone una piedra / si en lo más profundo siente, al hacerlo, / que es bueno empezar otra casa” (*Dms.*, 23).

Si bien la atmósfera tiende a aclararse, nunca lo hace por completo: el universo sigue estando fragmentado. En él, incluso la muerte está desorbitada, pues moscas verdes invaden la tierra, el agua y el aire de los hombres que viven. Como estudió Urbina Reyes (*Muer.*, 25), la presencia de la mosca en la poética general de Bonifaz Nuño es un vínculo con la muerte. No obstante, dado que el universo de *Los demonios y los días* tiene dos grandes ámbitos: la *normalidad*<sup>4</sup> y la *anormalidad* (el primero es el caos, el segundo es el orden), observo que aquí la presencia de las moscas está en concordancia con la normalidad del mundo poético. La muerte tiene un tiempo y un espacio, pero, al entrar en contacto con la tierra que se siembra, el agua que se bebe y el aire que se respira

---

<sup>4</sup> La palabra “normalidad” implica la existencia de normas, sin embargo aquí connota, con este vocablo, un estado de cosas predominante.

(elementos sustentadores de la vida), sale de su lugar y se ubica en el contrario. Se deduce, pues, que su ser está corrompido, es caótico. Si las moscas corresponden con la normalidad, más que ser un vínculo de la vida con su opuesto, delatan la esencia del mundo en que sobrevuelan.

Una llamarada de moscas verdes  
ha nacido encima de la tierra,  
encima del agua que bebemos,  
ha poblado el aire que respiramos. (Dms., 8)

Las emociones son falsas, el hombre sigue padeciendo la cosificación, el cercenamiento de su espíritu y la limitación que se le impone. Se le transgrede al tratársele como a una máquina. Si en el mundo existen los santos, también seres humanos muy semejantes a bestias que gustan de hacer el sufrimiento de los otros.

### c) La voz demoniaca

Mientras que las voces de la angustia y la templanza pasan de la primera persona del singular al plural, en un intento de romper con la soledad y unirse con los otros, la demoniaca siempre habla desde el plural y permanece en una aparente comunión con su entorno.

En contraste con la voz anterior, ésta no se autonombra, no se presenta, no posee individualidad ni psicología, sino sólo un papel predeterminado: el del maleficio.

Cha cha cha. Bailemos. Hiervan los ruidos.  
Siga el vacilón. Bailemos diente con diente.

Y el Desharrapado enrosca la cola  
y su cacerola mueve, y atiza  
su lumbre. Bailemos.

Pobres marranos.

Nos dan el compás. Demos el brinco.  
Ya se está cociendo el arroz. La ronda  
de sordos borrachos, de paralíticos  
y de homosexuales frenéticos. (Dms., 1)

La violencia, el festejo y el mal son inseparables en los poemas con numeración romana, los cuales presentan la atmósfera del aquelarre. La actitud del yo, por lo tanto, es de embriaguez o algarabía, dentro de una

eterna pachanga en la que es testigo de carcajadas que son una forma de tormento.

El Enredador, con su trinche,  
rasca las costillas, provoca  
una comezón de gruñidos,  
de risas rabiosas, de carcajadas  
que aflojan las vísceras, los dientes. (Dms., II)

El mundo tiene dos grupos, los que bailan y los que no lo hacen, pues son torturados. La voz está entre los primeros. Siendo así, aunque esté en correspondencia con su mundo y con su grupo, la comunión no es total.

Cual personaje alegórico, no posee una lucha personal, una interioridad compleja o conflictiva. Las funciones del yo se limitan a la descripción del entorno y la emisión de órdenes cuya finalidad es que se reproduzca el imperio de lo perverso.

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

La cazuela hierve por todas partes,  
hay que repartir el caldo entre todos:  
que no quede ni un solo perro en su juicio.  
Sigamos las voces del Embustero. (Dms., I)

Si bien se puede sostener que en los poemas con números romanos el yo quiere exorcizarse a sí mismo de ciertas experiencias personales lanzando una serie de hechizos, como lo ha propuesto Rosas Martínez (*Étr.*, 66), también es posible señalar que sus acciones se subordinan siempre a algo superior que lo rige, el aquelarre. Su fidelidad es hacia quien llama Desarrapado, Embustero, Enredador, Caudillo o Expulsado, la figura mítica y simbólica de la desobediencia cristiana, desde esta perspectiva se puede deducir que quien habla no tiene voluntad propia.

Se trata de estar a gusto,  
de lucir los buenos modales

para que el macaco nos admita,  
sabiendo que somos gente decente.  
Hay que aprovechar la elegancia,  
pues nuestro sudor nos ha costado. (Dms., III)

### Y más adelante

Que nadie se acuerde de que existen  
la sed, los cochinos consumiéndose;  
vamos a tirarnos en la barranca  
antes que suceda cualquier cosa  
que nos dé la fuerza de arrepentirnos.

Lo mandó el Caudillo desde el horno  
usando la voz de las histéricas. (Dms., V)

Entre el yo y su mundo no hay muros o límites, hay identificación. Para comprobarlo, basta observar que la esencia de esta voz es la misma que posee la atmósfera de los poemas I, II, III, IV y V. Mientras que el yo es violento y desenfrenado, la cólera del mundo se manifiesta (a través de sus efectos) en los huesos (elemento íntimo de la constitución humana), en una pobreza extrema representada con los harapos (símbolo también del desorden violento) y en el llanto del que los cocodrilos serán capaces (adínaton del sufrimiento). A raíz de la identidad entre el mundo y el yo, la palabra de éste es tan poderosa que toma forma de predicción, sobre todo en sus construcciones verbales.

Trece. Y el furor en los huesos  
y el desorden turbio de los harapos.

Habrán de llorar los cocodrilos,  
se derramará la sal en las puertas  
y la piedra imán por los rincones.

Y la muchedumbre de los lisiados  
resbala en las calles, rumbo a las plazas,  
y brota el sudor en las cañerías. (Dms., II)

En los mandatos que reproduce como mediador de la violencia y la perversidad están los de bailar, hervir los ruidos, sacar las uñas, romper filas, disponer de lo que es propio, comprar billetes de lotería, alquilar trajes de etiqueta, etc. Ellos delatan la validez del azar, las trampas o la corrupción, la propiedad privada y la bestialidad de los seres.

El Bellaco guarda las mejores  
barajas, y tira a ganar, y gana  
y obliga a pagar las apuestas.

Viva la pachanga, rompamos filas,  
saquemos las uñas, corramos.  
También el placer es obligatorio  
y hay que divertirse como se pueda,  
que para eso están velorios y entierros.  
Porque sólo existe lo que tocamos  
y hay que disponer de lo que es nuestro.

Compremos billetes de lotería  
para presentarnos importantes:  
es bueno querer la mugre,  
pues mientras hay mugre hay esperanza. (Dms., II)

Mientras que las palabras de la certeza quieren sacar a los hombres de su sueño de miedo y desconocimiento, los gritos del demonio quieren despertar las glándulas que duermen. La relación de los discursos es directa y opuesta. Se puede decir que uno es el sueño del otro. Quien escucha la templanza está dormido en la violencia; quien posee la violencia está dormido en la templanza. Así el poemario, impone el juego de un reflejo, donde la imagen en el espejo se moverá al mismo tiempo que quien se vea en él, y hará exactamente lo contrario: al abrir uno los párpados, el otro los cierra.

Despierten las glándulas.  
Es la hora  
de los enemigos con máscara,  
del pan remojado en la ponzoña,  
de sentir que todo está permitido,  
de hartarse de todo. Están esperando,  
ya, las prostitutas de sobremesa. (Dms., IV)

El tiempo y el espacio se anulan en todo ritual. En éste, que es de brujería y baile, las imágenes esotéricas y las que hacen grotesco lo humano se cruzan.

Que vengan la aguja y la seda  
para remendar la boca de un sapo:  
sonó la campana del banquete,  
es hora de trampas: del juego sucio.

Se destapa un ojo la justicia

para ver los platos de la balanza,  
y poder tomar lo que le convenga.

Quémese el petate, y se revuelva  
con saliva, gozo y piloncillo:  
camino del rastro, con magnavoces,  
lleva el Chapucero sus animales  
plagados de gritos epilépticos.

(*Dms.*, IV)

En el mundo en que vive el yo demoniaco, la ridiculización de los desamparados es el abundante arroz que truena por la miseria, ya que no hay pan bueno (símbolo de la comunión); los dirigentes políticos, que deberían ser la imagen del orden, son los hongos de la oscuridad; los muchachos, que en realidad son niños, hablan una lengua incomprensible y se enfrentan a la muerte; la inocencia perdida de los estudiantes y de las niñas funde a los chillidos con los sueños; la amada se convierte en una gallina negra; la sacralidad de la ceremonia religiosa de matrimonio se transgrede al presidirla el diablo, y la muerte se perturba con la imagen de caballos que galopan sobre cadáveres de mujeres.

Todo corrobora una existencia sin límites. La ausencia de ellos se ve también en el hecho de que los vocablos pueden ser oídos: el mundo está en las palabras y viceversa. Entre los recursos lingüísticos que posee la voz demoniaca alojada en el poemario se encuentran las palabras precisas para pintar el caos. Más adelante se hablará del discurso, por ahora baste añadir que la deformidad humana se presenta no sólo en las palabras mismas, sino también en la boca, pues el instrumento del canto es, dentro de esta dimensión, el instrumento de los gritos.

éste es el momento de ver las llagas,  
de enseñar los labios hendidos  
hasta el paladar, de abrir los candados  
y soltar los puercos de pelea.

Es el remolino de armadas bocas  
que gritan con piedras y con garrotes.

(*Dms.*, IV)

Dado que las palabras de esta voz son las que más se oyen dentro del universo representado, porque son las que más efecto tienen en éste, en virtud de su identidad, se puede decir que su volumen es alto. Más allá de ser palabras simbolizan un ruido atroz, por lo que los decibeles crecen

y la claridad del pensamiento disminuye. Por una parte, tanto el léxico como la sintaxis con que se construyen los versos son más coloquiales; por otra parte, se extienden en un mundo donde abundan o *hierven los ruidos*. El ruido de los tambores, las sinfonolas propias de una pachanga, las risas rabiosas, las carcajadas, los chillidos de los estudiantes, los micrófonos del invernadero (o de los dictadores), el llanto de una loca, la campana del banquete, las magnavoces del Chapucero, los gritos epilépticos de los animales, los caballos galopando sobre los cadáveres, la voz de las histéricas, todas estas formas del ruido llevan a entender que la naturaleza de cualquier palabra emitida en el plano de lo maldito se asemeja más al balbuceo primitivo propio de un ritual en que los hombres abandonan la dimensión racional (el *logos*): *Cha, cha, cha*.

Cha cha cha. Que hierva el ruido, bailemos.  
Siga el vacilón. Somos libres.  
Negra al que no quiera salir aullando. (Dms., V)

Éstos son los tres tonos básicos: el angustioso, el templado y el demoniaco. La diferencia que guardan entre sí es tanta que cabe especular no solo la existencia de una variación tonal, sino también la presencia de diferentes personajes en la obra.

### 1.1 Las *harmoníai* platónicas

La poesía de Rubén Bonifaz Nuño necesita ser vista desde la perspectiva clásica para poder analizarse cabalmente. Eso, que en este punto parece una obviedad –dada la trayectoria académica del escritor–, debe ser una afirmación bien fundamentada mediante un análisis motivado por la obra misma. Para cumplir esa finalidad, el camino que tomé fue observar qué era, para los griegos, lo que hoy se llama *tono* en literatura. En seguida, me remito al pensamiento platónico, traducido, casi siempre, por Antonio Gómez Robledo. La pertinencia de asociar la obra del poeta mexicano con la del filósofo ateniense se mostrará al final del capítulo.

En *La República*, Platón propone una ciudad idónea para el hombre. Como todo plan, éste se sustenta por una serie leyes. Así, la obra está

impregnada de un deber ser, frente a lo que es, de facto, en la Grecia del siglo V a. C. En el libro II trata la formación de sus habitantes. Aunque, primero y de manera explícita, se refiere a la educación de los guerreros destinados a proteger la *polis*, su perspectiva no cambia, después y en esencia, en la que corresponde a los demás ciudadanos. Al respecto, señala que es difícil descubrir una educación mejor que la que se ha encontrado en el transcurso de los tiempos (la griega), “y que consiste en la gimnástica para el cuerpo y la música para el alma” (*Rep.*, 376e).

Dentro de la música, Platón contempla a los discursos. De ellos, mediante interrogación retórica, afirma: “*Lógon dè dittòn eídos, tò mén alethés, pseûdos d'héteron*” (*Rep.* 376e); “¿Pero no hay dos especies de discursos: los verdaderos y los mentirosos?”, según la traducción del filósofo mexicano. No obstante, he decidido leer el presente fragmento de otra manera: “De los discursos es doble la apariencia: la verdad es la primera; la falsedad, la segunda”, de acuerdo con la traducción que, del mismo, realizó el doctor Bulmaro Reyes Coria durante la revisión de mi trabajo. Mi decisión se apoya, sobre todo, en la importancia que tiene la apariencia de los discursos en la filosofía platónica, no únicamente su contención fundamental de la verdad o de la falsedad. Al ver la apariencia sobre la esencia, no se cae en el error de reducir los discursos a dos tipos (verdaderos y falsos), sino que se despliegan otras posibilidades contempladas por los filósofos griegos.

Apuntalo esta elección, además, en vista de que, en la traducción realizada por Gómez Robledo, se corre el riesgo de igualar los *discursos mentirosos* con el concepto *fábula*, palabra que se presenta líneas abajo: “¿No has advertido, le dije, que lo primero es contarles fábulas a los niños?” (*Rep.* 377a). Así, a pesar de ser *mithos legomen* en el original griego, transcrito en la misma edición, la recepción moderna de *fábula* podría inducir al error de igualar, por este pasaje, los *discursos mentirosos* con un concepto esencial de la poesía entendida como creación.

Ni para Platón ni para Aristóteles la poesía era igual a mentira: para Aristóteles, la mimesis construía un orden propio en donde la falsedad y la mentira se transfiguraban; para Platón, la poesía podía contener

verdad o mentira, y la verdad podría subyacer en un discurso con apariencia de falsedad (mentira falsa, que podría ser mentira útil, quizá verdad). La apariencia del discurso, pues, es trascendental. Súmese que el ateniense no consideraba que la falsedad fuera privativa de los discursos poéticos, sino que también la atacaba en los discursos de los retóricos y de los sofistas. La gran crítica que hace Platón a las palabras poéticas es la costumbre o tendencia que la mayoría de los poetas, dice, tenía de mentir en sus discursos (*Rep.*, 377d), y, así, alejar al hombre de la verdad, independientemente del discurso per se. Si bien critica el proceder mimético, concibe que no toda la poesía es guiada por él.

Viendo, entonces, a los discursos desde una perspectiva general, Platón se concentra en los que habían hecho los poetas, cuyos modelos supremos son los de Homero y Hesíodo. Después de observarlos, señala que lo que se debe hablar de los dioses no es lo que contaron los poetas arcaicos: los odios, las guerras, las venganzas, las traiciones ni, en suma, las pasiones propias de los hombres, pues siendo Dios esencialmente bueno no es causa de ningún mal. En este aspecto, por lo tanto, los poetas mintieron. En ese sentido, hacia el final del segundo libro, Platón forja dos leyes de lo que se debe decir sobre la divinidad: “que Dios no es causa de todas las cosas, sino de las buenas tan sólo” (*Rep.*, 380c) y que los dioses no son “encantadores que se muden a sí mismos, ni nos inducen en extravíos por palabras o por acciones” (*Rep.*, 383a). Así también, en el tercer libro, establece que todo lo que se debe decir de los héroes y del Hades sea apropiado para conducir al comportamiento ejemplar de los guerreros, protectores de la *polis*: si se quiere formar hombres valientes, no se han de cantar la perversidad ni los lamentos de los héroes (como lo hizo Homero con Aquiles), así como tampoco lo terrible del Hades y sus habitantes.

Al indicar lo que se debe referir acerca de los hombres, Platón resuelve que los poetas yerran cuando dicen que los injustos son dichosos y que los justos son desdichados; establece contar exactamente lo contrario. Siendo esto así, aquello que se ha de cantar de los hombres es la virtud que les llega de la divinidad (la justicia).

Habiendo abundado sobre *el qué* de los discursos poéticos, continúa hablando sobre el *cómo*.

Poniendo fin al tema de los discursos, creo que debemos considerar el de la dicción, con lo que habremos examinado de manera completa lo que se debe hablar y cómo debe hablarse. [...] Todo cuanto se expresa en mitología y poesía, ¿será otra cosa que una narración de cosas pasadas, presentes o futuras? [...] Ahora bien, la narración se lleva a cabo ya simplemente, ya por la imitación, o bien de ambos modos. (*Rep.*, 392c-d)

El modo simple o directo consiste en que “el poeta habla por sí mismo, y no trata en absoluto de inducirnos a creer que otro y no él sea el que habla” (*Rep.*, 393a); en la mimesis, en cambio, el poeta pone todo su empeño en dar la apariencia de que no es él, sino otro el que habla.

Y cuando recita un discurso como si él fuera otro, ¿no diremos entonces que se conforma en cada caso lo más posible al lenguaje de aquél cuyo discurso nos anuncia? [...] Pero conformarse uno a otro por la palabra o por el gesto, ¿no será imitar a aquél a quien uno se conforma? [...] Y al contrario, si el poeta no se ocultase nunca, su obra entera sería poesía narrativa y sin imitación. (*Rep.*, 393c)

De estos modos de los discursos poéticos, Platón prefiere el simple. En el Libro III, resuelve expulsar, casi por completo, la imitación, de su República. No toma una decisión injustificada. En su pensamiento reside un ideal de ser humano que resulta punto nodal en sus consideraciones acerca del quehacer poético.

Platón encuentra el *ethos* (actitud vital) en las *harmoníai* (tonos). La relación que el filósofo establece entre los dos elementos se funda en los cimientos esenciales la cultura helénica. Para los griegos, la música era tan vasta que la consideraban madre de todas las artes. Su fin era estético y educativo a la vez, pues podía reflejar tanto el *ethos* de un individuo como el de una cultura; siendo así, también podía formarlo, lo que la volvía un instrumento de orden político. Además, desde la Grecia arcaica se consideró a la *poiesis* léxica y musical como una unidad inseparable, pues la palabra era un elemento de la composición total: “*musiké* no abarca sólo lo referente al tono y al ritmo, sino también [...] la palabra hablada” (*Paid.*, 603).

Sin embargo, la relación que Platón observa entre las palabras y la música cobra su identidad porque tiene el sino de su sistema filosófico racional, cuyo ideal era que el hombre desarrollara su intelecto. Platón, de acuerdo con el mundo helénico, sigue viendo a la poesía como el resultado del ritmo, la armonía y la palabra; pero, mientras que para la cultura griega los dos primeros eran los elementos preponderantes de la expresión poética e importaban el *ethos*, para Platón el factor rector fue la palabra, con lo cual ésta se convirtió en la guía del *ethos* poético.

Platón establece como ley suprema que debe presidir esta cooperación de la trinidad del logos, la armonía y el ritmo, la norma de que el tono y la cadencia deben hallarse supeditados a la palabra. [...] La palabra es la expresión inmediata del espíritu y éste debe dirigir. (*Paid.*, 618)

En términos generales, es permisible decir que a partir del filósofo ateniense la poesía se consolida categóricamente como un arte meramente verbal, aunque simultáneamente musical. Con base en el pensamiento platónico, por lo tanto, se puede ver al hombre, más que como un *ethos*, como un discurso vital particular, en vista de que es esencialmente racional, es decir, está regido por el *logos*, por medio del cual ha de alcanzar su ideal de ser. Debido al dominio de la palabra en la poesía, los sentimientos llegarán a ser considerados una construcción meramente lingüística en la literatura moderna.

Que las *harmoníai* helénicas son el antecedente de lo que hoy entendemos como tono literario se funda en un hecho esencial: mientras que el *ethos* era la actitud vital llamada *hombre* (formada por actos, palabras y sentimientos en unidad inquebrantable), en las composiciones poéticas de la antigüedad griega las *harmoníai* eran el elemento emocional que construía la expresión de dicho hombre. No obstante esta incipiente diferenciación, en la *poiesis*, tono y emoción se determinaban mutuamente, hasta tal punto que por un elemento se adivinaba al otro.

Observando al *ethos* a través de las *harmoníai*, y en correspondencia con la importancia del *logos* en el destino de los hombres, el filósofo divide los tonos en dos clases: los que admite en su *polis* y los que expulsa de ella.

[Sócrates] Pero hemos dicho que no hay ninguna necesidad de quejas y lamentaciones en nuestros discursos. [...] ¿Cuáles son las armonías quejumbrosas?... Dímelos, ya que eres músico.

[Adimanto] La lidia mixta, respondió, la lidia sostenida y otras semejantes.

[Sócrates] Por consiguiente, repliqué, habrá que suprimirlas como perniciosas aun para las mujeres que deben comportarse con moderación, ya no digamos para los varones. [...] En cuanto a los guardianes, nada es más indigno de ellos que la embriaguez, la molicie y la indolencia. [...] ¿Cuáles son, pues, las armonías muelles y usadas en los banquetes?

[Adimanto] Ciertas armonías jónicas y lidias, replicó, que se denominan “relajadas”.

[Sócrates] ¿Podrán ellas, amigo mío, ser de alguna utilidad para hombres destinados a la guerra? (*Rep.*, 398d-399a)

Estas expresiones poéticas de lo humano debían ser erradicadas del estado ideal, porque pervertirían la vida del hombre racional, en su individualidad y en su sociedad. El deber ser platónico era lo opuesto y vivía en otros tonos, los de la templanza y la valentía.

[Adimanto] De ninguna, respondió, y por lo visto no te quedan otras que la dórica y la frigia.

[Sócrates] No me sé, le dije, las armonías; pero déjanos aquella armonía que sepa imitar como conviene el tono y los acentos de un valiente que lo es de verdad, ya sea en la acción bélica, ya en todo trabajo violento, y que, en una situación desesperada, corre al encuentro de las heridas y la muerte, o se precipita en cualquier otra adversidad, rechazando en cualesquiera circunstancias, firme en su puesto, los asaltos de la fortuna. Y déjanos otra también, para imitar al hombre que se encuentre empeñado en una acción pacífica y no violenta, sino libre, o que trate de persuadir a los hombres por su enseñanza o consejo, o a los dioses por la plegaria, o que, al contrario, se muestra accesible a las súplicas de otro, a su enseñanza o a su persuasión, y que, al acertar por estos medios, según su designio, no se ensoberbece, sino que se conduce invariablemente con sabiduría y moderación, y se acomoda a lo que venga. Estas dos armonías, la violenta y la libre, y que son las que mejor imitan los acentos de la desdicha, la felicidad, la sabiduría, la valentía, éstas, déjanoslas.

[Adimanto] Precisamente, dijo, estas armonías cuya subsistencia pides, son aquellas de que te hablaba. (*Rep.*, 399a-c)

Éstos son los tonos que Platón tomó de la vasta teoría musical helénica. Ellos denotan los orígenes melódicos de la poesía, prácticamente imperceptibles en nuestros días. En este punto, sin embargo, ya debe quedar más claro por qué, aún en nuestro tiempo, estilo y tono literario son conceptos que se asocian estrechamente.

Tratando de acercar las definiciones de *tono*, presentadas por Moliner y por la RAE, al entendimiento platónico de las *harmoníai*, se puede decir que la *materia* o *asunto* (aquello de lo que se habla) era el discurso o actitud vital. En la cotidianidad del sujeto, la actitud vital se construía

por una manera de pensar manifestada en palabras, actos y emociones (o sentimientos) en una relación equivalente. En el plano de lo poético, el *ethos* se fundaba en la cotidianidad y se componía de los mismos elementos, los cuales comenzaban a formar la expresión poética, pero ésta sólo se consolidaba con la presencia de la música, el tono, el ritmo y la narración directa o la mimesis. Dado que no existía una parte sin la otra en la *poiesis*, *qué* (tema o *ethos*) y *cómo* (tono y ritmo) eran lo mismo. *Ergo*, no debe ser extraño que, al hablar de tono, Moliner se remita a la modulación de la voz que delata un estado anímico, una actitud o una intención, pues, finalmente, la simple modulación de la voz era, en la música griega, una perspectiva del mundo (como hoy podríamos llamar, de manera insuficiente, al *ethos*). Por su parte, esto también explica que la RAE ligue el tono a los conceptos: asunto, estado de ánimo, estilo, modo particular de la expresión y carácter (este último es, además, el término que Aristóteles usó para hablar de la formulación poética del hombre). En síntesis, lenguaje, estilo y tono vienen de un tronco común en el que se igualan.

Para concluir la teoría de las *harmoníai*, debe decirse que en la República no hay hombre múltiple; ningún *ethos* podría poseer más de un tono en la *poiesis*, porque, de acuerdo con Platón, no existía en la cotidianidad un hombre valiente que se lamentara en el combate o un cobarde que fuera sabio. Las *harmoníai*, pues, se oponían entre sí.

[Sócrates] Pero dime: ¿hay alguna comunidad entre la templanza y el placer en exceso?

[Adimanto] ¿Cómo podría haberla, respondió, cuando esto último pone a uno fuera de sí, no menos que el dolor?

[Sócrates] ¿Y con la virtud en general?

[Adimanto] De ninguna manera.

[Sócrates] ¿Y con la violencia y el desenfreno?

[Adimanto] Más [menos] que con ninguna otra cosa. (*Rep.*, 402e)

Dado que no puede haber hombre múltiple, se da por entendido que su expresión poética se compone por uno u otro tono, pues la síntesis de tonos queda anulada. Ante los ojos de Platón, no existe la coexistencia de tonos, sino el sometimiento de uno por otro. En el Libro III, la razón que tiene para expulsar a la mimesis responde a esto; si un hombre tomara la expresión o lenguaje de otro, como una máscara, su manera

cotidiana de proceder podría verse modificada por la asimilación del discurso, por ejemplo, un hombre templado que imitara a uno desenfrenado correría el riesgo de convertirse en éste. La narración directa resultaba más conveniente para el estado ideal, pues el ateniense consideraba que en ella el hombre hablaba por sí mismo, de manera que no se expondría a adoptar una actitud vital que le impidiera desarrollar el ideal sabio de ser. Si acaso hubiera imitación, tendría que ser sólo de dos tonos, que en realidad eran como las dos caras de una moneda: el de la sabiduría y el de la valentía.

Platón considera como totalmente imitativas a la comedia y a la tragedia, por lo que contienen únicamente máscaras y éstas llegan al diálogo; como pura narración simple a la poesía ditirámbica (antecedente de la lírica moderna), por lo que el poeta habla por sí mismo; como una mezcla de las dos a la epopeya, por lo que se desarrolla en una variación de narración e imitación. Las obras como las ditirámbicas eran, por lo tanto, las únicas que él admitía en su estado ideal.

Ahora creo haberte mostrado claramente lo que antes no pude hacer, o sea que la poesía y la mitología son o del todo imitativas, en la tragedia y la comedia, como tú lo has dicho; o bien por la narración del poeta mismo, lo que tú encontrarás sobre todo en los ditirambos. Y puede darse, en fin, una combinación de ambas cosas, como en la épica y en otros muchos géneros. ¿Me entiendes? (*Rep.*, 394b-c)

En conclusión, las *harmoníai* de las que habla Platón son cuatro: el lamento, la embriaguez, la templanza y la valentía, estas dos en estrecha relación. Por su parte, los tonos que presenta la primera persona de *Los demonios y los días* corresponden con esa clasificación: el tono angustiado se define por el lamento; el templado se caracteriza por la sabiduría; el demoniaco se desata por la embriaguez y la violencia; el cuarto, el tono valiente, nace cuando el yo sabio alza la voz para hacer de su canto sobrio un himno que convoca a una batalla y se dirige a *los que están armados*. Dejar sobre la mesa la posibilidad de que la variación tonal del poemario esté inspirada en los textos platónicos no suena descabellado si se considera que entre las lecturas de la carrera de Derecho que Rubén Bonifaz Nuño hubo realizado entre 1943 y 1947 habría de estar, con seguridad, la *República*.

