



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Letras Hispánicas

***Fuego de pobres:
palimpsesto de pobreza***

TESIS QUE, PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS,
PRESENTA
DAVID ROBERTO FABILA FABILA

ASESOR: BULMARO ENRIQUE REYES CORIA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2019



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.

Aleida Ruiz Alemán:

Esta es la última forma
que encontré para decir
te quiero.

Agradecimientos:

A mi madre, María Guadalupe Fabila Sánchez, por criarme con libertad de pensamiento; a mi hermano Armando, por enseñarme a caminar con el ritmo de la marcha de las hormigas; a Brenda Evelyn y Brandon Edgar Fabila Cerón por ser motivo de vida; al viejo, Rogelio Jiménez, y a la señora Reyna Cruz porque su amor se tradujo en su hijo y mi hermano por elección: Rogelio Alberto Jiménez Cruz: “crecimos juntos, morimos juntos”; a Edgar Fabila, por volver para cuidar a tus hijos; a mi padre Roberto Fabila Lugo, la vida me ha entregado la mayor alegría, compartir tiempo con ustedes y ellos. Al doctor Bulmaro Enrique Reyes Coria, porque *amabo* Fedro, Catulo, Fidentino, Cicerón: por mi primera y la última clase.

A la Prepa 4, donde crucé camino y continué amistad con José Carlos Ibarra Castañón: por estar siempre que te necesité, sabré cómo corresponder tanto cariño; con Edgar Paris Isunza Valdovinos, crecimos para no dejar de buscarnos, me llamaste hermano, ahora no me sueltes; con Luis Ricardo Patiño, enemigo de mi mediocridad, me leíste y creías que era un buen poeta, hoy te presento a uno de los mejores; con Iván Longinos López Nogueira y Ángel Navarrete Ramírez, su compañía hizo menos solitarios los pasos, siempre volveré a encontrarlos; con José Antonio Mendoza Millán, comprendiste mi torpeza y la disculpaste; con Luis Miguel Hernández Pérez, portero infranqueable inesperado delantero. Las retas con ustedes fueron el mejor torneo de mi vida.

A las tres mujeres que sigo amando después de la Universidad: Itzuri Flores Bustos, porque tu sentido de aventura me enseñó a perderme en los momentos incoloros; Frida Gabriela Ochoa Carrasco Zanini: tu nombre es signo de tranquilidad y amor en mi vida; Jessica Rodríguez Salas porque siempre entiendes “cuando digo: «qué calor hace», «dame agua», «¿sabes manejar?», «se hizo de noche»”.

A Jesús Ricardo Macías Ávila, aquí permanecen las charlas sobre poesía que compartimos, la comida y el tiempo en la universidad; a Daniela Gutiérrez Birt Tirado, me enseñaste poesía con tus palabras; a Brenda Alejandra Romero Lira, creíste que podría alcanzarte y me exigiste disciplina, sólo tú podías; a David Ruano, te debo poder entender la libertad polirrítmica del verso; a Brenda Lizbeth Ramírez fuiste cómplice de alegría en mis proyectos; a David Meza Ramírez alentaste la poesía, hoy eres parte de ella; a Rocío García, fui dichoso cuando compartimos camino, no importa cuando leas esto; a Manuel Ocaranza porque te recuerdo con *Behti hawa sa tha woh*. A Melissa Damián Arellano, por las horas de trabajo en cafés, parques y librerías.

Al Paquito, el Deivid, El Chore, el Chucky, el Camochas, Leo, José Alfredo, por levantar conmigo toneladas de arena, grava, cemento, varilla y alambre.

A mi tía María Concepción Núñez Pichardo, quien me cuidó y crió como a su hijo, y a mis primas Fabiola, Claudia y Silvia Fabila Núñez, quienes me dieron, en tiempos difíciles, un lugar donde estar tranquilo. A mi primo René Fabila Núñez has estado por cuanto has brindado tu ayuda. Tío Agustín Fabila Lugo, mi papá te extraña.

A Maritza García Fabila, María Lorena Fabila Sánchez, Alma Moreno Fabila, porque me dieron la fortaleza que necesitas en todas las malas; después, cuando todo pasaba, celebrábamos cantando sobrios y ebrios: todos juntos y revueltos, Alicia y Gume y Juan Carlos y Coco y Loncho y Carlitos; Alma y Luis y Fer; Liz y Juan y Toño. Juana y Ricardo y Erick y Betsy. Katy y Bernardo y Maritza; Julio y Columba y Cami y a quien viene en camino. Pablo y Vicky y Ana y Pablín y Kari. Paula y Goyo. Nina, Kike y Carlos y Hugo y Checo. Recuerdo cada año que viví con ustedes.

A mis lectores, José Antonio Muciño Ruiz, Arnulfo Herrera Curiel, Christian Sperling Curt y Jocelyn Martínez Elizalde: llevo sus palabras en este trabajo.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I. Recepción: de la teoría a la ingenuidad del lector	5
I.1. Horizonte de expectativas, lo ajeno, la otredad, reconocerse y la pobreza.....	7
Capítulo II. La generación de Rubén Bonifaz Nuño	10
II.1. Lo que pasó en la humanidad del poeta: unas cuantas décadas anteriores, los años sesenta en el mundo y en México.....	10
II.2. El concepto de generación, problemas para la definición que nos hará acercarnos a Bonifaz.....	17
II.3. <i>Ubi, Bonifaz, Ubi?</i>	21
II.4. ¿Bonifaz, hombre fuera de generación?.....	26
Capítulo III. Los versos de Bonifaz Nuño: de la construcción rígida al lenguaje coloquial, para abordar la pobreza.	30
III.1. De lo humanístico a lo humanitario.....	31
III.2. Poemarios.....	32
<i>La muerte del ángel</i> [1945].....	33
<i>Algunos poemas no coleccionados</i> [1945-1952].....	36
<i>Imágenes</i> [1953].....	41
<i>Los demonios y los días</i> [1956].....	44
<i>Algunos poemas no coleccionados</i> [1956-1957].....	51
<i>El manto y la corona</i> [1958].....	52
<i>Canto llano a Simón Bolívar</i> [1958].....	56
<i>Algunos poemas no coleccionados</i> [1958-1960].....	58
<i>Fuego de pobres</i> [1961].....	61
Capítulo IV. Rubén Bonifaz Nuño: del hombre humanístico al poeta humanitario	71
IV.1. Escritura del olvido o la prohibición de Adorno.....	73
IV.2. Su vida en contexto.....	77
Conclusión	81
Bibliografía	86

INTRODUCCIÓN

Aunque la pobreza atrae memorias acres a quienes pueden transmitir las por medio de la literatura, y, por ende, sea fuera o dentro del ambiente literario, se silencian algunas palabras en beneficio de la tranquilidad propia, o en pro del consenso social. En este sentido, algunos escritores han decidido alejar de sí ese tema, o en su defecto grabarlo perennemente en literatura, de modo que, aunque el tiempo no sana las heridas que el ser humano padece, ese concepto en ocasiones ha sido abordado en la poesía por quienes lo experimentaron en carne propia. El conocimiento de la pobreza impele al escritor a recordarla y mirarla como la mayor desventaja. La humanidad continúa su andar hacia el *progreso*, de tal manera que da a la mayoría la posibilidad de escribir, con o sin tiempo, con muchos o pocos recursos económicos, cosa que ha facilitado la entrada de otras interpretaciones de la realidad, además de que los versos, en su libertad polirrítmica, han logrado desencadenar la voluntad de la humanidad en busca de la propia libertad, fraternidad, denuncia, reclamo, deseo, amor, o cualquier disertación o certeza de conceptos como el de la pobreza. En tal búsqueda, los poetas mexicanos han descubierto la ausencia de algunas palabras y reescrito el significado de otras para adecuarlo a su propia realidad con un sentido que, aunque continuara la tradición en que se inscriba, habría de aproximarse al uso cotidiano en la lengua del poeta.

El título de esta tesis tiene dos objetivos: el primero, abrir el *horizonte de expectativas* para permitir la interpretación de *Fuego de pobres* como “palimpsesto de pobreza”; el segundo, perfilar el título como aporte humanitario. Para lograr tales objetivos, esta tesis se permitirá dos licencias: primeramente, usar la palabra *palimpsesto*

como la reescritura de un concepto y no como el recurso utilizado por los mercaderes del papel para libros en la antigüedad, pues sobreponer información a lo ya escrito —sin relación con lo nuevo— lo hicieron debido a la escasez de papel, y no para ocultar o reescribir otro libro. Luego, distinguir entre humanístico y humanitario, y esto último se desarrollará a lo largo de los capítulos tercero y cuarto.

La teoría de la interpretación provee de vocabulario específico para ampliar el *horizonte de expectativas*. Al respecto, el arco autor-obra-lector auxilia en gran medida en la comprensión de textos y del porqué de su interpretación dirigida hacia aspectos tan impredecibles, por parte de los lectores, como la indiferencia o el encanto. Por ejemplo, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* podría intrigar a algún lector, o la minificción de Luis Felipe Lomelí hacerlo reír, desconcertarlo o entristecerlo; pero, para interpretar tales obras se requiere leerlas con cuidado, estudiarlas, así como su época, su autor y por último, pero no menos importante, el interés del lector.

En el capítulo I explicaré los términos más recurrentes en la tesis, para la interpretación de *Fuego de pobres*, de los cuales el principal el que Gadamer nos recuerda que Nietzsche y Husserl ya habían señalado: *horizonte de expectativas* “para caracterizar la vinculación del pensamiento a su determinatividad finita y la ley del progreso de ampliación del ámbito visual” (Rall: 19), de tal suerte que para interpretar la obra, así sea un poema breve, hace falta ampliar el *horizonte de expectativas*, que, en otras palabras, significa “la ampliación del conocimiento de todo lo que no es literatura que envuelve a la obra en su tiempo” o “entender a la obra en su contexto”. Este concepto podrá parecer nuevo en los estudios filológicos; sin embargo, lo nuevo es la especificidad del término, pues lo han realizado los filólogos de todas las culturas a lo largo del tiempo; al hablar de

palabras, uso y significado también incluyen el tiempo, cultura, sociedad, economía, religión, política, y esto implica saber del contexto en que se escribe.

Aclaro que será complicado localizar a Rubén Bonifaz Nuño (en adelante RBN) dentro de una generación, o como poeta obsesionado con un solo tema, además de que no será el único en aproximarse a la pobreza. Estos problemas se verán con más detalle en los capítulos II y III. Cada poeta, en su generación, aporta una pizca al imaginario del mundo sobre el gran poema que se ha seguido escribiendo (Bloom: 29). Algunos lo abordan desde el lado de los sonidos, otros desde las imágenes, unos más desde y entre el símbolo que desencadenaría *Claros clarines*, otros más lo hacen desde un tema que los obsesiona constantemente. Bonifaz Nuño vio reconocido su esfuerzo en un concurso cuyo primer lugar le otorgaron las manos de Javier Villaurrutia y Carlos Pellicer. Éstos, que miraban por primera vez los poemas del joven RBN, favorecieron su isosilabismo, el acento y otros artificios presentes en aquellos primeros intentos del poeta, todavía lejos de abordar la pobreza.

Perfilaré en dos sentidos los poemas que RBN escribió: primero de manera formal, después temáticamente hacia un aporte a la poesía mexicana. Como poeta practicó no sólo el isosilabismo, o la acentuación metódica, ni la rima asonante o consonante, sino también el desusado acento en quinta, característico de la *gaita gallega*, según Tomás Navarro Tomás. Por otra parte, como ser de carne y hueso intentó retratar la miseria del hombre pobre, y procuró tratarla no como ajena, sino como propia: “Hermano de trabajo que caminas / en hombres y mujeres, apretado / como la carne contra el hueso”.

Fuego de pobres hace explícita la miseria que el hombre pobre experimenta en la ciudad de México, que, aunque limitado el trazo geográfico, se podría traducir a la miseria humana de quienes, como él, tienen “manos / para tomar, de las cosas que existen, / lo que por hombre...” se les debe (Bonifaz, 1979: 37).

Dado que RBN comúnmente manifiesta un compromiso social en algunos de sus poemas a la pobreza, será necesario explicar en qué radica ese compromiso en un apartado del capítulo IV. La pobreza, que ha existido probablemente desde siempre, se percibe, en algunos, por la desgracia de que en ocasiones no tienen la libertad de ir a donde les place, o al lado de quien quieren; o bien, no comen diariamente sino cuando y como pueden; o bien, han de trabajar incluso por lo que les es debido, la vida, la dignidad, la libertad; o bien, tienen una vida que no es propia, pues la deben a otros. En síntesis, la pobreza podría medirse por las necesidades insatisfechas. Es decir: a menos necesidades, menor pobreza.

Capítulo I. Recepción: de la teoría a la ingenuidad del lector

*Toda comprensión es productiva: equivale
siempre a comprender de otra manera*

TERRY EAGLETON

Cada generación provee, a las anteriores, de una resignificación de la literatura. Lo que para unos puede parecer obsoleto, otros lo consideran digno de convertirlo en una revelación poética, estilística o de pensamiento. La teoría literaria¹ ha generado tantos términos a través del tiempo, y, apoyada en otros nombres, conduce a la hermenéutica (antes exclusiva de los estudios teológicos) al estudio literario. El teórico literario ayudó a conservar e intentar llevar a cabo la *fenomenología*, la *hermenéutica*, la *teoría de la interpretación*, el *estructuralismo* y la *semiótica*, el *posestructuralismo*, el *psicoanálisis*. Cada teoría tuvo su auge y ha replanteado la integración de elementos que antes parecían obsoletos, o, en su defecto, descartables en la lectura profesional. El mayor apoyo que han tenido estas teorías ha sido la cualidad acumulativa del conocimiento humanista².

De las teorías citadas, conservaré parte de la *fenomenología*, de la *hermenéutica* y su sucesora la *teoría de la recepción*. Reconozco que tienen sus limitaciones, pues la primera privilegia la interpretación de

¹ Los términos en cursivas, agregados en este apartado, los extraje de: Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón. Argentina. F.C.E. 1988. 143 pp.

