

UCLA

Mester

Title

Ruben Bonifaz Nuno: Una aproximación a Fuego de pobres

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/379944qq>

Journal

Mester, 4(1)

Author

Acuna, René

Publication Date

1973

DOI

10.5070/M341013542

Copyright Information

Copyright 1973 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

RUBEN BONIFAZ NUÑO: UNA APROXIMACION A FUEGO DE POBRES

VIDA Y QUEHACER POETICO

¿Qué biografía puede uno tener aquí, en este tiempo? ¡Imagínese! Como aquél que decía: —“A los siete años empecé interesantes estudios de primaria. . .” Mi biografía son mis años de estudio, algún. . ., algunos amores juveniles desventurados, algunos amores de hombre, desventurados. Y es todo.¹

Con esas palabras, cuyo tono burlón está transido de patetismo, resumía Bonifaz Nuño su vida ante John M. Bennett, en la entrevista que sostuvo con él en 1968.² La biografía de este poeta, como la de tantos otros contemporáneos, no tiene anécdota.

Córdoba, Ver., con su nombre preñado de reminiscencias poéticas y guerreras, vio nacer a Rubén Bonifaz Nuño, el 12 de noviembre de 1923. Córdoba tropical, morisca de nombre, cristiana de fundación, ahora sitiada por la vegetación invasora y oprimida por el recuerdo de las viejas culturas americanas, bien pudiera ser un poema de Bonifaz Nuño.

Siete, como el de espadas, como los infantes de Lara, fueron los hijos de la familia Bonifaz y. Rubén, el último. De una familia “muy pobre”, nos dice él.³ A principios de 1927, se trasladan al Estado de Guanajuato y se establecen en la pequeña ciudad, que una canción popular ha hecho famosa, de Pénjamo. Su residencia allí, sin embargo, fue temporal y, poco tiempo después, se trasladan definitivamente al D. F. Allí discurrió la infancia de Rubén Bonifaz Nuño, y allí se educó. “Prácticamente, yo soy de la ciudad de México”, dice él. “Toda mi educación fue. . ., fue de aquí”.⁴

Muy niño aún, uno de sus hermanos mayores, que estudiaba Derecho en la Universidad Nacional, llevó a la casa algunos volúmenes de los editados por Vasconcelos, entonces Secretario de Educación, que contenían unas excelentes versiones de los clásicos grecolatinos. Al través de ellos y en su frecuente lectura, Bonifaz Nuño despertó a la vocación de las letras. “A los once años”, refiere, “sabía la *Iliada* prácticamente de memoria”.⁵ Pero también reconoce la benéfica influencia de uno de sus maestros, Erasmo Castellanos Quinto. “Era un maestro extraordinario”, dice. “Nos enseñaba literatura universal”.⁶

En 1950, se gradúa de Licenciado en Derecho. Varios de los poemas, más tarde recogidos en *Imágenes* (1951), fueron escritos por esa época: “Canto del afán amoroso”, en 1946; “Poemas de amor”, “Ofrecimiento romántico” y “Sonetos a la Sulamita”, en 1948; “Liras” y “Canciones para velar su sueño”, hacia el 49; en 1950, “Poética” y “Traducción de Horacio”. El resto de los poemas contenidos en ese libro se escribieron en 1951, mientras Rubén gozaba de una Beca Rockefeller, obtenida al través del Centro de Escritores de México.⁷ Durante ese año, viene a los Estados Unidos y visita New York, Boston y San Francisco. Al referirse a *Imágenes*, Anderson Imbert lo califica de “poesía de impecable corte clásico”.⁸ Pocos años más tarde, y pagando tributo a las preocupaciones sociales del momento, apareció *Los demonios y los días* (1956):

. . . En ese tiempo [había] en México cierta moda de poesía de protesta, a la que yo no pude escapar. Ahora le diré: personalmente, detesto la poesía de protesta. Es decir, [creo que eso es usar] los elementos de la poesía para cosas que. . ., para las cuales no son aptos.⁹

Dice Anderson Imbert: “En *Los demonios y los días*, bajó al pueblo con versos de contenido social y forma a veces prosística”.¹⁰ Bonifaz Nuño observa que, en *Los demonios y los días*, “hay algunas cosas. . . de clara tradición náhuatl. . . Y eso, mezclado siempre con la liturgia católica, que es uno de los elementos vitales de esta gente de aquí.”¹¹

El manto y la corona aparece en 1958. Hay quien opina que RBN, en ese libro, consigue balancear las tendencias amorosas y las sociales, puestas de manifiesto en su obra anterior.¹² El propio autor, sin embargo, al juzgar retrospectivamente sus tres primeros libros, dice:

En *Imágenes*. . . no se ve más que un deseo de inscribirse dentro del mundo del arte en general. Es decir, dentro de ciertas tradiciones literarias existentes, con cierto ensayo de ritmos distintos. . . para decir algunas cosas novedosas. Perdón [para] decir algunas cosas novedosamente. . . *Los demonios y los días*. . . es un libro mucho más personal, guiado también por un ritmo personal. El ritmo es. . . Así, usado de esta manera, no lo he visto yo en ningún poeta en español anteriormente. Es decir, son versos acentuados en la quinta sílaba todos. . . Eso da una movilidad mayor al pensamiento. . . *El manto y la corona* es un retroceso técnicamente, porque es un libro comido absolutamente por la emoción, [lo] que hace que, en este momento, no me parezca de ninguna manera bueno poéticamente. Es decir, es. . . es no más que una confesión desvergonzada. Y la poesía no es para hacer confesiones desvergonzadas.¹³

Pero, al mismo tiempo que su poesía gradualmente se inscribe, para usar sus palabras, en el mundo del arte, Bonifaz Nuño encuentra su sitio en el mundo de los hombres.