La asociación entre el texto griego y la obra mexicana da pie para pensar que en ésta se reproduce la visión platónica de los discursos poéticos; si es así, cada tono implicaría un *ethos*, por lo que habría al menos tres personas diferentes. Ello, sin embargo, presenta una inconsistencia al observar dos aspectos: uno, en la poesía ditirámica como en la poesía lírica, se ha considerado que el poeta habla por sí mismo; dos, de acuerdo con Platón, el hombre sólo puede ser uno, no muchos. Si se observa, pues, con la lente del filósofo, el poemario cae en una paradoja: una actitud vital que se expresa poéticamente en narración simple no puede poseer más de un tono, pero el texto que se aborda es poesía lírica y presenta, nítidamente, más de dos tonos.

¿Hay, entonces, cuatro voces diferentes, cuatro máscaras que dialogan entre sí al modo de la tragedia?<sup>5</sup> ¿O es posible que el yo posea los cuatro tonos y sea múltiple? Responder afirmativamente a la primera pregunta sería otorgarle la máscara propia de la tragedia y de la comedia a un género al que tanto la antigüedad como el siglo XIX y aún ciertas perspectivas del XX se la negaron; responder que sí al segundo cuestionamiento sería derribar la presentación poética del hombre identificada por la singularidad de un discurso vital bien definido y contradecir la distinción tipológica del ateniense, por lo que surgiría la pregunta: ¿si la voz es una, por qué se compone de los cuatro *ethos* platónicos, opuestos irresolublemente?

La contradicción en que se encuentra la primera persona abre la discusión acerca de la esencia mimética ficcional que se ha negado a la poesía ditirámica, y, así, hace de *Los demonios y los días* una obra que se construye en el origen polémico del género lírico. Este trabajo no pretende dar una respuesta satisfactoria a esa discusión ancestral, pero dilucidar si es una o son muchas las voces que hablan en el poemario es fundamental para hablar de su organicidad. Recuérdese que el principal objetivo de la presente tesis es dejar claro el *cómo* de dicha organicidad. Hasta el momento, lo único que se puede evidenciar es una serie de

---

<sup>5</sup> Sandro Cohen señala que hay personajes diferentes en la obra: “éste es un poema de personajes, y los personajes involucrados tienen misiones específicas que se hallan, a veces, en posiciones encontradas” (“El fondo de la forma en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño”, pág. 115)

voces separadas entre sí o una voz poética fragmentada, en vista de un cambio tonal drástico.

Ante este panorama, es necesario confirmar la identificación del yo con el mundo clásico, abundando en las influencias griegas del poemario, pues esto puede ser un camino para despejar la paradoja en que cae la voz y, con ella, toda la obra. Además, aunque el tono se ha asociado con el pensamiento platónico en este capítulo, el análisis realizado no es suficiente para declarar escuetamente que el yo se configuró sólo a partir de esa perspectiva filosófica.

Como se ratifique la hipótesis de que el yo se conforma según una visión estética perteneciente a la Grecia antigua, es posible abrir el camino para despejar la segunda hipótesis: el yo parte de ciertas nociones del mundo helénico para encarar al moderno. Esto permitiría desarrollar el análisis de la tercera hipótesis: independientemente de que se trate de una o muchas personas, el tono cambia según la imagen que el yo obtiene de su mundo, la cual se determina por la función de las nociones clásicas en su discurso. Al validar estas hipótesis, se concluiría que el pensamiento griego es el eje que orienta tanto al mundo como al yo; observando ese eje, pues, se hallaría la organicidad de la obra.

De acuerdo con esta serie de planteamientos, el capítulo dos se dedica a la investigación de las influencias clásicas, como partes separadas, y el tres, al análisis de la obra, entendida como un sistema independiente.

## Capítulo 2

### El pensamiento griego; las partes

Para incursionar en la antigüedad clásica, he elegido tres obras, de Hesíodo, Platón y Aristóteles respectivamente: *Los trabajos y los días*, *El Timeo* y *La Poética*. La primera, porque el título mismo del poemario demanda su análisis. La segunda, porque la influencia que el pensamiento platónico ejerce sobre esta obra mexicana se extiende a la noción tripartita que se constituye por lo bueno, lo bello y lo verdadero, conceptos que se presentan explícita e implícitamente a lo largo del poemario guardando una relación dependiente entre sí. La tercera, porque acaso la paradoja abierta en la obra a partir de su asociación con el pensamiento de Platón pueda despejarse con el análisis poético realizado por su discípulo.

#### 2.1 Hesíodo y *Los trabajos y los días*

*Los trabajos y los días*, como la tradición lo tiene bien sabido, versa sobre los quehaceres que el hombre tiene que cumplir a lo largo de su vida, de acuerdo con una forma de comportamiento definida por un calendario subordinado a las estaciones del año, es decir, trata del proceder del hombre agreste, regido por su contacto con la naturaleza.

La anécdota detrás de su escritura es la de un litigio jurídico por una disputa de bienes entre hermanos. El demandante, Perses, quiere obtener una mayor parte de la herencia que les ha dejado su padre a él y a su hermano, Hesíodo. En el texto, éste arguye que es injusta su demanda, pues ya se le ha dado lo debido y el pedir más sólo estaría motivado por la ociosidad y el desapego del trabajo. La finalidad más escueta de la obra es hacer entender a Perses lo errado de su comportamiento y cuál sería el correcto proceder: “¡Oh Perses!, tú esto guarda en el ánimo tuyo [...] / Pues poco cuidado hay de discursos y pleitos / para quien en casa no tiene sustento abundante juntado” (*Er.*, vv. 27-31).

Más allá de eso, los *Erga* son una explicación de las relaciones entre el hombre y la divinidad, que se desarrolla mediante una reelaboración

de relatos míticos ya conocidos (como el de la raza áurea, el de Prometeo y el de Pandora). En la Grecia arcaica, mito, poesía, filosofía y religión eran todavía una sola entidad, por lo que la imagen de la divinidad y de lo humano, el conocimiento del mundo y las líneas de comportamiento que mantenían unida a la colectividad estaban fundidos.

Algo, sin embargo, singulariza a la obra. La peculiar forma de proceder que adopta el poeta en su exposición. Deja de ser el medio por el que las musas presentan su canto, separándose así de la tradición poética arcaica, y se apropia de sus palabras: “yo, por mí, quiero decir a Perses algunas verdades” (*Er.*, v. 9). No obstante ese rasgo, es evidente que el mensaje (las verdades del poeta) sigue siendo divino.

La suma divinidad es Zeus, quien se vuelve el símbolo de una especie de monoteísmo y se manifiesta en la justicia. Ésta se presenta a lo largo de la obra como tema fundamental. Todo aquello mandado por Zeus es lo justo y se considera una ley: “Oh Perses, tú esto pon en el ánimo tuyo / y a la justicia escucha y la violencia olvida del todo. / Pues esta ley para los hombres dispuso el Cronida” (*Er.*, vv. 274-276).

Pero, ¿cómo obedece la justicia el hombre humilde del campo? Por medio del trabajo, ley divina que lleva a la paz y se opone al enfrentamiento entre los individuos. Desde sus primeros versos, el poeta habla de dos tipos de luchas: la mala, que genera violencia, y la buena, que es un cotidiano batallar con el suelo por la sobrevivencia humana. La primera es todo aquello opuesto al mandato del Cronida y la segunda es la forma suma de honrarlo.

Único no es el género de Luchas, mas sobre la tierra  
son dos: una que podría alabar quien la comprende,  
la otra reprobable; y asaz en su alma difieren.  
Pues una la guerra funesta y la discordia acrecienta,  
cruel: ningún mortal la quiere, sino que por fuerza,  
por voluntad de los inmortales, honran esa Lucha gravosa.  
A la otra, la Noche tenebrosa la engendró la primera  
y la puso el Cronida, altirregente, que mora en el éter,  
en las raíces de la tierra, y la hizo a los hombres mucho mejor.

(*Er.*, vv. 11-19)

El trabajo es una auténtica guerra, no contra los hombres, sino contra la pobreza y la esclavitud. Dado que lo dispone la divinidad, es también

lo justo: “El trabajo es la manifestación de la justicia” (Vianello, XL). El hombre sólo puede permanecer en el mundo si respeta las leyes divinas, en esto se funda la noción del correcto proceder en el universo hesiódico. El trabajo es, entonces, el correcto proceder que asegura la subsistencia de la humanidad y la gracia divina.

Las nociones íntimamente vinculadas de trabajo y justicia no se abarcan con entender lo precedente: sus alcances son insospechados para un sujeto común de la modernidad. Con el fin de hacer más clara la cosmovisión del hombre griego ante el siglo XXI, ha de repararse en una clave del pensamiento antiguo que había sido tratada en los textos homéricos, pero que se reformula en los *Erga*: la *areté*.

El tema esencial de la historia de la educación griega es más bien el concepto de *areté*, que se remonta a los tiempos más antiguos. El castellano actual<sup>6</sup> [sic] no ofrece un equivalente exacto de la palabra. La palabra “virtud” en su acepción no atenuada por el uso puramente moral, como expresión del más alto ideal caballeresco unido a una conducta cortesana y selecta y el heroísmo guerrero, expresaría acaso el sentido de la palabra griega. [...] Su raíz se halla en las concepciones fundamentales de la nobleza caballeresca. En el concepto de *areté* se concentra el ideal educador de este periodo en su forma más pura. (*Paid.*, 20)

¿Qué relación hay entre el mundo guerrero y noble, que Homero había expuesto antes a la Hélade, y la vida de campesinos humildes presentada en los *Erga*? El enaltecimiento de una vida humana según un ideal del correcto proceder en estrecha relación con la divinidad. Acercar el hombre a la divinidad es darle un sentido de trascendencia. Esto es particularmente relevante en una obra donde, a diferencia de los textos homéricos, la vida que se retrata es la del hombre sencillo, sin ningún parentesco con los dioses. Así, al hablar del trabajo divino u ordenado por la divinidad, la aportación del beocio a la cultura griega no acaba en una serie de nuevas interpretaciones míticas ni es una sencilla lista de lo que el hombre debe hacer a lo largo de sus días; es la formulación del sentido de la vida campesina, es la enunciación de su particular ideal de ser, su *areté*. En los *Erga*, el griego deja de valorar al hombre por su procedencia noble, sus acciones guerreras y el dominio elocuente de su

---

<sup>6</sup> En rigor, Jaeger debió referirse al vocablo alemán *tugend*, semánticamente próximo a *virtus*.

voz. Serán otras acciones las que enaltezcan al ser agreste: todas las que se derivan de la lucha con el suelo. Así, las armas bélicas de la nobleza son sustituidas por las herramientas del campo, que serán las armas para conseguir la *areté*:

Con el sudor de su frente debe ganar el hombre su pan. Pero esto no es una maldición, sino una bendición. Sólo a este precio puede alcanzar la *areté*. Así, resulta perfectamente claro que Hesíodo, con plena conciencia, quiere poner, al lado de la educación de los nobles, tal como se refleja en la epopeya homérica, una educación popular, una doctrina de la *areté* del hombre sencillo. La justicia y el trabajo son los pilares en los que descansa. (*Paid.*, 78).

Tal como en las gestas homéricas, la importancia de la opinión y el reconocimiento de la sociedad reflejan el valor de los hombres. Esto deja sentir el peso y la responsabilidad de los actos. En efecto, existía una ética claramente establecida entre los sujetos de esa comunidad.

Criticaban libremente la conducta de sus conciudadanos y aun la de los señores preeminentes y “lo que la gente dice” era de importancia decisiva para el prestigio y la prosperidad del hombre ordinario. Sólo ante la multitud puede afirmar su rango y crearse un prestigio. (*Paid.*, 68)

Mediante su obra, Hesíodo exhibe la indignación general de su pueblo frente a situaciones injustas, como su litigio jurídico, pues, si bien la sociedad a la que pertenecía no descansaba en una armonía total, sí aspiraba a ella. En vista de esa aspiración, una conducta incorrecta era reprobable porque podía modificarse. Esta libertad de acción se desprende de los atributos de la divinidad: el Zeus presentado en los *Erga* se diferencia del panteón homérico, principalmente, porque no ciega caprichosamente a los hombres para que se equivoquen; cada individuo es responsable de sus acciones, ya que las realiza por voluntad propia. El pleito legal que funge como marco anecdótico del texto es ya suficiente para demostrarlo.

Hesíodo dedica la obra a hacer recapacitar a los jueces, que han fallado en su contra voluntariamente al dejarse sobornar, sobre su injusto proceder. Les recuerda que Zeus los ve y puede castigarlos, pues con su corrupción ejercen la violencia (sinónimo de la injusticia) sobre la sociedad que administran. Su comportamiento sale de las leyes, de lo que

el dios quiere de los hombres, porque fomentan el ocio (opuesto del trabajo) en Perses. Al fomentarlo, desconocen la verdad divina y lo que es bueno para el hombre, por ello su comportamiento debe ser primero reprobado y después corregido.

Esto guardando, enderezad los juicios, oh reyes, de dones  
devoradores, y olvidad del todo las tuertas sentencias.  
Prepara el mal a sí mismo el hombre que el mal a otro prepara:  
la mala intención para quien intenta es malísima.  
El ojo de Zeus que todo lo ve y que todo lo sabe  
también esto mira, si quiere, y no se le oculta por cierto  
cuál sea esta justicia que encierra, en su interior, la ciudad.

(*Er.*, vv. 263-269)

De lo anterior se desprenden dos consideraciones. Por un lado, en los *Erga* se inscribe una visión del derecho divino, el cual es desconocido por los jueces, pues el derecho no consiste en un código de comportamiento humano definido por los mismos hombres, sino en el conocimiento de lo dispuesto por Zeus. Por otro lado, en el querer aleccionar sobre la existencia de lo mandado por la divinidad (el trabajo y la forma del mismo) reside el rasgo educador de la obra de Hesíodo, condición de suma importancia en el recuerdo que la cultura universal tiene del beocio.

El poeta alecciona sobre cómo evitar males<sup>7</sup> tales como la miseria y el hambre, con que la divinidad podría acabar con los hombres de su tiempo. El proceder de los hombres debería ser luchar con el suelo para impedir dichos males; sin embargo, hay quienes ignoran esto, por ello el poeta teme y alecciona. Así, aun cuando cree en un mundo donde existe

---

<sup>7</sup> En los *Erga*, los males de la humanidad se asocian con los que salen de la caja de Pandora, en la cual se quedó encerrada la esperanza, pues no alcanzó la salida. Los males que salen son inevitables, los que se quedan son evitables. Paola Vianello señala que la esperanza podía ser, para el mundo griego, un tipo de mal si se entendía como mera “expectación y dependencia exclusiva de elementos exteriores”. Se abren, entonces, dos sentidos para la esperanza, ya desde *Los trabajos y los días*: “La suposición de que la Esperanza hesiódica se desdoble conceptual y moralmente en esperanza buena y esperanza mala se justifica, por un lado, en cuanto que, desde el punto de vista lexicológico, es una *vox media* que expresa expectación de algo, y por otro lado, en cuanto que Hesíodo alude en un pasaje de los *Erga* a una ‘vana esperanza’ que arruina a los hombres, mientras que en otro se aferra, él mismo, a la esperanza en la justicia divina: una esperanza, como ya dijimos, fundamentalmente positiva” (Vianello, XXXVII).

la justicia divina, se lamenta de haber nacido en una raza de hombres que se pierden por su propia voluntad:

En ella privan el dolor y la fatiga, y la muerte es angustiosa. Sin embargo el mal no es absoluto, pues se mezcla todavía con el bien (v. 179). Ésta es una realidad, por ahora, mas no inmutable: (...) la raza será destruida por Zeus si los hombres no ponen reparo y, al contrario, acentúan los males y la violenta injusticia que están cultivando. (Vianello, XLIII)

En *Los trabajos y los días* se ofrece una imagen coherente, sistemática y unificada de una forma de vida que hasta ese momento no había sido considerada digna de ser cantada por un aedo iniciado en los conocimientos homéricos. En ella se dibuja el ritmo de los quehaceres diarios develados por una divinidad que sustenta lo moral y lo natural como el mismo ser con dos rostros.

El orden maravilloso que domina la totalidad de esta vida y el ritmo y la belleza que otorga, se deben a su íntimo contacto con la naturaleza y su curso inmutable y su constante retorno. En la primera parte, la exigencia de justicia y honradez se funda en el orden moral del mundo. En la segunda, la ética del trabajo y de la profesión surge del orden natural de la existencia y de él recibe su leyes. El pensamiento de Hesíodo no los separa. El orden moral y el orden natural derivan igualmente de la divinidad. Cuanto el hombre hace y omite, en su relación con sus semejantes y en relación con los dioses, así como el trabajo cotidiano, constituye una unidad con sentido. (*Paid.*, 80)

Con la reformulación de mitos, Hesíodo puede forjar su *areté*, el buen proceder de la vida campesina, que no es otra cosa que la suma dignidad del hombre valorado por su propio espíritu, no ya por su estirpe divina: “Con Hesíodo empieza el dominio y el gobierno del espíritu que presta su sello al mundo griego” (*Paid.*, 83). En este texto, por primera vez, el hombre humilde puede escuchar su nombre en la voz divina del aedo y seguir percibiendo sus ecos en su diario caminar.

### **2.1.1 Entre *Los trabajos y los días* y *Los demonios y los días***

Lo expuesto sobre *Los trabajos y los días* faculta su comparación con *Los demonios y los días* en diferentes aristas, que corresponden tanto a la *imago mundi* como al proceder poético.

a) Comportamiento de la voz que habla

La voz poética de Hesíodo se acerca mucho a la idea moderna de autor, al decir que quiere hablar por él, con lo que asume la responsabilidad de sus palabras y se empodera de ellas. Si al principio se dirige a las musas o a Zeus, parece que es sólo para que éstos vigilen sus sentencias o verdades, pero no para que se posesionen de él. En este aspecto, el beocio es quien se comporta como moderno. Sin embargo, Bonifaz Nuño sigue al griego en que, hablando también por sí mismo, habla de una verdad suprema. Así, su mensaje es y no es de su autoría.

#### b) Materia poética

El rapsoda presenta hombres sencillos y su quehacer cotidiano; no trata de conceptos elevados, sino de lo que para la época clásica resultaba una materia prosaica. Habla principalmente sobre la vida agreste, pero también menciona oficios como el del carpintero o el del jarrero, además del comerciante del mar. Hesíodo termina la segunda estrofa de su poema, diciendo sobre la lucha buena:

Ella, aun al que no tiene palmas, para el trabajo despierta;  
pues, uno anhela el trabajo cuando mira hacia otro,  
opulento, que se afana a labrar y a plantar  
y a disponer bien la hacienda; y envidia el vecino al vecino  
que tras la riqueza se afana. Buena Lucha, ésta a los hombres.  
El carpintero al carpintero ceta, el jarrero al jarrero,  
el mendigo al mendigo envidia y el aedo al aedo.

(*Er.*, vv. 20-26)

Por su parte, el poeta mexicano también habla sobre la vida humilde, pero no en el sentido plenamente etimológico de la palabra latina *humus* (tierra), que se relaciona con el hombre del campo, sino en el que se deriva de éste en la urbe moderna (de bajo estrato social):

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.

(*Dms.*, 2)

Con el ser prosaico de estos hombres, los dos poetas se alinean explícitamente, a partir de su trabajo. Bonifaz Nuño termina la última estrofa de su segundo poema emulando a Hesíodo, pues figura en el final

de la lista de oficios: “Yo también conozco un oficio: / aprendo a cantar. Yo junto palabras justas / en ritmos distintos” (*Dms.*, 2).

Sin embargo, el paralelismo aumenta si se reflexiona que hay una relación de correspondencia entre los elementos que conforman la enumeración de los oficios en ambas obras. Primero, *el que hace las camas y las mesas* es el carpintero; después, *el que siembra* se vincula íntimamente con el jarrero, su relación es estrecha ya desde los *Erga*, pues la jarra de vino que fertiliza al hombre (al igual que el sembrador a la tierra) se usa en el proceso de la siembra<sup>8</sup>; más adelante, *el que reparte cartas* se alinea con el mendigo, lo cual equipara la comunicación con la humildad, y sugiere la imagen de la pobreza material frente al poder de la palabra. Nótese, además, que el que reparte cartas es quien se encarga de la comunicación entre los hombres cotidianos, al igual que estos poetas. No es tan aventurado señalar la relación entre cartero, mendigo y poeta humilde, pues el vínculo entre la poesía y la forma epistolar se desarrolla a lo largo de la obra y llega a su culminación en el último poema, donde los versos componen una carta.

c) Inconformidad con el tiempo que se vive y añoranza de uno mejor

En los *Erga* se presenta una serie de mitos, uno de ellos es el de la edad de oro y su degradación por diferentes razas de hombres. Con la censura del proceder errado en que caen sus contemporáneos, el beocio desprecia su tiempo: “¡Ojalá entre los quintos hombres ya no más estuviera, / sino que antes muerto o después hubiera nacido!” (*Er.*, vv. 174-175). Añora la existencia de aquellas razas cuyo proceder fue justo y premiado por Zeus, desde la áurea hasta la que participó en las gestas homéricas: “Primeramente, una raza áurea de hombres con habla / crearon los inmortales que tienen moradas olímpicas” (*Er.*, vv. 109-110). El lamento y la añoranza de la voz lírica se repiten casi con la misma fuerza en *Los demonios y los días*.

Adiós, Garcilaso de la Vega,  
tus claros cristales de sufrimiento.

---

<sup>8</sup> Su uso es ritual: “Pocos saben, también, que el veintisiete del mes es muy bueno / para empezar la jarra y el yugo poner sobre el cuello” (*Er.*, vv. 814-815).

Yo vine a decir palabras en otro  
tiempo, junto a gentes que padecen  
desasosegadas por el impulso  
de comer, comidas por la amargura;  
débiles guerreros involuntarios  
que siguen banderas sin gloria,  
que lloran de miedo en las noches,  
que se desajustan sin esperanza.

(Dms., 11)

d) El propósito de hacer reflexionar sobre un equívoco

Del lamento por los tiempos que se viven, se produce la necesidad de evidenciar el comportamiento no válido para censurarlo. Como ya se mencionó, el beocio señala a su hermano su vida ociosa, y a los jueces, su injusticia. En el poemario mexicano se realiza una serie de cuestionamientos para hacer recapacitar sobre una actitud lamentable:

¿En dónde ha quedado la tristeza?  
¿En dónde, el amor? ¿Cómo es posible  
que se niegue tanto, que se soporte  
que se niegue tanto? ¿Dónde han quedado  
la violencia, el alma, la sangre?

(Dms., 8)

e) Objetivo aleccionador

Observar el equívoco, conduce a la intención de enmendarlo mediante el aleccionamiento. En la memoria de Occidente *Los trabajos y los días* figura, principalmente, por su carácter educador. Por su parte, en el poemario se habla de un conocimiento del pasado que debe recordarse en el presente para despejar un poco la confusión de la humanidad, para orientarla: se trata de una serie de saberes que conciernen a la relación entre los hombres. En razón de esto, la memoria y el olvido son claves en el texto.

Hace falta estar atentos, tendidos  
para no perdernos nada;  
para recobrar lo que olvidamos.  
Pensar, conocer, por ejemplo,  
qué es lo que sucede cuando se encuentran  
dos que van a amarse; qué, cuando muere  
a solas alguno que quisimos.

(Dms., 2)

Si bien, estos puntos son suficientes para identificar al poemario con una poética de la Grecia arcaica, son insuficientes todavía para proponer una interpretación integral de *Los demonios y los días*, en vista de que no pueden explicar el cambio de tono.

## 2.2 De Hesíodo a Platón

Tres siglos hay, aproximadamente, entre Hesíodo y Platón. El primero es un rapsoda que emite verdades; el segundo, un filósofo que dota de belleza a su palabra. A pesar de sus diferencias, en la obra de ambos autores vive el elemento esencial de la cultura helénica: la *kalokagathía*.

En la lengua griega, *kalós* era un vocablo que designaba lo hermoso, bello, honrado, glorioso, conveniente, favorable y perfecto, mientras que *agathós* refería el bien, la virtud, también lo bello y además la gracia. Respecto a la historia de estas dos palabras, se dice que las connotaciones de bondad o de virtud fueron posteriores a la época arcaica; independientemente de ello, en algún momento ubicado entre esa época y la clásica, ambas formaron una unidad: “Lo bello y lo bueno no son más que dos aspectos gemelos de una y la misma realidad, que el lenguaje corriente de los griegos funde en unidad al designar la suprema *areté* del hombre como ‘ser bello y bueno’ (*kalokagathía*)” (*Paid.*, 585).

Mientras que este eje supremo suele llamarse *kalokagathía* cuando se concibe como cosmovisión, cuando se explica como ideal de correcto proceder es nombrado *areté*. Jaeger advierte, no obstante, el parentesco entre los dos vocablos: “También el adjetivo *agathós*, que corresponde al sustantivo *areté*, aunque proceda de otra raíz, llevaba consigo la combinación de nobleza y bravura militar” (*Paid.*, 22).

La *kalokagathía* es la condición del mundo completo, el mundo era bueno y bello; los hombres, por lo tanto, también debían serlo. Así, la *areté* debe comprenderse como el camino y la meta de un anhelo: igualar el ser del hombre al ser del mundo. Ya en la *Iliada*, no se limita al valor y la bravura militar de tiempos anteriores, pues el texto:

Muestra cómo el viejo concepto guerrero de la *areté* no era suficiente para los poetas nuevos, sino que traía una nueva imagen del hombre perfecto para la cual, al lado de la acción estaba la nobleza del espíritu, y sólo en la unión de ambas se hallaba el verdadero fin. Y es de la mayor importancia que este ideal sea expresado por el viejo Fénix, el educador de Aquiles, héroe prototípico de los griegos. En una hora decisiva recuerda al joven el fin para el cual ha sido educado: “Para ambas cosas, para pronunciar palabras y para realizar acciones”. (*Paid.*, 24)

Más adelante, en los *Erga*, el ideal del correcto proceder no pierde el valor homérico de las palabras y los actos, sino que lo transfigura; las palabras ya no tendrán la elocuencia noble del héroe, pero sí la justicia divina: “A quienes dan a forasteros y a lugareños sentencias / rectas y que por nada de lo justo se apartan, / para ellos da flor la ciudad, y el pueblo en ella florece” (*Er.*, vv. 225-227). La naturaleza da el oren (la belleza cosmológica) y determina la bondad en los actos humanos que responden a dicho orden; al integrarse a éste, el hombre no sólo tiene una existencia ética, sino también estética, pues forma y acto son indivisibles.

### **2.2.1 Platón y la noción tripartita de lo bueno, bello y verdadero**

Quien expone una imagen teórica y sistemática de lo *kalós agathós* es Platón. El ser, como categoría filosófica, guía su dilucidación del mundo y del hombre. En el *Timeo* explica al universo como algo generado, en oposición a lo no generado. Antes que todo lo creado estuvo el ser, lo eterno, lo inmutable, lo que siempre ha sido y será, esto es lo no generado. En cambio, lo que es creado tiene una causa; por ello, en realidad, *no es*: se encuentra en el tiempo, en el devenir. El primero se alcanza por la inteligencia; el segundo, por la percepción sensible.