² Según el doctor Bily López Gozález (comunicación personal) el conocimiento humanista es acumulativo: permite la reformulación sobre el conocimiento adquirido, en la historia de la humanidad. En tanto que el conocimiento científico es progresivo porque no permite que se aborden nuevamente teorías derribadas. Por ejemplo, en el tema científico, la teoría geocentrista ha sido derogada, porque la astronomía ha dado pruebas fehacientes de que la tierra gira alrededor del sol. Así, cualquier estudio que tenga que ver con el replanteamiento de la tierra como el centro de la creación del universo se desechará. En el conocimiento humanista se puede retomar la teoría geocentrista, para explicar los versos de algún poema que haga referencia a la creación del universo.

la obra sin contexto; la segunda estudia la obra en su contexto histórico, y la tercera favorece al lector para la comprensión del texto. Sin embargo, en estas tres teorías funge como eje el *horizonte de expectativas*, el cual desarrolla Gadamer más a fondo en el trabajo compilado por Dietrich Rall. Este concepto afecta al autor, a la obra y al lector: afecta al autor por participar de un momento histórico específico, aunque esto no determine su pensamiento;³ a la obra, porque se ha permeado de la cosmovisión del autor, con dudas y certezas, y porque de cierto modo se ha vuelto parte del autor que ya no podrá modificar;⁴ y al lector, porque éste insufla vida a la literatura, es decir, porque forma parte de la realidad histórico-social-política-religiosa-económica, y porque interpretará la obra, conozca o no al autor.

Para perfilar el aporte del poeta, construiré un *horizonte de expectativas* que dé razón de lo histórico social y de la métrica. Con estos dos puntos, intentaré probar que *Fuego de pobres* es el *palimpsesto de pobreza*. De hecho, RBN escribió en sus versos la palabra *pobreza* no escueta y arrítmicamente, sino con fortaleza, con el dominio de distintos ritmos, acaso con el único propósito de deshacer

³ Por ejemplo, en los siguientes versos podría suponerse la consigna de una época, es decir, amar a Dios por la esperanza de premios o por el temor a castigos, y la diferente actitud de un autor: “No me mueve, mi Dios, para quererte / el cielo que me tienes prometido, / ni me mueve el infierno tan temido / para dejar por eso de ofenderte”. Estos versos han logrado persistir a través del tiempo (prueba suficiente de que la literatura sobrevive a los tabúes, la crítica desaprobatoria, la censura) aun cuando la consigna de su época hubiera sido amar a Dios bajo algunas condiciones, los versos siguen en la memoria de una parte de la humanidad.

⁴ Reza un refrán popular: “palo dado ni Dios lo quita”. Excepto por algunos libros, poemarios, artículos que desaparecen o son quemados, el ser humano cela su conocimiento, lo respalda y de vez en cuando algún afortunado lo rescata y publica, no sin antes editarlo –en tal labor se modifica, se borra o se añade una letra, una palabra o muchas, por ser ilegibles o por preferencia del editor-. Así se han conservado manuscritos de Rubén Darío, de Rilke o de Neruda. De los griegos y latinos ha sido más complicado, incluso así han llegado a nosotros Ovidio, Homero, Virgilio.

su soledad a través de los otros, valiéndose de esa palabra deplorable en apariencia, pero que con maestría convertirá en signo de hermandad. Lo histórico-social y la métrica, a pesar de que parezcan caminos paralelos, confluyen en la construcción de un poeta distinto, humanitario, como habré de explicar más adelante.

1.1. Horizonte de expectativas, lo ajeno, la otredad, reconocerse y la pobreza

El *horizonte de expectativas*, como ya lo había adelantado en la introducción, es la ampliación del conocimiento de todo lo que no es literatura que envuelve a la obra en su tiempo, y ayuda a entenderla en su contexto, y afecta de manera directa y en la misma medida al autor, a la obra y al lector. En un acercamiento simplista, si así se quiere ver, el *horizonte de expectativas* requiere de la capacidad de procesar e interpretar información bajo el conocimiento adquirido. Es decir, a partir de la ampliación de la visión del autor y del lector, se agrega una nueva versión de lo conocido. Citaré como ejemplo al *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que en mi primera lectura, sin notas al pie, me mostró a un hombre que luchaba en contra de los nuevos ideales de su mundo; pero después de ampliar mi visión, es decir, mi conocimiento, de la vida de su autor y de su contexto histórico, perdí parte de mi fantasía, pues aquella obra estaba dirigida con guiños hacia los hidalgos, quienes tendrían para sí su sentido más cercano. Sólo perdí parte de mi fantasía, pues la literatura se agrega al conocimiento acumulativo, es decir que el haber descubierto hacia quién iba dirigida la obra no me ha negado la posibilidad de seguirla disfrutando bajo el primer significado. No obstante aquella dirección hacia los hidalgos, el nombre de Cervantes se ha conservado, sus obras han perdurado y sus lectores siguen en incremento; y esto prueba que la literatura negó

aquella exclusividad grupal, y en su cualidad humanista-acumulativa ha devenido en la diversificación de la interpretación, lo cual ha permitido a la obra perdurar. Debido a la ampliación que lograron los estudiosos del Manco de Lepanto, mi fantasía inicial se perdió pero otras más han sido agregadas no sólo a mi imaginario, sino al de las futuras generaciones, que no sufrirán, como yo, el vergonzoso desconocimiento de los *batanes*, los cuales atraerían a don Quijote a una aventura elucubrada, al grado de abandonar al aterrado Sancho Panza. En esta pequeña digresión, quise mostrar que autor, obra y lector fueron afectados por el término *horizonte de expectativas*. Cervantes escribió circunscrito a una realidad histórico-social, la obra conservó estos rasgos, que resonaron hasta casi perderse, pero los estudiosos de esta obra aproximaron al lector, a la realidad más cercana en la que escribió Cervantes.

Lo *ajeno* y la *otredad*, junto con el *reconocerse*, aparecerán en esta tesis como contrapuntos del poeta. El significado de *ajeno* lo agregaré de la tercera acepción de la R.A.E.: *Impropio, extraño, no correspondiente*. En cuanto a la *otredad* y *reconocerse*, dos palabras distintas en su clasificación gramatical, forzaré un vínculo, ya que la *otredad* tiene dignos dubitadores como Borges o el silogismo “otros hombres mueren; pero yo no soy otro; por lo tanto no moriré” (Navokob: 31). La *otredad* será la capacidad para hacerse ajeno al mirar a otro individuo. Definiré *reconocerse* como la capacidad de asimilar a otro individuo como parte de uno mismo. Entonces, la expresión *reconocerse en el otro* significará la identificación del ser humano en alguien más, para mostrar ya sea amor, empatía, cariño, amistad o lucha.

De la palabra *pobreza*, esta tesis enfocará su rasgo más básico como una condición socioeconómica, que compone a la mayor parte del

planeta, y de la cual se han realizado experimentos sociales⁵ para observar el hacerse ajeno o el reconocerse en el otro frente a esa condición socioeconómica

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=RpSQ3Lp3Zpg>, 24 de octubre de 2016, 23:12 hrs.

Capítulo II. La generación de Rubén Bonifaz Nuño

¿Quién construyó Tebas, la de las siete Puertas?
En los libros aparecen los nombres de los reyes.
¿Arrastraron los reyes los bloques de piedra?
Y Babilonia, destruida tantas veces,
¿quién la volvió siempre a construir? ¿En qué casas
de la dorada Lima vivían los constructores?

BERTOLT BRECHT

Este capítulo tiene como objetivo analizar al hombre RBN; primero en su contexto histórico, para saber qué de los sucesos en el mundo lo invitó a mirar a otra parte; luego se desarrollará el problema de localizar a RBN en la literatura mexicana; después, en su contexto generacional, en el que no se incluirá por las dificultades que se presentarán más adelante; por último, lo perfilaré hacia un aporte no mencionado a la literatura mexicana.

II.1. *Lo que pasó en la humanidad del poeta: unas cuantas décadas anteriores, los años sesenta en el mundo y en México*

Daré grosso modo una perspectiva de los años sesenta en México, primero desde lo externo, es decir, desde lo que pasaba fuera del país.⁶ Cabe mencionar que el argumento preponderante en el siglo XIX y gran parte del XX fue “orden y progreso”. Así, trataré de describir, en la medida de mis posibilidades, la situación política, económica, social de México de los años sesenta, que llevaría a descreer en los discursos propuestos, tanto para el mundo como para la nación mexicana.

⁶ Para señalar lo ocurrido externamente, se tomará como referencia directa lo escrito en el libro de Juan Brom, *Esbozo de historia universal*, 21 edición, México, Grijalbo, 2004.

La situación de postguerras mundiales tuvo como principales atributos el nuevo “orden” que hizo que Estados Unidos de América se pusiera siempre a la cabeza en economía, en política y sobre todo en armamento, después finalizó el conflicto de la Segunda Guerra Mundial al demostrar su poderío con las bombas de Hiroshima y Nagasaki.

Debe recalcar que económicamente comenzaría a construirse la moderna organización del G-7, por Estados Unidos de América, Rusia e Inglaterra, líderes industriales a nivel mundial, quienes excluirían a otros países, y serían conocidos como el *tercer mundo*, países subdesarrollados o en vías de desarrollo, en los cuales podría haber estructura comunicativa⁷, pero no una economía independiente. Después de formarse el bloque soviético se tensaron las relaciones nuevamente, porque entonces Rusia y Estados Unidos se enfrentarían cada uno con sus nuevos modelos de producción, uno con el socialismo, otro con el capitalismo. En aquella incesante lucha no hubo un conflicto armado directo sino un enfrentamiento entre países aliados a los líderes industriales. En fin, apareció un mundo de muchos cambios durante la década de los sesenta y el final ficticio de la Segunda Guerra Mundial, y su continuación como *guerra fría*, en tanto seguía la pugna por el control del mundo, entre los dos países más poderosos, en ese momento:

⁷ Durante el periodo de gobierno de Porfirio Díaz comenzaron los trabajos para desarrollar las vías ferroviarias; sin embargo, los contratistas aventajaron las palabras de Porfirio Díaz quien pagó por kilometro desarrollado y no por eficiencia en el tiempo de recorrido. Se hace evidente con las concesiones entregadas a contratistas ingleses o norteamericanos. Como resultado de este desarrollo en México existen miles de kilómetros de vías abandonadas, véase :

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lic/capasso_g_ag/capitulo1.pdf.

Al superarse las consecuencias de la guerra se producen nuevas tendencias de transformación social. Destacan entre ellas fuertes movimientos estudiantiles, en 1968 y 1969. El de mayor duración fue el francés, que se proclama socialista, con importantes aspectos anarquistas. Esta lucha y la huelga general obrera que la acompañó, revelan un profundo descontento popular, que parece disiparse después. También hay poderosos movimientos estudiantiles, algunos reprimidos violentamente, en otros países europeos, en Estados Unidos y en el Tercer Mundo (Brom: 236).

La distorsión del progreso y sus promesas trajeron consigo la crítica de los menos privilegiados tanto fuera como dentro de México, pues la vanguardia la componen los pobres, en su mayoría; así fueran batallones de independentistas, de revolucionarios, de aliados, del eje, de socialistas. El progreso se enfocó en el desarrollo armamentista, y como consecuencia desató la inconformidad estudiantil de aquellos años. No existió un cambio o beneficio real para aquella vanguardia bélica, sólo ausencia de seres queridos, de seres humanos que defendieron ideales que no les pertenecían.

A México lo hallamos en constante inestabilidad, entre elecciones, derribos de dictadura, promesas de progreso hechas por los gobernantes. Tras una superficial revisión histórica⁸ de los presidentes

⁸ En el ensayo *La espiga amotinada* (1989), Paul W. Burgeson Jr. hace una anotación sobre los temas del 68. En él se hace evidente la crisis económica que arrastraba la nación mexicana y su cita hace referencia a otro texto que dice:

«Glaves recuerda que el periodo anterior había traído “estancamiento económico en el sector agrícola, una creciente desigualdad de ingresos, alienación política, violencia y represión, y un debilitamiento de la confianza del país en sí mismo.” Luego, comenta hasta qué grado el petróleo cambió estas circunstancias inmediatas, de manera que México se pudo “alejarse del abismo”. Pero certeramente

de la República se registra algún progreso, si tomamos como antecedentes los nombres y lo que de alguna manera representaron hombres como Porfirio Díaz y Francisco I. Madero: el primero, dictadura y pacificación, estabilidad económica para pocos, hambre para muchos; el segundo,⁹ intento de estabilidad, intensos conflictos internos por el constante desacuerdo con lo que restaba del porfiriato, que devendría en la dimisión y posterior asesinato de Francisco I. Madero; en su mayoría, los presidentes mexicanos decidieron beneficiarse de su posición. Las peleas por el poder no permitieron estabilidad para consolidar el proyecto de la nación mexicana. Estas disputas emergieron desde la independencia de México y continúan hasta nuestros días. En los sesenta, la nueva oferta del apoyo bilateral, después de la Segunda Guerra Mundial, atraería a nuevas inversiones a la miel de México. Tanto países comunistas como capitalistas pelearían por la explotación de recursos mexicanos, con cierta retribución por el aventajamiento:

Después de la Segunda Guerra Mundial, la ayuda pública, sobre todo bilateral, desempeñó un papel esencial en el financiamiento de los países latinoamericanos, en un contexto marcado por la guerra fría. En materia bilateral, la más importante contribución proviene de Estados Unidos, que practica una política tendiente a alejar los países subdesarrollados de la influencia comunista.

señala que el petróleo bien podía posponer cambios sociales y políticos que de otra forma se habrían precipitado ya. Tal análisis hace preguntarse uno(sic) si las condiciones que produjeron Tlatelolco (etc.) no podrán reaparecer.» véase:

<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../4819>

⁹ Omito a los presidentes cuyos periodos de gobierno fueron tan breves no pudieron llevar a cabo ningún proyecto de nación o de estabilidad. Sin tener un ejecutivo con quien cerrar los tratos a largo plazo, los inversores sólo serían ladrones que no responderían ante nadie por las fechorías cometidas.

En materia multilateral, cabe destacar el papel del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional. Esta ayuda pública se ve complementada por la inversión extranjera directa que llega a los países subdesarrollados para explotar los recursos naturales y la industria en el caso de algunos países latinoamericanos que, como Brasil y México, habían avanzado mucho en el proceso de industrialización por sustitución de importaciones (Guillén: 160).

México se convirtió en un lacayo de los bancos y de Estados Unidos, se notó la constante fuga de capital, y los pocos recursos explotados por parte de la nación mexicana. De Adolfo López Mateos — primer presidente en cuya elección intervino el voto femenino— se tiene registro de un avance, por ejemplo la creación del ISSSTE, la culminación de la unidad Zacatenco del Instituto Politécnico Nacional pero también la represión de una huelga ferrocarrilera. Son pocos los datos que exaltan la tan “avanzada” sociedad mexicana.