En 1960, obtiene una cátedra de Latín en la Universidad Nacional. Sin abandonarla, en 1961, acepta el cargo de Director de Publicaciones en la misma institución. Aparece *Fuego de pobres* en el Fondo de Cultura Económica. Bonifaz trabaja intensamente. “Le diré. . . , yo dedico diez horas diarias a la burocracia, y. . . eso me deja muy poco tiempo para otro tipo de. . . , de actividades”. Sin embargo, “en vez de platicar, prefiero leer, releer mis libritos”.¹⁴

Lee, y trabaja sus traducciones, sus versos. El autor del presente ensayo lo trató asiduamente entre los años 1961-63. Bonifaz estaba enteramente entregado a su versión castellana de las *Geórgicas* de Virgilio. Rodeado de diccionarios latinos y castellanos, de versiones francesas, inglesas, italianas y castellanas de aquel poema, él pulía y repulía, borraba, y buscaba la palabra más justa, perseguía reproducir el ritmo y la entonación de los versos latinos. Al fin, en el año 63, apareció su versión en la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana* de la U. N. A. M. Versión espléndida, insuperable, quizá la mejor que se haya hecho de las *Geórgicas* virgilianas en cualquiera otra lengua.¹⁵

El año 1963 se señala, en fin, porque Rubén es elegido por la Real Academia Mexicana de la Lengua para ocupar la silla que dejara vacante don José Vasconcelos. Como observa Bennett agudamente, “Bonifaz vino a ocupar el lugar del hombre que, indirectamente, fuera la causa de su vocación literaria”.¹⁶

Durante el año 1966 aparece su libro *Siete de espadas* y, poco después, es Bonifaz elegido por la Universidad Nacional para suceder al doctor Mario de la Cueva en el cargo de Coordinador General de Humanidades. Es el cargo que desempeña hasta el presente. Pero, ni sus actividades de profesor de Letras Clásicas ni su quehacer de escritor se han visto interrumpidos. Durante su entrevista con Bennet, Bonifaz declaró que estaba trabajando en la versión castellana de los poemas del escritor romano Catulo, y anunció que un nuevo libro de poesía suya, *El ala del tigre*, saldría de las imprentas del Fondo hacia mediados de 1969. Actualmente debe estar trabajando con Miguel León-Portilla, autor de *La filosofía náhuatl* y discípulo de Garibay, en la versión castellana de los *Cantares mexicanos*, que la muerte del maestro dejara interrumpida. Bonifaz Nuño, en fin, continúa estudiando y aspira a doctorarse, en fecha próxima, en la rama de Clásicas. Aunque, considerando la obra hecha, uno puede pensar que es un escritor maduro y logrado, la vida de Bonifaz sigue tensa, apuntando a la perfección y superación de sí misma. La seguridad que el autor de estas líneas siempre tuvo en su poesía, hecha y por hacer, es la mejor justificación del atrevimiento de estas páginas, destinadas a estudiar su obra *Fuego de pobres*.

ARS POETICA DE R. B. N.

Se indicó en las páginas precedentes que Rubén Bonifaz Nuño rechaza la poesía “de protesta”, porque considera que eso es “usar los elementos de la poesía para cosas. . . para las cuales no son aptos”.¹⁷ Quedó indicado, así mismo, que juzga a *El manto y la corona* “un retraso técnicamente, porque es un libro comido absolutamente por la emoción. . . Es decir, es no más que una confesión desvergonzada. Y la poesía no es para hacer confesiones desvergonzadas.”¹⁸ Ambas declaraciones, tajantes como ellas son, enuncian, por una parte, ciertas premisas éticas que Nuño adopta frente a la poesía y, por otra, excluyen toda posibilidad

de que Bonifaz sea clasificado entre los poetas sociales. Lo que él admite y alaba de sus poemas primeros es que constituyen un “cierto ensayo de ritmos distintos... para decir algunas cosas... novedosamente”, y que este ritmo es “personal”. En fin, justifica las referencias frecuentes a la temática indígena y a la liturgia católica, porque son “elementos vitales de esta gente de aquí”. Y de la liturgia católica, en particular, dice que sus ritos le parecen “extraordinariamente vivos y poéticos”.¹⁹ Ello no implica, empero, que él admita pertenecer a su credo, aunque reconoce, en general, que un “fondo de esencia religiosa” siempre se transparenta en sus libros.²⁰

Para Bonifaz Nuño la poesía constituye un acto gratuito, producto espontáneo de la libérrima voluntad: “Uno las hace [las poesías] porque se le antoja hacerlas, simplemente”,²¹ sin que intervenga cálculo alguno de carácter pragmático. Y, al hacerlas, la novedad no debe buscarse en los temas, sino en el modo o personal estilo con que los temas pueden ser tratados. Sus temas, dice, “son los mismos temas de toda la poesía: el amor y la muerte, el amor, la muerte y la amistad... Son los temas viejos de toda la literatura”.²² La novedad estriba en el tratamiento.

A decir verdad, si se atiende a la formulación teórica que Bonifaz hace de su poética, ella no entraña ningún elemento nuevo, ninguna idea, que puedan considerarse nuevos en el contexto de la poesía contemporánea. La importancia primaria que él dice concederle al ritmo, uno pudiera hallarla, en último término, en la poética modernista. Y frases como:

...si yo tratara de escribir en este momento en versos normales de once sílabas, no podría decir más que lo que se ha dicho ya en versos de once sílabas; porque son ritmos tan explorados ya, tan gastados, que todos los contenidos están previstos. En cambio, si se busca un ritmo nuevo, necesariamente las palabras adquirirán otras combinaciones, otras uniones interesantes, que les darán significado nuevo a las cosas.²³

...me doy cuenta de lo que hago, y sé por qué lo hago...²⁴

...yo nunca nombro nada directamente...²⁵ [La poesía se escribe en un estado de] alienación controlada...²⁶

podrían perfectamente ser rubricadas, o por Darío, o por Lorca, o por Mallarmé y Valéry. Es evidente, pues, que la novedad del fenómeno, que es la poesía de Bonifaz, no se debe buscar en el *ars poetica* formulada por él. Mas, si los odres son viejos, es indudable, también, que el contenido es nuevo.