Lo generado encuentra su causa sólo en dos cosas: en algo que, a su vez, fue creado o en lo eterno (la mejor de las dos). ¿Cuál es la causa del universo? El demiurgo, una deidad inmutable; aunque Platón no aclara su aparición, lo identifica con el ser, ya que la bondad es su atributo supremo. Ésta se delata tanto en la forma contingente que la deidad dio a su obra como en el principio con que la modeló (la identidad).

Así, pues, si este mundo es bello y su demiurgo bueno, es evidente que miró al que es eterno [...] Ahora bien, a todos es evidente que el demiurgo miró al que es eterno, pues el mundo es la más bella de las cosas engendradas, y su artífice la mejor de las causas. Por esto, como fue engendrado de este modo, fue fabricado conforme a lo que es aprehensible por la razón y la inteligencia, y según lo que es idéntico. (*Tim.*, 29a)

Dado que el demiurgo es bueno, es también generoso. Al enfrentarse con la masa sin concierto y sujeta al devenir, quiso igualarla a sí mismo. Así, la labor de la deidad consistió en dar forma al caos, por lo cual el universo es, finalmente, un orden. En otras palabras, la bondad esencial del ser se manifiesta en la belleza de lo generado, y se puede explicar como el impulso hacedor o artífice. Ergo, lo bello se subordina a lo bueno. Que el demiurgo ordenó el universo se corrobora porque sólo la mejor de las causas puede dar la más bella de las formas.

Ahora bien, lo conveniente al viviente que ha de contener en sí mismo a todos los vivientes sería una figura que contuviera en sí misma todas las figuras. Por eso lo torneó con forma esférica, equidistante en todas partes del centro a los extremos, circular, la más perfecta y semejante a sí misma de todas las figuras, porque consideró que lo semejante es mil veces más bello que lo desemejante. (*Tim.*, 32c)

Con la medida, la proporción, el equilibrio, el lugar, el tiempo, el ritmo, etc., se creó la figura más perfecta, pues, en su geometría, guarda a todas las demás. Sin embargo, la máxima manifestación del ser no está en la mera forma. Entre la belleza y la bondad, median las ideas eternas, pues la deidad las tomó como modelo para formar las cosas del mundo. Si la belleza de las cosas es una proyección de las ideas, lo realmente bello es intangible e inteligible.

Únicamente por medio de la inteligencia se puede encontrar la idea que fue el modelo de la cosa generada; de ahí que la belleza del universo deba ser vista solamente con los ojos del intelecto, no con los del rostro. Esta relación entre bondad, belleza e inteligencia aclara por qué, siendo un discurso filosófico: “La cosmología platónica abunda en referencias estéticas que explican su origen y finalidad” (*Bell.*, 85), pues decir que el universo es bueno y bello “supone una igualdad con el bien metafísico [antes que con el moral] entendido como perfección de la naturaleza” (*Bell.*, 85).

El artífice creó a los dioses y mandó a éstos generar al hombre. Los primeros no son inmortales, pero no tendrán un destino mortal, por voluntad de su creador. El hombre, en cambio, tiene una condición mortal que sólo puede modificar por sí mismo; sin embargo, es una proyección del universo, porque posee también un alma inteligible: la deidad suprema la entregó a las menores para que realizaran su tarea.

Después de reflexionar, descubrió que, de las cosas por naturaleza visibles, ningún todo carente de inteligencia podría nunca llegar a ser más bello que un todo provisto de inteligencia y que, además, es imposible que la inteligencia esté presente en algo por separado del alma. (*Tim.*, 30b-30c)

A pesar de que lo bueno y mejor del mundo siempre está más cerca de lo eterno, no hay confusión entre el ser y el devenir, su oposición es categórica, por eso, el universo no es tan bueno como lo eterno ni está exento de una degradación de la belleza. Siendo así, en él hay unas cosas más buenas o bellas que otras. Además, existe la belleza aparente (falsa belleza), que, lejos de conducir a la verdad, se reduce al placer efímero de los sentidos.

De todo lo creado, únicamente el hombre es capaz de hacerse mejor o peor autónomamente, por vía de su voluntad. La diferencia entre una y otra posibilidad se da con la formación de su razón, es decir, con su orientación hacia la búsqueda de la verdad inteligible, la cual lo ordena y unifica, y así lo vuelve bello. Como no tuviera la fuerza de voluntad para educar su razón, correría el riesgo de disiparse en el devenir de lo aparente y perecer por completo, pues si “se entrega a los deseos y ambiciones y se esfuerza impetuosamente por satisfacerlos, engendra necesariamente todas las doctrinas mortales y se vuelve enteramente mortal” (*Tim.*, 90b). Quien antepusiera lo agradable y placentero a lo bueno y la verdad, tomaría el sendero inverso al del orden: la degeneración. El hombre que pudiera recibir el adjetivo de bueno sería, entonces, el que formara la belleza en su alma y se alejara de lo degenerado, degradado, deforme o perverso.

En el camino hacia la belleza inteligible, el hombre bueno debe hallar el *logos*, palabra que, siendo instrumento de la razón, puede acercarse al modelo (idea eterna) de lo generado (imagen).

De este modo, entonces, acerca de la imagen y su modelo, hay que establecer la siguiente distinción, al admitir que los discursos guardan una afinidad con aquello de lo que son intérpretes: los discursos acerca de lo que es firme, estable y manifiesto a la inteligencia deben ser firmes e infalibles y cuanto conviene que posean los discursos irrefutables e invencibles, nada de ello debe faltarles—. Pero los discursos que se refieren a lo que es una copia de aquello, como es una imagen, han de ser verosímiles proporcionalmente a los primeros. Lo que el ser es a la generación la verdad es a la creencia. (*Tim.*, 29b-29c)

Si la esencia del hombre, al igual que del universo, es el alma inteligible, la esencia de su palabra es la verdad racional. Hombre y verdad deben fundirse, éste es el sentido del correcto proceder en el pensamiento platónico. Sin embargo, palabra y verdad no son lo mismo. Con el hallazgo platónico de la verdad, también se descubre la falsedad. Así, aquello que se dice puede ser verdadero o falso. Además, al igual que las cosas del mundo, los discursos tienen esencia y apariencia, como se mencionó en el primer capítulo. Por ello, las relaciones entre la palabra y la verdad se vuelven complejas.

En la Grecia del siglo V a. C., el conocimiento del universo se había dado, en efecto, por las palabras, pero, hasta ese momento, las más escuchadas e influyentes en la sociedad, seguían siendo las de los poetas. A éstos, se remitían tanto el pueblo como los sofistas, para orientar las cosas de los hombres; si bien el pueblo comprendía la palabra poética según su núcleo cultural, mientras que los sofistas buscaban la sabiduría en un correcto análisis de la misma.

En su momento, el pensamiento platónico fue revolucionario: la noción tripartita bueno-bello-verdadero fue el principio máximo que aportó un conocimiento universal y absoluto; después de formar el alma y el cuerpo del hombre, a través de la música y la gimnástica, ordenaría a la sociedad mediante la justicia, manifestada en el establecimiento y la vigilancia de las leyes supremas. La *polis* no pretende ser otra cosa que la proyección del alma: “La justicia era la virtud política por antonomasia [...] El concepto platónico de lo justo está por encima de todas las obras humanas y se remonta a su origen en el alma misma” (*Paid.*, 594). La corrupción política, pues, connotaría la corrupción del

alma. Así, tampoco en la teoría platónica lo justo se reduce a una serie de normas acordadas por los individuos.

En contraste, los sofistas promovían un conocimiento relativo. Protágoras, por ejemplo, sostiene que las partes de la virtud (la justicia, la templanza, el valor, la santidad y la sabiduría) son diferentes, como prueba agrega que hay injustos que son valientes. Para refutarlo, Sócrates dice que los hombres buscan sólo el bien; incluso los injustos buscan el triunfo de su injusticia como un bien. Ninguno se allegaría a algo que viera malo para sí, a menos que ignorara qué es lo bueno. Concluye que la valentía no consiste en que el hombre se exponga a los males, sino que es la ciencia que ayuda a conocer lo realmente bueno: es sabiduría. Aclara, así, que, siendo parte de la virtud, no difiere de ésta.

Gorgias asevera que la retórica es el más grande de todos los bienes, pues su virtud es hacer los discursos que dan la libertad al hombre y la autoridad al gobierno, al persuadir a cualquiera en cualquier reunión política, hablando de lo justo e injusto. Puesto que lo justo es un conocimiento superior, Sócrates le pregunta si la retórica se conduce como una ciencia. Gorgias le dice que no, porque su tarea no es instruir, sino sólo persuadir. Sócrates precisa que la persuasión se da a través de la ciencia o de la creencia, y que, mientras que la creencia puede resultar falsa o verdadera, la ciencia siempre será verdadera. *Ergo*, es imposible que persuada, por la creencia, a quien conoce la ciencia; si acaso persuade a alguno, será al ignorante. Gorgias arguye que, aunque no instruye sobre la justicia, quien aprenda retórica podrá conocer lo justo, pues debe usarse de ella justamente, pero, si algún discípulo no lo hiciera así, no se le imputaría al maestro. Sócrates devela, entonces, que el discípulo de la retórica no conocería lo justo, pues quien conoce lo realmente justo nunca cometería un acto injusto.

De acuerdo con Platón, la retórica no pertenecía a ninguna ciencia, sino a otra especie de discursos: los adulatorios, que trataban de usurpar el lugar de la verdad, aparentando ser ésta misma. El arte del político era corrompido por el sofista (en su parte legislativa) y por el retórico (en su parte jurídica). Éste aplicaba, en la asamblea política, el conocimiento falso que el otro vendía celadamente. Guiándose por la apariencia

sensible, la retórica hacía conjeturas en vez de buscar la verdad y reducía la noción de lo bello a lo que resultaba agradable para quien intentaba persuadir, pues creía hallar el poder en el dominio de la voluntad ajena. Platón sostenía, en cambio, que el poder estaría vedado a quien desconociera el bien.

Ya que su propósito también era adular a los sentidos, el filósofo vio a los discursos poéticos como un tipo de retórica: el más antiguo y peligroso, dada la influencia que ejercían. ¿Cómo aparentaban, entonces, conocer verdaderamente el mundo y sus cosas?

No es difícil, contesté, antes bien se trata de una operación frecuente y rápida, [...] con sólo que quieras tomar un espejo y darle vueltas en todas direcciones. Rápidamente harás el sol y los astros del cielo; rápidamente la tierra; rápidamente a ti mismo y a los demás vivientes y muebles y plantas y todos los objetos que acabamos de mencionar. (Rep., 596d-e)

En la eternidad residen las ideas, que son la verdad; en el universo, sus copias; en la voz del poeta, el reflejo de éstas, volviéndose caos. Platón señala una cadena de artífices: el verdadero, el imitador y el que imita al imitador; dios, el artesano y el poeta imitador. De los tres, únicamente el demiurgo crea desde la verdad, de ahí que haya sólo una creación bella y perfecta. A ésta, se acerca el artesano, porque conoce la virtud (utilidad) *en* su trabajo, y de ésta se aleja el poeta imitador, porque, poseyendo una labor sin utilidad, vive alejado de lo bueno y lo justo. Condenado, el poeta, a vivir en la creencia, si algo puede ver y hablar del mundo, es sólo la apariencia, ya que su palabra es la copia de la copia; en su voz, la creación se disipa y vuelve al caos.

Era imposible, entonces, que Platón hablara de la creación poética como la entendemos hoy, porque el hombre no podía crear, sino sólo decir, hacer *mythos* (en su sentido primigenio: discursos) acerca de lo creado. El poeta imitativo fue expulsado de la *polis*, primero, porque su propósito no era orientarse hacia la verdad, sino a la belleza meramente sensible (agradable y aparente); después, porque buscar la verdad mediante la imitación era una contradicción. Así, razones no sólo educativas, sino también epistemológicas, motivaron su separación.

Ante la necesidad de la verdad y la presencia de la falsedad, el filósofo encuentra un camino: fundar una retórica verdadera. ¿Cómo? Educando al legislador y al orador en el amor a la sabiduría. La idea del gobernador filósofo, por la que después Aristóteles formaría a Alejandro, nace aquí. Sin embargo, el gobernante, el retórico y el poeta verdaderos habrían de enfrentarse a un pueblo que vivía en la creencia; por eso, les es permitido usar de la mentira falsa. En ella, el orador, al conocer la verdad, no se guiaría por la apariencia, sino que pondría a ésta al servicio de aquélla; de ahí que proponga, por ejemplo, modificar las palabras de Homero o mentirle al pueblo siempre que éste no pudiera comprender las decisiones que lo hicieran mejor.

Habiendo hecho un recorrido por el *Timeo*, es posible entender el lugar e importancia de la palabra: siendo *logos*, connota la verdad. Con ello en mente, Platón habla sobre las *harmoníai*, analiza las formas de dicción en la poesía (directa o imitativa) y establece el canon de belleza justa; de ahí que los únicos discursos poéticos que permitiera dentro de los límites de su *polis* fueran las odas y las elegías, pues sólo en ellas podría vivir la noción tripartita, que ordenaría al hombre y a la sociedad. Si Platón les pone una condición a los poetas expulsados es que comprueben su utilidad, es decir, su virtud o su bondad; pero, de acuerdo con su teoría, era imposible hallar la verdad en la imitación.

### **2.2.2 Entre el pensamiento platónico y *Los demonios y los días***

Si el poemario se alinea con el pensamiento platónico, habrá de contener su *areté*, y por ella determinará su proceder poético, como es insoslayable en la filosofía del ateniense. En el poemario, lo verdadero es una condición de lo bueno:

Si está la verdad en lo que digo  
las cosas que digo serán buenas.  
Que los que se sienten desesperados  
conozcan que estoy pensando con ellos. (Dms., 8)

Puede leerse que no hay cosas verdaderas que no sean buenas y viceversa, pero sobre todo debe observarse que se busca la verdad en las palabras para llegar a lo bueno. Pasa lo mismo en la filosofía platónica,

porque lo bueno se equipara con el ser, mientras que los vocablos son el instrumento para llegar a él. Nótese que el pensamiento hace comulgar a los hombres, por medio de éste el poeta *está con ellos*. Según el *Timeo*, el alma inteligible es una e idéntica (*Tim.*, 34c-35b)<sup>9</sup>; aunque una porción suya reside en cada individuo por separado, por ella se unen y ordenan los hombres. La noción de “pensamiento” que vive en el poemario procede, pues, del alma inteligible tratada por filosofía platónica.

La verdad, además, se busca por voluntad individual, y no se presenta en todo tipo de palabras, sino sólo en aquellas que sean irrefutables.

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 insigne, irrefutables  
frente a la ceguera de los que miran. (Dms., 27)

Dichas palabras son pronunciadas por un poeta que busca comprender sabiamente las cosas con el propósito de aleccionar a los hombres respecto a ellas. Se trata de una voz lírica con un papel muy semejante al del filósofo, pues busca una verdad nacida en el intelecto.

El hallazgo de la verdad está también en correspondencia con la búsqueda de la belleza, la cual es una manifestación de lo bueno, pues no hay forma bella que no emane del ser, que es *lo mejor*: “La mejor belleza que encuentro / en todas las cosas que hacen los hombres / es la que se guarda en los puentes” (*Dms.*, 22). La *mejor belleza* es la belleza buena; tras ésta se hallará la verdad.

La justicia, por su parte, se considera también suprema: no obedece a un código de comportamiento elaborado por el hombre, sino a leyes

---

<sup>9</sup> El alma es una e idéntica, pese a que la obra misma dice que el dios elaboró el alma del mundo mezclando el *ser* indivisible (lo mismo) con lo divisible (lo otro), pues, a partir de esta mezcla, resultaron tres naturalezas que tomó y volvió a combinar en *una única especie*. No obstante, en el fondo, el alma no puede generarse sin el *ser*; una porción del *ser* yace en cada hombre, en su inteligencia, porque el hombre fue creado para *inteligir lo inteligible*. Así, de éste se cuenta que: “Para imitar la figura del universo, que era redonda, los dioses ataron las dos revoluciones divinas a un cuerpo de forma esférica, que ahora denominamos ‘cabeza’, que es lo más divino y dueño de todo lo que hay en nosotros” (*Tim.*, 44d). Lo divino, por lo tanto, se reproduce en cada hombre, e iguala uno a otro; hace hablar de un “nosotros”.

superiores de las que éste no puede escapar. El yo encuentra la justicia en su interior.

A veces un verso hermoso temblando  
alumbra la hoja en la que escribo;  
me gusta leerlo.  
Pero el corazón se me revuelve,  
me late al instante, dislocado,  
queriendo olvidar que en ese momento  
ha quedado ausente, no ha sufrido.

Y entonces admito que no es justo;  
que tengo el poder pero no el derecho  
de hacerme feliz yo solo entre tantos. (Dms., 6)

En la identificación platónica entre la verdad y la armonía social se funda la coherencia de que la voz lírica encuentre la injusticia en el aislamiento del individuo. Por ello, en el poema 23 subraya la verdad que reside en que el hombre se comparta con los otros.

Como se puede ver, el pensamiento del filósofo ateniense se reproduce a lo largo de *Los demonios y los días*, y no lo hace de manera fortuita. Las nociones platónicas que orquestan sistemáticamente el poemario abren la obra en la última estrofa del poema dos, aunque están determinadas por el influjo hesiódico. Lo bueno aparece como atributo de los oficios, lo bello está en la forma (el ritmo, que, al ordenar, gesta el canto) y lo verdadero se exhibe como finalidad de la búsqueda poética.

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. (Dms., 2)

De acuerdo con la *kalokagathía* platónica, en el universo, lo que es bueno tiene un orden y una virtud o utilidad (pues es virtuoso todo lo que *sirva* al hombre para acercarlo al ser), en oposición al caos de lo informe. En *Los demonios y los días*, esa asociación se repite, pues los oficios reciben el atributo de bondad y necesidad por poseer un lugar.

Entiéndase por lugar un concepto que connota el orden del espacio: cada cosa posee un lugar en un espacio ordenado, si no hubiera orden, nada tendría un lugar propio.

Al pugnar por lo bueno necesario, se reproduce la condición de necesidad que el universo tiene de la belleza; la belleza es necesaria para que el mundo sea. Si los oficios son el orden, no sólo son lo bueno, sino también la forma: lo bello. El hecho de que, en la sintaxis de los versos, la posesión del lugar se subordine a quien realiza el oficio (el trabajador) y no al oficio directamente, no obsta la atribución a éste, pues entre el oficiante y el oficio hay una relación de igualdad: *el hombre es su trabajo*. Al notar el lugar que tiene el que hace las camas o el que reparte cartas, ese lugar debe entenderse como un elemento de orden cosmológico por el que el universo se forma, antes que como una afirmación de la inclusión social (al igual que sucede con la *kalokagathía* platónica).

Además, el lugar del oficio responde también a su función o utilidad, ya que el verbo *servir* tiene una relación ortográfica explicativa en relación con la oración antecedente. Siendo así, la función se define a la luz del lugar. Además debe notarse que la función tiene connotaciones humildes, pues el vocablo servir, del latín *servio*, habiendo atenuado su significado de esclavitud y sometimiento, en el siglo XX connota también la humildad del espíritu, por lo que convierte su valor negativo en positivo, sobre todo en un texto en donde la nobleza del espíritu tienen una presencia importante. El trabajo humilde parece proponerse, entonces, como el elemento *espacial-funcional* que delata el orden del universo o, incluso, que lo sostiene.

En la evidencia del trabajo como eje del orden universal, se puede ver la noción tripartita platónica transfigurada por el discurso hesiódico, y sobre todo se sugiere un escenario latente a lo largo de la obra: mientras que Platón ve en el orden y en la forma que las cosas tienen, así como en la necesidad que éstas guardan entre sí, una manifestación del ser y un camino hacia el plano superior de las ideas divinas, el yo lírico del poemario no ve otro mundo ni otro orden que no sea el de los

hombres. El mundo del hombre es uno solo, no hay una verdad suprema que no esté en el mismo y único mundo.

El poeta muestra los elementos con los que busca el aprendizaje del canto, éstos son los mismos con los que el demiurgo dio forma al universo: la medida, la proporción, el ritmo. En la última parte de la estrofa la belleza formal se insinúa claramente: se habla de las palabras juntas en ritmos distintos, y se agrega la esencia de ellas, la justicia. Desde aquí, las palabras del poeta tienen la belleza de la máxima virtud política que redundaba en el conocimiento de la verdad. Que el poeta conozca la justicia se sustenta por la filosofía del ateniense, pues éste dice *del alma de quien impera con el alma* (el juez) que “siendo bella y buena” (*Rep.*, 409a) puede discernir lo justo. Así, por poseer un oficio bello-bueno, la voz lírica conoce lo justo y se vuelve sabia. Por su parte, la verdad como fin de la poesía se hace explícita en el penúltimo verso, mientras que en el último la gracia es lo bello manifiesto, pues en el canto poético “la gracia o la ausencia de gracia son concomitantes a la perfección o a la imperfección del ritmo” (*Rep.*, 400c).

Este sistema de conocimientos parece formar la imagen del poeta a quien le es permitido vivir dentro de los límites de la *polis*, quien en lugar de decir *mentiras*, por medio de las máscaras de lo perverso, cultiva sólo una poesía en que habla por sí mismo y sostiene sus palabras con sus actos cotidianos. Éste es el yo de la templanza, que se rige por la noción tripartita. A él se le escucha en el poema dos, y es él quien busca que sus palabras sean irrefutables en el poema 27, de acuerdo con lo que pide el filósofo al hablar de los discursos que se guían por la verdad y no por la creencia. Él mismo es quien quiere “persuadir a los hombres por su enseñanza” (*Rep.*, 399b), ya que invoca a sus amigos para que recuerden conocimientos ancestrales sobre las cosas humanas. Por su proceder, este yo sugiere que la obra cumple la *areté* platónica, sin embargo, las voces de la perversidad y del lamento contradicen el ideal del ateniense.

Aunque el poemario no parece consumir el ideal discursivo de Platón (en vista de que también hace lo opuesto a él), sí termina de delinear su sistema de pensamiento. En este punto, frente a la evidencia de que la

obra emula no sólo la división de las *harmoníai*, sino también el máximo elemento rector del universo divino, racional y social que presentó el filósofo: la noción tripartita bueno-bello-verdadero, podría especularse, pues, que el fin principal de la obra es representar la filosofía platónica. Si esto fuera así, la relación que las voces tendrían en el poemario sería la misma que existe entre la eternidad y el devenir: la inquebrantable oposición. Con todo, ninguna obra es igual a su influencia.

### 2.3 Aristóteles y la *Poética*

El macedonio no encuentra fundamentos para apoyar la teoría de las ideas, y, con ésta, tampoco la oposición platónica entre el ser y el devenir (“Crítica de la doctrina platónica”, *Met.*, 990a, 34). Aunque para los dos filósofos hay una divinidad suprema, el Estagirita considera que Dios es el Primer Motor de una sucesión de cambios con que se construye el universo; la primera fuerza o el impulso primero que lo puso en movimiento. Si bien, en la esencialidad de ese papel se encuentra la pureza del *ser* (*el ser puro, o entidad primera*), éste no se opone al mundo y a sus cosas (*entidades*)<sup>10</sup>.

Aristóteles dice: “Hay una ciencia que estudia lo que es, en tanto que algo que es, y los atributos que, por sí mismo, le pertenecen. Esta ciencia, por lo demás, no se identifica con ninguna de las denominadas particulares” (*Met.*, 1003a, 19). Así, comienza a indagar acerca de lo que existe *per se*, pues según su perspectiva existe una “pluralidad de entidades que pueblan el Universo” (Tomás Calvo, 44). Con esto en

---

<sup>10</sup> “Es un hecho incuestionable [...] que en su explicación de la relación del universo con Dios, Aristóteles no fue más allá de considerar a éste como causa final del movimiento [...] En ningún lugar encontramos explicación alguna acerca del modo en que el *ser* de las entidades–formas podría provenir del *ser* ‘propriadamente dicho’ de la entidad-forma inmaterial primera” (Tomás Calvo, 46). Sin embargo, “en la propia noción de ‘entidad sensible’ se halla incluida la noción de movimiento” (ibídem), pues “en la medida en que el ser de las entidades sensibles comporta el *ser móviles*, cabría igualmente decir que las entidades sensibles *dependen de su ser* (entiéndase: en su ser móviles) de la entidad primera que es el principio último del movimiento” (ibídem).

mente, observa un *ser* en las cosas del mundo que se separa del *ser absoluto* de Platón (Tomás Calvo, 21).

De las cosas (o entidades) se puede predicar la potencia y el acto, pues se sujetan al cambio, que se produce en el tiempo. Éste, en vez de llevar las cosas a la degradación, las acerca al cumplimiento de su *finalidad*. Desde la perspectiva aristotélica, la naturaleza del universo y del hombre se entiende, pues, como una serie de cambios continuos. Eso determina, por un lado, que la noción de *mutación o transformación* sea un paradigma epistemológico, y, por otro, que la *areté* de todo cuanto hay en el mundo sea, precisamente, la forma última de ese cambio: la más perfecta de cuantas pueda adoptar en su serie de transformaciones (su finalidad). La *areté* del hombre, según Aristóteles, es la felicidad.

Que el ser resida en las cosas implica, además, el encuentro de las ideas en ellas. Lo cognoscible está dividido en dos substancias, éstas son inseparables: una se llama materia y la otra, forma. Aquélla se puede percibir con los sentidos, pero ésta no. A la forma se le denomina, también, esencia, y se llega a ella por medio de la actividad racional. *Sócrates* es materia, pero *hombre* es idea. En oposición a Platón, el macedonio sostiene que las ideas no son innatas, pero, mediante las capacidades del entendimiento, el hombre puede hallar las ideas, que son universales<sup>11</sup>; además, debe conducirse por éstos para realizar su *areté*, pues, si la naturaleza del hombre es ser racional, el hombre sólo encontrará su finalidad por medio de la razón.

El Estagirita ve el conocimiento como un proceso que se inicia en los sentidos, pasa por la memoria y la imaginación y culmina en las facultades superiores de la razón, que son el entendimiento agente y el entendimiento paciente. De éstos, el forjador del concepto es el agente. Si bien, en este proceso reconcilia a la razón con la experiencia y la percepción sensible<sup>12</sup>, señala que la finalidad última del conocimiento

---

<sup>11</sup> García Bacca va más lejos, y apunta que Aristóteles “separa, pues, de cierta manera causa material y formal, siendo, por tanto, las ideas en cuanto tales, invenciones y productos *artificiales* del hombre” (ob. cit., XXIX).

<sup>12</sup> “Platón perdió la esperanza en la realidad sensible; Aristóteles hizo la apuesta o el juramento inverso: hay una ciencia posible de las cosas físicas; ésa es justamente la razón por la cual, desde el primer libro de la *Metafísica*, es la *Física* la que presta a la *Metafísica* sus marcos de explicación: ‘las cuatro causas’” (*Ser...*, 168).

está entre la esencia y las facultades superiores de la razón. De ahí que proponga una escala del conocimiento paralela a las fases del proceso cognoscitivo. García Bacca lo resume lúcidamente:

En el libro primero de los Metafísicos (980, A. sqq.) señala Aristóteles una serie ascendente de tipos de conocimiento que parte del conocimiento *sensible*, pasa por el *experimental* o empírico, sigue ascendiendo por el *técnico*, llega al conocimiento *científico* para terminar con la *sabiduría*. (ob. cit., XIII)

Para que el hombre pueda cumplir su *areté*, lo que interesa al filósofo es encontrar el universal de las cosas. No obstante, ¿qué cosas son las que se hallan en este mundo? Sólo dos tipos, las que proceden de la naturaleza y las que se originan en la técnica.