Porfirio Díaz buscó la estabilidad económica de su grey al acuñar la moneda nacional en plata; así, la economía mexicana estuvo a la par de la norteamericana. Sin embargo, la inconformidad del pueblo, atraída por la carencia en distintas regiones, cobró fuerza en la Revolución Mexicana. Posteriormente, la inestabilidad política mexicana trajo consigo la inestabilidad económica. Por otra parte, Gustavo Díaz Ordaz se presenta, gracias a la recaudación del apoyo extranjero, como un desarrollador en cuanto a infraestructura; sin embargo, los descontentos nacionales seguían tan fervientes como al inicio de la República Mexicana. Y en 1968 tomó como única solución el asesinato, ya que estaban próximos los Juegos Olímpicos. Desde

Díaz hasta Díaz: la misma solución, los mismos descontentos; todos los discursos rotos, pisados por quienes los escribieron; beneficiados siempre quienes fueran cercanos a la clase política, la semicreciente clase alta y un poco la media; al último, siempre al último, la numerosa y creciente clase baja, llevada siempre al campo de batalla, pero nunca reconocida después de sus cuerpos ofrecidos a la diosa República. Así, cada discurso se venía abajo, o, como diría Marshall Berman: todo lo sólido se desvanece.

El discurso político mexicano ha repetido la promesa de reducir la pobreza. Los proyectos para este fin, todos y cada uno a su manera, fueron llevados a cabo, con sus distorsiones agregadas; sin embargo, los beneficios, en contrapeso con las desventajas, hacen que la balanza se incline más por los errores que por los aciertos. Los *Díaz* nos llevaron a descreer que México abandonaría los primeros puestos en lo reprochable: el primero, mediante la dictadura, llevó a la estabilidad económica de la nación, pero al bienestar apenas de un sector de la población; el pueblo se levantó con la idea de la Revolución. El segundo, quiso introducir a México a la modernidad que se proponía a nivel mundial; pero ni la masacre del 1968 de jóvenes estudiantes fue capaz de cambiar el estatus social de la población.

Los levantamientos en armas disminuyeron, pero las manifestaciones continuaron. Si los reclamos se desvanecen, el arte funge como celador de la memoria. Las expresiones artísticas en cine, música y literatura continuaron la tradición del retrato de la pobreza.

En su tesis de maestría, Jocelyn Martínez Elizalde (2011) señala que la poesía de RBN tiene cierta influencia de carácter popular (p. 7-8), lo cual nos tendría que llevar a considerar que las películas, los corridos, los cantantes y la lírica popular rodeaban a *Fuego de pobres*.

En la lírica popular, podemos encontrar de manera representativa a la *Chacha Micaila*, *Mamá soy Paquito*, *Por qué me quité del vicio*. Estos poemas, de Antonio Guzmán Aguilera, Salvador Díaz Mirón y Carlos Rivas Larrauri respectivamente, tocan el tema de la pobreza, en el que la desgracia continuó ante la desventaja de ser pobre. Esta tradición del oprimido mexicano puede hallarse también en un ámbito musical que ha sido recolectado en *Cien corridos: alma de la canción mexicana* (2002), por Mario Arturo Ramos, quien registra la historia y la industrialización del corrido; pero, en éste podemos encontrar la épica del pueblo, esa que canta a los héroes como a Jacinto de los Santos Kan ek, indio sublevado; o la que canta al amor con la muerte de *Lucio Pérez*; o la que relata la versión de los campesinos que lucharon en la independencia y escucharon *El corrido de los oprimidos*. Con relación al cine, diré que los títulos más representativos son *María Candelaria* (1943), *Nosotros los pobres* (1948) y *Macario* (1960), llevada de la literatura al cine. Cada una de estas películas retrató, progresivamente y de forma más explícita, las desventuras en pobreza. Aun con estas referencias, RBN nunca declaró haber tenido influencia del cine. Gracias al consejo del doctor José Molina Ayala encontré el artículo “Poesía de Gabilondo Soler a sus cien años”,¹⁰ en donde RBN dice expresamente que escuchaba la XEW, que radiodifundía tangos, radionovelas y programas infantiles. En ese artículo, RBN dice que *El grillito cantor* unifica a todas las princesas, “reuniéndolas así en una sola: su sonrisa. Las varias princesas se han fundido en una sonrisa que expresa el contento, la gratitud, quizás el amor. Y esa sonrisa es no solamente lo principal, sino lo único que el marinero ha de recordar de ellas... Dante no hubiera podido hacerlo mejor”. Para ir más allá,

¹⁰ Cfr.

<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4607/bonifaz/46bonifaz.html>, (última consulta, viernes 9 de noviembre de 2018. 17:59 h.)

habría que hacer comparaciones de la obra de RNB con obras filmicas específicas, de manera especial radiofónicas, porque son éstas a las que él hace referencia, y en particular de las que emitía la XEW, pero dejé fuera de mi tesis esta tarea semejante. Es probable que con otro objetivo, como podría ser una maestría, esa investigación me llevara a resultados gratamente para mí impensables.

II.3. El concepto de generación, problemas para la definición que nos hará acercarnos a Bonifaz

A partir de la intervención de Ortega y Gasset, comienza el uso de la palabra *generación*; después, ésta se populariza, hasta llegar al diccionario de la R.A.E. en su quinta acepción: “Conjunto de personas que, habiendo nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, adoptan una actitud en cierto modo común en el ámbito del pensamiento o de la creación. La generación del 98”, definición que usaré aquí, desde luego sin descuidar a eruditos como Ortega y Gasset, que fue quien nos entregó el uso naciente del término en cuestión; Julián Marías, que heredó el concepto, y Eduardo Mateo Gambarte, que amplió, problematizó y analizó sus matices.

Así, *generación*, según Mateo Gambarte, de la mano de Escarpit,¹¹ se apoya en el discurso vitalista en el cual se inicia un ciclo vida-muerte, en el que predominan los escritores con un “fin” en común:

¹¹ Escarpit es otro teórico que habla de *generación*. Entre sus obras se hallan *Sociologie de la littérature* y *Le littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature*.

No se nace escritor, se convierte uno en ello, y es muy raro que se haya alcanzado ya a los veinte años. (...) La noción de generación, que nos seduce de entrada, no es pues absolutamente clara (veamos que esto lo señala Escarpit desde un título que pesa sobre todo la palabra sociología). Quizás sería mejor sustituirla por la de “equipo”, más dúctil y más orgánica. El equipo es el grupo de escritores de todas las edades (aunque de una edad dominante) que, en ocasiones de ciertos acontecimientos, “toma la palabra”, ocupa la escena literaria y, conscientemente o no, bloquea el acceso a ella durante un tiempo, prohibiendo a las nuevas vocaciones realizarse (Gambarte: 22).

Cada generación aporta y trunca, acaso involuntaria o inconscientemente, la transmisión de nuevas voces. Señalaré mis dudas al planteamiento de *generación* que hace Mateo Gambarte, ya que, según sus características, es un grupo de escritores con un “fin” común, de todas las edades, y que en ciertos acontecimientos “toma la palabra”, además de que conscientemente o no bloquea la escena literaria. Los criterios, propuestos por Mateo Gambarte, nos auxilian en la interpretación de qué se consideraría como generación; mas aquellos no definen bajo qué límite de edad se pretende circunscribir a una generación; qué se consideraría un “fin” común; a qué se refieren con escena literaria, o si el bloqueo se considera bajo un periodo determinado o no. En este sentido, la certeza se difumina por lo inclusivo de los lineamientos; por ejemplo, quienes nacieron en 1989, se considerarían como *fin de siglo*, y hasta el año 2010 podrían ser

parte de la generación X, en el año 2017 fueron renombrados *millennial*. *Generación* incluye a todas las personas que compartan experiencias semejantes en tiempo y lugar; por lo tanto, quienes entran en una generación lo harán siempre que no aparezca un nuevo nombre o fecha “límite”, que amplíe o reduzca su integración. Por otra parte, en el ámbito literario los criterios inclusivos se difuminan más: un grupo de escritores podría integrarse por cualquiera; tener un “fin” común no indica cuál es ese fin entrecomillado. ¿Tomar la escena literaria en ocasiones de ciertos acontecimientos se refiere a la fama literaria o a la popularidad que tuvieron en su momento los escritores?; ¿qué sería válido para considerar como acontecimiento: el encuentro con otro mundo, el fin de una guerra, su inicio?; por último, ¿el bloqueo de nuevas voces implica que éstas no se escucharán, mientras los que toman la escena literaria sigan vivos? Para esclarecer el tema propongo lo siguiente: una generación la integrará un grupúsculo que cuente entre sus filas con personas que entren en un rango de quince años de diferencia entre el mayor y el menor de sus integrantes; tener un “fin” común se entenderá, por ejemplo, el hecho de realizar un homenaje a determinado antecesor literario: si el grupo admirara a Fernando de Herrera, realizarle un homenaje en verso a partir de los propios, se aceptará como acto de una generación; pero tomar la escena literaria en cierto “acontecimiento” y bloquear las voces no determinarán la decisión de llamar *generación* a ningún grupo de escritores.

Vuelvo al escenario de la literatura mexicana con el *Ateneo de la juventud*, el grupo de *Contemporáneos* opuesto al de *Estridentistas* y de *Taller*. ¿Cuál sería el acontecimiento por el cual tomarían la palabra? El *Ateneo de la juventud* habría comenzado en las aulas de la preparatoria, y después cada integrante se enfocaría en lo suyo, pero sin dejar de lado las preocupaciones literarias. En el fin de la

Revolución Mexicana, con el deseo de paz y educación a nivel nacional, José Vasconcelos Calderón dio pauta para que se difundiera la literatura, y, de hecho, sus libros verdes (publicados en 1921) pudieron ser influencia directa para RBN, dado que se sabe que éstos llegaron a su casa. Así mismo, de *Contemporáneos* —que se reunían para criticar tal o cual poema, recomendar lecturas, hacer traducciones—, conoció a los maestros que lo enseñaron a hacer versos: Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia (Estrada: 33, 57). De los *Estridentistas*, complemento cultural de *Contemporáneos* y que se adscribieron a la cultura popular, no hay indicios de que RBN haya tenido relación con ellos, ni siquiera con Manuel Maples Arce.

Lo heterogéneo del *Ateneo* o de *Contemporáneos* creó la imposibilidad de asegurar que *Taller* se aceptara como generación: tanto Octavio Paz como Efraín Huerta distan en propuestas estéticas, aunque nacieran en el mismo año. Huerta nos contó, con el “Pequeño Larousse”, que no escribía *poesía social*, sino *poesía sexual*. Los dos vivieron un mismo “acontecimiento”, es decir, la revolución mexicana hasta su fin. Tomaron la palabra, sí; pero en el segundo número de la revista *Taller*, de donde se elige el nombre de la generación, Octavio Paz se encargó de la escritura del manifiesto, y en el quinto tomó la dirección¹² de la revista. El grupo de *Taller* se disolvió después de la última publicación de la revista en febrero de 1941. Posteriormente, con *Vuelta*, Paz intentaría de nuevo formar una “generación”; sin embargo, sólo sus discípulos obtendrían la herencia del poder, pero el poder que de ningún modo impediría el paso a la fama literaria de nuevas voces. “El trabajo de esforzada conquista”¹³ que buscó Paz en

¹² Véase, Alicia Correa Pérez en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_039.pdf (consulta: 28 de noviembre de 2018, 22:12 h).

¹³ Ídem, ibídem.

dos ocasiones no formó una generación, sí la acumulación y la producción de cultura en México en las revistas *Vuelta* y *Taller*, pero hay que decir que nada sugiere que RBN se haya beneficiado de *Taller*. Entonces a *Taller*, que sólo cumple con el criterio de grupo de escritores y con los términos secundarios, no lo mencionaré más como generación. No quiero decir que no sea útil hablar de este grupo, así como de *Contemporáneos*, o del *Ateneo de la juventud*, ya que éstos tienen el fin de conservar, en la memoria histórica, acontecimientos, personas, sucesos, y han servido para referirse a un todo que se individualiza, ya sea por los autoimpuestos líderes, o por la participación en una sola revista o en muchas otras, o por la vasta cultura de quienes los conformaban, aunque esos títulos — *Contemporáneos* y *Ateneo de la juventud*— sean reduccionistas, excluyentes, elitistas, discriminatorios.

Rogelio Guedea, para terminar con este inciso, propone a RBN, Sabines, Castellanos, García Terrés y Eduardo Lizalde en la Generación del Medio Siglo, arguyendo que los une la “manifestación implícita o explícita del ‘compromiso social’... el escepticismo, el desencanto y, por consiguiente, la ironía, el sarcasmo, el escarnio y cierta irritabilidad por una realidad en crisis que, sin el menor rubor, cancela toda posibilidad de esperanza pero, a su vez, exige conciencias críticas” (Guedea: 2007, 30).

II.3. *Ubi Bonifaz, ubi?*

Quienquiera que desee encontrar a los poetas mexicanos en una clasificación, primero podría buscarlos por apellido en el índice alfabético de diccionarios de escritores o historias de la literatura; por época, si sabe cuándo comenzaron a publicar; por movimiento, si es

que pertenecen a alguno. Sin embargo, aquí nos enfrentamos a un poeta cuyas publicaciones, el aporte a las letras, presencia imponente, nos hacen un guiño para no pasarlo inadvertido. Quien busque a RBN notará que, de querer ubicar cuándo y dónde nació, cuándo hizo qué cosa, logrará saberlo; pero se dará cuenta de que pocos lo registran en una generación, en un movimiento, a pesar de que hiciera valiosas aportaciones a la literatura, no sólo en el poemario que trataré en esta tesis, sino ampliamente en la vida de la cultura en México.

La figura de RBN se yergue frente al coloso inamovible de Octavio Paz y el reconocidísimo Jaime Sabines, pero RBN no tuvo la fama de aquéllos. Sí fue reconocido fuera de las puertas de su *alma mater*, en no pocas experiencias como la de haber escuchado uno de sus poemas, en la voz de algún ebrio jovenzuelo. En la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se realizan estudios exhaustivos sobre temas tan diversos en la poesía de un mismo poeta, tanto de Paz como de Sabines, también RBN ha merecido tesis¹⁴ que reescriben sus versos en palabras más próximas. Obtuvo el reconocimiento que le dieron sus traducciones poético-literales; las memorias que guardan, en lugar grato, tres o cuatro de sus versos; pero... ¿en dónde ubicaríamos a RBN, quien no buscó fama ni fortuna, sino ayudar a quien pudiera? Tendiendo la mano, sólo de esa manera, pagó la deuda más grande que adquirió con su *alma mater*: “Ella me ha permitido hacer cuanto he podido hacer en la vida; ella me ha sido protección y atalaya... Me autoriza a vivir con honor, en libertad”.¹⁵

¹⁴ Al final de esta tesis, encontrarán los autores de algunas tesis que se han escrito, sobre la obra de RBN. A continuación enlisto los títulos: *La máscara lírica y el pensamiento griego en Los demonios y los días; Del letargo a la hiperestesia. El cuerpo y los sentidos como vía de iniciación en la poesía bonifaciana; La poética de la muerte en la obra lírica de Rubén Bonifaz Nuño; El éter en el corazón.*

¹⁵ Rubén Bonifaz Nuño, *Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño*, jueves 4 de abril de 2013, sala Nezahualcóyotl, cuarta de forros.