INFLUENCIAS Y VOLUNTAD DE ESTILO

El hábito no hace al monje ni las influencias al poeta; pero, hábito e influencias configuran a sus sujetos. Haciendo la salvedad de que la influencia debe entenderse como un estímulo general hacia la creación, esto es, como una especie de contagio creativo temporal, en que el contagiado columbra con particular lucidez el mundo poético de otro poeta y participa simpáticamente de él, Bonifaz Nuño reconoce influencias concretas de Quevedo y Góngora y, directas, de fray Luis de León y de los poetas indígenas prehispánicos. Lo que él se niega firmemente a admitir, sobre todo en los libros posteriores a *Imágenes*, es que exista alguna influencia de sus contemporáneos:

Más que influjo de mis contemporáneos, recibiría yo influjos de los modelos de mis contemporáneos.²⁷ Ciertos autores franceses e ingleses me han influido también en cierta manera de ver las cosas: cierto tipo de brillo de imágenes de John Perse; cierto tipo de ordenamiento de los elementos de Eliot.²⁸

A consecuencia de ese rechazo, orgullosamente solitario, de los poetas mexicanos contemporáneos, Bonifaz Nuño declara, de manera tajante, que se siente fuera de la corriente que predomina en la poesía mexicana actual:

...La literatura mexicana, en este momento, o busca lo que decía Leiva de la unión de la sociedad,²⁹ o está repitiendo modas francesas de hace 30 años. Entonces, yo me considero francamente fuera de esta corriente.³⁰

Finalmente, Rubén Bonifaz Nuño reconoce haber recibido influencias muy concretas, derivadas de la contemplación de obras pictóricas y escultóricas:

...Yo acostumbro pasarme, siempre que puedo, unas horas enfrente de las piedras indígenas, y eso me influye a mí mucho más que cualquier lectura de un poeta contemporáneo mío. Ahora, en... *Los demonios y los días*, por ejemplo, existe influencia concretísima de Goya y de José Clemente Orozco... [Y] la última escultura que ví yo, y de la que reconozco cierta influencia también, es la de Moore...³¹

Se puede sugerir, y no sin razón, que esto de las “influencias de la escultura” en la poesía de Rubén, y más lo de las “influencias concretísimas”, es un puro mito y que, tratar de buscarlas, sería como buscar las posibles influencias de Debussy en la Torre Eiffel. Lo que parece claro, sin embargo, es que Bonifaz está usando la palabra “influencia” con el significado, más bien, de “motivación”. Si ello es así, han de ser numerosas las influencias que han motivado su obra; porque Rubén Bonifaz Nuño es un hombre de amplia cultura, un humanista serio, cuyas lecturas y vivencias artísticas, en el caso de que importara determinarlas, dieran ocasión a un trabajo bastante más extenso que el presente.

En lo que atañe a la posición de Nuño dentro de la literatura contemporánea, observaba John M. Bennett, en una conversación, que, aunque el poeta rehuse su adhesión a las pretendidas finalidades de la poesía mexicana actual, sin embargo se encuentra dentro de la más pura tradición literaria de su país. El autor de este ensayo no puede entrar a discutir ese punto, porque lo obligaría, primero, a definir en qué consiste la tradición literaria de México y, segundo, a declarar en qué sentido Bonifaz Nuño participa de ella. Es de creer que la tesis doctoral del señor Bennett, ahora en preparación, discutirá con amplitud este tema.

Rubén Bonifaz Nuño es un excelente traductor de los poemas de la Edad Clásica grecolatina. Ya se mencionó su versión de las *Geórgicas* (1963) de Virgilio. Ya se hizo mención, también, de su *Antología de la poesía latina* (1957). Es oportuno, ahora, mencionar su traducción de las *Bucólicas* (1967) virgilianas, y la de los poemas de Catulo, que apareció hacia mediados del año 69. A propósito de su versión de las *Geórgicas*, se dijo, y no había ninguna hipérbole, que es una de las mejores versiones que se hayan hecho de ese poema en cualquiera lengua. Y es que Bonifaz Nuño no es un traductor a secas, sino un artista de la traducción. Un verdadero versificador, si se acepta que el étimo del latino *versus* está referido al verbo *vertere*.

Cuando él dice que la traducción de los poemas de Catulo, por ejemplo, le “interesa muchísimo más que sus [propios] poemas”,³² Nuño es completamente sincero e, implícitamente, está formulando su más profunda preocupación de poeta, su actitud frente a la poesía. A él le importan poco los temas, como se vió más arriba.³³ Lo que le importa básicamente son las palabras. Por ese motivo, Bonifaz Nuño encuentra tanto placer e interés en la traducción de los poemas latinos. Es que allí los temas y las ideas están preparados, y él debe solamente ocuparse del ritmo y de las palabras. Es su elemento y preocupación esencial. Al través del ritmo y de las palabras, y fundamentalmente con ellos, es que Rubén Bonifaz expresa, no ideas pre-concebidas, sino un “salga lo que saliere”. Así es como debe entenderse su declaración:

Yo he hecho la prueba de escribir poemas con una concepción previa, es decir, con una idea previa, y de escribirlos a ‘salga lo que saliere’. Siempre que los he escrito con una concepción previa, he fracasado. Entonces, me he percatado de la verdad de lo que decía el simbolista francés, de que los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras. Son simples juegos de palabras en determinado nivel.³⁴