En virtud del ser puro, que principió el movimiento, las cosas naturales se definen por tener, de manera intrínseca, el movimiento: el atributo de transitar de una forma a otra (de un ser a otro). Esta mutación implica la noción de acción (pues el cambio es el desarrollo de una acción) y se da por una relación de causa<sup>13</sup> y efecto en que el hombre no interviene. En contraste, las cosas artificiales se caracterizan por gestarse en una operación que desvincula las causas inherentes a aquellas cosas naturales que involucra, en la construcción de un plan o plano, que les dará un nuevo ser. Así, por ejemplo, a un árbol se le convierte en silla, puerta, mesa etc. Los objetos artísticos son, entonces, cosas artificiales, y el tipo de conocimiento que les corresponde es el técnico.

La *Poética* explica el ser de ciertas cosas artificiales, es un tratado técnico. La palabra *poiesis* del griego antiguo, para ser traducida al español, puede encontrar su significado más próximo sólo en el verbo “hacer”; lo que nosotros denominamos *poético* era, para los griegos, aquello que se había hecho mediante técnica o arte (pues “arte”, vocablo

---

<sup>13</sup>Grosso modo, la causa material natural es “como la semilla respecto del árbol”: la semilla tiene un principio intrínseco de movimiento o transformación; por ello, Aristóteles le llama también *poder*. Cuando esa transformación en potencia se encuentra realizada y la semilla adquiere la forma de árbol, se habla de la causa formal, que es el acto de plenitud de la causa material. La causa eficiente es lo que hace posible el desarrollo del poder, es el agente del acto. La que resta, la causa final, por su parte, es la meta, aquello a lo que tiende desde el principio la semilla; no debe confundirse con la causa formal porque no es acto, sino tendencia, dirección.

procedente del latín, significó, en sus orígenes, lo mismo que la palabra *techné*). Sin embargo, aun cuando la *Poética* sea simplemente una lectura del arte que llegó al Estagirita, la comprensión del ser técnico se modifica, puesto que nace en el interior de su sistema filosófico. Siendo así, el macedonio precisa las obras poéticas con otra palabra: *mimesis*. Algunos aspectos de ella interesan a esta tesis.

Uno, la *mimesis* no sólo reproduce el complejo funcionamiento interno de las cosas naturales, sino que siempre es re-presentación y re-formulación del modelo natural: es un volver a presentar las cosas, pero no de forma idéntica, sino de forma diversa de la que son. Así, el arte no pretende ser una copia; aspira a una forma nueva: “*Imitar*, por tanto, no significa primariamente ponerse a copiar un original, ajustándose lo más posible a él [...], sino darle un nuevo ser en que no tenga ya que ser *real* y *realizar* u *obrar* según su tipo de *ser real*” (García Bacca, XXXVI). De ahí que García Bacca haya traducido el término con la frase *reproducción por imitación*, pues la *mimesis* se aleja de la copia o simple igualación de la naturaleza.

Dos, si la *mimesis* es únicamente representación, no tiene un efecto directo en la realidad; es pura apariencia, por lo que la dimensión de lo poético es, además, llamada de irrealidad. Un cuadro, por ejemplo: “incluye una dimensión de *irrealidad*, porque ninguna de las cosas representadas [...] *hace* lo que *es*: ni el lobo se come al cordero, ni los objetos gravitan, ni la luz alumbra y da calor” (García Bacca, XXXII).

Tres, la *mimesis* no tiene un fin de utilidad en la realidad. El plano de lo artificial-artístico-irreal se distingue porque sólo contiene obras cuyo valor reside en el todo armónico mediante el que se conforman, es decir, en su belleza. Así, la *mimesis* aristotélica es un parte aguas dentro de las cosas producidas por la técnica, que, en la filosofía platónica, se había caracterizado por fabricar objetos con fines específicos de utilidad: unos zapatos eran para caminar; una mesa, para comer, etc.

Cuatro, ese todo armónico bello es un sistema perfecto, donde todas las partes se necesitan. Aquí entra la noción de unidad y totalidad que llega a Aristóteles desde la teoría estética de Platón: la belleza es unidad y además es orden y proporción: “Además: puesto que lo bello [...] no

solamente debe tener ordenadas sus partes sino además con magnitud determinada y no dejada al acaso —porque *la belleza consiste en magnitud y orden*”. (*Poét.*, c. 7, 1450b-1451a, 35-6).

Cinco, la *mímesis* reproduce la esencia o universal de lo que existe en la realidad; no le importa lo individual. Todo aquello que se presente en la re-formulación mimética debe estar libre de sus accidentes y contingencias concretas: la historia de un hombre le es pertinente sólo si puede ser de todo hombre, si habla de su ser universal, pues los rasgos singulares no atañen a la humanidad, ni le sirven para llegar a su *areté*. Tan importante es el principio de universalidad que, mientras Aristóteles dividió las obras según el modo, el objeto y los medios de imitación, sostuvo que la mejor de ellas era la más universal: la tragedia.

Al usar la máscara en la tragedia, el poeta puede liberar a la obra de su individualidad y hacer de ésta un objeto, que, rigiéndose por leyes autónomas y universales, es válido para todo ser humano. De ahí que, por otro lado, el Estagirita considere que la ditirámica es inferior: parece tener una deficiencia mimética, ya que en ella el poeta habla por sí mismo. En contraste, el poeta trágico imita más y puede, por lo tanto, hablar más de lo universal, no de lo individual, debido a que habla menos de sí mismo. La facultad imitativa va de la mano, pues, de la universalidad.

En general, aquello que se imita es lo natural; de esto, lo esencial es el acto (pues una serie de acciones median entre las causas naturales). Gracias a éste se logra el cambio de estado: se pasa de una forma a otra. Si el ser supremo entre los seres naturales es el hombre (porque es supranatural debido a su cualidad de raciocinio), no hay elemento mejor que el hombre mismo para representar el acto. La tragedia reafirma, así, su superioridad: es la más acabada *mímesis* del acto, realizada por los hombres.

Como todo ser poético, la tragedia crea las leyes por las que se edifica. Su autonomía debe entenderse a partir del lugar que ocupa la poesía entre la Historia y la Filosofía.

De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según

verosimilitud o según Necesidad. Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella [...], empero diferéncianse en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubieran pasado. Y por este motivo *la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia*, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular. Y háblase *en universal* cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual, meta a que apunta la poesía, tras lo cual impone nombres a personas; y en *singular*, cuando se dice qué hizo o le pasó a Alcibiades. (*Poét.*, c. 9, 1451a-1451b, 36-11)

En el universo, la realidad sólo contiene actos que se presentan como *hechos*, estudiados por la Historia, o como *probables* según leyes inquiridas por la Filosofía. En el terreno de la irrealidad estos dos tipos de actos se representan transfigurados y desligados de la inflexibilidad epistemológica, por lo que no son ya ni de facto ni de necesidad real, sino de lo optativo: el ámbito “de lo que optaría cada afecto de dejarle a él la faena de hacerse *su* universo” (García Bacca, LXI). La obra puede, entonces, ser llamada “interpretación y vivencia *optativa* del universo” (García Bacca, LXII). No obstante, la interpretación nunca puede estar completamente desconectada de lo real, pues no sería *mimesis*; debe ser verosímil.

Lo posible o necesario, a secas, es un instrumento universal del raciocinio para examinar lo natural; en contraste, lo verosímil es la herramienta para crear actos necesarios o posibles dentro de la obra poética; fuera de ella, no funciona<sup>14</sup>. La posibilidad de las acciones la otorga el universo de la obra, no el real. Es evidente, entonces, por qué Aristóteles alude a lo verosímil como universal: es el instrumento para examinar el universo de la ficción.

Al decir que es preferible *imposible verosímil* a *posible increíble*, el discípulo de Platón señala que las categorías filosóficas de posible e imposible adoptan el rasgo de irrealidad propio de lo poético y se sujetan a él. En gracia de ello, la tragedia puede ponderar lo creíble y provocar lo admirable a través de lo inexplicable, así como usar lo absurdo y lo falso en su provecho, pues lo más importante acerca de sus actos no es

---

<sup>14</sup> Aquí me refiero a la verosimilitud que da vida al mundo ficcional, de acuerdo con la *Poética*, pues no sucede lo mismo con la verosimilitud retórica. Hay distancias insoslayables entre la palabra filosófica, la palabra retórica y la palabra poética.

que sean tan posibles como en la realidad, sino que sean coherentes con el sistema de acciones llamado trama, al cual pertenecen.

Siendo así lo anterior, mediante la poesía se llega al conocimiento de una transfiguración de la realidad que inventa una lógica propia, un *logos* exclusivo de la obra. La tragedia se convertirá, entonces, en una forma de conocimiento que podrá sacar a la luz una verdad del mundo, mediante un nuevo *logos*, el *logos poético*. Ello hace permisible hablar no ya de verdad racional, sino de verdad poética, una verdad placentera y bella, pero rigurosa en su coherencia; una verdad que sale del régimen de la razón y sus formas; verdad que se funda en el concepto de que la ficción no es igual a falsedad ni a mentira, sino que construye el dominio de una palabra analógica regida por un universo poético entendido como un orden cerrado, el cual sólo puede ser explicado a partir de un principio exclusivo: la verosimilitud.

De las partes de la tragedia, la trama es la principal. Si ésta es imitación de hombres en acción, lo es únicamente de una sola y completa acción. La trama no se define como la serie de acciones que identifican la vida de un solo hombre, sino como una serie de actos que pueden construir una historia completa y verosímil, en donde haya un cambio entre una situación inicial y una final. Es la gran acción general de la obra, a la cual se subordinan las acciones particulares de los actores.

Mientras que el poeta épico conduce verbalmente, él mismo, la narración de los actos que constituyen la trama de su poesía e imita la voz de sus héroes, la herramienta con que el poeta trágico libera a su obra de la individualidad se llama *carácter*. La desaparición del poeta en escena y la aparición de un hombre que cumple un papel parcial en la obra reafirman la universalización del ámbito verosímil. El *carácter* de la tragedia, entonces, refleja la distancia entre el poeta y el hombre concebido como universal poético. De este cambio escénico de un hombre por otro (poeta por actor), viene el vocablo *personaje*, que, si hoy alude a un ser ficticio, en la antigüedad describió el instrumento material que hacía resonar la voz del actor en escena: *prósopon* en griego; *personare* en latín. En nuestros días, lo más semejante a este instrumento es la máscara; a diferencia de las caretas clásicas no siempre

cumple con la función de hacer resonar la voz del ser ficticio, pero sí lo forma y lo manifiesta.

El *carácter* es un sistema complejo que se va formando o representando a lo largo de la obra; ser un estilo de decisión es su esencia. Las situaciones del mundo verosímil ante las cuales debe tomar decisiones (reaccionar de una forma o de otra) son presentadas por la trama; de esta manera, el *carácter* se somete al movimiento (cambio, mutación o evolución). Más allá de eso, en el entorno de la *areté* griega nace como *ethos*: “la imitación [...] tiene que imitar *caracteres*, *ethos*, palabra que [...] significa unitariamente *temperamento* y *moralidad*, un componente anímico y otro moral” (García Bacca, XVI).

En la tragedia, el *ethos* del hombre se representa por medio de la acción actuada y la dicción (palabras), pues, como lo señala el viejo Fénix en la *Iliada*, no hay hombre sin palabras; el heleno lo supo y no lo entendió al igual que el hombre moderno, que ha escindido el discurso ético de sus actos. Siendo así, la *Poética* contemplaba que, para que hubiera una proyección mimética del hombre, el personaje manifestaría en escena su modo de pensar mediante la dicción, es decir, sacaría a la luz el discurso ideológico con que actuaba en su universo: “llamo [...] *carácter*, a lo que nos hace decir de los actores que son tales o cuales; y *dicción* o *recitado*, lo que ellos en sus palabras descubren al hablar, o de su modo de pensar sacan a la luz en ellas”. (*Poét.*, c. 6, 1450a, 9-14).

Aristóteles agrega: “En cuanto a la dicción: es preciso trabajarla cuidadosamente en las partes sin acción, sin caracteres ni pensamientos; aunque también léxico deslumbrante encubre caracteres y pensamientos” (*Poét.*, c. 24, 1460b, 2-5). Las ideas que construyen los razonamientos dichos en escena, en los que corresponda al personaje tomar una elección, deben reflejar la postura ética con que éste enfrenta el mundo, lo cual es un rasgo de su verosimilitud, pero también pueden verosímilmente mostrar un cambio o evolución discursiva originada en el *carácter* a partir de la trama. Así, se podría comprender que el estilo de decisión, el razonamiento y la dicción con que se construye Edipo por ejemplo, no son los mismos al inicio que al final de la obra, en algo se han modificado.

Tan importante es la presentación de *caracteres* en la tragedia que, para el macedonio, la diferencia entre éstos es un parámetro en la división de géneros. Así lo señala acerca de los *caracteres* normales, mejores y peores. El deber de la tragedia (modelo supremo de la poesía) era representar siempre lo mejor; en virtud de ello, tenía que personificar a los hombres *spondaios* (buenos y esforzados): “*Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje [...] imitación de varones en acción, no simple recitado...*” (*Poét.*, c. 6, 1449b, 24-26). En contraste, el imitar a hombres peores que los normales era dado a la comedia.

La comedia, como dijimos, es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino de *maldad fea*, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula (*Poét.*, c. 5, 1449a, 31-36).

### 2.3.1 Entre el pensamiento aristotélico y *Los demonios y los días*

La divergencia entre la filosofía platónica y la poética de la obra se presenta desde la misma estrofa en que se ubica su convergencia: “Yo también conozco un oficio: / aprendo a cantar. Yo junto palabras justas / en ritmos distintos” (*Dms.*, 2). Ésta es una clara alusión a las formas métricas y rítmicas que el poeta ensaya dentro de sus versos, pero dice algo más acerca de la estructura general del poemario: a lo largo de él, el poeta representa el aprendizaje del canto; sin embargo, su experimentación no se encierra en el ideal preestablecido de la poesía justa de Platón, según la cual es imposible que las palabras justas puedan juntarse en ritmos tan diversos que salgan de los correspondientes a la *polis*. Desde el inicio de la obra, pues, se plantea la búsqueda de la justicia mediante formas rítmicas divergentes o discordantes y, así, se anuncia la coexistencia de la voz sabia con la del demonio, quien más adelante enfatiza el ritmo de su baile infernal: “Nos dan el compás. Demos el brinco” (*Dms.*, I). ¿Cómo se puede encontrar, no obstante, la justicia buena, bella y verdadera en los tonos del caos? Mediante la

influencia del pensamiento aristotélico, la cual se muestra principalmente en los siguientes puntos.

a) La concepción de una divinidad que está distanciada de los hombres, en contraste con la divinidad receptiva, consciente y prescriptiva de Hesíodo o de Platón. La divinidad del poemario no vigila las acciones humanas ni es entendida como un todo que sustente la belleza, la bondad o las ideas. Más allá de su actividad primigenia, no sostiene el orden del mundo: el hombre es quien debe mantenerlo, a través de sus actos (cuya mejor expresión es el trabajo). De ahí que, si los actos son errados, la divinidad reciba las consecuencias de ellos; por eso es coherente que, en la obra, Dios padezca la misma soledad de la condición humana.

—Tal vez éste fuera el momento  
de nombrar a Dios en este poema.  
Pero les confieso sinceramente  
que hasta el nombre solo me atemoriza—. (*Dms.*, 34)

Lo que atemoriza al poeta no es Dios, sino su condición de soledad, la cual se destaca ubicándolo dentro de los guiones, que lo separan del largo poema de 47 elementos. En este universo poético, tendría que ser el hombre quien diera lustre a Dios, no al revés, pero, estando deshecho, fracturado, descompuesto, no sólo deja de darle dignidad al creador, sino que tampoco puede estar junto a él. Así, la injusticia se devela en la deformación del universo; no hay orden cosmológico que dé al hombre el lugar que le corresponde: junto a Dios.

b) La relevancia de las obras humanas está en correspondencia con el punto anterior y se hace evidente por el hallazgo de la verdad en las obras que hacen los hombres para los hombres. Dicho hallazgo no podría ser comprensible desde la visión hesiódica, porque la verdad del poemario connota una intensa labor inteligible; sin embargo, tampoco se puede abarcar desde la lente del filósofo ateniense, porque el yo poético iguala la verdad a los actos humanos y la aleja del campo eterno e inmutable de las ideas. La exclusividad de la verdad dada a las obras humanas comulga con la perspectiva aristotélica, ya que ésta observa el principio ontológico en la continuidad mutable de las cosas del mundo.

Súmese a lo anterior la actividad ordenadora que el hombre tiene sobre su universo a través de su oficio. Esta esencialidad del trabajo se simboliza con la mención de la *mano*, en los poemas: 4, 7, 17, 22, 23, III, 26, 34, 37, V y 42; donde denota, según sea el caso, el buen funcionamiento o el fracaso que tiene el mundo de los hombres.

c) El hombre como ser íntegro, en que la esencia racional y los sentimientos no se contraponen ni se aventajan entre sí, sino que llegan a un equilibrio, explica el vínculo directo entre verdad y sentimiento, entre razón y corazón.

Si está la verdad en lo que digo  
las cosas que digo serán buenas.  
Que los que se sienten desesperados  
conozcan que estoy pensando con ellos.

Hay moscas por todas partes, hay hombres  
en los que morimos sin sentirlo;  
entre las costillas de todos  
hay un corazón que nos pertenece,  
que sangra en nosotros. Está doliendo. (Dms., 8)

d) La presentación poética del hombre como un ser cambiante. Este punto confluye con la esencia de la tragedia: ser *mímesis* de las acciones humanas, que, mediante la trama, llevan al hombre verosímilmente de una forma a otra.

Bueno fuera, acaso, no haber cambiado;  
seguir padeciendo por lo mismo;  
hallar un dolor tan bello  
que me permitiera olvidarme  
de que está deshecha mi camisa  
y de que me aprietan los zapatos. (Dms., 11)

e) El trabajo poético entendido como una forma de conocimiento que puede conducir a una verdad abre la obra en el poema dos, por lo que la contradicción platónica de hallar la verdad con la palabra del poeta imitador se anula a lo largo del poemario.

¿Qué hago, qué digo, qué estoy haciendo?  
Es preciso hablar, es necesario  
decir lo que sé, desvergonzarme  
y abrir mis papeles chamuscados  
en medio de tantas fiestas y gritos.

Y prestar mis ojos, imponerlos  
detrás de las máscaras alegres  
para que permitan y compadezcan,  
y miren y quieran, y descubran  
que estamos desnudos, que no tenemos. (Dms., 27)

f) La identificación del yo con el *carácter* aristotélico. Esta identificación es esencial para la obra; su punto más fuerte es la acción culminante de la primera persona: tender la mano en el poema 42. Aunque todo el poemario puede verse como la realización consciente del oficio poético por parte del yo y, por ello, presenta siempre un estilo de decisión coherente, la acción de tender la mano es singular, pues posee otra naturaleza: para realizarla, el poemario se vuelve carta (un escrito con fines de utilidad), con lo cual su efectividad comunicativa roza el terreno de lo real. La condición de esta acción es mucho más intensa que el tipo de acción que suele darse en el género lírico; por ello, se acerca demasiado a la teatralidad. El yo pasa de ser palabras a ser acto.

Desde la tristeza que se desploma,  
desde mi dolor que me cansa,  
desde mi oficina, desde mi cuarto revuelto,  
desde mis cobijas de hombre solo,  
desde este papel, tiendo la mano.

Ya no puedo ser solamente  
el que dice adiós, el que vive  
de separaciones tan desnudas  
que ya ni siquiera la esperanza  
dejan de un regreso; el que en un libro  
desviste y aprende y enseña  
la misma pobreza, hoja por hoja.

[...]

Escribo mi carta para decirles  
que esto es lo que pasa: estamos enfermos (Dms., 42)

g) La belleza subordinada a la capacidad creativa del hombre. En el primer párrafo de la *Poética*, se anuncia el programa de su enseñanza acerca de “cómo se han de componer las tramas y argumentos si se quiere que la obra poética resulte bella” (*Poét.*, c. 1, 1447a, 10). Mediante el conocimiento poético (técnico), por lo tanto, es posible construir una obra bella. Al desligar la belleza de un ideal de ser por el que se explicaba el universo y, en éste, se determinaba el entorno social,

la poesía se empodera de una belleza construida en gracia de otro universo, el ficcional. Esto implica que la palabra poética pueda otorgar belleza a las formas de lo humano que Platón separó de su república.

De la misma manera en que la comedia era considerada por el Estagirita como una creación bella (independientemente del grado de belleza que tuviera), el tono demoniaco que vive en la obra posee también la belleza poética. Al igual que la comedia, los poemas con números romanos son reproducción de la maldad fea y ridícula del hombre, una faz deforme, torcida, que carece de dolor.

Dicha maldad se dibuja con las formas de una comedia brutal en que lo *miserando* y lo *tremebundo* están presentes, vinculados de manera directa, en congruencia con lo que pide la *Poética*: “y tremebundo y miserando no lo son superlativamente cuando sobrevienen de manera inesperada, más que cuando por mutua conexión [...], se sigue que las tramas de tal estilo serán de entre todas las más bellas” (*Poét.*, c. 9, 152a, 3-14), en vista de que, en *Los demonios y los días*, el hombre, siendo el sustentador de su universo, origina la maldición cósmica de la que es presa, la “prolongada noche que truena / contra los tejados enloquecidos” (*Dms.*, 26). Al padecer el castigo universal del que él mismo es causa, el hombre moderno se asemeja mucho al asesino de Micio, quien fue muerto por la estatua de éste (*Poét.*, *ibídem*, 10-14).

### 3. Las palabras griegas; las relaciones

En la obra de todo poeta existe una serie de palabras, significantes de conceptos o de contenidos emocionales, que pueden servir de clave para descifrar la visión que él tiene del mundo.

RUBÉN BONIFAZ NUÑO, "Las semillas del tiempo"

Con la fragmentación tonal me he propuesto mostrar que el sistema filosófico de Platón es un elemento activo en la poética de la obra. Ante la influencia del ateniense, se abre la posibilidad de que la relación que los distintos tonos guardan entre sí sea, en el poemario, la misma que hay entre la eternidad y el devenir: una infranqueable oposición (pues no hay que perder de vista la correspondencia de los *ethos* y las *harmoníai* con lo *bueno-bello-verdadero*). Si el poemario fuera una conjunción de voces que hablan hacia un horizonte diferente y se dan las espaldas entre sí, sin verse, dicha relación quedaría comprobada. Sin embargo, ya que la influencia que el mundo griego tiene en la obra no se reduce a la platónica, también es posible suponer que el vínculo entre las voces sea otro. Éste podría ir desde el enfrentamiento dialéctico, lo cual sugiere un diálogo implícito y una síntesis conclusiva en que se fusionen los cuatro discursos (trascendiendo sus diferencias), hasta la continuidad evolutiva de los diferentes momentos de una sola voz, por lo que cada tono sería un paso hacia una dirección y únicamente habría un yo en el poemario.

En este capítulo observo la relación de las voces a partir del análisis de la función que los elementos griegos tienen en el discurso de cada una de ellas, pues he partido de la hipótesis de que el pensamiento clásico es el eje que orienta el cambio de tono. Con la finalidad de dar claridad a la exposición, retomo sólo cinco conceptos: lo bueno, lo bello, lo verdadero, el trabajo y la naturaleza. Recuérdese que los tonos son tres generales, pero pueden verse como cuatro: el demoniaco, el angustioso y el templado, el cual se desdobra en el valiente. Además, nótese que los poemas de la voz demoniaca son I, II, III, IV y V; los de la voz del lamento: 4, 5, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 26, 29, 30, 32, 33, 35,

36, 37, 38, y 40; los de la templanza: 3, 6, 8, 10, 18, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 31 34 y 39; y los de la valentía: 2, 24 y 41. Dentro de esta clasificación, únicamente hay dos poemas que no se incluyen: el 1 y el 42, de los cuales más adelante se hablará.

### 3.1 Lo bueno

a) El yo demoníaco le da a lo bueno el significado de apariencia, dinero y corrupción. Asociado con la elegancia, la educación y la decencia en la sociedad urbana, en el plano del aquelarre lo bueno también se identifica con una conducta apropiada, pero descubre una profunda bestialidad. Ésta se simboliza en el Expulsado, figura perversa por antonomasia, que preside y ordena la mesa de seres sudorosos, los cuales encuentran lo bueno en la voluntad de aquél, pues les otorga un lugar, aunque con la única finalidad de evitar quejas y turbas. Lo bueno, pues, también aquí se relaciona con un orden y con un lugar, pero ambos son arbitrarios, porque no son los seres quienes construyen ese lugar, sino la voluntad de lo bestial, siempre inconstante y caprichosa. Siendo así, ni lo bueno, ni la elegancia, ni la educación, ni la decencia tienen un sentido más allá de la distinción de clase, vinculada con la posesión de bienes materiales o con la aspiración a éstos.

Si lo bueno es lo aparente per se, es coherente que connote la falsedad, ésta es lo “correcto” bestial. Así, el deber ser es la trampa o la broma absurda: “es hora de trampas: del juego sucio” (*Dms.*, IV), por lo que el acto honesto del saludo se enturbia con una acción subrepticia y la comunión se vuelve falsa, si bien la falsedad se manifiesta desde quien preside la ceremonia religiosa: el diablo, ícono de la traición bíblica.

Alquilemos trajes de etiqueta  
para disfrazarnos; es vergonzoso  
no tener dinero. Hoy se casan  
un chivo contento y una gallina  
negra, totalmente virgen.

En la encrucijada de los caminos  
se nos dio la cita; el Expulsado  
estará presente, orgulloso  
de su buena gente, de su sombrero  
y de sus pezuñas de vaca.

Habrá buen lugar para todos,

de modo que nadie pueda quejarse;

[...]

Se trata de estar a gusto,  
de lucir los buenos modales  
para que el Macaco nos admita,  
sabiendo que somos gente decente.  
Hay que aprovechar la elegancia,  
pues nuestro sudor nos ha costado.

Habrá que aplaudir a los novios,  
y será correcto que, al descubriarnos  
para saludar, de nuestra chistera  
salten una mano vendada  
y las verdes tripas de un cordero.

(*Dms.*, III)

Lo bueno, entonces, se aleja del espíritu y da rienda suelta al imperio de los placeres originados en los sentidos más primarios: “Buena es la vida / con baile, terror y sinfonolas” (*Dms.*, I); placeres simbólicos de la desviación humana hacia la inacción, manifestada en la suciedad (resultado del *antitrabajo*): “es bueno querer la mugre, / pues mientras hay mugre hay esperanza” (*Dms.*, II).

b) El yo del lamento vive en la cotidianidad de la urbe y, en una gran parte de los poemas que le corresponden, no habla de lo bueno. Esto es verosímil, ya que se había definido por hundirse en el miedo y la desesperanza de no ser escuchado, pues está solo; no tiene un lugar junto a nadie. Así, se ahoga en la fatalidad de su desdicha, que delata la imposibilidad de ver ningún tipo de orden.

Cuando la bondad figura en la voz de la angustia, su significado se asemeja al que le da el yo violento, pues consiste en la decencia absurda que persigue un mundo hecho de formalidades aparentes.

Tal vez el más cruel de los trabajos,  
entre tantas cosas desesperadas,  
es el de vestir un muerto querido  
como disponiéndolo a la fiesta  
más solemne, al acto más complicado,  
o para guardar la memoria  
de una gente buena y en orden,  
que hasta cuando ya no lo sabía  
estaba correctamente arreglada,  
bajo la penumbra de las velas  
y la aprobación de las visitas.