Insiste aquí el problema de ubicar a RBN. Max Aub lo introduce en el grupo de García Terrés, Jaime Sabines, Rosario Castellanos; pero sólo a la par de Efraín Huerta, ya que según Max Aub ambos comparten el tema de lo social¹⁶. Esta pista nos orienta a separar de ese grupo a RBN y a Huerta, quienes compartían ideología, pues hay que notar que Huerta inclinó parte de sus poemas por la poesía social: el poemario *Hombres del alba* podrá circunscribirse a la idea de la sociedad en la ciudad; pero no toda la obra de Huerta se funde con un paradigma de estructura social. RBN recalcó su *compromiso* social, de manera más reconocible en el poemario *Fuego de pobres*, pues escribió la idea del mexicano que acaso experimentó en sí mismo, como él mismo lo afirma en diferentes lugares y de diferentes modos; también grabó a esa gran mayoría de pobres en la literatura que, aunque no pasara inadvertida, otros poetas no la escribieron, y no es para menos, ya que incluso en ese momento quienes escribían, casi todos ellos, tuvieron acceso a la cultura o lograron hacerse de una entrada hacia el mundo de las letras, pero dejaron atrás cualquier pasado acre. A excepción de Castellanos, Rivas Larrauri y Antonio Guzmán Aguilera, no se han agregado a las historias de la literatura poetas que hayan mencionado, por una vez durante el siglo XX, la palabra *pobreza* en otro sentido que no fuera el repudio o la desventaja de alguien que quiere *matar al hambre*, que no es sólo la urgencia de satisfacer las necesidades básicas, sino también el deseo de callar a la perra que ruge en el estómago y no tener algo a la mano para apaciguarla.

Algunos de los poetas mencionados antes fueron salvados de aquella clase de miseria; fuera de peligro, lograron consolidarse a través

¹⁶ Véase, James Valender en <https://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/James%20Valender.pdf> (consulta: 28 de noviembre de 2018, 23:40 h).

de su esfuerzo, de palancas o de su talento; pocos quisieron devolver aquello que les entregó la fortuna, algunos talentosos que ganaron fama y poder impidieron el éxito de otros, o los ensombrecieron, o los ningunearon, a pesar de sus aportaciones a la literatura. Este es un problema sustancial: se hacen apartados completos sobre Paz, a quien, por ejemplo, Max Aub describe y reescribe sobre lo ya escrito; lo engrandece como poeta, por encima no sólo de RBN, sino también de Sábines, de Castellanos, de Huerta, García Terrés y muchos más: se echa de menos la imparcialidad.

Al parecer, hasta la fecha no existe una *historia* de la literatura mexicana completa: al menos hay una¹⁷ en la que no se halla el nombre de RBN. Por otra parte, las antologías más “modernas” caducaron ya hace tiempo, dieron todo lo que pudieron y sirvieron para estudios sobre la vanguardia. De 1960 en adelante se ha renovado paulatinamente el inventario de poemas, poetas y poesía. Además hay que considerar que toda antología se hace con el criterio de quien la realiza.

La aparición constante de Paz hace recordar que participó de la obstrucción de otras voces; durante su dirección en *Vuelta*, pocos fueron los poetas mexicanos que se atrevieron a desafiarlo. Quien entrara en la selección de poetas de *Poesía en movimiento*, debía obtener el visto bueno de Paz. Quiero señalar que la utilidad para ubicar poetas, así como poemas, no exenta los gustos del editor y como consecuencia la disimilitud aparecerá en la preferencia de un poeta por otro, de unos poemas por otros. La poesía de Sábines no sólo es amorosa, ni la de Huerta sólo social, ni la de Gorostiza sólo metafísica,

¹⁷ Cfr. Valenzuela Rodarte, Alberto, *Historia de la literatura en México*, México, Jus, 1961.

cada una de las poéticas difiere y se va transformando en lo que el poeta quiere que se quede grabado en la perennidad. Estas clasificaciones, entregadas por valientes críticos, han valido solamente durante cierto periodo, pero su valor lo demuestran las tesis que de los poemas han salido, pues a partir de la interpretación de la poesía surgen nuevas hipótesis sobre el tema central del poeta.

Al buscar la presencia de otros poetas, noté que aquellas inclusiones y exclusiones de los poemas, de la poesía, no lograron borrar del todo la presencia de más poetas, como, por ejemplo, la de Abigael Bohórquez. Tenemos la antología creciente de *Omnibus de poesía mexicana*, en donde Gabriel Zaid reúne los poemas que todavía se siguen generando. Aunque existen pocas actualizaciones de los viejos manuales, la búsqueda parece una persecución a ciegas, en donde, sólo se encuentran las versiones que permiten el paso de poetas hasta la *Vanguardia*, pero no de aquellos que, aunque cercanos a tal concepto, no se incluyen porque no es asunto del título del libro, no es asunto del investigador, no se encuentran en tal periodo o simplemente porque faltan recursos.

No tenemos la posibilidad de consultar una compilación hecha por quienes experimentaran la vida a mitad del siglo veinte en México, en la cual se incluyera a RBN. Paz intervino a tal grado que, por ejemplo, la compilación de *Poesía en movimiento* lo registra como fundador, líder que sugiere y representante de la crítica en México; así, sus discípulos sólo agregaron en sus compilaciones a quienes empataran con el gusto estético de Paz.

En resumen, RBN fue considerado en grupos de escritores por tres críticos literarios: Max Aub, Armando Pereira y Rogelio Guedea. Max Aub lo incluyó en su compilación de poesía mexicana, y lo compara

con Efraín Huerta por su *compromiso social*. Armando Pereira¹⁸ simplemente lo ubicó entre quienes publicaron en 1950. Rogelio Guedea lo etiquetó como uno de los *Poetas del medio siglo*. Pero en estas consideraciones, para uno, contó la sola coincidencia del tema; para el otro, la fecha de publicación; para el tercero, el contacto vital y la cercanía natalicia. Pero, para ninguno de los tres, ni la comunidad de intereses literarios, ni la metodología de una escuela, ni la subordinación doctrinal subjetiva u objetiva.

II.4 ¿Bonifaz, hombre fuera de generación?

Este apartado persigue los objetivos de nombrar el aporte de RBN y de señalar a qué tipo de generación pertenece. Los lineamientos que propuse no permiten la inclusión de RBN en algún grupo de escritores; esta aparente desventaja le permitió la libertad de mirar y escribir en complicidad con el título de sus poemarios. No se ha logrado relacionarlo con algún grupo literario: RBN no perteneció a un intento de generación, no le interesó. Pero su descarte y la libertad adquirida bajo el cobijo de su *alma mater* admiten la posibilidad de incluirlo en algún grupo.

Bajo la lectura de *De otro modo el hombre*, podemos inferir que RBN estuvo entre una minoría selecta. Con su intelecto, memoria y disciplina ingresó a la universidad, algo difícil durante la primera mitad del siglo XX, pues la población mexicana en su mayoría era analfabeta o muy pobre para acceder a la educación. Estudió en distintas áreas, permaneció y creció en la traducción de textos clásicos, escribió poesía,

¹⁸ Véase, Armando Pereira en:
<http://www.iifl.unam.mx/html-docs/edigit/genuevsiglo2/inicio.html>,
(lectura 28 de mayo de 2013, 23:30 h)

ensayo y cuento. Como humanista lo considero completo. Lejos de los juegos de poder de Paz, RBN no necesitó de la aprobación del nóbel mexicano para escribir. En este sentido no ingresó a las filas de la “élite” intelectual en aquella época.

Gracias a las pocas entrevistas que concedió RBN, sabemos cómo relata el recuerdo de haber tenido hambre o las veces que su pobreza lo marginó. Su vida le permitió ver a pobres como él de otro modo; trataré este tema en los dos últimos capítulos. Vivió entre las filas de la pobreza, lo cual lo incluye en una generación, no la literaria que propuse sino la de la RAE, la cual cité en el segundo apartado de este capítulo: “Conjunto de personas que, habiendo nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, adoptan una actitud en cierto modo común en el ámbito del pensamiento o de la creación”. Propongo llamar generación mexicana de 1923 a quienes vivieron lo que RBN. Los criterios se apoyarán en la cita anterior, con algunos matices: nacieron en 1923, en referencia a “fechas próximas”; haber recibido una educación semejante se tomará en cuenta bajo el conocimiento de que los mexicanos educados de 1920 a 1940 conocieron el *socialismo* y los libros de Vasconcelos. No agregaré como pauta los influjos culturales y sociales porque la *filiación*¹⁹ o *afiliación*²⁰ dependen de los intereses familiares y preferencias personales (Jesús Ricardo Macías Ávila comunicación personal). En la medida en que RBN avanzó en su

¹⁹ *Filiación* implica al círculo más próximo de crianza ya sea cultural, educativo o social; la presencia de mamá, hermanos o papá adhieren el primer conocimiento del manejo de la lengua, el gusto por uno o varios géneros musicales, los hábitos y preferencias de lectura.

²⁰ La *afiliación* otorga la posibilidad del descubrimiento y adaptación para agregar otra lengua o lenguaje; para escuchar y preferir nuevos géneros musicales; para deslindarse del hábito de la lectura. En términos más simples, *filiación* representa lo que conocemos y *afiliación* lo que preferimos.

educación, se alejaba de la generación mexicana de 1923. Omití a propósito la última parte de la cita de la RAE porque sus amigos e incluso sus rivales en la infancia experimentaron de una u otra forma los recuerdos de la pobreza, pero no participaron en una generación literaria. A RBN lo distinguió el acceso a la universidad e influjos culturales, lo cual implicó desapego del grupo de su infancia, pero no su olvido. En cierta medida, vivir en pobreza durante una parte de su vida lo agrega a una generación, de la cual él escribió en forma de poemas la experiencia en la pobreza.

No se puede circunscribir en una generación a RBN como humanista; como ser humano lo incluyo parcialmente en la generación mexicana de 1923. Su vida y su educación ampliaron su *horizonte*, pudo consolidarse como poeta, pero no olvidó aquellos días entre la multitud.

Este capítulo inscribió el relego de RBN en dos sentidos: primeramente, como ser humano, formó parte de la pobreza mexicana del siglo XX, junto con otros poetas mexicanos; también atestiguó la Segunda Guerra Mundial y los levantamientos nacionales que terminaron con la muerte de otros; en segundo lugar, como humanista no le interesó participar del intento de generación. Bajo la protección de su *alma mater*, escribió desde la experiencia de la pobreza, y no he encontrado una reseña o comentario que dirija la lectura de *Fuego de pobres*, hacia un aporte humanitario. En literatura se define como aporte a algo que no se había escrito; por ejemplo, se puede considerar aporte de manera formal los caligramas, los poemínimos derivados del haikû, la fragmentación del lenguaje de Huidobro o su resignificación en Vallejo; en lo temático se puede mencionar el mito de origen en la historia de Píramo y Tisbe, y sus subsecuentes reinversiones como en *Romeo y Julieta*; en la invención poética, la *poesía conversacional* de

Pablo Neruda. Uno de los aportes no mencionados de RBN se cimienta en la escritura de la pobreza, que de ahora en adelante propondré como un aporte humanitario. En los siguientes capítulos explicaré el término *humanitario* más detalladamente, cómo logró tal aporte, de manera formal y temática.

CAPÍTULO III. Los versos de Bonifaz Nuño: de la construcción rígida al lenguaje coloquial, para abordar la *pobreza*

Este capítulo tiene como objetivo proponer el aporte humanístico y humanitario de RBN; para lograrlo, distinguiré entre humanístico y humanitario; después, elegiré un poema bajo el criterio de la irregularidad formal, haré la selección a partir de *La muerte del ángel* hasta *Fuego de pobres*; excluiré y analizaré los poemas aludiendo a los elementos de metro, rima y ritmo, y clasificaré posteriormente los poemarios por tema, de forma muy general. Doy preferencia al ritmo, porque estoy convencido de que “el ritmo lo era todo para Bonifaz” (Escalante, en Urbina, Martínez y González Acosta, 2018: 98), aunque sea “cierto hasta cierto punto. Yo digo que los poemas no se hacen con palabras, se hacen con ritmos. Hay ritmos como formas vacías, que por su atracción gravitacional llaman a las palabras y las van colocando en aquella música hecha para que se vaya haciendo” (Bonifaz citado por Escalante, 2018: *ibídem*). La relación que el poeta establece entre el ritmo y “la verdad” sustenta el acercamiento a esa “música incómoda del acento en la quinta sílaba” (Luis García Montero citado por Evodio Escalante, 2018: 95). Es probable que, para unos, la variante del español mexicano parezca incómoda debido al ritmo de la lectura en los versos: la variante mexicana parece “cantadita”; en tanto que, para otros, puede implicar el movimiento de los acentos que prescribe la RAE. Basten como ejemplo los corridos, las variantes registradas del español argentino, o incluso las variantes “acentuales” dentro del territorio de la República Mexicana. Esta incomodidad puede ser resultado de la costumbre del hablante al buscar su variante materna y no la musicalidad del verso.

Para abordar *Fuego de pobres*, dividiré adicionalmente el análisis en *título del poemario, epígrafes y contenido divisible*. A lo largo de mi selección de poemas me ocuparé de los versos en que el yo lírico hace mención explícita la pobreza, la cual no consiste solamente en la falta de casa vestido y sustento: trabajo, mal salario, conformidad; sino en la pequeñez de espíritu: carencia de sabiduría, coraje, hermandad, amor.

III.1 *De lo humanístico a lo humanitario*

A lo largo de este capítulo, comenzará con mayor frecuencia el uso de los conceptos *ser humano, poeta, humanístico y humanitario* como distinguos entre los posibles aportes de esta tesis. La diferencia puede parecer ínfima en razón de que aquellos cuatro términos sirven al mismo propósito: el conocimiento que adquiere la humanidad, pero debe concederse alguna diferencia, ya que *poeta y humanístico* contemplan el “cultivo o conocimiento de las letras”.²¹ En ese sentido se busca el desarrollo del conocimiento, pero no el reconocimiento en el otro que se liga más al *ser humano y humanitario*, que resultaría de la experiencia vital de cada ser humano; en otras palabras, el hecho de que la vida nos haya tratado en distintas circunstancias permite a ciertos horizontes no alejarse por completo de nosotros. No sólo las lecturas nos conceden la capacidad para interpretar el significado de los poemas, las novelas, o los ensayos; la vida nos provee de todo aquello que podríamos interpretar fallida o acertadamente. Finalizado este tema sobre los términos y el porqué de su mención continúo con otras problemáticas.

²¹ <http://dle.rae.es/?id=KnRInA7>, 10:17 hrs, 25 de julio de 2016.