De allí que el náhuatl le parezca una lengua “tremendamente poética; porque cada palabra, los elementos de cada palabra tienen un significado”,³⁵ y que sus poemarios *Los demonios y los*

días y *El manto y la corona* le parezcan, ahora, “libros que tienen una gran cantidad de materia muerta. . . , elementos que no llegaron a convertirse en elementos poéticos”.³⁶ Y es que él trabaja “por eliminar todo lo que sea peso muerto en la poesía; es decir, palabras que no están funcionando estrictamente de una manera poética”.³⁷ En su opinión, es en *Fuego de pobres* donde él principió a aplicar con todo rigor esa norma estética:

En *Fuego de pobres*, empecé a usar ese sistema de ir quitando lo sobrante. Todo lo que fuera un paso lógico, digamos, como de conversación, lo eliminaba; a no ser que el paso de conversación pudiera tomarse en varios sentidos. Porque [yo creo que] la anfibología es uno de los elementos que uno tiene que manejar cuando hace versos.³⁸

Estamos en el centro de las preocupaciones estéticas de Rubén. Las palabras poéticas engendran “un tipo de lenguaje”. “La poesía tiene que ser un lenguaje específico, como la pintura, o como la escultura, o como la música. No tenemos derecho a mezclar, dentro del poema, cosas que no son lenguaje de poema”.³⁹

Este lenguaje, empero, él admite que puede llegar a ser “incomprensible. . . en cierto aspecto”; mas siempre comunicativo. “Si no comunica por las vías lógicas, comunicará por otro tipo de vías que no sé cómo llamar”.⁴⁰ De ser comparable a algo, ese lenguaje es parecido al lenguaje simbólico del semáforo callejero, en que el color sustituye a las palabras “de hombre”.

Con la luz roja es suficiente. ¿Para qué poner la palabra ‘alto’ allí, si allí está dicho de otra manera? Entonces, el lenguaje del semáforo es la luz roja; no la palabra ‘alto’, que es palabra de un hombre. . . Es lo que me pasa. Si yo puedo prender una luz roja, que es comunicar directamente a los ojos, no tengo por qué decir ‘alto’. Simplemente prendo la luz roja.⁴¹

Rigurosa selección de “palabras vivas. . . y más que vivas, revividas”,⁴² colocadas en un orden personal del poeta para hacer, en cierta forma, “comprensibles pequeños sectores del mundo” es,⁴³ en general, como pudiera ser definido ese lenguaje poético de Nuño, a cuya consecución y logro se aplica él, a partir de *Fuego de pobres*, con consciente fervor. Si la formulación de estas ideas o ideales estéticos no constituye, en sí, novedad alguna por cuanto que, formulada o no, es la premisa sobre que trabaja todo poeta auténtico, el rigor con que él la vive y aplica, la interpretación, traducida en hechos de poema y de estilo, es lo que la hace virtualmente única e intransferible. Y, si hubiera que sacar de todo lo expuesto alguna consecuencia, ella tampoco sería nueva ni diferente de aquélla, en la que Bonifaz Nuño está de acuerdo con el simbolista francés: que “los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras.”

Las palabras revividas y FUEGO DE POBRES

Fuego de pobres apareció en 1961. Volumen breve, contiene 38 poemas, con un total aproximado de 1646 versos, en los que predomina, sobre unos pocos heptasílabos y eneasílabos, la rotunda sonoridad del endecasílabo renacentista.* Aunque fuera mejor decir, la sorda sonoridad del endecasílabo de Rubén; porque el suyo, lejos de apretarse, como el renacentista, en cuartetas o tercetos, fluye, sobre el pulido arco del encabalgamiento, en largas estrofas y, menudo, el brioso paso de la cabalgadura clásica es enfrenado por los puntos internos, la frase corta, que la fuerzan a una andadura de nervio en punta, de tono sordo y contenido. Hay que decir también que el endecasílabo de Rubén es casi siempre kilométrico y rico. Versos de ocho, y aun nueve palabras, encerradas en once sílabas, son frecuentes:

. . . nada más que por ver si me responden. . .
. . . Porque tú eres mi hermano. Yo te quiero. . .
. . . y en la señal para soltar la marcha. . .
. . . que no es para llorar, que no es decente. . .
. . . Y porque, a la verdad, no es para tanto. . .⁴²

*Ver nota 23

A veces, uno que otro descuido (¿intencional quizás?), como el del verso que dice:

... si pudiera hablar en calma con mi viuda. . .⁴³

que consta de 12 sílabas, pero que, si se atiende al ritmo de la frase precedente y a las cesuras internas, puede, no sólo justificarse, sino considerarse un acierto. Se observa, además, lo que sorprende bastante en un poeta que reconoce influencias de ciertos pintores, la ausencia general, en su poesía, de elementos cromáticos. Por el contrario, el tono predominante, al menos en *Fuego de pobres*, es el gris, intimista, propicio a las ideas, a la efusiva confidencia, al intelectualismo.