(*Dms.*, 37)

Si bien ya no está presente la algarabía desenfrenada de la voz demoniaca en medio del aquelarre, la referencia a la festividad permanece, aunque en este caso se transmuta en ironía lúgubre; lo mismo sucede con la idea de lo correcto y de la comunión, ya que no hay concordia posible entre el muerto, que carece de consciencia, y las visitas que se acercan sólo a aprobar el orden de las ropas.

En el poema 11 se habla de lo que es posiblemente bueno; en sus versos subyace la búsqueda de la bondad, en relación con un cambio. Sin decir en qué consiste éste, la voz se duele de él.

Bueno fuera, acaso, no haber cambiado;  
seguir padeciendo por lo mismo;  
hallar un dolor tan bello  
que me permitiera olvidarme  
de que está deshecha mi camisa  
y de que me aprietan los zapatos. (Dms., 11)

No obstante, lo bueno no está en la resistencia al cambio, porque, cuando la voz se resiste, el canto poético no funciona: “Pero cuando quiero cantar por nota / medir las palabras, endulzarlas, / la voz se me regresa” (Dms., 11).

c) El yo de la templanza encuentra un claro indicio de lo bueno en una forma de traslación, el viaje a otras tierras. Los que viajan encuentran el sabor de las cosas buenas, pues cargan “sus bolsas llenas de fruta / que es igual a la que comen a diario; / pero que ha de darles un sabor de cosas / buenas, de placer incomprable” (Dms., 20); y, aunque no aman con plenitud, el amor luce evidente en ellos: “Y he visto regresos y llegadas, abrazos / de amor entre gentes que no se amaban; / pero, sin embargo, el amor lucía / entre ellos, brillaba evidente” (Dms., 20). Así, pues, el acercamiento a lo bueno y la comunión comienza a darse.

La voz templada plantea una idea firme de lo bueno cuando deja de hablar del sabor bueno de las cosas, más cercano al placer que al amor, para concebir una bondad que emana de la verdad, y simboliza la máxima armonía amorosa entre los hombres, un corazón social (Dms., 8). Las connotaciones armónicas de la relación bueno-verdadero han quedado delineadas en el capítulo dos. Con todo, lo bueno-verdadero no es lo

mismo en la teoría platónica que en *Los demonios y los días*. ¿Qué es lo que la voz ha dicho en el poema, esperando encontrar la verdad?

Se quiere que el hombre ya no viva  
de pan, se le cerca siempre  
de ruidos iguales, de cosas hechas,  
se quitan los nombres propios,  
se dan emociones preconstruidas  
a quienes pretenden emocionarse,  
y cuando el dolor se defiende,  
cuando la fatiga estalla, se pone  
aceite de máquina en las juntas  
de los pensamientos y las entrañas. (Dms., 8)

Una imagen no pura y sublime, sino turbia y desesperante, presenta a la humanidad. Lo que el yo lírico dice es grotesco: descubre la cosificación de los hombres al mostrarlos como inertes organismos biológicos con aspecto de máquina y sin voluntad. Produce un efecto de repugnancia donde señala la inutilidad de los elementos más esenciales de la condición humana: los pensamientos y las entrañas (símbolos de las emociones intensas y de la razón), que deberían mover a todo hombre hacia la acción. Sin embargo, el cuadro de la cruda enajenación humana es bueno, hay bondad debajo de él, porque es verdadero.

d) El yo valiente presenta lo bueno en la adjetivación de los oficios, en el poema 2, y más adelante habla de su propio oficio, por medio del cual no sólo trabaja, sino que también lucha. Esta lucha, que es buena y necesaria como la de los otros oficios, evoluciona a lo largo del poemario por medio de la particular relación que tendrá con la verdad.

En el poema 41, lo bueno bonifaciano delata su identidad. Los bienaventurados son los que sufren tras las rejas.

Bienaventurados los que padecen  
la nostalgia, el miedo de estar a solas,  
la necesidad del amor; los hombres,  
las mujeres tiernas de ojos amargos;  
los que en su comida han recibido  
lo gordo del caldo del sufrimiento. (Dms., 41)

Estos versos no parecen presentar lo bueno en su sentido más limpio, pues lo que es bueno parte del bien en sí, y nada de degradado tiene, de acuerdo con la visión platónica. Aquí, sin embargo, pareciera que lo

relativo al bien, o la buena ventura, es degradado por el sufrimiento. El poeta mimetiza, incluso, el estilo bíblico de la doctrina que ordena *poner la otra mejilla* frente a la adversidad. Sin embargo, como se verá más adelante, esta mimetización de lo bueno poco tiene que ver con la actitud resignada del sometido. Ello quedará claro más adelante, al considerar la paradoja extendida, o la mimetización del contrasentido.

### 3.2 Lo verdadero

a) Para el yo demoníaco no existe la verdad. Su ausencia en el plano del poemario donde las palabras han perdido su condición de *logos* y, así, sus significados primigenios, para conservar únicamente los que se asocian con lo material y aparente, es insoslayable. Con todo, debe observarse, además, que no sólo se omite, también se aniquila toda posibilidad de su aparición al negar el intelecto: “que no quede un solo perro en su juicio. / Sigamos las voces del Embustero” (*Dms.*, I).

Mientras que en la voz de la sabiduría todo símbolo de la vista se asocia con la razón, su correspondiente opuesto se presenta en el poema I: “Una lagartija incubada nace: / rompe el cascarón de un ojo de gato / y empieza a nutrirse con viejas máquinas”. Si, como lo analiza Rosas Martínez, este recurso visual tiene que ver con la invocación del diablo, la perspectiva del ojo es la de lo perverso; antítesis del conocimiento en un universo poético orientado por la noción tripartita. Ha de sumarse que la visión perversa se nutre del sometimiento de los otros por vía de la tortura, ya que las “viejas máquinas” implican el significado latino de *machina* o *tormentum*, instrumento de tortura. Puede leerse, entonces, que la existencia de lo perverso o falso (en oposición a lo verdadero) se relaciona con la tortura de los que están presos de la maldad, cuya alegoría suprema es el Embustero. Otro símbolo que está en oposición a la vista intelectual es el despertar de las glándulas, como se mencionó en el capítulo uno.

b) El yo del lamento no aniquila la verdad, pero tampoco puede verla. Las capacidades de ver y de explicar el mundo están obstaculizadas a esta voz. La inmovilidad que sufre en el poema 17 es consecuencia de

una ceguera cognoscitiva, aguda y paradójica, padecimiento visual que se denuncia en buena parte del poemario: el velo que ciega el entendimiento simula ser la verdad; el vidrio de la ventana tiene tanta apariencia de verdad que, primero la mosca y después la voz, chocan con ella. Esto es la metáfora de un engaño a la razón, acaso por la noción de lo correcto moderno, la cual simula un orden y una bondad (con sus connotaciones éticas) que en realidad no existen. La relación adversativa entre el *espejismo de la verdad* y el intelecto –más allá de la frustración que sufren las acciones de comprender, conocer o saber, así como la frase “vuelo razonable”– se revela en que son los ojos de la mosca y la frente del yo las partes de los cuerpos que, asociados, chocan con la ventana.

Qué fácil sería para esta mosca,  
con cinco centímetros de vuelo  
razonable, hallar la salida.

[...]

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.

[...]

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.

(*Dms.*, 17)

Nótese que el olvido es un recurso de la voz para sentirse tranquila dentro de sus límites. El límite con apariencia de verdad es quizá el más trágico de la obra, no es gratuita la fuerza lírica de este poema.

En consonancia con el 17, está el poema 35: “Pero no encontramos nunca; no vemos / más que la existencia inexplicable / como una mendiga embarazada” (*Dms.*, 35), donde la existencia necesita ser explicada para que cobre sentido; pero, la concepción del hombre moderno (aludida en el embarazo de la mendiga, quien, pobre y brutal,

padece la biología más cruda de su ser) es inexplicable, porque le está vedado el *logos*. Esto se corrobora porque en el mismo poema los sujetos caminan por las calles y los cines sin poder emitir un saludo, pues las palabras no les funcionan.

A partir de una primera visión, la de la pobreza, la voz del lamento comienza a sospechar de su mundo: “Hay algo podrido en esto; algo roto, / algo involuntario y suicida” (*Dms.*, 19). Quiere usar el pensamiento para combatir el estado inexplicable de las cosas, pero sólo ve imágenes absurdas que lo hacen fallar.

Se puede pensar en el mar, se puede,  
desde tierra adentro, hallar una playa  
sin huellas, un día perfecto y puro.  
Pero no será verdadero nunca.  
Vuelve a ser inútil el pensamiento.

¿Entonces con qué, de qué modo  
habrá que cambiar las cosas? ¿En dónde  
quedaremos libres o tranquilos?

Nos tocó vivir en el mundo,  
en el tiempo sucio de la desgracia. (*Dms.*, 19)

Descubre que la capacidad intelectual que no lleva a la verdad es inútil. Si la primera es engañada con un espejismo de la segunda, se crea la tragedia o la enajenación. Ésta la sufren, en el poemario, los universitarios, quienes en realidad son títeres al servicio de una ciudad que se expande materialmente, por lo cual, su única finalidad es juntar dinero (*Dms.*, 13): hombres así abundaron en México a mediados del siglo XX, cuando la idea del progreso económico llevó a un uso meramente técnico de la razón.

La voz lírica no está enajenada. Aunque la frase “tierra adentro” delata que los límites opresores del yo no han sido franqueados, en el segundo verso de la última estrofa vive una voluntad de cambio, si bien desconoce cómo proceder. Quien habla sigue siendo el yo que choca una y otra vez con la ventana, pero ahora la ventana es la visualización de un lugar recóndito, perfecto y puro: un recurso para vivir en el mundo del hambre. La disonancia entre éste y la imagen bella denuncia la inutilidad de la perfección aparente, lo cual descubre la contradicción de la

esperanza individual en medio del caos. A partir de esto, la voluntad del yo se incrementa, pues ya no se derrumba descansando la frente en el espejismo; en contraste, su desesperación lo lleva a dejar abiertas las preguntas cuyas respuestas podrían dejarlo satisfecho. El principio de cambio que se da en la voz la hace esforzarse para encontrar un escape hacia la verdad. Con las preguntas, abre las palabras.

El método para romper los límites llega después, se compone de un cambio radical que renueva la voluntad, la perspectiva y el olvido. El yo deja de ver hacia adentro, se sienta en el espacio público y lanza los ojos hacia afuera; la voluntad se convierte en decisión; el olvido ya no es de los asuntos personales, sino de lo que se ha aprendido entre los hombres: el discurso social. Así, nace el desprecio, origen de la amargura.

Si alguien se olvidara de todo  
lo que le enseñaron, y decidiera  
despreciar las cosas por las que vive  
y sentarse, mucho tiempo, en el quicio  
de una puerta ajena, desconocida,  
sólo para ver pasar a las gentes,  
es casi seguro que encontraría  
un terror anónimo en su sangre,  
una soledad que no imaginaba.

En la madurez de la primavera  
las dulces muchachas, despreocupadas,  
sacan a la calle sus deseos  
vestidos con ropas ligeras. Se ven los hombros  
húmedos, el pliegue bajo los brazos;  
al sol y la sombra se transparentan  
piernas asombrosamente desnudas.

Eso pueden verlo todos los ojos.

Pero pocos son los que han visto  
lo que se trasluce en el paso  
normal de las gentes; lo que habita  
más allá de faldas y pantalones,  
y que esculpe en todos la ineficacia completa  
de un mono demente, de un suicida,  
de un ratón con piojos que rasca.

Nadie está conforme con nadie; todos  
se apagan en medio de su fracaso;  
encuentran que nada tiene sentido;  
soportan, mecánica, una vida  
que en ninguna forma les corresponde.

(*Dms.*, 32)

Como figuras femeninas, sería posible que las dulces muchachas que sacan a la calle sus deseos fueran símbolos de la belleza. Sin embargo,

en el universo poético de *Los demonios y los días*, son exactamente lo contrario: la normalidad de su paso transparenta una dimensión oscura en ellas. La normalidad es el vidrio y el engaño, pero al ser distinguida nítidamente se vuelve herramienta. Por la normalidad se reconoce el caos; es, se podría decir, el símbolo de la perversidad. Si quien está ante el vidrio puede verlo, dejará de chocar como la mosca y será capaz de disociar el simulacro de la verdad, rebasar las apariencias y llegar a lo que está más allá, al mono demente, al suicida que está inconforme, solo y rendido ante su fracaso.

La voz lírica encuentra el obstáculo (la belleza aparente de las mujeres), pero ahora ya no es incomprendible, pues ha entrenado el pensamiento. Así, puede ver el hábil engaño que extiende la realidad social para cubrir la verdad. El método es filtrar la vista mediante las palabras renovadas. No obstante, aunque la voz del lamento ya no se apaga en su fracaso y habla de observar lo que se trasluce, desconoce cómo llegar a la comunión verdadera.

c) En la voz de la templanza, abunda la verdad descubierta. Se manifiesta como certezas, reflexiones sólidas o formas en que la voz puede unirse con los suyos. Todo esto la lleva de adentro hacia afuera. En el poema 25, la certeza se obtiene por el recuerdo e implica una esperanza en lucha. Este vínculo entre conocimiento y memoria se presentó desde el poema dos, donde el yo señala, como parte del trabajo que deben realizar sus amigos, la necesidad de recobrar algo olvidado, lo cual, acaso, pueda llevarlos a cumplir su tarea: arreglar las cosas del mundo. En este punto, la certeza es una mezcla de obscuridad y luz.

Por si no lo he dicho lo digo ahora.  
Tengo una certeza: la de la muerte  
que llega vaciándonos con furia;  
y tengo un recuerdo: el de la escondida  
muerte; y una indócil esperanza:  
la de revivir en la carne.

(*Dms.*, 25)

En otro punto, la verdad late en el análisis de la realidad caótica; se traduce en el descubrimiento de caminos nuevos: “Algo, sin embargo, he comprendido: / que hay muchos caminos que desconozco / y que no es

tan corta nuestra vida” (*Dms.*, 3). El tiempo de la vida comienza a parecer suficiente para que el hombre encuentre otras posibilidades de su existencia, para que le dé otras formas y otros fines, otros caminos. Esta verdad derriba la barrera de la incertidumbre y lleva a la trascendencia.

En el poema 6, la voz dice “me obligo / a no decir nada que me complazca” (*Dms.*, 6), ante la verdad de que no hay corazón si no hay sufrimiento, la cual se convierte en la noción de justicia que corresponde a su mundo. El descubrimiento de lo justo lo lleva a franquear: por un lado, la playa perfecta (aquí es un verso hermoso que tiembla en medio de la obscuridad); por otro lado, el lamento individual en el que antes se ahogaba. Los trasciende para mirar hacia los otros: “Y entonces admito que no es justo; / que tengo el poder pero no el derecho / de hacerme feliz yo solo entre tantos” (*Dms.*, 6). Aquí, la falta de libertad y la desgracia parecen darse por el sometimiento a la vida colectiva.

El canto apacible que da seguridad al yo (el verso hermoso) es descartado, retrotraído, porque el yo decide ser el puente de comunión verdadero cual debiera de serlo todo hombre, pero, sobre todo, porque, por su condición de poeta, se concibe punto de convergencia de las soledades: cada hombre es una soledad ahogada, como la voz lo era antes. Así, el dolor, el deseo, la nostalgia y la amargura son vías para sentir la presencia del otro.

Y algo tuyo dejas en lo que tocas,  
temblando en el aire en que te has movido;  
en todas las cosas que miras, algo  
pierden tus ojos.

Y en este dolor, y en este deseo,  
y en esta amargura, y en esta nostalgia  
que se obstina. Y siento, de pronto, a solas,  
que no te has ido. (*Dms.*, 39)

Por dichas vías, el yo puede comunicarse a la distancia: recibir y conocer a los otros, sobre todo y nuevamente, mediante el trabajo mental del recuerdo. En la ausencia, las miradas comienzan a encontrarse.

En donde un olor confuso y tibio  
se mece en el aire espeso, descansa,  
y sube de nuevo y flota y revive,

vine a recordarte. Y de tus ojos  
algo que no tuve llegó a mis ojos.

(*Dms.*, 31)

La principal forma en que el yo halla el vínculo con los otros se da por la renovación de su *logos* poético, que, lejos crear una playa recóndita o una belleza efímera, concibe su categoría de verdad en la connotación de la soledad y los deseos insatisfechos. En otros términos, esta palabra poética se vuelve palabra de verdad (*logos* verdadero) cuando comienza enunciar la desviación de la naturaleza humana, cuando puede servir para señalar lo que obsta el camino que el hombre debe tomar para cumplir la finalidad de su vida.

El nuevo *logos* es amargo, así es el camino verdadero para el encuentro con los otros. Por ello, la maestra que lee poesía es “una camarada triste de la alegría” (*Dms.*, 21) que reconcilia a las personas, pues, como un puente, hace que éstas se saluden. Sin embargo, el nacimiento de la palabra nueva se expresa mejor donde el poeta, después de dejar el sueño de miedo que lo había paralizado, comienza a mezclar la soledad de los nombres en su boca.

Con un germen casi de alegría  
he podido ver las cosas. La sangre  
se levanta, sale como un perro  
del rincón oscuro en que dormitaba.  
Y me intranquiliza ver que estoy solo.

No me queda nada; sólo nombres  
viejos, nuevos nombres amados  
que se mezclan suavemente; confundo  
el sabor de todos sobre mi lengua.

(*Dms.*, 28)

Por la verdad, abandona la ceguera, puede ver las cosas, casi alegremente. Desde el poema 6, el trabajo del poeta había emergido del dolor, para asumir la noción de lo justo; le había dicho que sí al sufrimiento, que no al verso hermoso carente de verdad. Había cargado con la amargura, pero, en el poema 28, con ésta renueva la belleza. Entonces, el vidrio duro de la ventana se arroja a las alturas más lejanas transmutado en alas y desciende apaciblemente sobre el hombre que posee las formas más insospechadas de la belleza: la del perro que se vuelve pájaro, porque, como perro, el hombre debe reconocerse para poder encontrar su corazón y lograr su paz. De ahí que en el poemario la

esperanza no sea luminosa, sino irrefrenable; la luz en el mundo moderno es apariencia, por ello, en el universo poético de lo perverso (que es el de la obra toda), la esperanza del poeta va más allá, al ser verdad. En virtud de esto, es imposible que el verso realmente hermoso quede solo y temblando, porque, para ser bello, necesita su carga contundente y dolorosa de verdad, que, además, connota una irrefrenable valentía.

La presencia de la verdad justa es más fuerte, enfática e imponente donde los conceptos clásicos son más explícitos, con lo que los caminos para acercarse a la unidad se hacen más claros. Las certezas más agudas de la voz sabia son el culmen de sus enseñanzas, y casi siempre se ubican en la estrofa final del poema. Como especie de conclusión, aluden a la forma lógica-estética del silogismo y el soneto, lo que connota la importancia de la verdad filosófica en la poética de la obra.

<p>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.</p> <p style="text-align: right;">(Dms., 2)</p>	<p>Cuando alguien lo quiera sin dudas, con toda su fuerza, será posible que, despierto, sienta la moneda que encontró soñando, y que la conserve dura y evidente sobre su mano.</p> <p style="text-align: right;">(Dms., 23)</p>
<p>Hay moscas por todas partes, hay hombres en los que morimos sin sentirlo; entre las costillas de todos hay un corazón que nos pertenece, que sangra en nosotros. Está doliendo.</p> <p style="text-align: right;">(Dms., 8)</p>	<p>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.</p> <p style="text-align: right;">(Dms., 24)</p>
<p>Y algo que yo tuve olvidado mucho tiempo sube por mi tristeza y va descubriéndose en secreto, y me va ligando a ternuras ajenas, a oscuros tormentos, a nostalgias.</p> <p style="text-align: right;">(Dms., 18)</p>	<p>Porque no podemos todavía dar o recibir sin hacer daño; nos falta humildad y trabajo; fuerza para no negar que somos débiles.</p> <p style="text-align: right;">(Dms., 34)</p>

<p>La mejor belleza que encuentro  en todas las cosas que hacen los hombres  es la que se guarda en los puentes.  No quiero explicarlo, pero es muy simple:  encima de todo lo que transcurre,  sobre incontenibles aguas que arrastran  cadáveres, techos, ramas, espuma,  es posible, es fácil que se encuentren  manos que por siempre se creyeron  separadas, ojos que no miraban  y que ya se miran con otros,  pasos que se cruzan con otros pasos,  y voces y lágrimas y canciones  que se reconocen, que se juntan  y que se saludan como parientes.</p> <p style="text-align: right;">(Dms., 22)</p>	<p>Bienaventurados los que padecen  la nostalgia, el miedo de estar a solas,  la necesidad del amor; los hombres,  las mujeres tiernas de ojos amargos;  los que en su comida han recibido  lo gordo del caldo del sufrimiento.</p> <p>Porque de ellos es la desesperanza,  el insomnio, el llanto seco, las rejas  de todas las cárceles, el hambre,  y la fuerza lírica y el impulso  para desquiciar la desventura.</p> <p style="text-align: right;">(Dms., 41)</p>
---	---

Las citas abundan en los conceptos griegos que conducen a la comunión, pero reformulados por las ideas exclusivas del poemario<sup>15</sup>.

En el poema 2, queda exhibido todo el espectro del mundo clásico, como ya se explicó en el capítulo dos; en el poema 8 se refleja la importancia del todo social y del comportamiento ético, así, se muestra la necesidad clásica de la parte en el todo (en este caso, la parte es cada individuo), pero la unidad es reformulada por el dolor moderno y el valor que la sangre cobra en la obra; en el 18, la cohesión fundamental de la sociedad renace en el interior del individuo por el trabajo intelectual del recuerdo, y cobra su identidad porque se suman a ella los apesadumbrados sentimientos de la tristeza y la nostalgia; en el 22, la búsqueda de la belleza y su encuentro son rotundos; después ésta se transfigura por la estética de claridad turbia; en el 23, la formulación de la verdad es directa y la fuerza connota el trabajo, así como la voluntad, para abrir los ojos y hacer del ideal una realidad tangible; en el poema 24 se encuentra la máxima comunión del yo con el mundo, al identificarse con aquellos para los que escribe; en el 34, por la clara mención de los conceptos hesiódicos de humildad, trabajo y fuerza,

<sup>15</sup> Se añaden las últimas estrofas de los poemas, 2, 24 y 41, pues pertenecen también al yo sabio, aunque en la clasificación general se subordinan al yo valiente. Recuérdese que son el mismo, y únicamente se marca la diferencia por la caracterización bélica y heroica.

queda explicado el caos del mundo moderno, ya que éste carece de esos principios; en el 41, el miedo de estar a solas confirma la necesidad de la cohesión social, la alusión al amor implica nuevamente la relación del individuo con la colectividad, y la desesperanza hace brillar otro recurso poético: la mimetización del contrasentido, por lo que, en realidad, corresponde a la esperanza hesiódica.

Las conclusiones más anómalas son las de los poemas 18 y 24, pero siguen funcionando, dado que en ellas el yo comulga con los otros, lo cual es su propósito principal: en el primero de estos dos poemas se “liga” a “ternuras ajenas”; en el segundo, declara con quiénes se une en su canto poético. Las “ternuras ajenas”, que son a la vez los “oscuros tormentos” y las “nostalgias”, son también “los que están armados”. Así, estos dos poemas tienen el mismo referente.

Por su parte, en el poema 23, a partir de la máxima de que la verdad está únicamente en lo que los hombres hacen para construir un sitio habitable por hombres, se muestra la verdad en su sentido tangible e intangible.

Entonces, ilustre  
es el albañil que pone una piedra  
si en lo más profundo siente, al hacerlo,  
que es bueno empezar otra casa;  
y es tan benemérito San Felipe  
de Jesús como ese soldado  
que muere por cosas que siente justas,  
que le han enseñado que son de todos. (Dms., 23)

Si se iguala a los dos primeros sujetos por su trabajo, así como la labor del albañil es espiritual, la del santo es material y humana. El albañil es ilustre y el santo es benemérito, pues, como filósofos, ambos hallan la verdad que ordena al mundo.

d) En la voz del yo valiente, la noción de verdad se hace más clara en los versos: “los que por las calles se fatigan / caminando, claros de pensamientos” (Dms., 24). ¿Quiénes son ellos? Los que realizan la misma tarea de quien habla, tarea que se emprende explícitamente desde el poema 2: recorrer las calles, luchando por saber del mundo, para moverlo con su corazón solitario.

### 3.3 Lo bello

a) En la voz demoniaca se descubre la monstruosidad que en el poema 32 es perceptible desde la lejanía: el ratón con piojos que se rasca, el ineficaz mono demente, el suicida, así como la novia pálida que al cruzar el umbral se transfigura en una ramera con barriga. Lo grotesco, monstruoso o feo de los poemas en romanos es el correspondiente opuesto de la belleza buena, y realiza el desenmascaramiento de lo bello aparente con que se disfraza la sociedad; la amada, por ejemplo, es una gallina negra que se vende por interés.

Mientras en la voz templada la belleza se asocia principalmente con el canto, incluso en esta asociación el plano demoniaco se opone a lo bello, pues las palabras son completa disonancia que lleva a la locura: “no habrá quien se alarme de que [...] un cantante se suicide” (*Dms.*, III).

b) El yo del lamento ve una belleza disociada del amor. Su relación con las mujeres incansablemente bellas no lo une con las mismas. Aquello que la voz les da, el sabor de pérdida, amargura y desesperanza, lo conducen a quedar enfermo dentro de su casa *boquimuerta*, en medio de un círculo vicioso que parece máquina de tormento o perverso juego infantil de humillación mutua entre él y la amante en turno.

Siento. No es problema de inteligencia.  
Tengo el simple orgullo de haber sido  
siempre un amador de las mujeres.  
Vivas, existentes, imaginadas,  
muertas: incansablemente bellas.

Y recibí siempre lo que he dado;  
es decir, un resto de amargura,  
un sabor de pérdida, de costumbre  
desesperanzada.

Y siempre acabé por sentirme  
enfermo, sonámbulo, encarcelado  
dentro de mi casa boquimuerta.

En mis tiempos, era de los niños  
un juego inocente y sabio; cantaban:  
“A la rueda, rueda de San Miguel,  
todos traen su caja de miel”. Traemos.

(*Dms.*, 36)

No es extraño que la amargura y la desesperanza venzan al yo en este punto, pues no ha podido derribar sus límites aún, por lo que tampoco ha cambiado o renovado sus palabras. Esto queda explicado con la imagen de la casa. En lugar de estar abierta o cerrada, se vuelve boca apagada, *boquicerrada* o *boquimuerta*; además de ser su prisión, es la metáfora de los vocablos frustrados que no pueden llegar al canto. Así, vive cautivo de la cárcel redonda de lo aparentemente bello, en la angustia del sonambulismo, que es una forma enferma de sueño.

La ausencia o presencia, falsedad o verdad, función eficaz o disfunción devastadora de lo bello, quedan explicadas por las ideas de comunión, amor, armonía y canto en una relación de causalidad mutua.

Hay veces que ya no puedo con tanta  
tristeza, y entonces te recuerdo.  
Pero no eres tú. Nacieron cansados  
nuestro largo amor y nuestros breves  
amores; los cuatro besos y las cuatro  
citas que tuvimos. Estamos tristes.  
Juntos inventamos un concierto  
para desventura y orquesta, y fuimos  
a escucharlo serios, solemnes,  
y nada entendimos. Estamos solos.