III.2. Poemarios

Los poetas guardan en sus obras la continuidad de la tradición literaria que los antecedió; la continuidad puede ocurrir parcial o totalmente. La parcialidad sucede cuando el poeta propone alguna ruptura con las reglas establecidas por los escritores anteriores. Por otra parte, cuando la continuidad se presenta en totalidad, el poeta decide conservar las reglas de sus antecesores. Sea parcial o total la continuidad de la tradición literaria en la poesía, ésta se ha distinguido de la prosa porque el lenguaje poético en verso está dominado y organizado por el ritmo, pues éste es “el rasgo dominante y principio organizador del lenguaje poético en verso” (Domínguez: 1042), o, en palabras de RBN mismo “el verso es una masa de sonido” (Reyes: 15).

En este punto ya es posible la revisión de la compilación de *De otro modo lo mismo*, donde se conserva la disciplina poética que desarrolló RBN, por ejemplo, en la métrica, parte fundamental de la poesía hasta mediados del siglo XX. En los poemarios de RBN escritos de 1945 a 1960 buscaré dos tipos de aporte: humanístico y humanitario; el primero lo defino específicamente como la apropiación de un metro y de un ritmo; el segundo, como la reescritura de la pobreza a partir del reconocimiento en el otro. Para hallar estos aportes, haré una revisión de los poemarios que arriba dije, de los cuales analizaré uno o dos poemas de cada uno, elegidos por su irregularidad, pues RBN al parecer siguió en general la línea de la regularidad en sus versos. Así, en los sonetos 3 y 10 de *La muerte del ángel*, el acento es fijo solamente en las sílabas 6^a y 10^a, como puede verse en la escansión²² que aquí ofrezco:

²² Esquemáticamente, primero haré un comentario sobre la rima, para mencionar su presencia o ausencia. Luego, con letras negritas marcaré la posibilidad

La muerte del ángel [1945]

Con rima consonante:

3

No sé nada, me ag ito, y de la aur ora	(6 y 10)	11	A
baja hasta mí tu aus encia encaden ada	(6 y 10)	11	B
como en la noche desc endió alum bra da	(6 y 10)	11	B
tu claridad magn í fica y son ora .	(6 y 10)	11	A
Cordial y ajena des prendió la hora	(6 y 10)	11	A
su nueva vida; y fue desenfren ada	(6 y 10)	11	B
para brillar en todo derram ada	(6 y 10)	11	B
y alejarse des pu és, dulce y can ora .	(6 y 10)	11	A
Hoy me oprime la fiel tristeza am arga	(6 y 10)	11	C
de pensarte, sent ir que eres lej ana ,	(6 y 10)	11	D
y saber que tu aus encia se hace larga	(6 y 10)	11	C
Que no fue tuyo el go zo dispers ado	(6 y 10)	11	E
de llegar a mi pu erta en la ma ña na	(6 y 10)	11	D
para encontrarme solo y elev ado .	(6 y 10)	11	E

rítmica: entre paréntesis las sílabas en que cae el ritmo. Después, señalaré el metro fuera del paréntesis. Por último, las letras A, B, C, D y sus subsecuentes en mayúsculas o minúsculas darán cuenta del emparejamiento de la rima por verso. Cuando la rima sea esporádica, la última parte no aparecerá más. La presencia de sinalefa y de sinéresis la marcaré con letra cursiva: entre las vocales e incluso cuando haya una *h* entre las vocales. La RAE define la sinalefa como la unión en una única sílaba de dos o más vocales contiguas pertenecientes a palabras distintas; por ejemplo, mu-*tuoin*-te-rés por mu-tuo-in-te-rés; cuando las vocales son opuestas en el punto de articulación no se considera sinalefa, sino sinéresis. La RAE explica la sinéresis como la reducción a una sola sílaba, en una misma palabra, de vocales contiguas que normalmente se pronuncian en sílabas distintas; por ejemplo, aho - ra por a - ho - ra.por

10

El suspiro de un án gel palidece	(6 y 10)	11	A
contra el último cielo del poema.	(6 y 10)	11	B
Es el suspiro como una diadema	(6 y 10)	11	B
que ciñe el horizonte y lo enriquece	(6 y 10)	11	A
Si la luz que no fue desaparece,	(6 y 10)	11	A
queda la misma luz , igual problema	(6 y 10)	11	B
y la viva presencia del poema	(6 y 10)	11	B
que se vierte en tinieblas . Atardece.	(6 y 10)	11	A
Muere el ángel. Su canto , su invisible	(6 y 10)	11	C
música en la garganta que la entona,	(6 y 10)	11	D
y al encontrar el fin se hace posible.	(6 y 10)	11	C
El lirio del silencio , embellecido,	(6 y 10)	11	E
en sus callados muros aprisiona	(6 y 10)	11	D
para este sueño el último sonido.	(6 y 10)	11	E

(Bonifaz 1979: 12,16)

Esta medida de acentos libres en las primeras cinco sílabas, y fijos en la sexta y décima no encaja, a no ser que pudiera llamarse polirrítmica, en los preceptos dados por Tomás Navarro Tomás y por José Domínguez Caparrós, lo cual me hace aventurar una sugerencia: RBN Nuño innovó su propia preceptiva. Y digo preceptiva porque en estos dos sonetos analizados su acentuación se mantiene constante. Así, *La*

muerte del ángel se podría tomar como el principio poético en el camino de RBN, aunque él haya comentado, en *De otro modo el hombre*, que no fue el primer intento de poesía. Se nota aquí un trabajo hecho en forma constante, rígida, una manera en la cual retoma “la influencia de Rilke” (Rosas Martínez: 21-83). El *lenguaje rígido* en esta tesis se enfoca en las restricciones que requiere la formalidad al comenzar como poeta: metro, rima y ritmo. De no ser por Neruda o Rubén Darío, o por un verso endecasílabo involuntario como *Se venden chicharrones preparados*, se podría creer que la versificación sujeta a disciplina no hace más que reprimir la creatividad; sin embargo, significa crecimiento. Al tener combinación finita de ritmo y hacer que cada cuarteto o terceto termine un tema, el poeta busca en el rompecabezas las piezas exactas y deja una imagen clara o por lo menos cercana de lo que cuenta. Antes de lograr tales versos, RBN recibió una o dos clases de Villaurrutia y Gabriel Méndez Plancarte, sobre cómo hacer un soneto, y aprendió. De Rilke abrazó el tema de la preocupación religiosa²³, y de los maestros mexicanos, la disciplina. Detrás de esta experiencia rescato el dominio del verso, el ocultismo del tema, pero todavía nada cercano al ser humano.

RBN también experimentó en la versificación anisosilábica, es decir, versos desiguales tanto por el número de sílabas como por el acento, o polirritmo, como se puede constatar en la siguiente selección:

²³ Cfr. Rosas Martínez, Alfredo, *El éter en el corazón: : la poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Algunos poemas no coleccionados [1945-1952]

Sin rima y con ritmo muy variable:

Preludio

1

A ti, para tu amor	(6)	7
límite alt ísimo	(4)	5
de los oscuros límites del alma .	(6 y 10)	11
Para ti , de quien fuera	(3 y 6)	7
como un presagio conmovido el sueño :	(4 y 10)	11
pregunta sola a la que voy , vestido	(¿8? y 10)	11
con el claro temor de la certeza .	(6 y 10)	11
Para tu amor :	(4)	5
orilla temblor osa en la que nace	(6 y 10)	11
el silencio col ma do,	(3 y 6)	7
la clar idad calm ada	(4 y 6)	7
que hasta el ángel más triste descon oce .	(6 y 10)	11
A ti, esper anza , ritmo	(4 y 6)	7
—¿resurrecc ión acaso ?—	(4 y 6)	7
llama que surge, ya de la cen iza ;	(6 y 10)	11
espiga primord ial , car icia , muerte .	(6, 8 y 10)	11
A ti, para tu amor , van mis palabras .	(6 y 10)	11

(Bonifaz, 1979:27)

Aquí, por primera vez, aparecen irregularidades, al menos por lo que se refiere a la *rima e isosilabismo*. La rima se perdió. El acento es muy variable. Si observamos con cuidado la versificación de este “Preludio”, descubriremos que el isosilabismo dejó de ser normativo, dado que hay versos indistintamente de 5, de 7 y de 11 sílabas, y aparentemente sin ningún orden. Del mismo modo como Juan Mairena exhortó a sus

alumnos a cambiar a lenguaje poético “los eventos consuetudinarios que acaecen en la rúa”, así RBN dice que prefiere la claridad para comunicarse: “conste que no hablo en símbolos; hablo llanamente” (*Fuego de pobres*), pues conserva el metro y el ritmo, que, junto con la rima, son los pilares de la versificación. No obstante, contra sus palabras (*no hablo en símbolos*), no menosprecia otros recursos poéticos, o literarios (ni siquiera en su prosa), es decir, sí usa lenguaje figurado: figuras de dicción, de pensamiento y tropos. RBN se vale, por ejemplo, del epíteto *oscuros* referido a ‘límites del alma’; de la hipérbole *límite ... de límites*, y de la metáfora ‘*llama que surge, ya de la ceniza*’.

RBN demostró que conocía la disciplina métrica más tradicional, pues dominó la *rima*, el *metro* y el *ritmo*, aunque no siempre usó los tres, dado que con frecuencia abandonó la rima, no sin conservar la voluntad de llevar al límite el lenguaje. Huidobro y Vallejo lograron la proeza de mostrar los límites de la lengua y conducirlos al ritmo. El primero fragmentó las palabras en *Altazor*. El segundo inventó palabras como *trilce* o *chirota*, buscó violentar la gramática y aun así no dejó el ritmo. Huidobro, y con él Vallejo, experimentó la versificación con métrica irregular: anisosilabismo. Más tarde, Neruda había demostrado que la lengua coloquial se puede versificar sin abandonar las reglas de la métrica. Pero ningún poeta abandonó el ritmo. RBN continuó este legado: de no abandonar el ritmo. Quizá bajo el conocimiento de Juan Mairena —personaje de Antonio Machado— RBN adquiere la libertad de versificar el lenguaje coloquial. Es propensión general de los poetas dudar acerca de lo poético, y acerca del alcance o alejamiento de las palabras de su naturaleza, como a continuación se teoriza:

Yo sentí en ese momento, con una certeza que no estaba del todo exenta de un sentimiento doloroso, que tampoco el año que viene, ni el otro, ni en todos los años de mi vida escribiré un libro en inglés ni en latín; y eso por un solo motivo cuya rareza, para mí embarazosa, dejo a la discreción de su infinita superioridad mental el ordenarla, con mirada no cegada, en el reino de los fenómenos espirituales y corpóreos extendido armónicamente ante usted: es decir, porque la lengua,(sic) en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido (Hoffmannsthal: 50-51).

Considerando fundamental la relación entre la vida y los versos, la motivación de los poetas, en los inicios de la versificación, puede hallarse en la poesía épica, es decir, cuando el poeta sólo era un medio para hacer versos. En la poesía lírica, el poeta puede generar versos a través de su experiencia o su imaginación; considero que otro recurso de la poesía lírica es el empleo del lenguaje coloquial. Éste funge como punto de partida en el cambio lingüístico y en las innovaciones poéticas. Aclaro que la poesía recurre a la violentación del lenguaje, es decir, al uso de palabras de conocimiento general pero con sentido libre ante la interpretación. Ésta dependerá del *horizonte de expectativas* del interesado en develar tal sentido.

Tomaré los versos *semilibres* como el segundo paso para llegar a la aportación de RBN. El *semilibrismo* toma la postura de reconocer que existe métrica en la mayoría de los versos. Con un mal silogismo y una definición descompuesta, podría decir que siendo las sílabas una

unidad de medida de la lengua, y como los versos se componen de sílabas, cualquier verso puede medirse. Así, sólo existiría la poesía isosilábica o *anisosilábica* (Garrido: 1139).

La postura del semilibrismo que emprendió RBN se conserva también en el siguiente poema de medida variable, 11, 10 y 9 sílabas sin orden intencional aparente, y sin rima:

El caracol

1	
El ruido sub biendo del mar . Trayendo	(5, ¿8? y 10)
su sueño de mástiles y caballos	(5 y 10)
y de barcas muertas en la arena .	(5, 9)
Y estar junto a ti, callando . Del aire	(7 y 10)
desciende el anuncio de la angustia	(5 y 9)
de un adiós. Tus ojos , pródigos , guardan	(5, 7 y 9)
una tierna sal , y una niña	(5, 8)
en sombras, y el gozo de la tristeza .	(5 y 10)
Todo pasa. Manos lejanas vienen	(5 y 10)
y tocan mis manos vacías .	(5 y 8)
Y mi amor te encuentra . Pesa el instante	(5, 7 y 10)
como un ancla inmóvil sobre tu pecho .	(5 y 10)
2	
Ha sido. He tocado tu mano . He visto	(5, 8 y 10)
los rumbos más quietos de tu remoto	(5 y 10)
corazón; la pálida nostalgia	(5 y 10)
y el temor anónimo de la muerte .	(5 y 10)

Lazarillo claro de mi ceguera	(5 y 10)
bella de las lumbres del sol, tu mano	(5 y 10)
me guiaba muy lejos . Sin saberlo	(5 y 9)
me hablabas de mares tristes , de playas .	(5, 7 y 10)
Vastas extensiones grises , pobladas	(5, 7 y 10)
de pedazos blancos de grandes conchas	(5 y 10)
y peces varados , recorridas	(5 y 9)
de pisadas húmedas bajo el viento .	(5 y 10)
Y retrocedidas olas remueven	(5 y 10)
azules y arenas , luces , cristales	(5, 7 y 10)
y sombra de espumas en el agua	(5 y 9)
te mancha murriendo los pies desnudos.	(5, 8 y 10)
Caminas despacio , sonriendo a solas	(5, 8 y 10)
increíblemente . Canto de pájaros	(5, 7 y 10)
en lugares solos que no existen .	(5 y 9)
Yo dejo tu mano y te miro. Piensas .	(5 y 10)
	(Bonifaz, 1979:36-37)

Aquí, en “El caracol”, RBN muestra nuevamente el conocimiento del símil en los versos: *...Pesa el instante / como un ancla inmóvil sobre tu pecho*. Elegí “Preludio” y “El caracol” por estas razones: ambos carecen de rima y son anisosilábicos, y aun así tienen ritmo y con éste, en gran medida, versificación de arte mayor. Así, veo en “El caracol” un previo experimento del ritmo fijo en quinta sílaba.