Hay también varios versos que constituyen evocaciones intencionales de los clásicos castellanos y, en particular, de Góngora y de fray Luis. Los ejemplos son numerosos. He aquí algunos:

- (1) ... al horno que se abre, no edificio
para el trigo, sí puerta. . . , p. 71
- (2) No solamente mínimo
brasero. . . .
sí manantial de macizas paredes. . . , p. 97
- (3) . . . y de suntuosas luces coronadas. . . , 30
- (4) . . . la lengua llamadora. . . , 32
- (5) . . . en la casa
de luces cantadoras. . . , 33
- (6) . . . en hileras cayendo, una por una. . . , 38
- (7) . . . el no durable don sobre la tierra
Hallamos, y la mesa cotidiana. . . 48
- (8) . . . Y aunque no se me diera el regocijo
de sábanas ilustres, ni la mesa
de un existir tranquilamente. . . , 71
- (9) . . . y las cuerdas
concierta y armoniza, y el concierto
de las concordes ánimas gobierna. . . , 74
- (10) . . . tránsito sonoro. . . , 82
- (11) . . . de innumerables bocas coronado. . . , 88
- (12) . . . Esfuerzo mío,
tribu de sílabas concordes,
ábreme campo afuera. Tú, que puedes,
introdúceme al coro. . . , 96

Los ejemplos (1) y (2) contienen la fórmula sintáctica *no B, sí A* tan a menudo usada por Góngora, y que Dámaso Alonso estudia en su análisis magistral de *La lengua poética de Góngora*.⁴⁴ Los ejemplos restantes revelan, bien en la adjetivación, bien en la fórmula del verso o en el tema, la presencia de fray Luis de León.

Tanto en las fórmulas, como en el tratamiento y contenido de los temas, hay numerosas estrofas de *Fuego de pobres*, inspiradas en los *Cantares mexicanos*; pero su prolija enumeración escapa a las limitaciones del presente trabajo. He aquí algunas:

- (1) . . .Amigos, era cierto;
nada tenemos nuestro para siempre. . . , p. 51
- (2) . . .por casualidad nos encontramos
aquí, y es breve el tiempo que tenemos,
amigos, en la vida. . .
Porque todo es prestado. . . , p. 52
- (3) . . .Y hay cantares aquí, y he merecido
tomar mi parte en el cantar.
Amigos,
¿qué podemos perder con alegrarnos? p. 76
- (4) . . .doble salto
mortal, ensaya el corazón. Amigos,
algo mejor gocemos que un lamento. . . , p. 91.

Es curioso observar que algunos lectores desprevenidos han descubierto en *Fuego de pobres* un tono 'social' que el mismo poeta, según se ha mostrado antes,⁴⁵ rechaza con tanto vigor. El anónimo autor de la solapa del poemario, por ejemplo, después de indicar que Bonifaz Nuño, en *Los demonios y los días*, enriquece su propensión a la soledad "con el descubrimiento de los hechos sociales", concluye:

Fuego de pobres es ahora la manifestación, más hondamente concebida, de esa última actitud de Bonifaz Nuño. . . La precaria apariencia de los objetos y de los hombres, la injusticia social y el desamparo, aunados al pedestre fluir del tiempo, se salvan en esta poesía y resumen aspectos señalables del mundo en que vive el poeta.

No parecen compatibles, sin embargo, esas intenciones sociales con las de un poeta que declara paladinamente: "...Si yo quisiera escribir para la gente de la calle, escribiría de otra manera",⁴⁶ o que niega en absoluto que la poesía pueda funcionar como arma para unir a los hombres o para mejorar sus vidas.⁴⁷ Para él, lo único que caracteriza a la poesía es "que abre posibilidades en el idioma, y toda ampliación en el idioma es una ampliación del espíritu."⁴⁸

Pero, yendo directamente al grano, *Fuego de pobres*, como se indicó más arriba,⁴⁹ constituye un paso más de Rubén en su propósito de "ir quitando todo lo sobrante, todo lo que fuera un paso lógico. . . Esencialmente. . . , todo lo que no fuera puramente poético". Además, es un libro estructurado sobre un orden consciente y lúcido, al efecto de lograr su unidad interna. Bonifaz Nuño siente una especial predilección por él, porque opina que es más 'caliente' que los anteriores e, incluso, que *Siete de espadas*, que apareció después. "La misma longitud de los poemas permite un desarrollo más armónico, más congruente, de las cosas", dice el autor.⁵⁰ La técnica de composición consiste en iniciar el poema con una estrofa ambigua, cuyo sentido, o sentidos, se desarrollan, después, a lo largo de las estrofas.⁵¹ Por eso dice él creer en y gustar más del poema largo,

. . .pero no el poema largo discursivo. El poema largo discursivo me parece lamentable.
Creo que el poema debe ser largo, pero organizado con partes pequeñas,⁵²

a semejanza de los *Cuartetos*, o de *La tierra baldía*, de T. S. Eliot. "Esos son poemas largos, trabajados en unidades pequeñas. . . Es el mismo mecanismo".⁵³

Contribuirá, sin embargo, a ilustrar de una manera mejor la técnica que él emplea en la composición del poema en *Fuego de Pobres*, primero, reproducir el poema 17 y, a continuación, citar las palabras con que Bonifaz Nuño lo explicó en la *Entrevista* que sostuvo con Bennett. He aquí el poema:

17

- 1 Círculo de las llamas.
Aguila de San Juan arrodillado.

Después, hay una alusión a la Virgen. Creo que es clara también. Primero, la Virgen pisando al dragón. . . No me acuerdo en qué parte de la *Biblia* está ésto. Desde luego, en el *Apocalipsis*; pero está en otra parte, además. La corona de estrellas. . ., todo está dentro de la imagen de la Virgen.⁵⁴ [Y] dice: ‘Con el filo/ de mi ponzoña en sesgo, atravesándome/ del espinazo al corazón’, porque el aguijón del alacrán no pega de frente, sino sesgado, del espinazo al corazón. . . Está tomado, un poco, de un corrido mexicano. Dice: ‘Tres puñaldas le dieron, de la espalda al corazón. Como su madre le dijo, lo mataron a traición. . .’