Tú nunca sabrás, estoy cierto,  
que escribí estos versos para ti sola;  
pero en ti pensé al hacerlos. Son tuyos. (Dms., 38)

Si no hay comunión con el otro, sea el amigo o la amada, no hay palabras en canto que posean una forma bella. Pues la armonía entre los hombres es también la armonía entre las partes del todo artístico: belleza y justicia se identifican. La comunión, por su parte, es imposible si el yo no ha logrado salir de los límites de su soledad por vía de la consciencia. De ahí, la desesperación y la resignación aterrada frente al silencio de los versos.

Qué tranquilamente callan, se pudren  
los hermosos versos de amor, la sangre;  
no es que yo lo quiera.

Cada segundo  
sé que estoy más cerca, me llaman;  
estoy en la tripa de una serpiente  
cada vez más cerca de mi esqueleto. (Dms., 4)

La amada ausente y la canción fallida se asocian nuevamente en el poema 33, son la belleza ineficaz que vuelve inútil la esperanza.

Inútil parece, a veces,  
fundar la esperanza, querer que muera  
el dolor, que nazca el pan, que podamos  
salir de esta ausencia que nos desarma,  
solo por la fuerza y el arte  
de una cancioncilla que escribimos,  
mientras esperamos lo que no llega. (Dms., 33)

Sin embargo, la voz del lamento encuentra una forma de canto al describir la concordia de la naturaleza, que renace continuamente en una vida cíclica hermosa. En contraste con la existencia sin sentido que padece el hombre, bajo el tiempo de una noche eterna.

A mitad del frío de febrero,  
con una esperanza de viento cálido,  
me alcanzó un primer anuncio, un fantasma  
de la primavera concupiscente.

[...]

Qué triste resulta que no sepamos,  
solos entre todo, la palabra  
capaz de acercar lo que no tenemos.

[...]

Y es para sentarse a llorar de envidia  
ver que en torno nuestro las piedras,  
la tierra, las plantas, los animales,  
armoniosamente se consuman,  
se juntan tranquilamente, relucen  
de tan firmes, cantan de tan seguros,  
mientras nos quebramos nosotros. (Dms., 30)

En su lamento por la carencia de la palabra capaz de acercar las cosas, hace evidente la función de los vocablos: consumir a los seres, al juntarlos armoniosamente, pues el canto de la naturaleza connota la belleza entendida como orden y armonía.

En medio del caos, que es la fragmentación evidente de las cosas humanas, la voz comienza a sospechar de una belleza diferente, por la que, aun sin la certeza de que exista, sugiere lo bello-bueno indisociable de la condición humana, en vista de que también el hombre es parte de la naturaleza.

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 ruinas. (Dms., 16)

Aunque sin dirección precisa, el poema 11 es ya un principio de transmutación de lo bello. En sus versos se hace visible el cambio de paradigma estético que se propone y se crea en *Los demonios y los días*.

Es tarde, mi amada se ha puesto fea;  
se desvencijaron las hermosas  
palabras; lo saben todos:  
las necesidades nos ocupan.

[...]

Adiós, Garcilaso de la Vega,  
tus claros cristales de sufrimiento.  
Yo vine a decir palabras en otro  
tiempo, junto a gentes que padecen  
desasosegadas por el impulso  
de comer, comidas por la amargura;  
débiles guerreros involuntarios  
que siguen banderas sin gloria,  
que lloran de miedo en las noches,  
que se desajustan sin esperanza. (Dms., 11)

Este paso es fundamental para la poética de la obra. El yo no puede olvidar su pobreza, en eso reside el cambio del que habla en los primeros versos. El hambre y el dolor es la verdad que él ha logrado ver en el mundo social para el que escribe. Al ver la verdad, las palabras poéticas que, cuando estaba ciego y ensimismado, le parecían bellas, se caen; se vuelven feas. Ésta es la fealdad de la única amada posible verosímil para el artífice de las palabras que habita el mundo de soledades: la poesía.

En su oficio necesario, el poeta sirve al cantar para los otros (ello queda claro desde el poema dos), y sólo podrá hacerlo si lo que dice tiene un significado para quienes escribe. La estética de Garcilaso ya no funciona, ya no puede volver, porque su sentido del amor honesto es incomprensible en un mundo de corrupción y falsedad. De quedarse en la contemplación del poeta renacentista, la voz encontraría nuevamente la playa perfecta y pura del poema 19, la belleza que es inútil, porque no es verdadera. Es absurdo hacer poesía amorosa. En cambio, entre las

necesidades urgentes que ocupan al yo están las de restituir el significado del amor (“No es lo mismo estar enamorado / que amar. El que ama, seguramente, / no está solo, sufre de otra manera”, *Dms.*, 3), acabar con la miseria espiritual y despertar el corazón de los hombres máquina. Y no basta con que el yo comprenda la devastación: debe reelaborar la lengua para que ésta la refleje y la combata, porque para que la poesía transfigure las cosas del mundo primero debe enunciarlas, contenerlas, encontrarlas. Ése es su trabajo. Frente a la magna tarea de la rehabilitación de la condición humana, Garcilaso queda rebasado, porque su realidad fue diferente; así, sus palabras, sus claros cristales de sufrimiento, están muy lejos del dolor infernal nacido en el sinsentido de la podredumbre carnal y bestial que padecen las gentes desasosegadas por los meros impulsos.

c) Un hombre que, por su oficio, hermana la justicia con la belleza no puede ver la injusticia y dejar de renovar la belleza, pues, si en lo injusto reside lo feo, un mundo injusto es aquel que carece de belleza o cuya belleza se ha vuelto caduca y, por ello, falsa (lo que es lo mismo que su ausencia). La renovación de la belleza es, por lo tanto, la fundación de la misma. El poeta encuentra una forma delicada de belleza justa.

Las gentes que viajan adquieren una  
forma fragilísima de belleza.

[...]

Y los que regresan y los que parten  
se confunden: todos llevan con ellos  
una sensación de heroísmo,  
una lumbre tenue que se funda  
en su corazón, y se derrama  
y enciende sus rostros atónitos,  
poblados de pérdidas y esperanzas.

(*Dms.*, 20)

Aunque es un eco de la dicha y la libertad, porque es frágil, comienza a configurar el ideal de ser: el viaje de la consciencia y la verdad (del que este viaje físico es sugerencia), que conducirá al heroísmo, a encender el corazón y los rostros, para reinstaurar la esperanza.

El hallazgo de la belleza que podría conducir a la comunión en el mundo obscuro acrecienta su fuerza en el poema 18. El cuadro que, en medio de la noche, el poeta imagina de las “mujeres bellísimas cuyos cuerpos, / misteriosamente enternecidos, / flotan como larvas en sus capullos” (*Dms.*, 18), es un principio de armonía. Éste tiene, como primera función, volver al poeta punto de unión de las soledades; como segunda, que el poeta visualice la imagen de la que antes quiso amar, en sueño plácido (una forma de liberación); como tercera, abrir la posibilidad de la escucha y la comprensión del otro, es decir, del encuentro. Así, en la voz templada la belleza que lleva a la comunión, la belleza verdadera y justa, es posible en medio del caos.

Sin embargo, el máximo hallazgo de la belleza vive en el poema 22. Ante el yo lírico que busca ligar los nombres, para ligar, así, las cosas, se impone otra verdad. En el mundo de la lógica torcida, las palabras más eficaces son las que no debieran serlo: “Decir: nunca más. Y ver entonces / que nunca ha podido existir nada” (*Dms.*, 22). Su enunciación hace realidad la imagen proyectada por ellas. A su vez, las ineficaces son las que, por su naturaleza, deberían tener mayor poder sobre los hombres: “Es dulce decir ‘te amo’ [...] Pero tú no llegas; no entiendes / los nombres que yo te doy al llamarte” (*Dms.*, 22). Las palabras, los nombres, se vuelven llaves para las puertas de la comunión. La llave de oro, entre todas las oscuras que llevan al vacío, debe reformularse, en vista de que no conduce a la compañía y sólo deja frustración.

¿Para qué nos sirven las palabras  
si no son capaces de nombrar, si no pueden  
ser jamás oídas? ¿De qué nos valen  
la memoria, el sueño, la alegría,  
cuando no conducen a estar con alguien,  
y arden, y se queman, y nos consumen  
hasta los rescoldos, las cenizas, el viento? (*Dms.*, 22)

El poeta debe, por lo tanto, fundir otra llave en la fragua de su poder revelador. Así lo hace, cambia radicalmente de estilo: sale de los versos suaves con imágenes de lánguida desesperanza, abandona la resignación impotente, y disuelve las palabras de plomo con las de oro en la lumbre del corazón doliente y valeroso. El resultado es el nuevo estilo poético

alcanzado en la última estrofa del poema 22. La belleza turbia, pero verdadera. La única que puede ser en el mundo de caos. La nueva aleación de oro es brillante ante los ojos abiertos. Las palabras de lo bueno-bello-verdadero, que es también *lo mejor*, se vuelven poderosas con la violencia y prosaísmo de las que son, paradójicamente, más eficaces en la modernidad. Con este giro poético, la lógica torcida de la urbe, se derriba, y se vuelve sentido derecho.

No quiero explicarlo, pero es muy simple:  
encima de todo lo que transcurre,  
sobre incontenibles aguas que arrastran  
cadáveres, techos, ramas, espuma,  
es posible, es fácil que se encuentren  
manos que por siempre se creyeron  
separadas, ojos que no miraban  
y que ya se miran con otros,  
pasos que se cruzan con otros pasos,  
y voces y lágrimas y canciones  
que se reconocen, que se juntan.  
y que se saludan como parientes.

(*Dms.*, 22)

¿Cómo puede ser bella una imagen que presenta el caos de las cosas, el desorden y el desmembramiento? Siendo verdadera. La verdad que quiere mostrar el yo lírico es la comunión. Se lee, entonces, que, si los puentes unen, son bellos porque delatan la verdad de la comunión. La comunión entre las cosas simboliza la que debe darse entre los hombres: la armonía social derivada de la justicia. En esta imagen, entonces, viven lo bueno, lo bello y lo verdadero. La estrofa, además, manifiesta el peso de la verdad sobre la belleza sensible. Ésta lleva a la perdición del hombre si no contiene la verdad; en cambio, la mejor belleza siempre será la de la verdad, sin importar si la forma en que se presenta trasluce su belleza innegable ante los sentidos. Esta diferencia también se presenta en Platón: en el amado, los rasgos exteriores deben ser armónicos con los hábitos del alma; no obstante, se tolera que haya deficiencias por el lado del cuerpo, nunca en el alma. Así, el cuerpo de la estrofa parece disonante, pero es una imagen verdaderamente bella.

Con esta belleza prosaica, el poeta mimetiza la sencillez fundamental del lenguaje comunitario que, en la realidad aparente, padece el hermetismo: “No quiero explicarlo, pero es muy simple”. Instaura, por

este camino, un sistema en el que las cosas más simples son las que deberán ser mejor explicadas para que puedan ser vistas, pues el ojo de la perversión las ha atrapado en una red absurda de significados falsos. Así, el yo da lustre a su oficio aleccionador y reactualiza la premisa estética de la sencillez clásica. Desde aquí, su arma más poderosa será la mimetización del contrasentido.

La palabra nueva es bella porque posee la verdad, lleva a la comunión y contiene la armonía de las canciones, pero sobre todo por su vigor comunicativo. Con ella como herramienta principal, se hace evidente que las obras de los hombres, los puentes, siguen uniendo incluso en medio del caos, porque llevan a la verdad desde su perspectiva de las alturas (reflejan la integridad del mundo), cual la del pájaro en pleno vuelo que antes fuera ventana opresora. La belleza del canto nuevo se gesta, pues, en la fusión con la violencia oscura. El yo mezcla en su boca los nombres con los gritos, encuentra la fórmula que los hace compatibles y concibe la fuerza lírica con la que, después, erige un himno épico de voces unidas en lucha, que rugen hasta ser escuchadas para despertar a los que sueñan.

d) La fórmula que posee el yo valiente para erigir su canto sigue siendo la fusión de estilos, pero tiene otras consecuencias: impone la belleza que derribará la noche eterna en el poema 24. Para tal efecto, las palabras del lamento, la sabiduría, la violencia y la valentía se unen armoniosamente; conjugan sus rasgos, se transfiguran y encienden la luz.

En la arquitectura del poema 24, el lamento del yo angustioso se proyecta en las parejas impenetrables cual obstáculo, el miedo, el no saber bailar, la tristeza, el rincón, la melancolía producida por el aguardiente, el aroma acre de la mujer que se quiere, el desprecio recibido, así como en la soledad cobarde de aquellos para los que escribe el yo; la voz templada se manifiesta en la espera de la compañía, la sabiduría amarga, el afecto a la mujer, el deseo de la cita, la perspectiva exterior de las calles, la necesidad de la familia, la comprensión de lo necesario, el sufrimiento como valor, la posesión del corazón, la claridad del pensamiento, la consciencia de la desolación, la capacidad de

escuchar; la violencia del yo demoniaco se presenta en las hermosas muchachas que dan miedo (pues esconden la monstruosidad), la oscuridad del aguardiente, el odio, la envidia, los deseos, el clavo fijo en la espalda como forma de tortura, la invitación a la fiesta embriagante (aunque finalmente no se cumpliera), el revés del guante (como símbolo también del mundo demoniaco, ya que éste es el revés de la condición humana; además, como marca de la fisiología más elemental de la amada), el desprecio ejercido, la dicha aparente de la falsa comunión familiar (pues, en realidad, esconde el sometimiento), el desconsuelo; la valentía pura está en el *resultado* de la palabra poética. Al constituir la canción (la armonía esencial), todos los elementos dichos se transfiguran en armas para continuar, pisar los fracasos y seguir, con la finalidad de mover el mundo, hacer que vuelva a marchar en el tiempo, hacia las noches cortas y la claridad de los despertares.

### **3.4 El trabajo**

a) El quehacer de la voz demoniaca consiste en anular, en los otros, la voluntad para construir obras humanas, por lo que se puede considerar que es un *antitrabajo*. En línea con ello, su postura hacia el trabajo cotidiano (simbolizado en los oficios) es adversa: en lugar de ser ponderado positivamente, es anulado frente a la fortuna azarosa del dinero, representación de una vida que, en su exaltación del mínimo esfuerzo como máxima esperanza, prescinde de la actitud necesaria para realizar la faena diaria y, así, se opone al ideal hesiódico: “Compremos billetes de lotería / para presentirnos importantes” (*Dms.*, II). El esfuerzo o la fuerza representan el trabajo, a éstos se resiste el autómatas enajenado y demoniaco: “vamos a tirarnos a la barranca / antes que suceda cualquier cosa / que nos dé la fuerza de arrepentirnos” (*Dms.*, V).

b) En la voz del lamento, el oficio del poeta no se cumple, se ve a lo lejos como una posibilidad remota. Esto ya quedó apuntado con la insuficiencia de sus versos, expuesta en los poemas 4, 7, 35, y 38, pero también puede observarse en los poemas 6, 9 y 22 como preludio a la conversión de las palabras. El trabajo estéril del poeta lo deja en la

soledad, pero no únicamente a él; todo aquél que trabaje al modo del universo obscuro está solo, porque en realidad no trabaja, permanece en la inacción y apenas puede refugiarse en la esperanza falsa del amor.

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 donde vivo. (Dms., 29)

Mientras que el deber del hombre es juntarse con los demás, el mundo moderno lo aleja de esa finalidad. Así, es permisible decir que el trabajo moderno lleva al hambre, que es la pobreza espiritual; el hombre enajenado de las cosas humanas vive, pues, en la miseria.

Esta voz quiere compartir la soledad en que lo deja su trabajo cuando alcanza a ver la soledad de los otros, con su consecuente pobreza.

Yo sé que se puede morir de hambre;  
que no es un juego el hambre de las gentes,  
y que no es el hambre sólo: que hay muchas  
maneras, que todas ellas conducen  
a vivir inútilmente, sin nadie. (Dms., 19)

A partir de esta intención, obtiene la visión de una ciudad fantasma: está ausente el que no está con nadie, de tal forma que la gente sola y el vacío se igualan. Los objetos, entonces, toman fuerza y desvanecen a las personas: "Escritorios he conocido / con gentes detrás; he visto mesas / con gentes sentadas en torno; circos / repletos de gentes; calles vacías" (Dms., 12), pues ningún hombre es "distinto de su sombra" (ibídem).

Desde su perspectiva en lucha con su ensimismamiento, el yo logra percibir cuán alejado está el trabajo de la urbe maquinal respecto al de la naturaleza humana, lo que redundará en la estafa de los avances tecnológicos y monetarios.

Es cierto: sin duda se progresa:  
apenas se está empezando, y se pueden  
armar infiernitos que en una sola  
llama precipiten al otro mundo  
cuatrocientos mil infelices;  
encender lucientes, perfectas máquinas,  
o quitar mejor las enfermedades.

¿Pero en dónde está lo que se ha ganado  
para estar tranquilos, para vernos,  
para conseguir nuestra compañía? (Dms., 30)

El trabajo del tiempo en que le tocó vivir es cruel y desesperado, ridículo en su sinsentido. El disfraz, la falsedad, la máscara de los actos aparentemente esforzados lo corrompen todo, incluso la muerte: “Tal vez el más cruel de los trabajos, / entre tantas cosas desesperadas, / es el de vestir un muerto querido / como disponiéndolo a la fiesta / más solemne” (Dms., 37).

Las únicas manifestaciones de la fuerza que el yo logra ver son las de los poemas 14, 33, y 37. La primera es la fuerza mecánica y obligatoria de una vida cuya naturaleza pervertida conduce a la miseria, es la violencia del remolino maligno que ahoga al hombre, es la fuerza ejercida sobre lo humano con la finalidad de aplastarlo, no la fuerza necesaria y buena para construir un mundo amparado por un techo reverdecido; la segunda es la fuerza endeble de un arte no renovado, insuficiente para ser canto justo que conmueva e imponga simultáneamente la necesidad que las cosas tienen unas de otras, incapaz de ser impulso fundamental que las lleve hacia la armonía, es la fuerza vencida de la esperanza que ha caducado y se resiste a reformularse para el combate o la revolución estética; la tercera se gesta en la frase popular “a fuerza”, la cual indica que las cosas se realizan en contra o a pesar de sí mismas. En este poema se muestra cómo la fuerza violenta provoca el lamento del yo, y se sugiere su igualdad con la de los números romanos: la violencia del ámbito plenamente demoníaco es la misma fuerza de las costumbres que escapa de la esencia humana, pero se oculta bajo el disfraz de normalidad, con el que simula comulgar con los rituales de una sociedad que aspira a la continuidad. La voz no puede aún encontrar la fórmula del canto: se confiesa *juntador* de tesoros pobres que se resisten a la comunión de la belleza:

como el buscador de conchas marinas  
–juntador de pobres tesoros cóncavos–  
que al mover la arena ya lo sabe:  
siempre estará rota la más hermosa. (Dms., 16).

Su trabajo sigue siendo absurdo.

c) El trabajo de la voz templada es enunciar lo bello armonioso de la verdad-amargura, para unir lo fragmentado y terminar el caos. Lo realiza mejor después de vencer su individualidad, pues su sangre despierta del sueño, deja la existencia de perro y transmuta las cosas.

Por la ganancia se ve el trabajo. Más allá de la vida del poeta, todo esfuerzo para salir de uno mismo y encontrar la verdad es una forma de cumplir el trabajo derecho del hombre. Así debe entenderse el viaje que realizan “los que regresan y los que parten” (*Dms.*, 20), porque limpian su soledad y, al limpiarla, la igualan a un *tesoro descubierto*, que es la ganancia justa, opuesta al dinero. Así debe entenderse también la labor iluminadora de la profesora, pues lleva al hallazgo de tesoros, al derribar los límites y mostrar los caminos que reconcilian a las gentes fuera del tiempo oscuro del caos: “Aquellos tesoros inapreciables / que pueden ligar entre sí a las gentes” (*Dms.*, 21).

A pesar de ser muestra del esfuerzo, en los poemas 20 y 21 no se consolida todavía el estilo poético que pueda asumir la guerra contra la obscuridad. Sin embargo, la gestación de éste luce en la incipiente manifestación de la sanguinaria batalla: los que viajan se purifican “como si fueran / a entrar en un templo o en un combate” (*Dms.*, 20).

En otro paso evolutivo, la voz templada deja claras tres formas del trabajo: el suyo, el de la gente humilde y el *antitrabajo*, cada una con su fuerza particular. El *antitrabajo* se vuelve verdad irrefutable en una afirmación conclusiva:

Porque no podemos todavía  
dar o recibir sin hacer daño;  
nos falta humildad y trabajo; fuerza  
para no negar que somos débiles. (*Dms.*, 34)

Con ésta, las manifestaciones de la fuerza encontradas en los poemas 14, 33 y 37 se confiesan como su ausencia, son maneras de la pereza o la inacción. Así, es claro que el sufrimiento de los hombres resulta de las *antiobras*. Si antes la voz comenzó a sospechar la falsedad del trabajo moderno por la ganancia nula y la soledad infranqueable, aquí desmiente

totalmente su existencia; el trabajo, la fuerza y, por consecuencia, la esperanza de la modernidad postindustrial son falaces.

El trabajo del poeta se cumple y se explica. Su proceder se plantea de manera general en la última estrofa del poema dos, como ya se vio, y de manera más minuciosa 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, irrefutables  
frente a la ceguera de los que miran. (Dms., 27)

Por su parte, el trabajo de los hombres comunes es, claramente, el del poeta. Su fuerza es la voluntad propia de los serios buscadores de caminos, que llevan el ideal a su realización; al salir de la duda y entrar en la certeza, despiertos sentirán la moneda que encontraron soñando.

Cuando alguien lo quiera sin dudas,  
con toda su fuerza, será posible  
que, despierto, sienta la moneda  
que encontró soñando, y que la conserve  
dura y evidente sobre su mano. (Dms., 23)

d) El trabajo del poeta émulo de Hesíodo llega a su clímax donde, por vía de un canto nuevo, formula y otorga un trabajo ennoblecedor al hombre humilde, marginado en el mundo moderno por carecer de la elegancia aparente o la instrucción culta: los poemas 24 y 41. El trabajo que canta es de los artistas, los artesanos, los exploradores de caminos (marineros y astrónomos) y los oficios humildes, cuyo fin es que las necesidades elementales del hombre se cumplan, para poder realizar un ideal humano de ser: las necesidades domésticas, del campo y de la comunicación. Al retratar los oficios, la voz delinea el mundo esencial y natural de la humanidad: la tierra, el mar, el cielo; la necesidad del alimento, del sueño bueno y del amor (resultado de la comunicación).

Siendo buscadores de caminos humanos, en identidad con el poeta, los hombres humildes entienden que su deber es juntarse con el otro, estar acompañados. Su rasgo de humildad se abre en dos direcciones: alude a los limpios de la soberbia absurda y bestial que lleva al hombre

al suicidio, y comienza a bosquejar la amargura de los rezagados sociales que viven en la pobreza material, en la miseria del traje viejo, del rostro hambriento y la apariencia de vagabundos. En la observación de sus dos sentidos, la humildad pasa de la belleza clara a la belleza turbia del canto nuevo. Donde, en el poema 24, el grupo del trabajo humano se vuelve a presentar (la estrofa final), ya ha sido alumbrado por el estilo violento y oscuro; ha recibido las armas del gesto amargo, estoico y despreciador que protege la claridad de pensamiento, la consciencia despierta. Hasta ese punto (hasta que puede formularlo) el poeta otorga el trabajo hesiódico, en que late la nobleza del espíritu. Aquí, la voz valiente es claramente bélica, sus huestes son los trabajadores de la tierra buena para el hombre, los que volverán el universo perverso un lugar bueno, bello y verdadero: con el arado de la verdad sembrarán el campo del mundo moderno.

La paradoja se enfatiza y la lógica torcida se endereza: los alienados, que viven el rechazo capitalista por no poseer dinero o un buen trabajo aparente, son los únicos poseedores del trabajo verdaderamente humano, pues, en gracia de su sufrimiento, pueden comprender lo que es *necesario*. Si, con la justicia, encuentran la belleza, su fuerza es: “la fuerza lírica y el impulso / para desquiciar la desventura” (*Dms.*, 41).

### **3.5 La naturaleza**

a) La voz demoniaca realiza la representación más cruda de la naturaleza que rodea a los hombres perversos. El elemento que explota es la fauna. Cuando los animales no funcionan como herramientas esotéricas, son tan grotescos o monstruosos como los demonios opresores, ya que poseen también una naturaleza dislocada, fuera de su ritmo; ello es verosímil, pues éste se trunca con el no tiempo del ritual. En el poema I, los marranos y perros son los sometidos dentro del festejo. Después, los animales que gritan, los puercos de pelea (*Dms.*, IV), así como los animales gordos evaporados y los cochinos que se consumen (*Dms.*, V) tienen el mismo referente. Entre los que adquieren una función esotérica se encuentran la lagartija con su ojo de gato (*Dms.*, I), el chivo contento y la gallina virgen, el cordero destripado (*Dms.*, III) y el sapo con la

boca remendada (*Dms.*, IV). Los que sirven para reflejar la naturaleza desenfrenada son los caballos podridos, mientras que los cocodrilos que lloran muestran el sufrimiento de los torturados.

La relevancia de la naturaleza reside en su función. Mediante elementos naturales de otro orden, se abre un vínculo entre el escenario infernal develado (con números romanos) y el infernal camuflado bajo la normalidad (con números arábigos). Si al principio sólo se menciona a los seres de la naturaleza demoniaca en un espacio vago, hacia el final, el escenario del aquelarre es la ciudad. Se habla del mar que es sal, del viento muerto y del agua de los tinacos, que se vuelve turbia con un puñado de tierra, en las azoteas de las casas. Con el viento estático y el agua, diezmada en el mar y contaminada en las azoteas, la perspectiva del yo demoniaco se convierte en panorámica de la ciudad (característica del yo sabio). Así, la unidad del mundo, visto como verdad irrefutable de devastación, suicidio y contrasentido llega a su clímax: “Ya el mar es de sal, el viento / muerto, y queda un puño de tierra / flotando en el fondo de los tinacos” (*Dms.*, V).

La naturaleza perversa del agua encabeza la serie con números romanos. Los ruidos que hierven en la cacerola son el caldo que quita el juicio. En la voz que preside el aquelarre, esta agua turbia funciona como arma para la tortura, porque ciega y hace sufrir a quien la bebe; en cambio, en la voz del canto valiente es un arma para la guerra si quien la ha bebido conserva la claridad de la consciencia, porque así la purifica (“Bienaventurados [...] / los que en su comida han recibido / lo gordo del caldo del sufrimiento”, *Dms.*, 41). Los cinco poemas de la máscara demoniaca podrían considerarse un ritual dedicado a preparar ese caldo, pues la última estrofa de esta serie cierra con la mención reiterada del mismo. Debe notarse, además, que el aspecto relevante en la primera aparición del brebaje es el ruido, por lo que se muestra en una relación metonímica (de aspecto por objeto: no hierve el agua, sino los ruidos). Con ello, el gusto, el oído y el sentido malignos se alinean, y el poemario muestra su estructura orgánica a partir de su sonoridad: mientras que en el ámbito de la normalidad hay un silencio sospechoso, en éste se desata todo el ruido atroz que hay detrás de ese mutismo.

b) En la voz del lamento hay pocos elementos naturales, todos emanan del contrasentido del ser. El primero está en el poema 4, pues, en la tripa de una serpiente, los versos se pudren. El segundo, en el poema 5, forma parte de uno de los cuadros femeninos que llevan a la perdición por el deseo: la máscara de mujer que agita caderas de yegua. Su dibujo se da mediante la estética surrealista, ya que se inscribe en los poemas con números arábigos, que no poseen las facultades del aquelarre.