Según la edición del Fondo de Cultura Económica, el poemario *Imágenes* pertenece a 1953, y contiene estos títulos: *Imágenes*, *Estudios*, *Liras*, *Poética*, *Ofrecimiento romántico*, *Canciones para velar su sueño* y *Canto del afán amoroso*. Sin embargo, ahí mismo se ve que solamente *Imágenes* se escribió en 1953; pero *Estudios*, *Liras*, *Poética* y *Ofrecimiento romántico*, en 1951; *Canciones para velar su sueño*, en 1949, y *Canto del afán amoroso*, en 1947. Aunque no se trata más que de un simple error de edición, vale la pena tener en cuenta las fechas de escritura para apreciar mejor la evolución del poeta, no sin advertir que RBN añadió la segunda y tercera parte sólo por exigencia del editor Joaquín Díez Canedo, y de modo especial habrá que tener en cuenta que él, al parecer, no tenía mucha consideración para esos poemas, dado que los llamó simplemente cuadernos, según cuenta en *De otro modo el hombre*. Ahora bien, cronológicamente hablando, este sería el orden correcto, donde se ve *Imágenes* precisamente al final, y *Canto del afán amoroso* al principio:

1947: *Canto del afán amoroso*.

1949: *Canciones para velar su sueño*.

1951: *Estudios*, *Liras*, *Poética* y *Ofrecimiento romántico*.

1953: *Imágenes*.

Ahora bien, en 1947 escribió 12 sonetos y 23 silvas modernistas; en 1949, 11 canciones de ritmo variado; en 1951, volvió al soneto con “Ofrecimiento romántico” y jugó con el cuarteto lira en heptasílabos y endecasílabos con rima consonante, y versos alejandrinos, además de una traducción del latín, en la cual reyes y pobres tendrán el mismo destino.

En la escansión del siguiente poemario señalo la reiteración de versos acentuados en la quinta sílaba, sin rima y finales dactílicos (*mira el poeta*) mezclados con espondeaicos (*conocidas*) al parecer sin intención, debido más bien al alto dominio que el poeta tenía de esos ritmos usados en la traducción tanto de la poesía latina como de la griega:

Motivos del 2 de noviembre, de Imágenes

V

En medio del alba mira el poeta	(5 y 10)	11
las íntimas ligas que entre las cosas	(5 y 10)	11
forman una red invisible. Sabe .	(5, 8 y 10)	11
Ve las diferencias conocidas	(5 y 9)	10
las inadvertidas semejanzas ,	(5 y 9)	10
y con signos suaves , sin tiempo	(5 y 8)	9
–magia de junturas simples y astutas –,	(5 y 10)	11
recuerda, desviste , compara, niega ,	(5 y 10)	11
y encuentra, en el dulce canto que forma	(5, ¿7? Y 10)	11
un modo inocente de estar contento	(5 y 10)	11
y de hacer el bien a los que pasan .	(5 y 10)	10

(Bonifaz, 1979:48)

Como puede observarse, la composición rítmica del poemario *Imágenes* se sostiene en la quinta sílaba. Contiene tetrasílabo, octosílabo, eneasílabo, decasílabo, pero en su mayoría endecasílabo. El poema “Motivos del 2 de noviembre”, muestra no sólo el ritmo del poemario, sino también el anisosilabismo, que anteriormente presenté con “Preludio”.

Temáticamente, RBN menciona una parte de su mundo próximo: el dos de noviembre, cuya celebración es atípica en otras culturas que celebran el fin de un ciclo, pero no a la muerte en sí. Parte del poeta ha decidido mencionar al mundo que lo rodea, ya no sólo a las influencias rítmicas y temáticas como Rilke, Neruda, Darío, sino la parte del mundo que experimentó. Debo señalar, por una parte, que el humanista obtiene su conocimiento teórico de la gramática y la poesía; por otra, que el ser humano adquiere su sabiduría de la experiencia de su mundo próximo. Anteriormente sólo conocíamos al humanista con conocimiento vasto en gramática y métrica. Al incluir una parte de su mundo próximo, el dos de noviembre, puedo decir que ya se ha mostrado al menos una parte del ser humano de RBN. Decidí excluir el análisis del periodo de 1954-1955, pues el poeta escribió mayormente sonetos, reitero que sólo tomo en cuenta las irregularidades formales.

Por su parte, el poemario *Los demonios y los días* evidencia cada vez más la apropiación de un ritmo. La escansión que a continuación ofrezco la hice de izquierda derecha y de derecha a izquierda; es decir: escandí primeramente por hemistiquios; luego, intenté juntarlos; finalmente, me esforcé por escuchar el acento dominante. Se llama *hemistiquio* a las porciones en que queda dividido el verso que tiene un corte en su interior. Existen tres tipos de cesura: la primera, en el interior de versos compuestos; la segunda, después de una palabra portadora de un acento importante en algunas clases de versos largos;

la tercera, detenciones ocasionales en cualquier lugar del verso debidas a la sintaxis o a la necesidad de destacar el sentido de alguna palabra (Domínguez Caparrós: 1089-1091). Los ejemplos, incluidos por José Domínguez Caparrós, se centran exclusivamente en la versificación isosilábica, es decir, en la misma cantidad de sílabas. Como ya dije, RBN experimentó desde *Preludio* la versificación anisosilábica, por lo cual aclaro que mi escansión no debe considerarse definitiva. De ahora en adelante, indicaré la cesura con símbolo |. Hay que recordar que los versos de arte mayor además de *hemistiquios* pueden tener *isostiquio*, división en partes iguales del verso, y *heterostiquio*, división en partes desiguales. He aquí mi escansión:

Los demonios y los días
dedicado a **Magda Montoya**

[1956]

42

Desde la tristeza se des ploma,	(5, 7 y 9)	10
desde mi dolor que me cansa ,	(5, 6 y 8)	9
desde mi oficina, desde mi cuarto revuelto ,	(5, 10 y 13)	14
desde mis cobijas de hombre solo ,	(5 y 9)	10
desde este papel, tiendo la mano .	(6 y 9)	10
Ya no puedo ser solamente	(5 y 8)	9
el que dice adiós , el que vive	(5 y 8)	9
de separaciones tan desnudas	(5 y 9)	10
que ya ni siquiera la esperanza	(5 y 9)	10
dejan de un regreso ; el que un libro	(5 y 9)	10

des viste <i>y</i> aprende <i>y</i> enseña	(2, 5 y 8)	9
la misma pob reza , hoja por hoja .	(5 y 9)	10
Estoy escribi endo para que todos	(5 y 10)	11
puedan con ocer mi domici lio	(5 y 9)	10
por si alguno quiere contest arme .	(5 y 9)	10
Escribo mi carta para dec ir les	(5, 7 y 10)	11
que esto es lo que pasa : estamos en fermos	(5, 7 y 10)	11
del tiempo, del aire mismo ,	(5 y 7)	8
de la pesad umbre que resp iramos ,	(5 y 10)	11
de la soled ad que se nos imp one .	(5 y 10)	11
Yo sólo pret endo hablar con alguien ,	(5 y 9)	10
decir <i>y</i> escu char . No es gran cosa .	(5 y 8)	9
Con gentes dist intas en apar iencia	(5 y 10)	11
camino, trab ajo todos los días ;	(5, 7 y 10)	11
y no me sal udo con nadie : temo .	(5, 8 y 10)	11
Entiendo que no debe ser , <i>que</i> acaso	(5, 8 y 10)	11
hay quien, sin sab erlo , me neces ita .	(5 y 10)	11
Yo lo neces ito <i>también</i> . Ahora	(5 y 10)	11
lo digo en voz alta , simple mente .	(5 y 9)	10
Escribí al princ ipio : tiendo la mano .	(5 y 10)	11
Espero que alguno lo comp renda .	(5 y 9)	10
(Bonifaz, 1979:159-160)		

RBN mezcló versos de diferente medida, pero conservó el acento en la quinta sílaba; y ésa fue acaso la libertad de que se valió en su poesía.

En una entrevista con Hernán Lavín se le escapó algo que sin lugar a dudas es ironía: “usted es muy buen poeta, puede darse el lujo, le funciona bien, trabajar el verso libre. Yo no puedo. Tengo que usar sólo endecasílabos, ahí encuentro la libertad”²⁴. Dice que no puede, pero para dar validez a esta aseveración habría que revisar uno a uno todos sus escritos; al respecto, para no desviarme de mi propósito, baste lo que dice Bulmaro Reyes en “cómo el poeta Rubén Bonifaz Nuño es humanista, y cómo el humanista no deja de ser poeta” (Reyes: 41). La mayoría de los versos de arte mayor en la lengua española hacía recaer el ritmo en la sexta sílaba.

En otra entrevista, RBN dijo: “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 que pudieran tener, están ya 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” (Bennett: 22), y acerca de *Los demonios y los días* agregó: “es un libro mucho más personal, guiado también por un ritmo personal; el ritmo es nuevo; así usado, de esta manera, no lo he visto yo en ningún poeta español anteriormente. Es decir, los versos acentuados en la quinta sílaba, todos. Eso da movilidad mayor al pensamiento” (ídem: 71-72). Es probable que esto no sea verdad, porque Tomás Navarro Tomás enseña que en la métrica española existen versos acentuados en las sílabas segunda y quinta; por ejemplo, el octosílabo mixto, el eneasílabo mixto, el decasílabo trocaico simple, el endecasílabo galaico antiguo; el dodecasílabo trocaico, dactílico y polirrítmico, y el tridecasílabo compuesto de 6-7. José Domínguez Caparrós, para el verso de gaita

²⁴ <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2018/01/28/1216539>

gallega (que es lo más cercano a un metro acentuado en la quinta sílaba), no indica la existencia del verso endecasílabo acentuado en la quinta sílaba, pero contempla la pausa después de la quinta o sexta sílabas, y evita la posibilidad de sinalefa en la cesura (Garrido: 1122), como estos versos de RBN: “dejan de un **regreso**; ‖ el que un **libro** ... / la misma **pobreza**, ‖ hoja por **hoja** ... / que esto es lo que **pasa**: ‖ **estamos enfermos** ... / Yo sólo **pretendo** ‖ hablar con **alguien**”.

Los metros como los enseñan Tomás Navarro Tomás y Domínguez Caparrós, exigen la acentuación rigurosa en la segunda y en la quinta sílabas, con estas excepciones: el eneasílabo mixto, cuyos acentos recaen en las sílabas tercera, quinta y octava, y el decasílabo trocaico simple, en las impares. Es decir, RBN sí creó una nueva versificación porque por norma acentuó siempre la quinta sílaba, y solo esporádicamente la segunda. En la escansión del poema 42 de *Los demonios y los días* se nota que sus versos sólo presentan acento rítmico en la quinta sílaba, pero en la segunda lo hace sin una norma aparente.

Para tener una idea más clara y veloz acerca de la innovación de RBN, sin tener que hacer una investigación universal, podemos ver cómo Navarro Tomás y Domínguez Caparrós se enfocaron en los versos isosilábicos, naturalmente, porque hasta su época la poesía libre todavía no parecía digna de atención. Repitiendo, el isosilabismo es la construcción de un conjunto de versos con la misma cantidad de sílabas. El sonido del verso y su ritmo se identifican con mayor facilidad cuando se agregan otros versos de igual medida o incluso diferente. Inspirado en el mismo RBN (“un concierto / para desventura y orquesta”), me permito una analogía con la música, en la cual las letras equivaldrían a las notas; el acento y el ritmo conservan la misma función tanto en la música como en la poesía; el verso podría equivaler

a un fraseo musical; el metro, al compás; el poema, a la pieza; el poemario, a una suite, y finalmente, la poesía a la música. Bajo esta analogía, RBN notó que la secuencia acentual usada en la poesía española habría explotado su potencial bajo un mismo ritmo, para su caso el de la quinta sílaba, que no se había escrito en mezcla de compases; lo cual le dio a la poesía otra forma de escribirse. RBN, en resumen, encontró su libertad de composición, al mover el acento de la sexta sílaba y conservarlo metódicamente en la quinta sílaba. Cuando una lengua combina elementos finitos para crear infinidad de mensajes decimos que tiene *dualidad*. Esta característica disminuyó su presencia al enfrentarse a las normas rítmicas establecidas por la métrica, de la cual RBN tenía conocimiento. De hecho, él emprendió la composición de “un concierto / para desventura y orquesta”, y logró innovar en el ritmo para la poesía.

Así, escandiendo, se observa el acento dominante en la quinta sílaba; pero atendiendo al segundo hemistiquio, los finales presentan indistintamente ritmos espondeicos y dactílicos, definidos no simplemente, sino haciendo cesura u omitiéndola. Ejemplo con final espondeico: *Desde la tristeza **se desploma***. Ejemplo con final dactílico: *desde este papel, **tiendo la mano***. Ejemplo con final ambiguo: *Ya no puedo ser || **solamente***, o *Ya no puedo || **ser solamente***, donde, como se oye, si se recorre la cesura, el agudo *ser* da final dactílico. Si digo que RBN dio preferencia a los finales de verso influido por sus traducciones del griego y de latín, entonces *Entiendo que **no** || **debe ser***, ||*que **acaso*** ha de escandirse así de este otro modo: *Entiendo que **no debe** || **ser***, que ***acaso***, con acento principal en la sexta y final dactílico. Así, aquí, en el último poema de *Los demonios y los días*, muestra solamente un verso con acento rítmico principal en la sexta sílaba. Aparte de este poema, 42, no hallé otro verso, mayor a 6 sílabas, que se saliera de la regla

autoimpuesta del acento en la quinta sílaba. Señalo la dedicatoria A / **Magda Montoya** como una referencia de la intervención de sus traducciones en la versificación de RBN, pues en las cinco sílabas de la destinataria se ve con claridad su lección: “Mi traducción, que sigue el sistema silábico acentual, imita el hexámetro con un verso de trece a diecisiete sílabas, sin cesura fija, y con acentos obligatorios en las sílabas primera y cuarta de las últimas cinco” (RBN, 1969: LXXXV). En *Los demonios y los días* mezcló metros para provocar ritmos distintos, pero dejando en los diferentes metros el acento en la quinta sílaba, y esto solamente él lo hace. Rubén Darío ya había acentuado en la quinta sílaba su “Balada en loor de Valle Inclán”, resultando la versificación isosilábica con ritmo fijo en endecasílabos, como a continuación se nota: “Cosas misteriosas, | trágicas, raras, / de cuentos oscuros | de los antaños / de amores terribles, | crímenes, daños, / como entre vapores | de solfataras”.

Además del ritmo, de este poema 42 habría que señalar algunas figuras literarias, como la anáfora *desde, desde, desde, desde, desde*; la comunicación *espero que alguno lo comprenda*, y las metáforas *de separaciones tan desnudas, el que un libro desviste o lo digo en voz alta*.