Y, después, son repeticiones. Son los mismos elementos, ahora, repitiéndose. Pero, le digo que son elementos astrológicos fundamentalmente.⁵⁵

Guiados por esta exégesis del propio autor del poema, es posible ahora declarar mejor su técnica de composición. El verso 1 ofrece, escuetamente, la imagen del ‘círculo de las llamas’, sin explicar su significado ni su función. A continuación, aparece el ‘águila de San Juan’ bajo su doble símbolo de ‘antena de la revelación’ y ‘adversario’, águila y bestia acuática (versos 2-7). Es obvio que, sin la explicación del poeta o sin un relativo conocimiento del simbolismo astrológico, la asociación de ambos animales permanecería oscura. Así mismo, oscura permanecería la relación entre el poeta mismo y el *Escorpión*. Pero, ahora, está claro que tanto el águila, como el *Escorpión*, representan al poeta, antenna, por un lado, de revelación y, por otro, adversario de sí mismo: ángel y demonio al mismo tiempo, ‘injerto de contrarios’, como dirá en los versos 27-28 del poema.

En seguida, la idea del ‘veneno’ ardiente del Escorpión (verso 8), provoca la aparición de ‘la hoguera del agua’ o de la lava volcánica (vv. 8-9), a la que desarrolla mediante la figura ‘río seminal de blancura’ (vv. 9-10). La blancura caliente de la lava evoca la del ‘agua seminal’. El poeta se enfrenta al misterio de su propio origen, y se ve viniendo ‘desde el hondo/ hervor a tientes del volcán’ (vv. 10-11). Origen subterráneo, terrestre, misterioso, adivinado ‘a tientes’. Erupción del volcán: nacimiento. Volcán: vientre hinchado materno. Y, simultáneamente, el fuego alcanza la categoría de símbolo de la vida envolvente. Por eso, en tres versos siguientes, el poeta admite: ‘Yo tu vencido soy, la retorcida/ señal de tu victoria:/ yo tu alimento que tú comes’ (vv. 12-14). Asediado por el ‘círculo de fuego’, el Escorpión está vencido y se transforma en alimento de la misma llama que lo engendró a la vida.

Pero la imagen del Escorpión vencido por la llama maternal se transfigura en la de la Virgen, ‘emergida del sol’, llama o lava volcánica, volcán, ‘embarazada,/ señora de la luna sobre el vientre’, que pisa con su planta la cabeza del dragón infernal, hijo del fuego. Y el escorpión-poeta exclama: ‘Señora mi enemiga: vence a salvo/ en mi cuello tu pie. Yo, tu vencido’ (vv. 15-19). Vida vencida por sí misma, muerta por sí misma, como el propio Escorpión, que se suicida asediado por el fuego. Por eso continúa: ‘Tocado estoy de muerte, traspasado/ por mi propio veneno. . .’ (vv. 21-22). El Escorpión se ha elevado, y con él el mismo poeta, a símbolo de la vida. El dualismo aparente, la imagen del asedio, que enfrentaba al fuego primordial, increado y creador, en círculo sin causa, y al Escorpión o águila o poeta o ser humano, se ha resuelto en la unidad. La llama vencedora es la vencida de sí misma para ser más llama y consumir el símbolo del círculo, rueda que no se acaba y que no tiene ni principio ni fin. El poema se ha logrado, y lo que queda son, como el propio Bonifaz ha dicho, “los mismos elementos, repitiéndose”, aclarándose o enturbiándose, hasta cuajar en ese ‘rostro de espejo’ o en esa ‘agua que baja/ restituida y múltiple y dispersa’ (vv. 38-39) como la lluvia generadora. Como la lluvia que humedece todas las páginas de este *Fuego de pobres*.

En resumen, el poema 17 pone de manifiesto el proceso creador, el mecanismo interno de esa máquina de palabras que construye Bonifaz Nuño con precisión de relojero suizo. Partiendo de esa imagen, menos ambigua que inexplicada, del verso primero: ‘Círculo de las llamas’, Bonifaz despliega toda la ramazón del poema. El está viendo, desde el principio, al Escorpión asediado por ese fuego, cuya razón y origen son preexistentes al poema y, probablemente, en la concepción de Rubén, al poeta mismo. Las estrofas siguientes constituyen la exégesis poética de esa visión: por una parte, ‘fuego’, ‘águila’, ‘veneno’, ‘agua’, ‘río’, ‘semen’, ‘lava’, ‘volcán’, ‘sol’, ‘vientre materno’, ‘virgen embarazada’, ‘triumfo del fuego celeste sobre el dragón infernal’; por

otra, 'alas en punta', 'antena', 'adversario', 'bestia acuática', 'vencido', 'dragón', 'poeta', 'hombre'. Las fuerzas duales puestas en juego en el poema se resuelven en la unidad: fuego es todo, vida que se consume a sí misma y, tal vez, materia que ni se crea ni se destruye. De esta manera, también la dualidad vida-muerte acaba por reducirse a la unidad: vida en creación incesante. Así, pierde la muerte su trágico patetismo, por lo que es posible decir con el poeta:

...que no es para llorar, que no es decente.
Y porque, a la verdad, no es para tanto.⁵⁶

Las constantes de FUEGO DE POBRES

Si los golpes de bisturí con que han sido abiertos los delicados tejidos del poema 17 han sido acertados, por fuerza la hoja debió tocar algún hueso de los que sostienen la armadura anatómica del poemario entero. Quizás el 'espinazo', de que habla Rubén.⁵⁷ Como quedó explicado en las líneas precedentes, el foco imaginístico del poema 17 lo constituye el 'círculo de las llamas', dentro del cual está aprisionado un escorpión. Ambos se revelaron, inmediatamente después, como encarnaciones simbólicas de la fuerza vital y del poeta mismo. Esto es, que el poeta se identificaba con el *Escorpión*, signo astrológico que preside su nacimiento, asediado, sitiado por el círculo llameante de la vida que consume, y se consume a sí misma, de manera incesante. Se puso de manifiesto, en fin, que el poema expresaba el conflicto, solamente aparente, entre la vida 'que triunfa' y la vida 'vencida', sugiriendo que ambos son únicamente aspectos del Principio vital. Identificado el poeta con la vida vencida, todavía descubre, en su espejo de agua viviente, las dos fuerzas que batallan en su interior: el 'águila' y la 'bestia acuática', el poeta y el 'hombre igual a todos', que dejó dicho en el poema 15. Finalmente, sugiere que el hombre, deslumbrado, asustado por la llameante revelación de la vida, sitiado, se dá muerte a sí mismo por la espalda, a traición, como a tientas, sin saberlo. El círculo formado por la cola del escorpión, hincada en arco, por el espinazo, en el corazón, es la réplica viva del 'círculo de las llamas'.