La tercera evocación de lo natural está donde lo que pareciera podrirse es, nuevamente, el mar. Aquí, la imagen del agua turbia, la “arena / lamida de amargas olas tranquilas” (*Dms.*, 7), se subordina a la imagen femenina, delineada por los ojos (recuérdese que toda alusión a la vista podría ser una alusión a la verdad). La primera estrofa propone la analogía de las dos imágenes; la segunda la desmiente. La mujer, cuya vista es tan pesada como si hubiera observado la noche, la amargura y la devastación, en realidad está cegada y es siniestra. Esto se comprueba porque su aroma es de cosa viviente y despierta el deseo que deja atrás la tristeza (sufrimiento), el amor y las palabras, pero sobre todo porque con su saliva perversa de monstruoso objeto animado da muerte al durazno colocado sobre la mesa. Así, se exhibe, además, la naturaleza torcida, que asesina a la naturaleza buena.

Por su parte, la mosca encerrada (*Dms.*, 17) es también símbolo de una muerte antinatural: se acerca al crimen (cese anómalo de la vida), carece de ciclos y deja devastación en lugar de hermosas ruinas.

Hay otra alusión al agua: su ausencia y necesidad en días de fiesta.

En silencio, manso, entre las casas,  
cruzando las calles vacías,  
busca, como perro sin dueño,  
algo conocido, una palabra  
de saludo, un gesto que lo proteja.  
Y llora de sed y de fatiga.

(*Dms.*, 40)

Con ello, se ratifica la siniestra atmósfera festiva del poema 37: el agua se vuelve muda, así como la voz es vana (*Dms.*, 35), las risas son cojas (*Dms.*, 5), pedir socorro es inútil (*Dms.*, 4) y el concierto no se entiende (*Dms.*, 38). De esta forma, pareciera que el seco golpe de la ventana (*Dms.*, 38), la temerosa y susurrada oración pueril, el

momentáneo grito aterrado que despierta (*Dms.*, 5) y las lejanas voces de los niños que advierten sabiamente sobre el juego perverso (*Dms.*, 36), esconden un ruido atroz y tormentoso en su disimulo. El malogrado mutismo de la realidad aparente ahoga (apoca), así, al agua en su sonoridad.

Por su parte, la perversión del aire está en la hipérbole de su parálisis, por la cual se cosifica. Con ello se muestra una vez más la mutación de la naturaleza buena en siniestra. El yo denomina “aire inmóvil” al cristal (*Dms.*, 17). Así se gesta, además, la paradoja establecida entre el vidrio y las rejas de las cárceles (las cuales enaltece la voz valiente): el aire (a la vez que la mirada y la mano) no puede pasar a través de la ventana (en el contacto con ella se hace naturaleza muerta), pero sí puede hacerlo entre de los hierros (homófono de yerros).

Cuando el yo que se lamenta comienza a rebasar sus límites deja de caracterizarse por el encierro, pero se observa a sí mismo dentro de la devastación del mundo social, en que se repite su prisión. Se ve atrapado en la noche cerrada. Aunque posee una voluntad de cambio que lo lleva a encontrar algunos atisbos de posible libertad, no es capaz todavía de transmutar el espectáculo de desastre en principio de unidad, por lo que se queda anclado en dos posturas trascendentales: por un lado, se repite (aunque matizada) la angustia, la cual predomina y está fundada en la sensación de *soledad en compañía*; por otro lado, el desprecio cruel del mundo. La primera postura se muestra en los poemas 9, 11, 12, 16, 19, 30, 32, 33 y 37. La segunda, en los poemas 13, 14, 15 y 26. Mientras que el dolor opresor caracteriza al primer grupo, en el segundo, el yo cobra una fuerza y un poder de evocación del infierno como en ningún otro lugar de los poemas de la cotidianidad aparente; así se vuelve cruel y violento: el lamento se vuelve sarcasmo, porque el yo gana una cierta temeridad para observar la naturaleza siniestra del infierno urbano.

Con el desprecio cruel del mundo, la naturaleza toma tintes infernales y de cosificación, ya que se delata como la naturaleza inventada por la humanidad viciada. En el poema 13 la ciudad cobra voluntad propia para estirarse, derribar, ocupar, acomodarse y erguirse en grandes esqueletos de edificios. En consonancia con el desviado y monstruosos rasgo

animado de las cosas que el yo ya podía entrever desde su momento de lamento absoluto, las calles y los aparadores se despiertan, el ruido de los automóviles parece sumarse a los clamores de los mendigos y las escuelas someten a los jóvenes con su enseñanza obligatoria de una cultura colonizadora (son también máquinas de tormento). Éstos, a su vez, disminuyen su rasgo animado al vestirse de títeres, así como al permanecer agónicos y cansados. Los elementos de la ciudad son, entonces, los elementos naturales.

A partir del nacimiento de la naturaleza malversada, en el mismo poema la atmósfera infernal se extiende más: la ciudad contiene lentos camiones semejantes a máquinas de tortura; los indios juntan entre sí el sudor del trabajo falso que los reduce a la miseria y la marginación; y los barrios que habitan se deshacen de viejos. En esta imagen, el efecto de temblor animado se subordina ambiguamente a los individuos tanto como a la infernal vivienda. Así, la naturaleza del universo animado por el hombre urbano se impone. A ella se suma el elemento tiránico natural, “un sol que calienta y acongoja / más de tres millones de almas enfermas” (*Dms.*, 13), y el elemento noble sometido, el aire oculto por los edificios. Inmediatamente después del recurso de la ventana vuelto gigantes torres de vidrio, el agua se presenta también, aunque transfigurada: los sótanos líquidos no son otra cosa que el agua turbia del drenaje pestilente; por su parte, los bellos nadadores remiten a la imagen de las albercas, que son agua estancada en charcos urbanos (con ellos la belleza aparente, estéril y perversa vuelve a presentarse), y el sudor de los indios converge en su significado poético con el de los animales gordos evaporados del aquelarre.

La voluntad del demonio hecho reproducción biológica se presenta en el poema 14. Su trabajo, con su fuerza particular, la mecánica (en delación de su condición maquinal) y obligatoria (ya que somete), es distribuir brazos y deseos para continuar formándose ardorosa e impasiblemente. El infierno se reafirma con las lumbres del pepenador (que representa al diablo), la basura en que éste habita (símbolo del antitrabajo), la sangre pesada (connotación del estancamiento) y la bestial relación amorosa que se reduce al mero impulso de reproducción.

La cercanía de este poema con los que tienen numeración romana se incrementa aún más en su parte final.

En todo la hirviente batalla,  
el combate haciéndose a borbotones  
de placer y miedo y sudor y fuerza y miseria,  
buscando un objeto que no se alcanza. (Dms., 14)

La siniestra lucha violenta, llevada a cabo por los sentidos, los sentimientos más torcidos y la frustración de la finalidad humana (es decir, su naturaleza), tiene la forma y el sonido del caldo diabólico. Sus onomatopéyicos y ruidosos borbotones se asemejan mucho a la manifestación del agua que identifica el poema 26, el aguacero prolongado. Las otras manifestaciones de lo acuoso son la espesura de las noches de amor y los disfraces húmedos de las gentes, en línea con las formas del agua turbia que en lugar de correr se estanca. En este poema, el único elemento que podría emanar de la naturaleza buena son las nubes, pero se convierten en velos que sugieren la posibilidad de lo que finalmente resultará frustrado.

La naturaleza de los animales grotescos se despliega mejor en el poema 15, a lo largo de una gradación que va de lo posible cotidiano a lo verosímil del mundo demoniaco. Las grandes mariposas caídas en los jardines, los gruesos insectos moribundos con alas agónicas, las abejas que despiertan y mueren ferozmente, los peces abandonados por el mar, son un paso hacia las flores monstruosas, los intestinos que pasan torcidos como serpientes y los corazones como sapos en agonía que se retuercen en medio de las calles, naturaleza que ya se identifica, en su ser grotesco, con el sapo de boca remendada o la imagen del chivo destripado. Si bien existe el mar, el agua ni cerca apaciblemente ni une; mata a los peces, que quedan con el reflejo del aire encerrado en el círculo de los ojos, como ventanas opresoras.

En el poema 26 están aun mejor unificados los elementos del infierno, la naturaleza pervertida y el agua. El significante se vuelve plural: la *prolongada noche que truena contra los tejados en todas partes* es símbolo de la obscuridad de la naturaleza paralizada o atemporal; del escándalo de los golpes acuosos, muy cercano a los

borbotones del agua hirviendo en la olla a su potencia máxima (lo cual se extiende a la analogía de la ciudad con una cacerola); del ruido que calla las palabras (y connota la pérdida del oído, del entendimiento y de la comunicación entre los hombres); de las máquinas de tormento (ya que su fuerza se ejerce para asolar a la gente y su naturaleza viciada); y de la unidad maldita de las partes del poemario (delatada en la igualdad de los dos universos poéticos: el de numeración romana y el de arábica).

El recurso poético del agua intensifica su función de vínculo o puerta entre los dos mundos mediante el granizo (“Afuera, el granizo...”, *Dms.*, 26), cuyo sonido, impacto y forma se acercan igualmente al arroz (“Ya se está cocinando el arroz”, *Dms.*, I) si se entiende que éste está friéndose dentro de la olla cerrada. Deben sumarse las referencias al asfalto mojado, los grandes charcos de agua que detienen a quienes corren y el cielo a chorros que se derrumba, como expresiones del agua emponzoñada que escinde y aniquila. Los árboles desfigurados, las ramas desvestidas, los troncos azotados, el aire desprotegido (“Imposible / hallar un lugar seguro que pueda / guarecer el aire, cuando menos”, *Dms.*, 26) consolidan la naturaleza deformada, pervertida o maldita.

Por su parte, el aire está sometido. Así, es sólo un catalizador. En cambio, el agua vincula activamente los dos mundos. Sus propiedades se explotan al máximo para resaltar los rasgos del infierno en la ciudad: su sonoridad desenmascara el silencio del mundo aparente, que truena mediante el aguacero torturador.

El carácter siniestro del mundo está en cada una de las 47 piezas de la obra, pero la forma y las herramientas para presentarlo son diferentes. Esta serie de cuatro poemas es particular, porque el yo manifiesta el infierno con los elementos de la cotidianidad; porque al disminuir su temor, el estilo del yo es más directo; y porque la naturaleza maligna cobra el papel protagónico. Así, los poemas 13, 14, 15 y 26 se pueden llamar poemas de la naturaleza infernal. Destacan además porque en los otros la naturaleza grotesca se introduce metódicamente, con el recurso de la pesadilla, el encierro angustioso, el rechazo amoroso, la búsqueda absurda, la poesía fallida, el ritual siniestro de la normalidad, el olvido del discurso social o la comparación con la belleza ancestral.

Aunque mira al exterior y se enfrenta a la devastación, el yo no ve el camino a la unidad, descreo del mismo o su voluntad de cambio aún no tiene la fuerza suficiente para hacerlo evolucionar a la nueva estética de la belleza oscura. Sin embargo, la intuye en el subgrupo de poemas donde su tono es más regular: 9, 11, 12, 16, 19, 30, 32, 33 y 37. Después de su visión del infierno ciudadano, en el poema 16 columbra la naturaleza buena, ancestral (libre de la intervención humana). No obstante, sabe que ésta no puede reflejar ni guiar al hombre, decirle cuál es su correcto proceder, porque, en la degeneración de sí mismo, se ha separado de ella. Delata, así, la devastación de la ley natural del tiempo humano y el estancamiento simultáneo del mecánico trabajo cíclico, que es la biología monstruosa por la que somos paridos: “En nosotros nace y caduca todo / sin cumplirse; todo está quebrado; / desde el nacimiento se nos pudre” (*Dms.*, 16). El tiempo del hombre moderno es antinatural:

Nosotros estamos hundidos;  
piezas de relojes descompuestos  
somos; sólo ruedas ineficaces;  
marchamos fuera de tiempo, vendemos  
lo poco de sangre que nos queda  
por una ración de papas.

(*Dms.*, 12)

En un mundo antinatural, la tarea de este poeta émulo de Hesíodo es ardua y exhaustiva. Debe reinstaurar la naturaleza y su ritmo, hacerlos irrebatibles, para que la humanidad pueda avanzar: “Y no sólo el tiempo: los poetas / nos han enseñado la amargura, / el placer, el gozo de estar libres, / y el viento y las noches y la esperanza” (*Dms.*, 27).

A partir de ese propósito, el sonido del agua vuelve a ser inquietante por su presencia casi apagada, pero se torna bello o chocante, según la formación ética del ser: en el poema 11, los claros cristales de sufrimiento se oponen al llanto de los débiles guerreros involuntarios; la figura de Garcilaso, poeta que asume el compromiso humano, se contrapone a los cobardes que no aceptan el deber social y, en vez de reclamar justicia, se desajustan cual máquinas. Nótese la pulida aliteración de la frase *claros cristales de sufrimiento*, que se refiere tanto a los versos renacentistas como a las lágrimas nobles; por ella, su sonoridad es la del agua pura.

En el poema 16, los *días áridos* y la sequedad inaguantable de los hombres representan la ausencia perniciosa del agua, que conduce al delirio enajenante o a la grotesca bestialidad de insectos. En el poema 19 el mar “puro” del pensamiento limitado no cura la pobreza espiritual. Sin embargo, en el 30, vuelve a asomarse el agua de los seres naturales, cuyos latidos bajo la tierra desplegarán sus *vegetales brazos* listos para la acción: es el agua justa de la naturaleza, pues conduce a una finalidad.

En esta voz, el aire también exhibe su muerte. No obstante, el poema 12 construye la imagen del aire oscuro agitado por las alas de la pasión luminosa, mediante la reminiscencia de los hombres decididos de otros tiempos, con lo cual se delata la búsqueda de la heroicidad liberadora y el aire comienza a moverse.

c) El yo de la templanza, como artífice de la palabra justa, replica la naturaleza, aprende de su canto, recibe sus señales; la comprende. Este vínculo especial entre naturaleza y poeta gesta la transmutación de la ventana en pájaro (*Dms.*, 28); el nacimiento del cielo amoroso (ibídem); la analogía entre los libros y las flores difuntas (*Dms.*, 21), lazos que unen a los hombres a través del tiempo: imagen antitética de las flores monstruosas como intestinos torcidos; el aire propio de la sonrisa ilustre (ibídem), el sabor ilustre de las cosas que viven (*Dms.*, 25), la fruta que da el sabor de cosas buenas (*Dms.*, 20), así como las noches descubiertas (ibídem). Esta renovada relación con la naturaleza ancestral despierta a la naturaleza humana al conectar al yo con sus sentidos, los cuales permanecían adormecidos por los placeres materiales, tendían hacia la obscuridad y se alejaban del conocimiento. La visión, el gusto, el tacto, el oído y el olfato se despiertan, por el aire, la fruta y el tiempo nuevos.

Además del mar devastado que se transfigura en vía para el encuentro (“Donde el mar, gimiendo, llega turbio [...] / vine a recordarte. Y de tus ojos, algo que no tuve llegó a mis ojos”, *Dms.*, 31), el agua se hace explícita en “las playas, cuando arriban / el viento y la espuma, traspasados / de un gusto de ropas de mujer satisfecha” (*Dms.*, 28). La fertilidad renovada se confirma por la mención de mayo, que rehabilita

el tiempo y la biología humanos. La primavera antes inalcanzable (*Dms.*, 30) nace entonces y da libertad.

La importancia del aire se incrementa, pues (igual que la voz) puede liberarse sólo en este punto, en que se han derribado los límites de la soledad individual y se ha trascendido la devastación del mundo social. En el poema 21, la profesora sapiente es fuente del aire; en el 25 el aire lleva el sabor ilustre de las cosas; en el 28, el aire se equipara a los besos; en el 31, el aire espeso se suma al espectáculo de muerte pero se convierte en lugar de encuentro al ser visto con la consciencia clara; en el 39, el aire y los ojos llevan a sentir la presencia de la amada.

Una vez que ha sentido el poder de la naturaleza en la lengua, la voz deja atrás el caos y restituye la esencia del ser humano, cuya vida, entonces, tiene la diafanidad de los elementos naturales.

Pero hay alguien: saca la cara negra  
sobre la corriente de su río  
de renglones cortos,  
respira y nos dice: “¿Qué es nuestra vida  
más que un breve día?”, y entonces,  
tocados de golpe, comprendemos:  
sabemos que somos heno, verduras  
de las eras, agua para la muerte.

(*Dms.*, 27)

La naturaleza buena del hombre es irrefutable. A ello se deben sus otras manifestaciones: una higuera reverdecida es el techo espiritual del santo (*Dms.*, 23); las larvas en sus capullos anuncian el encuentro del poeta con la mujer que no pudo amar (*Dms.*, 18).

El agua se presenta (*Dms.*, 22), se concibe en el mismo giro estético del poema 8, pero aquí su poder va más allá, pues recobra su fuerza buena, exhibe su sonoridad bella y redonda en su condición ética: las incontenibles aguas que corren encierran, no llanto, sino lágrimas y canciones, pues juntan las cosas y las hacen transcurrir en una dirección recuperada, hacia la continuidad. El agua se manifiesta, así, como río que se desata en el escenario de la urbe (río opuesto al granizo que azota), porque para restituir la continuidad del mundo necesita una fuerza que iguale la de la desgracia. De ahí se desprende que ni su imagen ni su sonoridad puedan ser, pues, plenamente claras.

*La impura corriente en que las cosas pasan confundidas (Dms., 27)* va más allá, se purifica estéticamente al transmutarse en el “río / de renglones cortos” (ibídem): los versos del tiempo de la verdad poética. Así, el “agua para la muerte” exhibe la vida del hombre como un continuo con inicio y fin, que es la belleza madura de la muerte tranquila.

En los poemas 8 y 18, el aire vuelve a reflejar el cambio. En el primero, su pestilencia de muerte se convierte en punto de partida del encuentro con la unidad, dado en virtud de la voluntad del yo, que lo presenta como verdad: así es sublimado. En el segundo, el aire pesado de sueño construye el escenario de la develación: las personas ya no velan, es decir, ya no mienten, porque son liberadas, de momento, por el sueño, gracias al cual el poeta los encuentra. Se trata de una paradoja extendida: la hora ciega enceguece la ceguera de los otros, es decir, les da claridad. El sueño, como parte de la naturaleza humana, enseña y apuntala la estrategia más poderosa del poeta para hacer justicia: contrarrestar los elementos perversos emulando su forma y mutando su significado.

d) En la voz valiente se encuentra el clímax de las transfiguraciones acuáticas, es la imagen del agua que mejor puede reformular poéticamente la esencia del hombre urbano: el aguardiente (*Dms.*, 24). Es el agua sucia de la vida mecánica que se forma ardiendo y sin descanso, perversamente; es el agua de la hirviente batalla que refleja sonoramente los gritos emitidos en el combate de placer, mugre, miedo y miseria; es el caldo venenoso con el que se abre y cierra el rito infernal. El agua arde porque embriaga, hace olvidar lo humano, hace errar a los hombres, y, así, hace sufrir; pero también arde si el hombre la aguanta como condición y atavío de la lucha valiente, si la vuelve arma de resistencia al simbolizar el sufrimiento consciente, que es la verdad vista por las huestes de la batalla buena como único camino posible para reencontrar el sentido hacia la unidad. El poeta funde en este símbolo el referente clásico de la *kalokagathia* con el referente mexicano tradicional de la integridad y el honor viril: con aguardiente el hombre

se aguanta, soporta el sufrimiento y seca sus lágrimas para no dejarse caer como un cobarde y para responderle al mundo como un valiente.

Este significante es ya una muestra minúscula de la gran evolución que el poeta logra en el giro de madurez artística, llamado *Los demonios y los días*, y es, por lo tanto, también un elemento activo y esencial en la orquestación de su siguiente poemario: “Porque soy hombre aguanto sin quejarme / que la vida me pese” escribe en el primer poema de *El manto y la corona* (*De otro modo lo mismo*, p. 167). No vale la pena abundar, ya, en el llanto seco del poema 41, pues se explica solo.

## Conclusiones (la unidad)

Contrario a lo que se pudo especular en los primeros capítulos, la relación de las voces no es de oposición, sino de evolución. Las voces, o tonos, son diferentes momentos en la evolución de un solo yo; no, diferentes personajes. Sin embargo, se puede decir que el yo es uno y múltiple a la vez, pues ésta es la finalidad estética que persiguió el poeta al conformar a una sola consciencia ficcional como un rompecabezas, cuyas partes es posible vislumbrar como consciencias autónomas (*etha*). El poemario es, finalmente, un juego de imágenes engañosas; sobre eso crea su poética.

El yo muta. No obstante, el poema uno no es una vía clara para observar el inicio de la mutación. Ésta se ve mejor en medio de la obra.

La primera fase es la soledad en el encierro individual, donde el yo muta un poco: va del lamento y el temor opresor a la incipiente voluntad de trascender los límites; oscila entre la inmovilidad y el intento frustrado de hablar o buscar algo que no comprende. Ante la frustración, se refugia en el olvido, la resignación, el mutismo, la pérdida, la humillación o la desesperanza no renovada. Sus poemas son nueve (4, 5, 7, 17, 29, 35, 36, 38, 40).

La segunda fase se caracteriza porque el yo logra derribar los límites, lo cual se manifiesta principalmente en su perspectiva hacia el exterior o hacia los otros; desde dicha perspectiva, que ya no perderá, concibe dos actitudes: el lamento de la soledad en compañía (la misma ciudad parece un vacío hecho de muchas soledades) y el desprecio cruel del mundo, a partir del cual realiza un primer intento de enunciar el infierno. Sus poemas son, por un lado, nueve (9, 11, 12, 16, 19, 30, 32, 33, 37) y, por otro, cuatro (13, 14, 15, 26).

La tercera fase se concibe en la lucha por atravesar el vidrio duro de la normalidad social: el yo consigue percibir al mono demente que habita en los hombres, percepción que se logra mediante el olvido del discurso social y el escrutinio de la realidad. Su voluntad tiene más fuerza, porque en la fase anterior consiguió la cólera temeraria suficiente para dejar aquí la existencia de perro sometido y emprender la del poeta

guardián de las cosas humanas. Comienza, así, a renovar su lenguaje, a invertir algunos significados y a observar ciertas formas frágiles de belleza, por lo que resurge la esperanza buena de la integridad individual, dentro de lo que podría llegar a ser un orden cosmológico vasto. Sus poemas son nueve (3,6, 10, 20, 21, 25, 28, 31, 39).

La cuarta fase se distingue porque el poeta está plenamente empoderado de las palabras clásicas, con lo que puede revelar las verdades más inauditas en el mundo moderno. Cumple, entonces, eficazmente su trabajo: halla formas sólidas de comunión, así como de belleza. Sus poemas son seis (8, 18, 22, 23, 27, 34).

La sexta fase relumbra en los versos del yo valiente; en éstos, la voz no sólo posee la verdad, sino que también la comparte y, al hacerlo, cumple su finalidad como poeta hesiódico: entregar la *areté* del trabajo al hombre humilde. Sus poemas son tres (2, 24, 41). No obstante, este propósito no pudo lograrse sin la quinta fase, la cual se ha extraído de la serie evolutiva por su diferencia respecto de las otras; se trata de los poemas con números romanos, que son cinco, y son la mejor muestra de que en la obra opera la *mimesis* aristotélica. Ello se explica por una de las conclusiones verdaderas del yo de la templanza (fase previa a esta del aquelarre), reservada para este punto: la última estrofa del poema 27. En ella, el yo demuestra cómo se puede salir del sueño o del engaño por vía del trabajo poético.

Es preciso hablar, es necesario  
decir lo que sé, desvergonzarme  
y abrir mis papeles chamuscados  
en medio de tantas fiestas y gritos.

Y prestar mis ojos, imponerlos  
detrás de las máscaras alegres  
para que permitan y compadezcan,  
y miren y quieran, y descubran  
que estamos desnudos, que no tenemos. (Dms., 27)

La voz de la sabiduría, habiendo culminado el empoderamiento de su oficio en el poema 27, diseña, en sus dos últimas estrofas, la máscara que habrá de ponerse. La frase “papeles chamuscados” apunta a dos direcciones: por un lado, el sustantivo “papel” se puede entender en el

sentido de acción ficticia inminente, y, por otro lado, su adjetivo “chamuscados” da un indicio de la atmósfera infernal dentro de la cual el poeta ha estado o puede estar “en medio de tantas fiestas y gritos”, donde las cosas se consumen, se chamuscan.

La fiesta divide a los hombres en dos tipos: los que entran y los que no. Antes de renovar sus palabras poéticas, la voz era una alienada por sus límites. En cambio, cuando el poeta se vuelve plenamente sabio, puede entrar a la fiesta: puede ponerse la máscara discursiva de los seres que gritan (los que aprueban lo correcto y bueno de una sociedad deshumanizada) para que estos mismos “miren y quieran, y descubran”, por el mero hecho necesario de derribar el velo de lo aparente y obtener la verdad desnuda con la finalidad de transmutarla líricamente y llegar a la comunión armónica.

Este paso es tan relevante para la forma y el fondo del poemario completo que se impone justamente en la parte central de toda la estructura, tanto arábica como romana: los poemas 24 y III. Nótese que en el poema 24 el yo simboliza y guía a los rechazados de la fiesta, mientras que en el III es parte del banquete perverso. Es revelante que la alusión que el yo hace a la *mimesis* poética esté en el poema 27, porque la estructura toda de la obra obedece a dos estéticas: la de la fragmentación, que lleva a la distorsión, y la de la unidad, que connota la proporción.

En el poema 27, los ojos del poeta, al ponerse la máscara, se preparan para ser el umbral que permitirá conectar un lado con el otro: el espacio donde podría renacer la incipiente verdad griega y el espacio de la absoluta violencia. Más aún, son la herramienta transmutadora de la obscuridad en lo verdadero y principio de cambio hacia la luz (como la belleza de la comedia), en vista de que consigue las palabras perfectas para hacer irrefutable la presencia de la obscuridad en un mundo que se inviste de los colores del progreso y miente con su proclama de tener un ideal del correcto proceder humano.

Al ponerse la expresión de los desquiciados, el yo se transforma en espejo, en espectáculo que reformula el mundo que está frente a él. Con

ello comienza a cumplir su oficio, que en otro punto parecía imposible, y evidencia su evolución.

Si yo pudiera decirlo.  
Si pudiera abrir un espejo enfrente  
de todos los ojos, si yo mismo  
consiguiera ser el espejo, entonces  
tal vez se me fuera esta miseria  
de salir sobrando, de no servirme. (Dms., 35)

Así, sostengo que detrás del yo demoniaco está el yo de las verdades irrefutables, el guerrero valiente que lucha por la libertad y no teme ponerse la máscara de la maldad, pues ha conseguido la fuerza (la fuerza lírica) para hacerlo. ¿Qué mejor medio para mostrar la verdad desnuda de la violencia, el sufrimiento y el caos que las propias palabras de lo perverso? Pues son las palabras y la fuerza lo que busca desde su primer paso evolutivo.

Que la poesía es *mimesis* del mundo queda claro en la obra desde el principio, pero desde una perspectiva muy general: el universo poético de 47 elementos representa el contrasentido de la vida moderna en el México de mediados del siglo XX. No obstante, el ejercicio mimético va más allá, por lo cual se hace más claro y enfático: crea una dimensión *metamimética*. Si la *mimesis* es reproducción imitativa de la realidad, la dimensión *metamimética* toma como plano de realidad (o referencia) el mundo de la serie con números arábigos, y lo representa en la serie de romanos.