La humanidad ha planteado una división sociolingüística de la cual participamos. Al tener afinidad en las palabras, somos capaces de rechazar o aceptar a personas en nuestra vida. Los autores confieren a sus obras el lenguaje que, a su conveniencia, hará resonar la identificación o el rechazo de palabras y versos completos, para acercarse o alejarse del lector. En *Los demonios y los días*, RBN retiró de sí la armadura que le entregó su conocimiento académico, es decir, parece haber perdido la vergüenza de agregar palabras. Influidos por Homero, RBN crea la palabra *boquimuerta*, incomprensible para un diccionario digital o impreso, pero no para el hablante de la lengua

española. Los poemas 24 y 38 de este poemario nos introducen al terreno de la poesía conversacional, en la cual el poeta parece haber abatido la barrera entre el lector, el poema y el autor. Aun cuando la poesía conversacional no fue invención de RBN, la aprovecha para conseguir un efecto desolemnizador, en el que atrapa al lector aun mediante deprecaciones como ésta: “Ustedes perdonen” (*Los demonios y los días*, 38), o con anglicismos como *estoy cierto*, o creando palabras *boquimuerta*, acaso influido por Homero el gran innovador de palabras (*glaucopis*, ojiglauca; *hekébolos*, hierrelejos; *rododáctilos*, de dedos de rosa). Con ese carácter conversacional, y tras el Fénix de los Ingenios, RBN continuó con el cambio de la lengua, por ejemplo en el poema 11 se despide de Garcilaso; es decir, nos quiere enseñar, de otro modo, que ha cambiado la lengua, la manera en que habla y se entiende la gente, cosa, pues, que ya había hecho Lope de Vega, así: “—Boscán, tarde llegamos. ¿Hay posada? / —Llamad desde la posta, Garcilaso./— ¿Quién es? —Dos caballeros del Parnaso. —No hay donde nocturnar palestra armada”. O sea, en su época, Boscán y Garcilaso, de alguna forma, ya no eran aceptados (“No hay donde nocturnar palestra armada”).

Este poemario, *Los demonios y los días*, deja ver el aporte humanístico y también a RBN mismo, el ser humano: en el poema 4 están los versos: “pues todos estamos pobres: vivimos / viendo que tendemos la mano/ y la retiramos siempre vacía”. Por primera vez, el *yo lírico* se incluye explícitamente dentro de la pobreza, en términos de falta de hermandad; en el 13 reconoce el lugar donde vive; en el 19 tiene la certeza de la inanición²⁵; en el 23 plantea el rechazo que tendría

²⁵ «recuerdo que mi mamá nos dijo a mi hermana menor y a mí: “rásquense la barriga, con rascarse la barriga se pasa el hambre”. Y ahí estábamos los chiquillos rescándonos la barriga para que se nos pasara el hambre; no pensábamos que aquello fuera terrible; era una cosa normal». Véase:

Brecht ante el asesinato: cambia de tema, se acerca y se aleja de la gente que lo rodea; la soledad lo invade; la soledad que Unamuno plantea en *El sepulcro de don Quijote*²⁶: saber que caminamos y compartimos la vida, pero en soledad.

Cabe notar que, además de los entremezclados en *Los demonios y los días*, RBN compuso en tridecasílabos ocho versos bajo el título de “Secreto”, en *Algunos poemas no coleccionados* [1956-1957], cuya escansión es como sigue:

Secreto

De la opaca voz al corazón del ausente	(5, 9 y 12)	13
se construye y llaga la distancia ; en silencio	(5, 9 y 12)	13
desde lejos oigo que te nombras a oscuras ,	(5, 9 y 12)	13
que a solas te llamas entre sueños de angustia .	(5, 9 y 12)	13

Ni el rumor des pierto , ni el sabor desple gándose	(5, 9 y 12)	13
de tu lengua; sólo , des olado , el secreto	(5, 9 y 12)	13
de quedarte en ti sin que lo sepas ; de oírte	(5, 9 y 12)	13
tan calladamente que del todo lo ignoras .	(5, 9 y 12)	13

(Bonifaz, 1979:164)

Aquí, RBN conservó en el ritmo la voluntad del acento en la quinta sílaba. En el metro, volvió al isosilabismo. Aparece nuevamente el final dactílico: De la opaca voz || al **corazón del ausente**.

http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/100/07_encarte.pdf , 02 de agosto de 2016, 22:16 hrs.

²⁶ http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/unamuno.htm, 22 de julio de 2016, 22:36 hrs.

En *El manto y la corona*, escrito en 1958, RBN escribió otro tipo de verso, que fecundaría con el sentido amoroso. No regresó a la rima, pero sí al acento en la sexta sílaba. La siguiente escansión del poema 16 de este poemario, muestra el ritmo y el semilibrismo:

16		
Amiga a la que amo : no enve jez cas.	(5 y 9)	10
Que se detenga el tiempo sin to carte ;	(6 y 10)	11
que no te quite el manto	(6)	7
de la perfecta juvent ud . ²⁷ Inmóvil	(4, 8 y 10)	11
junto a tu cuerpo de muchacha dulce	(4, 8 y 10)	11
quede al hall arte , el tiempo .	(4 y 6)	7
Si tu hermosura , ha sido	(4 y 6)	7
la llave del amor , si tu hermosura	(6 y 10)	11
con el amor me ha dado	(4 y 6)	7
la certid umbre de la dicha ,	(4 y 8)	9
la compa ñía sin dolor , el vuelo ,	(4, 8 y 10)	11
guárdate hermosa , joven siempre .	(1, 4 y 8)	9
No quiero ni pensar lo que tendr ía	(6 y 10)	11

²⁷ **Juventud** llamó mi atención al escandir, ya que existen palabras doblemente acentuadas, por ejemplo, la mayoría de los adverbios terminados en *mente*; lo que me llevó a suponer que existía el acento rítmico doblemente en **juventud**, dado que en la poesía el factor rector no es la gramática regular sino la licenciosa. Esta elección aparece esporádicamente en algunos versos de RBN, y ocasionalmente en algunas de sus traducciones. Por eso, en mi primera escansión había puesto el acento en las sílabas 5, 8 y 10.

de soledad mi corazón necesitado,	(4, 8 y 12)	13
si la vejez dañina, perjuiciosa	(6 y 10)	11
cargara en ti la mano,	(4 y 6)	7
y mordiera tu piel, desvencijara	(6 y 10)	11
tus dientes, y la música	(6)	7
que mueves, al moverte, deshiciera.	(6 y 10)	11
Guárdame siempre en la delicia	(4 y 8)	9
de tus dientes parejos, de tus ojos,	(6 y 10)	11
de tus olores buenos,	(4 y 6)	7
de tus brazos que me enseñas	(4 y 8)	9
cuando a solas conmigo te has quedado	(6 y 10)	11
desnuda toda, en sombras,	(4 y 6)	7
sin más luz que la tuya,	(6)	7
porque tu cuerpo alumbra cuando amas,	(4, 6 y 10)	11
más tierna tú que las pequeñas flores	(4, 8 y 10)	11
con que te adorno a veces.	(4 y 6)	7
Guárdame en la alegría de mirarte	(1, 6 y 10)	11
ir y venir en ritmo, caminando	(4, 6 y 10)	11
y, al caminar, meciéndote	(4 y 6)	7
como si regresaras de la llave del agua	(6, 10 y 13)	14
llevando un cántaro en el hombro.	(4 y 8)	9

Y cuando me <i>haga</i> viejo ,	(6)	7
<i>y engorde y quede</i> calvo , no te apiades	(2, 6 y 10)	11
de mis ojos hinchados , de mis dientes	(6 y 10)	11
postizos, de las canas que me salgan	(6 y 10)	11
por la nariz . Aléjame ,	(6)	7
no te apiades , destiérrame , te pido ;	(6 y 10)	11
hermosa entonces , joven como ahora ,	(4, 6 y 10)	11
no me ames ; recuérdame	(4, 5)	6
tal como fui al cantarte , cuando era	(6, 8 y 10)	11
yo tu voz y tu escudo ,	(6)	7
<i>y estabas</i> sola , <i>y</i> te sirvió mi mano .	(4, 8 y 10)	11

(Bonifaz, 1979:186)

Elegí este poema 16 por la variedad silábica que presenta: va del hexasílabo al tetrasílabo, o alejandrino, pero no incluye octosílabos ni dodecasílabos. En general, *El manto y la corona* se escribió bajo los pies del amor, cosa complicada porque revela del ser humano la capacidad para reconocer al otro y ser parte de algo más grande que uno mismo. Y en particular, en este poema 16, rítmicamente, RBN volvió a la versificación tradicional, pues lo construyó con el acento predominante en la sexta sílaba; pero, dado que carece de rima, es *libre*, o de *versos sueltos* (Garrido: 1107). Aquí, por lo que se refiere al lenguaje figurado, hizo estas definiciones: *tus dientes parejos y tus ojos, tus olores buenos*, con zeugma en *tus ojos [buenos]*; esta metáfora: *tu cuerpo alumbra*; esta comparación: *más tierna tú que las pequeñas flores / con que te adorno*

a veces, y, con énfasis perfecto, el paralelo antitético que divide el poema en dos partes: la juventud (la amada) y la vejez (el yo poético): *viejo, engorde, calvo, mis ojos hinchados, mis dientes postizos, las canas por la nariz*, sin tomar en cuenta las deprecaciones conclusivas: *no me ames, recuérdame, aléjame, no te apiades, destiérrame*, y esta glosa: *llevando un cántaro en el hombro*, que alude a “La lechera” de Félix María de Samaniego.

Treintaicinco años después de haber nacido, RBN, el ser humano, conoció la dicha de no estar solo. Al respecto, Alfredo Rosas Martínez, en *El éter en el corazón* (1999), sostiene que RBN recibió influencia de Rilke en lo relacionado con lo místico, y ciertamente RBN lo había leído y durante años había tratado de imitarlo (Estrada: 64). Esta influencia se prueba, en general, en el *Manto y la corona*, pues ahí se ve cómo RBN comprendió la importancia de reconocerse en el otro, a partir del amor: *Guárdame en la alegría de mirarte* o del 3 del mismo poemario: *quiero, además, contarte /que aquí también me estás acompañando*, aunque, por otro lado, afirma que “el amor es una forma de relación entre seres humanos mucho más intensa que la amistad. Hay más deseo de comunión, de compartir intereses; pero desgraciadamente es mucho menos durable que la amistad. El amor tiene siempre un plazo que a menudo es muy próximo a su principio”.²⁸ En fin, RBN no dejó por completo la contemplación amorosa que ya habría emprendido desde 1945. Él siguió recordando que faltaba la calidez de otra persona en su mano. En *El manto y la corona*, a través del verso amoroso advirtió que “la sensación era estar completo”.

²⁸ Rilke afirma: “Será ese amor que preparamos luchando arduamente: dos soledades protegiéndose, completándose, limitándose e inclinándose una ante otra” (Rilke: 83). Véase: http://www.renevilesfabila.com.mx/universodeelbuho/100/07_encarte.pdf, 02 de agosto de 2016, 22:16 hrs.

Continuó expandiendo su horizonte en la otredad: el amor inició el camino del poeta hacia el reconocimiento en el otro. Su siguiente paso lo dio en 1958 con *Canto llano a Simón Bolívar*, que puede interpretarse como el reconocimiento del otro en el sentido de hermandad, entendida como la lucha de los hombres por la libertad de otros. Este poemario contiene desde versos trisílabos hasta uno hexadecasílabo. El acento recae regularmente en la sexta sílaba, excepto en los versos menores a seis sílabas. Los acentos se ponen en la quinta, la séptima y la octava sílabas. Este *Canto* muestra gran variedad de metros, y, como puede verse en el poema 5, convirtió el apellido Bolívar en verso. A continuación analizo el poema 1 de este *Canto*, y propongo su escansión, como sigue:

1		
Ahora que el dolor ‖—ahora también — ‖por todas partes	(6, 11 y 15)	16
con sus andrajos ‖ de miseria ,	(4 y 8)	9
con sus hambrientas garras ,	(4 y 6)	7
con sus máscaras luscadas a diario ,	(7 y 10)	11
se mezcla con los hombres	(6)	7
y mancha y ‖ divide ‖y engaña ;	(2, 6 y 8)	9
ahora que muchos ‖ podemos decir :	(5, 8 y 10)	11
“por causa mía , ‖por culpa mía ,	(4, 6 y 9)	10
por mi grandísima culpa	(4 y 6)	8
es difícil ‖ para los hombres ‖ la esperanza ”,	(8 y 12)	13
o bien: “alguien padece	(6)	7
lo que yo debiera ‖ estar padeciendo ”;	(5 y 10)	11
ahora ‖ que la necesidad nos obliga ,	(9 y 12)	13

bueno será, tal vez, pensar en el tiempo de América	(4, 8, 11 y 14)	15
en el que las espadas ardientes ,	(6 y 9)	10
brazos, antorchas desnudas , fuertes voces	(4, 7, 9 11)	12
crecían, y necesarios corazones violentos .	(7, 11 y 14)	15
<i>y hablar del hombre que muy al sur</i>	(4 y 10)	11
nació; que viajó por el mundo	(5 y 8)	9
y conoció los pesares <i>y el amor del regreso;</i>	(7, 11 y 14)	15
que <i>amó</i> con perfección la perfección de la gloria ;	(6, 10 y 13)	14
que no quiso nunca descender hasta un trono ,	(5, 9 y 12)	13
y que sobre su orgullo	(6)	7
levantó cinco nuevas repúblicas	(4, 6 y 9)	10
y pretendió fundar la libertad de los hombres .	(6, 10 y 13)	14
	(Bonifaz, 1979:213)	

La escansión muestra que se trata de un poema anisosilábico, carente de rima, pero con acento fijo mayormente en la sexta sílaba, en los versos de más de seis sílabas. Cabe, sin embargo, advertir la frecuente presencia del adonio final: *usadas a diario, divide y engaña, podemos decir, alguien padece, grandísima culpa, necesidad nos obliga, tiempo de América, espadas ardientes, corazones violentos, viajó por el mundo, amor del regreso, perfección de la gloria, descender hasta un trono, nuevas repúblicas, libertad de los hombres*. En cuanto a lenguaje figurado, podemos observar esta alegoría: *el dolor [...] con sus andrajos de miseria, / con sus hambrientas garras, / con sus máscaras usadas a diario, / se mezcla con los hombres / y mancha y divide y engaña*; esta metáfora: *brazos, antorchas desnudas*; esta paradoja, ¿u oximoron?: *descender hasta un trono*.

Hablando de tema, RBN abandonó lo amoroso en este *Canto*. Desde que la mujer lo acompañó, él comenzó a mirar alrededor, recordó y reconoció a aquellos hombres de la historia que buscaron la libertad de los otros. Esto rompió un muro más para que él comenzara a abrir su horizonte. En cierto sentido, el *Canto* inició la hermandad que se manifiesta más claramente en *Fuego de pobres*, pues el yo poético se hermanó, en aquél, con los hombres de la historia; en éste, con la humanidad de su propia historia.