El bisturí ha encontrado el hueso. Al releer, ahora, el poemario, uno observa que el 'espinazo', que el eje imaginístico que confiere unidad a todo el libro, es la imagen de 'estar encerrado', 'sitiado', 'cercado' por una fuerza invisible. Así, en el poema 1:

...Cuando llueve en México, lo único
posible es *encerrarse*
desajustadamente en guerra mínima...

En el poema 2, el poeta está sitiado por el silencio y por la masa de la ciudad 'que pesa inmensamente' sobre él:

Sitio de piedras y madera, jerarquía
de materiales ordenados
que *asila*, como un *barco* entre la lluvia
su cargamento de dormidos.

El silencio se convierte, en el poema 3, en soledad de tumba: '¿Quién me recuerda, quién me oye?' y, en el poema 4, en la música del mundo: 'Yo, *enfrentado* a la música, en silencio... *Preso* por las raíces extranjeras/ del dormir... Mi compañía/ es el águila *espesa y subterránea*'. En el poema 5, el poeta abre los ojos '*desde el fondo del miedo*' y descubre 'aquello que se acerca/ *lo que camina en torno* y embistiendo'. En el poema 6, se pregunta: '¿Soy este que se calla? / ¿Soy el que gime lejos? ¿El que viene/ soy...? Y *en torno* crujen las marchitas/ maderas lamentables...' En el poema 7, desde su asedio, afirma: 'Y sin embargo existen, *fuera*, La ciudad y los vasos/comunicantes de la dicha'. En el poema 8, siente que se desprende 'del halo corporal que *me circunda*' y, como los antiguos cautivos mexicanos, siente que lo sujeta 'por los tobillos este *centro/fijo* de *rueda* de molino', etc. No es posible, en este breve

trabajo, perseguir, al través de los 38 poemas de *Fuego de pobres*, la imagen del encierro o del asedio, que se traduce, a veces, en asfixia, en proyecto de fuga, en cuarto, en ovario materno, en cuerpo, en noche, en mundo circundante, en niebla, en sueño, en barco, en tren, en humo, en lluvia, en luna de un espejo.

Y, si dejando a un lado las imágenes, uno observa los verbos, la conclusión es la misma. De paso, hay que advertir que uno de los rasgos estilísticos más notables de Bonifaz consiste en el uso de los verbos: acumulación, a veces, de ellos y, a menudo, largas estrofas en que éstos son totalmente eliminados. Teniendo en cuenta este segundo detalle, resulta impresionante el número de verbos empleados por Rubén en *Fuego de pobres*. Ya se dijo que el poemario tiene cerca de 1646 versos; pues bien, sin contar los verbos implícitos, los que se enuncian ascienden al número de 1129. Un 59% lo constituyen verbos en tiempo presente; un 27% son infinitivos; un 6%, gerundios, y el 8% restante, formas condicionales, futuros y presentes de subjuntivo. La abrumadora cantidad de verbos cuya forma está asociada a un discurrir actual de la acción nos recuerda la teoría de Bonifaz de que la poesía debe ser hecha con palabras. “más que vivas, revividas”.

Pero, lo que importa al propósito de estas líneas es que las formas que predominan son las reflexivas, esto es, las que expresan la idea de que el sujeto es pasivo término de la acción. Una vez más, y de otra manera, Bonifaz Nuño está reflejando la imagen del asedio, del sitio. En esta ocasión, es un círculo llameante de formas verbales reflexivas el que rodea al sujeto, al Escorpión, al poeta.

‘Filo de azogue’

Hay que cortar. Que sea por el ‘filo de azogue’, donde el hombre se quiebra en imagen doble de águila y bestia acuática; vida inmortal, perenne y triunfadora, y vida vencida, mineral, terrestre. Dualidad interna, externa y eterna, presente fugitiva en la poesía de Bonifaz. Más viva, cabe esperar, en su libro próximo a aparecer, *El ala del tigre*. De momento, la hallamos hasta en el doble epígrafe, griego y náhuatl, que encabeza a *Fuego de pobres*: uno de Homero, y el otro de un anónimo poeta indígena. Injerto de contrarios.

Vale concluir que la poesía de Bonifaz reclama, con justicia, un puesto solitario y singular en el panorama de la literatura mexicana contemporánea. De haber tenido más tiempo, hubiese sido posible perseguir esa dualidad de influencias, presente en *Fuego de pobres*, fuego de macehuals: la clásica, comprendiendo en ella a la que baja desde las fuentes griegas hasta el remanso del Siglo de Oro español, y la indígena prehispánica. Esa pesquisa, entre otras cosas, habría puesto de manifiesto la predilección que Bonifaz siente por un poeta que, después de los de Quevedo, Góngora y Garcilaso, sigue esperando su renacimiento. Me refiero a fray Luis de León. Ya se ha visto, si bien en forma somera, que el penetrante lirismo de este poeta es, a menudo, evocado intencionalmente en los versos de Bonifaz. Al lado de ésto, uno observa la fervorosa asimilación de la poesía náhuatl, lograda en *Fuego de pobres*. * Una emoción apacible y un resignado sentir, impregnados de viejas mitologías americanas, aparecen naturalmente, ajenos a toda afectación, en los poemas de Nuño, prometiendo, de este feliz injerto de dos culturas, la floración de un árbol de poesía nueva. Ceiba americana, con injerto de árbol del Paraíso, trasuntado en árbol de poesía perenne y universal:

Derecho y para arriba y libre, iba
el tronco de esta fuente, el árbol
equilibrista, el eslabón primero
de la misión del canto, . . .