Ya que el universo poético referencial esboza el contrasentido de una sociedad que, encontrando un progreso humano, llega paradójicamente a la miseria, en la dimensión metapoética de la máscara demoniaca el contrasentido se refleja, y, como en todo reflejo, los elementos de la imagen *real* encuentran el orden inverso. En el poemario, este orden que invierte lo que ya estaba distorsionado (puesto que ya era contrasentido) es el orden verdadero. Así se encuentra una coherencia limpia, de causa y efecto: no hay progreso humano, porque no hay orden humano, sino una forma de vida tan sólo semejante a la del hombre, pues es regida por los meros impulsos bestiales que derriban el juicio y conducen al

suicidio. El contrasentido aparentemente inexplicable de los poemas con números arábigos (y que motiva el lamento de la voz lírica) se desvanece, por lo tanto, con la presencia de la máscara demoniaca, que muestra un mundo cuyas formas miserables son coherentes con su esencia inhumana.

Las funciones de la obra metapoética tienen alcances aún más largos: es una ventana que muestra qué entiende por poesía la voz lírica, y también un medio de aprendizaje por el que ésta puede ensayar un ritmo nunca antes experimentado, el cual hace evolucionar su canto hacia una condición más justa, en la medida en que puede asimilar una expresión de lo humano ajena, para fundirla en un nuevo estilo poético que integra todos los ritmos presentes en la obra (los que viven fuera y el que vive dentro de la dimensión metapoética), el himno del poema 24.

Una vez que el límite es derribado, la realidad y, con ella, la lengua se unifican: de lo que fueran dos mundos, uno verdadero y otro aparente o falso, el poeta hace uno solo. La obscuridad se vuelve verdad revelada. El poeta connota: *existe el mundo del engaño*. Así, la lógica se endereza. Ya nadie confundirá la justicia del que quiere todo para todos con la justicia del que quiere todo para sí. El caos toma el lugar de la trampa, es denominado contradicción y suicidio, y por ese solo nombramiento es restituido en el orden, en el cual toma un lugar, como antítesis fallida. La puerta de los poemas 2, 3, 11, 22, 24, 29, 32, y 33 se abre, entonces; no hay ya nada que divida el mundo. Llega la llave de oro fabricada expresamente para ella y los alienados confirman las certezas de su consciencia: “vale mucho más sufrir que ser vencido” (*Dms.*, 24). Encuentran la libertad con el sentido derecho. Incorporarse a la fiesta del discurso social que se expande, enarbolando el progreso urbano en el México del medio siglo, es permitir el derrumbamiento de la condición humana, que deja sólo vacíos.

La irrefutable belleza del canto nuevo es el clímax de la obra: el acento de intensidad sonora y también de intensidad semántica, en gracia de su alumbramiento estilístico. Si en el poema el acento más fuerte cae a mitad del verso, en el poemario el rugido de las voces unidas retumba en el número 24, cual núcleo de los 47 elementos. Los guerreros

solitarios se convocan en el canto, se hacen justicia en los labios del poeta, pues se manifiestan en los tonos que, al juntarse, construyen un solo tono, un tono templado y colérico a la vez, como el que Platón pidiera a los guerreros defensores de su *polis*: “¿O no has observado que la cólera es algo indomable e inmovible, y con cuya presencia es el alma del todo intrépida e invencible frente a todo?” (*Rep.*, 375b). Siendo sabios e irascibles al mismo tiempo, se parecen al perro que el filósofo esperaba encontrar en los elegidos como guardianes del orden (*Rep.*, 376a-b). Sin embargo, si son perros, no han salido al combate desde una atmósfera protegida de la perversidad, no se han formado con fábulas que hablen sólo del bien y elogien la heroicidad, no viven en un mundo que reconoce y protege al que protege, sino que emergen de la terrible noche que azota a los hombres, emergen usando sus sentidos, sus sentimientos y su experiencia a la par que su consciencia y su amargura. Se parecen más, y no de manera fortuita, al ideal aristotélico, pues las manos (símbolo del trabajo terrenal), los ojos (elemento sensible), los sentimientos y la belleza poética ya venían gestando la integridad de este nuevo hombre desde el poema 22.

El poeta es el símbolo de los guerreros, así, se convierte en una especie de héroe épico que, siendo idéntico a sus huestes, ostenta los valores más altos de ellas (contrario al Caudillo situado en la cabeza de la falsa comunión). Sus armas son los recursos de la violencia buena, cual la que Hesíodo demanda a los hombres de su tiempo, que ya no es literalmente una lucha con la tierra, pero sí lo es metafóricamente: el hombre debe ejercer el trabajo verdadero para sustentar su mundo, su tierra, su orden, su universo.

Cuando, en la última estrofa del poema 24, el poeta menciona a los que sufren, éstos ya no son los de antes, ya no son la voz ahogada en el lamento. Con las manos de la consciencia, han sido extraídos *de la impura corriente en que pasan confundidos*, han sido purificados en el *río de renglones cortos*, donde el poeta les otorgó la belleza. Entonces, los que sufren se vuelven insignes, irrefutables, son la luz parida por el poeta, la luz que, a su vez, ha de volver a parir el mundo: *es trabajo suyo el de arreglar algunas cosas*.

La nueva belleza es ambivalente: ante quien duerme el sueño del progreso monetario, los guerreros se presentan como vagabundos o mendigos, con todos los rasgos que da la pobreza material a quien no posee un trabajo que la sociedad infernal considere digno; ante quien posee el insomnio de la consciencia, serán tan bellos como Aquiles, quien no por sus cabellos ni por sus músculos solamente, sino antes bien por sus palabras y sus actos, es ícono de la *areté* griega. De él, los alienados reproducen la mirada bélica y los brazos hábiles de la nobleza. Como hijos de las musas griegas, de la música del universo, del poeta-aedo, heredan las manos conscientes, y con ellas funden la ética con la estética en la amargura. Así, la belleza de los guerreros es grotesca por su aparente pobreza, pero sublime porque tiene las alturas del héroe que resguarda el orden. Su expresión es la unidad de todas las perspectivas: mira hacia adentro como perro escondido; mira hacia afuera y por encima de todo, cual pájaro o puente; mira a través del terror y de frente a él, para derribarlo; mira hacia adelante, hacia la continuidad del hombre. Escapa de la fragmentación y se vuelve unidad, canto bello.

La amargura serena y doliente de los alienados es su arma más poderosa: en ella se condensan el sufrimiento, la soledad, la verdad, la sabiduría, la violencia; la tortura de que son víctimas, la guerra de que son capaces y la belleza de que son portadores al ser también punto de convergencia armónica de todas las voces. Su existencia es cantada en un himno cual manifiesto, pero pueden también cantar, pues de ellos es también el impulso para unir las cosas armoniosamente, al sentarse en el quicio de la puerta que obstaculiza al entendimiento (*Dms.*, 32), y desarticular su funcionamiento; desencajar la farsa, con la verdad de que no son ellos quienes *desencajan* en la sociedad, sino que es la sociedad la que está completamente desfasada, rota, fragmentada, torcida. Así, “la fuerza lírica y el impulso / para desquiciar la desventura” (*Dms.*, 41) cobran sentido.

El poema 24 y luego el 41 son la nueva lengua del hombre que aspire a la *areté* bonifaciana. Como se ha visto, uno de los recursos más poderosos del poeta es el espejo: dentro de él se encuentra el sentido

lógico, pero, fuera de él (en el plano de la cotidianidad aparente), la verdad es paradójica.

Bienaventurados los que padecen  
la nostalgia, el miedo de estar a solas,  
la necesidad del amor; los hombres,  
las mujeres tiernas de ojos amargos;  
los que en su comida han recibido  
lo gordo del caldo del sufrimiento.

Porque de ellos es la desesperanza,  
el insomnio, el llanto seco, las rejas  
de todas las cárceles, el hambre,  
y la fuerza lírica y el impulso  
para desquiciarse la desventura.

(*Dms.*, 41)

Desde la lente del poeta, sin embargo, son bienaventurados los que padecen la nostalgia, porque por ella recuerdan la esencia de lo humano; los que tienen miedo de estar a solas, porque gracias al miedo se volverán sabios al buscar a los otros; los que necesitan del amor, pues así se saben hombres; los que han recibido lo gordo del caldo del sufrimiento, porque de ellos es la verdad de la apariencia falsa. Por su parte, la desesperanza es el sentimiento de los que luchan contra la carencia de comunión, contra la soledad; por ello, es también el renacimiento de la buena esperanza hesiódica; el insomnio es de los que no duermen porque tienen despierto el pensamiento en lugar de las glándulas; el hambre es buena, porque es necesaria para notar la pobreza del espíritu y renovar el trabajo; así, las rejas de todas las cárceles se vuelven símbolos de libertad y de justicia. No son muros, ni puertas, ni vidrios, porque los ojos pueden ver en medio de los hierros sin confundirse (como no pueden hacerlo con el cristal).

Además del poema 24, hay otros cruces hacia el aquelarre, el subgrupo de los poemas 13, 14, 15 y 26. Éstos contienen el lenguaje más fuerte que el yo poético puede usar para describir la obscuridad de su mundo, en un momento en que aún no se ha puesto la máscara del demonio; delatan que la voz ya anda en busca de la fuerza y la violencia que mejor hagan visible la puerta cerrada de la normalidad. Los llamé poemas de la naturaleza perversa, porque los elementos que más explotan para presentar el infierno son los naturales. No obstante, en su calidad de

puentes, deben sumarse a estos poemas, el III y el V: el primero se presenta en relación con el 24, de manera inseparable, y se distingue porque no explota la naturaleza; mientras que el segundo sí es coherente con la serie arábica de cuatro poemas, pues, mediante los recursos meteorológicos, logra que la maldad del infierno entre en el mundo de la cotidianidad. Además, cobra relevancia porque la perversión de los recursos naturales converge con la realizada por la contaminación de la ciudad; así, aunque se tiende desde el demonio, evidencia al verdadero agente del caos en la cotidianidad.

El que la naturaleza unifique los dos planos obedece a que los símbolos del aquelarre no son los de la ciudad y viceversa. En razón de ello, para que los dos mundos muestren su identidad: por un lado, en la serie romana, la perversidad culmina en los recursos naturales primigenios; y, por otro, en la arábica, la misma perversidad se muestra principalmente en la naturaleza monstruosa de las cosas animadas, que el hombre ha inventado. Las dos naturalezas infernales, por lo tanto, se complementan.

La presencia de los cruces, su secuencia (13, 14, 15, 24-III, 26 y V) y el peso que tienen a lo largo de la obra (los más importantes son: 13, 24-III, 26 y V; de éstos, tanto el 24-III como el V ganan en relevancia, pero, a su vez, éste es aventajado por el 24-III) pueden decir algo acerca de la estructura del poemario, pero no son los únicos factores que deben considerarse.

El todo disonante toma orden a partir del primer poema, porque desde él se crea una estructura que encierra la serie de 45 elementos, de manera parentética. En el poema uno, el yo yace fragmentado, caído en su cama y dispuesto a quedarse en ella, sin la voluntad ni la fuerza necesaria para hablar a los otros. Sin embargo, en el poema 42, desde la misma cama, el yo tiende la mano a quienes ha podido ver a través de los versos, en gracia de su aprendizaje poético; además, ha conseguido una nueva integridad, pues su lugar de enunciación es, al mismo tiempo, la oficina, el papel, la tristeza y el dolor. Así, funde su sitio de reflexión poética (la cama) con los aspectos que le dan al hombre la dimensión ética y con los que delatan la temeridad para lograrlo (el dominio de las emociones

opresoras). Cuando la tristeza y el miedo se desploman, cuando ya no frenan la voluntad, el poeta puede cumplir la *kalokagathía* clásica: ser hombre de palabras y de actos.

Ya no puedo ser solamente  
el que dice adiós, el que vive  
de separaciones tan desnudas  
que ya ni siquiera la esperanza  
dejan de un regreso; el que en un libro  
desviste y aprende y enseña  
la misma pobreza, hoja por hoja. (Dms., 42)

Ahora ya es posible afirmar que existe una estructura parentética de principio y fin, marcando los dos extremos de la evolución, puesto que se ha mostrado que ésta existe dentro del poemario. Si más arriba dije que el poema uno no es una vía clara para observar el inicio de la mutación es porque resulta particularmente complejo: sus versos finales introducen al lector en la confusión. Dicho poema es una mezcla de desfallecimiento y voluntad: el yo es presa del terror, en un primero momento, pero después proyecta la unidad de sus sentidos en la imagen que obtiene por el trabajo de columbrar los pasos de la gente humilde. Después de analizar el poema uno, desde el primer hasta el último verso, parece más un programa de la obra, pues muestra ya la visión total y comienza a gestar la actitud del líder. No obstante, la primera persona no realiza nunca un intento efectivo de salir de su soledad, como sí logra hacerlo en el poema 42. Parece, en realidad, como si todo el poemario hubiera sido el recuerdo, pero también la reflexión de un sueño (“Así he recordado de sueño —brazos—”, dice en el primer verso de la obra); por esa reflexión, el poeta logra transmutarse radicalmente al final, usar sus brazos y sentir despierto “la moneda / que encontró soñando” (Dms., 23).

La organicidad se refleja en la estructura formal del poemario, la presencia de los cuatro tonos clásicos y la existencia de las seis fases evolutivas, así como en el protagonismo y la transmutación poética que los conceptos esenciales de la cosmovisión griega tienen en la obra. No obstante, considerando la particularidad de los poemas de la naturaleza perversa, sugiero también la existencia de una proporción, en donde se

contempla una categoría que muestra más vívidamente, no ya el aquelarre, sino el infierno (y la identidad de los dos planos).

La proporción puede verse de esta forma: los poemas que muestran un lamento absoluto y opresor: 4, 5, 7, 17, 29, 35, 36, 38, 40; los que muestran un lamento atenuado, ya que permite la vista del exterior: 9, 11, 12, 16, 19, 30, 32, 33, 37; los que exhiben el comienzo de la templanza y la luz, pues abren la esperanza y la belleza frágil: 3,6, 10, 20, 21, 25, 28, 31, 39; los del infierno, que se distinguen en vista de que el yo lucha por obtener el lenguaje que mejor proyecte la maldad en el mundo:13, 14, 15, 26, en un primer intento, y I, II, III, IV, V, en un segundo intento; y los poemas de la templanza absoluta, que consolida la valentía del guerrero: 8, 18, 22, 23, 27, 34; 2, 24 y 41. Cada una de las series está conformada por nueve elementos, en total son 45. Para completar la obra, únicamente deben sumarse el primer y el último poema. Éstos construyen lo que llamo *estructura parentética*.

En el estudio de la organicidad de la obra quedan confirmadas las hipótesis: el yo se identifica con el mundo clásico y se conforma según la visión estética de éste, ya que realiza su oficio de poeta de acuerdo con la *kalokagathía* griega; así, con las nociones del mundo helénico encara al moderno y, mediante ellas, cambia su imagen del mundo y transforma su actitud simultáneamente.

En este punto es necesario dar respuesta a la pregunta planteada en el primer capítulo: ¿si el yo es uno, por qué se compone de los cuatro *ethos* platónicos, opuestos irresolublemente? Porque la intención principal del poemario es tanto representar la fragmentación del hombre moderno y de su mundo por medio de la división de tonos, como crear un discurso verdadero que refutara dicha división y condujera a la unidad de los hombres y del universo; un discurso verdadero que derribara el moderno discurso de los sofistas, ese que se había desplegado en dos direcciones: en el México del falso progreso y en el mundo que había alentado la guerra.

Hacia la primera dirección, el poeta sugiere que “el desarrollo estabilizador que quiere fortalecer el mercado capitalista” (*Dest.*) ha transmutado el *valor de necesidad* por el *valor de cambio* económico, un

valor fundado en la apariencia y el desarraigo del hombre en el mundo, pues en él nace la elegancia de una burguesía que perdió el sentido. Así, entonces, con el valor cosmológico y económico de necesidad, que había defendido Platón incluso al principio de su República, el poeta le responde al mundo de opresión y de trabajo sin sentido.

Hacia la segunda dirección dice que la perversa y falaz lectura de la filosofía platónica era lo que había fundado el discurso fascista que puso en crisis la civilización mundial, abatió ciudades enteras, provocó la muerte de millones de hombres y motivó el exilio de muchos más. El poeta propone, con su obra, recordar lo que realmente dijo el filósofo, conocer cuál era su finalidad, develar lo que subyace en la tipología de los hombres. Recuerda, así, el propósito de integrar a la humanidad por medio de una lógica buena, bella y verdadera que mostrara el camino hacia una justicia suprema, la cual no obedecería a ambiciones particulares, sino que perseguiría el bien común, el orden social; una justicia que sería la mejor defensora de sí misma (puesto se fundaba en una palabra irrefutable) y un orden social presidido por un hombre de conocimiento (un guardián de las leyes: el gobernante filósofo). Sin embargo, en su recuerdo, el poeta señala, también, la razón que hizo fallar al pensamiento platónico: la división de los hombres.

Ante el espectáculo de muerte y sinsentido de las dos guerras, Rubén Bonifaz Nuño se remite al discurso platónico, lo presenta, toma sus palabras, pule las más valiosas y a las que han dañado a los hombres las hace decir lo contrario. Va de un procedimiento retórico a uno poético, que resuena, irónicamente, con los ecos del Libro III; si el ateniense había propuesto borrar y cambiar algunas partes de los discursos que habían hecho los poetas, este poeta transmuta algunas partes del discurso del filósofo y le da al todo una nueva vida: la escisión de la humanidad no puede defenderse frente a la reformulación poética de la noción tripartita, donde la verdad es el sufrimiento y soledad (lo que implica la fusión de razón y sentimiento). Por este camino da lustre, pero también pone en crisis al pensamiento platónico.

Así, en gran parte, la obra es una postura política, la manifestación de que la justicia entre los hombres no se puede lograr escindiendo a los

hombres, lo cual sería equivalente a la mutilación o el asesinato de su naturaleza, ya que cambiaría el propósito de continuidad por el suicidio, pues los seres humanos se ahogan en la soledad. La república excluyente de Platón se revela en el poema que comienza a desplegar la dimensión metapoética:

A oscuras, fomenta el invernadero  
sus hongos, sus reyes, sus dictadores,  
y sus rotativas y micrófonos  
y sus presidentes de república. (Dms., 1)

Al tomar, en sus fases evolutivas, los *ethos* –¿o debiera decir *etha*?– como máscaras, el poeta muestra, además, su voluntad de ser los otros; intenta expresar con esa fórmula, la crisis de identidad que sufre el hombre moderno, la tragedia de ser muchos y ninguno; de tener que buscar una ética propia en un mundo sin ética; de aguantar que la razón se nos haya caído, que no responda ya por el destino de nadie, que se haya desprendido de lo que alguna vez fue *areté*.

En efecto, en *Los demonios y los días*, las *harmoníai* platónicas son máscaras. Esto me obliga a decir algo de la primera persona que habla en el poema lírico. Sin la intención de resolver la polémica sobre si este género es, o no es, de ficción, apunto lo que sigue.

La Hélade consideró a la poesía ditirámbica como el discurso poético en que el yo hablaba por sí mismo (narración simple o directa). Dado que la ditirámbica es el antecedente de lo que el siglo XIX denominó género lírico, se puede decir que la polémica acerca de la ficcionalidad de la lírica debe remitirse a la antigüedad griega.

El hombre clásico era una unidad compuesta por palabras y actos; por lo tanto, no podía existir un hombre si no era las dos cosas al mismo tiempo de manera coherente. Para Platón, los actos inscritos en el discurso *poiético* debían corresponder con los de la cotidianidad, aunque no hay que olvidar que el ateniense no habló de la poesía como ficción; por su parte, en la poética aristotélica, el paradigma del hombre como unidad también se cumplió: tanto los actos como las palabras se representaban verosímilmente en la tragedia. En vista de esa unidad constitutiva del hombre, era imposible que el griego percibiera, en la

narración simple, una máscara ficticia; pensar que un hombre pudiera existir sin actos o que podría reducirse al mero hecho de dicción atentaba contra su cosmovisión. Si todo discurso debía sostenerse por un *ethos*, cuando el poeta ditirámico hablaba era necesario adjudicarle a éste todas las implicaciones de la palabra: los sentimientos, los actos, las ideas, etc.

En contraste, para la modernidad, el hombre es una consciencia problemática, cuyos actos son inciertos, pues penden de la relatividad epistémica, y cuyas ideas mutan vertiginosamente, transformando sus palabras y sus sentimientos, en medio de una sociedad igualmente confusa. Por causa de esto, la poesía (literatura) moderna observa máscaras ficticias en la sola presentación de una consciencia lingüística: un mero hecho de dicción simple, ceñido a un universo poético. Así, las palabras solas, desligadas de actos precisos y equivalentes a ellas, pueden formar al personaje.

Esto no quiere decir, por supuesto, que no pudiera haber existido ficción en la ditirámica o que la ficcionalidad de la lírica se hubiera inventado en el siglo XX; sólo apunta que un procedimiento técnico es mejor visto, leído y oficializado desde una época que desde otra. Así, sugiero, a quien quisiera abordar el tema de la ficción en la lírica, atender no sólo a la obra, sino también a la historia.

La consciencia que Rubén Bonifaz Nuño tiene de la ficcionalidad de su labor se revela, principalmente, en la dimensión metapoética, pero está presente en cada uno de sus versos. No obstante, empoderado de su tradición clásica, da otro giro: funde la teoría aristotélica con lo que Platón dice acerca de los discursos bellos y verdaderos. Si para el ateniense la poesía fue una especie de retórica, para este poeta no deja de serlo; pero éste no es como el que pudo imaginar el filósofo. Guiándose por la doctrina mimética, el escritor crea su universo; pero ello no impide que, guiándose por la noción de lo justo y universalmente humano, como hombre de conocimiento, observe su mundo y orqueste su obra. Así, el poeta se vuelve, como lo dijera el maestro de su maestro, un espejo, pero no cualquiera, sino el espejo que habría de demostrar la

*virtus* de la poesía, la utilidad de la belleza imitativa: ésta sirve, porque desde ella también se puede ordenar el mundo de los hombres.

El comportamiento filosófico que el yo tiene a lo largo del poemario, la búsqueda de las palabras irrefutables, responde a las exigencias de Platón, pero también a lo que Aristóteles mostró a éste y al mundo; responde a que a través de la palabra poética es posible, también, alumbrar un conocimiento válido y universal para los hombres. Ante los ojos del ateniense, *Los demonios y los días* estarían muy cerca de ser una mentira falsa y útil (es decir, una verdad), porque su finalidad es conducir a los hombres a la armonía social. En ese sentido, la obra cumple el ideal platónico. Ante los ojos del macedonio, sería la prueba de que donde parece que el hombre habla por sí mismo vive la máscara, la prueba de que la simple dicción de la primera persona puede estar guiada por los universales que residen en la mente de todo hombre y ser verosímil. Ante los ojos de la literatura moderna, debe hacerse evidente que Rubén Bonifaz Nuño es el autor de una inquebrantable verdad poética, de una poesía irrefutable.

El poemario es un discurso con dos valores: el de la palabra poética y el de la palabra retórica. Por supuesto, uno antes que otro, porque su fin inmediato es de belleza y su otro fin (inmediato al inmediato) es de utilidad, pues propone una existencia que tenga los más altos valores de la dignidad humana. El poeta responde, entonces, a su tradición y a su mundo. Sus palabras son verdaderas y ficticias, mas no falsas y refutables, por lo que, en lugar de haber contradicción, hay una verdad poética consciente de sí misma. Con ese nuevo *logos*, da cuenta de su trabajo a un pueblo que necesita un trabajo verdadero.

Quien pueda confundir al poeta Rubén Bonifaz Nuño que vivió en la realidad cotidiana con la máscara lírica de la templanza no se aleja de la verdad, pero tampoco logra ver la magnitud del trabajo que realizó. La mejor manera de hacerlo es conociendo el universo poético que erigió; ese en que su voz ilumina la oscuridad y levanta la esperanza desde la angustia y la desolación, pues la obra es luminosa y esperanzadora debajo del caos y el dolor.

En síntesis, se puede decir, con fundamentos sólidos, que *Los demonios y los días* es, efectivamente, poesía social, pero, antes que eso, es la poesía de un nuevo renacimiento de la estética clásica. El poeta conformó su obra con los preceptos más antiguos de la forma pura que sustentó la cosmovisión griega. Mediante ésta se puede ver la estructura orgánica de la obra, en ella reluce que el yo y el mundo tienen el mismo aspecto (son caóticos u ordenados) porque el yo es el mundo; ese es el sino de su existencia y en ello pervive su *areté*.

La primera persona se transfigura en *Los demonios y los días*: el yo es el nosotros, cosa ciertamente ya conocida antes de mi tesis, cuya idea inicial fue mostrar más formas y caminos por los que el yo es el nosotros. Si en algo se han aclarado esas formas y esos caminos, el presente trabajo ha cumplido su finalidad.

## Fuentes

### Textos clásicos

ARISTÓTELES, *Poética*, introd. y trad. Juan David García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2a. ed., 2000.

\_\_\_\_\_, *Metafísica*, introd. y trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Editorial Gredos, S. A., (Biblioteca Básica), 2011.

HESÍODO, *Los trabajos y los días*, introd., vers. rít. y not. Paola Vianello de Córdoba, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1979 (2a. reimp. 2007).

PLATÓN, *La República*, introd. y not. Antonio Gómez Robledo, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2a. ed. 2000 (2a. reimp. 2011).

\_\_\_\_\_, *Timeo*, ed. José Ma. Zamora Calvo; notas a la trad. y anexos de Luc Brisson, Madrid, Abada Editores, 2010.

### Textos modernos

BONIFAZ NUÑO, Rubén, *De otro modo lo mismo*, México, FCE, 1979 (3a. reimp. 1996).

COHEN, Sandro, “El fondo de la forma en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño”, en *Temas y Variaciones de Literatura*, México, UAM Azcapotzalco / División de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 31, semestre II, 2008, pp. 105-131. Consultado en: [<http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/31/222554.pdf>]

ESCALANTE, Evodio, “El destinatario desconocido. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño”, en *Círculo de Poesía*, Puebla, Territorio Poético A. C., núm. 3, 31 de enero del 2013. Consultado en: [<http://circulodepoesia.com/2013/01/el-destinatario-desconocido-la-poesia-de-ruben-bonifaz-nuno-por-evodio-escalante/>]

- JAEGGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, trad. de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, México, FCE, 1957 (22a. reimp. 2011).
- MANSUR, Juan Carlos, “Belleza y formación en el pensamiento de Platón”, en *Conjectura*, R.S., Universidad Caxias do Sul, vol. 16, núm. 1, enero/abril, 2011, pp. 83-97. Consultado en: [http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/889/612]
- MAPLES Arce, Manuel, *Las semillas del tiempo: Obra poética 1919-1980*, introd. Rubén Bonifaz Nuño, México, FCE, 1981.
- RICOEUR, Paul, *Ser, esencia y sustancia en Platón y Aristóteles*, trad. Adolfo Castañón, México, Siglo XXI (“Teoría”), 2013.

### **Tesis**

- MARTÍNEZ Elizalde, Jocelyn, *Los muros y las puertas: un acercamiento a tres poemarios de Bonifaz Nuño desde los elementos espaciales de su poesía*, de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- ORTIZ Maciel, Mariana. *La transfiguración de la presencia en Los demonios y los días y el manto y la corona de Rubén Bonifaz Nuño*, de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.
- ROSAS Martínez, *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, de maestría en Letras, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1997.
- URBINA Reyes, Maribel Rubí, *La poética de la muerte en la obra lírica de Rubén Bonifaz Nuño*, de doctorado en Letras, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2012.