(Poema 4).

René Acuña

University of California, Los Angeles

*Este aspecto de la poesía de Bonifaz Nuño merece un estudio aparte.

¹ J. M. Bennet, *Transcripción de la entrevista sostenida con R.B.N.* (ms.) en México, D. F., diciembre 30 de 1968, p. 5

² El autor del presente ensayo agradece al señor Bennett haberle permitido usar el material contenido en su *Entrevista con R.B.N.* (ms.), celebrada en diciembre 30 de 1968, México, D. F. J. M. Bennett, poeta él mismo, bajo la dirección del Dr. Donald Fogelquist, profesor de literatura hispanoamericana, prepara actualmente su tesis doctoral sobre la obra poética de R.B.N. Este breve ensayo está en deuda con las ideas de ambos.

³ *Entrevista*, p. 4

⁴ *O. cit.*, p. 2

⁵ *O. cit.*, p. 5

⁶ *Ibid.*

⁷ Merece notarse que el C. de E. de M., patrocinado por la Fundación Rockefeller, está profundamente asociado a la producción literaria mexicana durante los últimos 20 años. Bajo su mecenazgo, nacieron muchas de las páginas de Segovia, Xirau, Sabines, Montes de Oca, Rulfo, Aridjis, Batis, Monsiváis y otros, cuyos nombres harían interminable esta lista.

⁸ *La literatura hispanoamericana*, II, 1961: 280.

⁹ *Entrevista*, p. 9.

¹⁰ Anderson Imbert, *O. cit.*, *ibid.*

¹¹ *Entrevista*, p. 15.

¹² Anderson Imbert, *l. cit.*

¹³ *Entrevista*, pp. 20-21

¹⁴ *Entrevista*, p. 27.

¹⁵ R.B.N. había ya publicado, en colaboración con Amparo Gaos, una *Antología de poesía latina*, Col. "Nuestros clásicos", UNAM, México, D.F., 1957.

¹⁶ Bennett, *Tesis doctoral*, borrador del primer capítulo.

¹⁷ Cf. p. 3.

¹⁸ Cf. p. 4.

¹⁹ *Entrevista*, p. 6.

²⁰ *L. cit.*

²¹ *O. cit.*, p. 29.

²² *O. cit.*, p. 13.

²³ *Entrevista*, p. 12.

²⁴ *O. cit.*, p. 15.

²⁵ *O. cit.*, p. 23.

²⁶ *O. cit.*, p. 17.

²⁷ *Entrevista*, pp. 24-25.

²⁸ *O. cit.*, p. 25

²⁹ Alude al libro de R. Leiva, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México, 1959.

³⁰ *Entrevista*, p. 26.

³¹ *Entrevista*, p. 25.

³² *Entrevista*, p. 2.

³³ Cf. p. 7.

³⁴ *Entrevista*, p. 12. En el poema 8 de *Fuego de pobres*, cuyo tema es el viaje, pero también el 'vuelo' de las palabras de despedida, el poeta principia diciendo:

Amapola trastorno,
exaltación morada, disparate.
Salga lo que saliere.

³⁵ *Entrevista*, p. 15.

³⁶ *O. cit.*, p. 19.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *L. cit.*

⁴⁰ *L. cit.*

⁴¹ *O. cit.* pp. 19-20. Conceptos parecidos contiene el poema 1 de *Fuego de pobres*, p. 11: "Acaso sea punto de lenguaje/; de ponerse de acuerdo sobre el tipo/ de cambio de las voces./ y en la señal para soltar la marcha".

⁴² *O. cit.* p. 16

⁴³ *O. cit.* p. 28

⁴² *Fuego de pobres* (1961), pp. 10-11.

⁴³ *O. cit.* p. 10.

⁴⁴ *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1950, pp. 152-153.

⁴⁵ *Cf.* p. 3.

⁴⁶ *Entrevista*, p. 20.

⁴⁷ *O. cit.*, p. 18.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Cf.* p. 12.

⁵⁰ *Entrevista*, p. 21.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Entrevista*, p. 21

⁵³ *O. cit.*, p. 22

⁵⁴ *Cf.*, en las pp. 3 y 6-7, lo que Bonifaz piensa de los símbolos religiosos.

⁵⁵ *Entrevista*, pp. 10-11.

⁵⁶ *Fuego de pobres* (1961), p. 11.

⁵⁷ *Entrevista*, p. 13.

PENTRU DOMNITZA DUMITRESCU

Todos los recursos se han agotado: la timidez, la astucia, la sinceridad, la insolencia. Y llegas tú, oh increíble, desde el Ponto Euxino al neolítico de Norja, a renovar bajo el vientre salado de la gaviota la fe en la justicia y la hermosura del mundo. Gracias a ti, a ti te sean dadas, tú que las tienes, bendita entre todas por un instante, pues no niegas ni halagas, sólo posas la ciega cabeza dulce, bosque fragante como una ilusión en el hombro errabundo, frente al mar verdeazul y negro y prieto de irreparables desecó. Yo te celebro, criatura quizá la última en el tesoro del avaro piadoso. Oh letra, oh dibujo, oh gravitación del universo en la frontera del sueño y de la dicha terrestre. Antes que la memoria infiel y pordiosera te borre, deja aquí tu nombre para escarmiento de las virtudes no pasajeras.

Ernesto Mejía Sánchez

Universidad Nacional Autónoma de México