En *Algunos poemas no coleccionados*, de 1958 a 1960, RBN continuó con la libertad de sus versos, recordando, con todo, que esta libertad debiera llamarse más bien semilibertad, dado que el ritmo se halla sometido por RBN con el acento en sílabas fijas, como es la sexta en este conjunto de poemas, en el cual se observa la decisión del poeta de conservar mayormente el acento fijo en la sexta sílaba, además de la mezcla del metro y la ausencia de rima. La siguiente escansión ejemplifica esta técnica:

Para salvarte

Para salvarte a ti , mu jer que me <i>has</i> quer ido ,	(6 y 8)	13
hombre que me <i>has</i> quer ido , her man os,	(6 y 9)	10
quisiera esperanz ar me. Pero hay ve ces.	(6, 8 y 11)	12
Hay ve ces.	(2)	3
Uno, al despert ar , se enc uentra	(5 y 7)	8
con que todos los hi los están ro tos;	(6 y 10)	11
que no hay na da con na die.	(4 y 7)	8

Y uno se sienta <i>amargamente</i> ltodo el día	(6 y 8)	13
a <i>esperar</i> que lo llamen .	(3 y 6)	7
A <i>esperar</i> que lo busquen ,	(3 y 6)	7
no sé por qué deber , l la buena suerte ,	(6 y 10)	11
lo que <i>afirma</i> , llo cierto , el otro lado .	(6 y 10)	11
(Nuevas disposiciones l para el código	(6 y 10)	11
penal: “Ochenta y tantos l años de cárcel	(6 y 11)	12
a la novia que no hable lcon su <i>enamorado</i> ;	(6 y 12)	13
a la que deje l de <i>asistir a una cita</i>	(8 y 11)	12
<i>y haga morir a un</i> l hombre en la puerta de un cine ;	(6 y 12)	13
a la que <i>esté</i> l siempre ocupada ;	(4 y 8)	9
a la que sólo l sepa decir no ”.	(4 y 10)	11
O, mejor , que se mueran).	(3 y 6)	7
Ay, novia, amante , lviuda mía :	(4 y 8)	9
te reíste en <i>mi entierro</i> .	(3 y 6)	7
Cuando me acuerdo , l se me sube	(4 y 8)	9
lo mexicano la la cabeza ,	(4 y 9)	10
y me dan gananas lde decir que nada	(4 y 10)	11
se me <i>ha dado</i> de gorra ;	(4 y 6)	7
que todo cuanto tengo llo he pagado ;	(6 y 10)	11
que pago cuando pierdo , l estoy conforme ,	(6 y 10)	11
y cuando gano , pago ;	(4 y 6)	7

porque soy hombre , y porque tengo .	(4 y 8)	9
Pero por qué decir.	(6)	7
¿No puedo	(2)	3
hacer de la <i>amargura</i>	(2 y 6)	7
y de la misma desesperación	(4 y 10)	11
un instrumento de esperanza ?	(4 y 8)	9
Mujer que me <i>has querido</i> , hermanos :	(6 y 9)	10
Hoy más que nunca necesito	(4 y 8)	9
echarme por las plazas , por las calles ,	(6 y 10)	11
para llamar desesperadamente a la esperanza .	(4, 10 y 14)	15
Para llamar desmorecido <i>hasta</i> que vengan	(4 y 12)	13
las manos de los mancos , las piernas de los cojos ,	(6 y 13)	14
unos ojos de bulto	(3 y 6)	7
para los huecos de los ciegos ,	(4 y 8)	9
y carne reviviente	(6)	7
para tantos huesos desastrados .	(3 y 9)	10

(Bonifaz, 1979:223)

De los cuatro poemas escritos entre 1958 y 1960, éste, “Para salvarte”, conserva la variedad en metro; y en ritmo, la sexta sílaba acentuada como eje. Del dominio que sobre las figuras de pensamiento tenía RBN, dan prueba, de entre las lógicas, esta optación: *Y uno se sienta amargamente todo el día / a esperar que lo llamen. / A esperar que lo busquen, / no sé por qué deber, la buena suerte, / lo que afirma, lo cierto,*

el otro lado, y estas antítesis: las manos de los mancos y las piernas de los cojos; de entre las patéticas, esta interrogación: ¿No puedo / hacer de la amargura / y de la misma desesperación / un instrumento de esperanza?; de entre los tropos, esta sinécdoque: vengan las manos, las piernas, unos ojos.

Ahora bien, el último poemario que reviso en este trabajo es *Fuego de pobres*, escrito en 1961. El título mismo sugiere que el *fuego* es el símbolo del conocimiento. En la mitología griega, Prometeo entrega el fuego a los hombres, algo que da calor y protección a quienes eran guiados por los dioses. En sentido antropológico, las ventajas que tuvo el ser humano para su desarrollo en la tierra fue tener el pulgar oponible para la invención de herramientas; luego, la diversificación de su dieta, y, por último, el dominio sobre el fuego, que por las noches ahuyentaba a depredadores. En un carácter ritual, en la cultura náhuatl, el fuego atiende a necesidades de los huey tlatoani, cuando piden que se encienda el fuego para poder iluminar el camino en el sendero, tanto para guiar como para ser capaces de verse durante el camino. El fuego, ya sea en su carácter mítico, antropológico o ritual, se puede tener presente como signo de conocimiento. El siglo XX fue la apertura para la educación pública y gratuita en México, es decir, el fuego fue acercado al pueblo, y por primera vez el conocimiento daría calor a la población mexicana. El complemento adnominal del título, *de pobres*, da pauta para pensar en un acercamiento a la libertad a través del conocimiento, el cual podría ser el alivio para el desamor, la conformidad, la falta de hermandad, de coraje, de trabajo.

Los epígrafes de *Fuego de pobres* contienen “una declaración de intenciones poéticas e ideológicas vinculadas al mundo clásico y al mundo náhuatl” —según me enseñó mi maestro José Antonio Muciño Ruiz, en comunicación personal—, y esa declaración da cuenta del gran

genio de RBN, pues descubrió la semejanza de pensamiento entre esas dos culturas distantes. En ambos epígrafes se halla la expresión del coraje de vivir a pesar del dolor. El de *La Ilíada* es éste:

los dolores, empero,
en el alma yacer dejemos, aún estando afligidos.
Pues no hay ningún provecho del frígido llanto”

(Traducción de RBN)

El del *Códice Florentino*:

Pero, aún cuando así fuera, si saliera verdad que sólo se sufre, si así son las cosas en la tierra, ¿acaso por esto se ha de estar siempre con miedo? ¿Hay que estar siempre temiendo? ¿Habrá que vivir llorando?

(Traducción tomada de palabravirtual.com).

En su artículo “As de oros es triunfo: la alquimia en la poesía de RBN”, Alfredo Rosas Martínez (2013) definió *Fuego de pobres* desde la perspectiva de la alquimia:

Fuego de pobres es toda promiscuidad. Inclinación a la alta magia, pensamiento prehispánico, vida cotidiana y deterioro. Fantasmas, pesadillas, borrachera. Destrucción, muerte y putrefacción... el nacimiento del Otro —el huésped, el enemigo— ... Fuegos fatuos y grito del pobre en una fiesta mexicana. El amor y la cólera... (p. 53).

Del poema 15, Rosas Martínez sólo explicó por qué el yo lírico se considera dentro del común de las gentes, pero esta interpretación me sirvió para dividir el poemario en dos secciones: es decir, la alquimia y la reescritura de la pobreza, la última de las cuales es la que yo abordo en este trabajo. Por mi parte, considerando la pobreza como falta o escasez de algo, hallé los siguientes tipos de pobreza, aunque la misma palabra *pobreza* o *pobre* no aparezcan: poética, espiritual, de compañía, de perennidad, de sabiduría, de hermandad, de amor, de trabajo, de coraje, de conformidad, de mal salario. Así, la pobreza **poética** se manifiesta así: “ven, poesía. / La soledad te busca en mis sentidos...” (en *La muerte del ángel*); la **espiritual**: “Cielo de eternos, múltiples estíos, / mi sed de ti se esparce en la opalina... La tristeza sin fin de los vacíos / sueños que no te encuentran...” (en *Algunos poemas no coleccionados, 1945-1952*); la de **compañía**: “Y yo que te escucho paso en silencio. / Lloro encadenado al sueño triste / como al pie del mástil solo de un barco” (en *Imágenes*); de **perennidad**: “Yo seguiré cantando. Tú habrás muerto. / Habré yo muerto y seguiré cantando. Ha de sonar mi voz de vida, cuando / la muerte en celo me haya descubierto” (en *Algunos poemas no coleccionados, 1954-1955*). Y en *Los demonios y los días* se puede hallar, de **sabiduría**: “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”; de **hermandad**: “pues todos estamos pobres: vivimos / viendo que tendemos la mano / y la retiramos siempre vacía”; de **amor**: “si yo digo ‘amor’, quiero, al decirlo, / decir algo firme y valedero. / Pero sé que miento al decir ‘nosotros’”; de **trabajo**: “Y lentos camiones donde los indios / juntan el sudor y la miseria / de todos los días, se apretujan, / y llegan a barrios que se deshacen / de viejos, y tiemblan y trabajan”; de **coraje**: “Nos tocó vivir en el mundo, / en el tiempo sucio

de la desgracia.”; de **conformidad**: “para los que sufren a conciencia / porque no serán consolados, / los que no tendrán, los que pueden escucharme; / para los que están armados, escribo”; de **amor**: “no me ames; recuérdame / tal como fui al cantarte, cuando era / yo tu voz y tu escudo, / y estabas sola, y te sirvió mi mano” (en *El manto y la corona*); de **mal salario**: “Trabajo en algo, cobro / un sueldo insuficiente; me divierto / cuando puedo...” (en *Fuego de pobres*).

Y más claramente, con las palabras *pobre* o *pobreza*, y asimismo con el *yo lírico* presente, en *Los demonios y los días* hay necesidad de hermandad: “pues todos estamos pobres: vivimos / viendo que tendemos la mano / y la retiramos siempre vacía”; en *Fuego de pobres*: “... soy el pobre, / el viejo, el distinguido / por el fuego del tósigo y la llaga”, aunque el poema no ahonde en el tema; y en el poema 15 del mismo poemario: “Y reconozco que me importa / ser pobre, y que me humilla, / y que lo disimulo por orgullo”. Aquí, a diferencia de en otros poemas, el *yo lírico* se construye a partir de los otros: en la primera estrofa, el *yo lírico* sabe que él es un hombre igual a todos, con insuficiencia de salario; en la segunda, ni resignado ni conforme, busca libertad; en la tercera, convive con los otros: “hago mi juego / en serio con las gentes”; en la cuarta, es sabedor de su derecho de obtener cosas, pero también de la obligación de hacer aquello que haga falta; en la quinta, siente la humillación que se vive en la pobreza; pero en la sexta hace, de aquella desventaja, un signo de hermandad, es decir, una forma de resolver la pobreza. De manera especial, es el poema 15 de *Fuego de pobres* en el que se reescribe la pobreza. Aquí se escribe la hermandad que parecía ausente en *Los demonios y los días*.

Hago hincapié en que, en particular en el poema 15 interviene la otredad, con que el ser humano o el *yo poético* muestran su presencia en el mundo no como uno más, sino como compañeros y hermanos:

soy un hombre igual a todos; mi derecho de hombre común; hago mi juego en serio con las gentes; manos de hombre tengo; me importa ser pobre; tú, compañero, cómplice que llevo dentro de todos, rubricado todo con mayor fuerza con *en mí y conmigo y para mí y contigo*. En el poemario, en general, RBN continuó la mezcla de metros, con acento principalmente en la sexta sílaba, y sin rima.

A continuación, para ejemplificar los señalamientos que hice de la métrica de *Fuego de pobres*, reviso las cesuras del poema 15, no valido solamente de la teoría disponible, sino con la ayuda de la voz viva misma de RBN en la lectura que aún puede ser escuchada en YouTube (última audición: 16 de marzo de 2018). Ésta es pues mi escansión:

15

No me ilusiono, adm ito , es de mi gusto ,	(4, 7 y 12)	13
que soy un hombre igual a todos .	(4 y 8)	9
Trabajo en algo, co bro	(6)	7
un sueldo insuficiente ; me divier to	(6 y 10)	11
cuando puedo, o me aburro hasta morirme ;	(6 y 10)	11
hablo, me callo a veces , pi do	(6 y 8)	9
mi comida, y a ratos	(6)	7
quisiera ser feliz gloriosamente ,	(6 y 10)	11
y hago el amor, o voy y vengo	(7)	8
sin nadie que me siga . Tengo un perro	(6 y 10)	11
y algunas cosas mías .	(6)	7

En general, ‖ no estoy conforme	(4, 6 y 8)	9
ni me resigno . ‖ Quiero mi derecho	(4, 6 y 10)	11
de <i>hombre común</i> , ‖ a deshacerme	(4 y 8)	9
la frente contra el muro , ‖ a golpearme ,	(2, 6 y 10)	11
en plena lucidez , ‖ contra los ojos	(2, 6 y 10)	11
cerrados de las puertas ; ‖ o de plano	(2, 6 y 10)	11
y porque sí , ‖ a treparme en una silla ,	(4, 7 y 11)	11
en cualquier calle , ‖ a lo mariachi ,	(4 y 8)	9
y cantar las cosas que me placen .	(3 y 9)	10
También , monumental , ‖ hago mi juego	(2, 6 y 10)	11
en serio con las gentes ,	(6)	7
según las reglas , ‖ y reclamo	(4 y 8)	9
mis ganancias y pérdidas , ‖ y busco	(6 y 10)	11
la revancha , ‖ o perdono	(6)	7
por generoso , ‖ o por flojera .	(4 y 8)	9
Manos de <i>hombre tengo</i> ; ‖ manos	(5 y 7)	8
para tomar , de las cosas que existen ,	(4 y 10)	11
lo que por hombre se me debe ,	(4 y 8)	9
y, por lo que yo debo , ‖ hacer algunas	(6 y 11)	12
de las cosas que faltan .	(6)	7

Y recon oz co que me imp or ta	(4 y 8)	9
ser pobre, y que me hum ill a,	(6)	7
y que lo dis imul o por org ull o.	(6 y 10)	11
Tú, compa ñ ero, có mplice que llev o	(4, 6 y 10)	11
dentro de to dos, junto a mí , lo sab es.	(4, 8 y 10)	11
Hermano de trab aj os que cam in as	(6 y 10)	11
en homb res y muj er es, apret ad o	(2, 6 y 10)	11
como la car ne con tra el hues o,	(4, 6 y 8)	9
y vives, sud as y albor ot as	(4 y 8)	9
en mí y con mi go y para mí y cont ig o.	(4 y 10)	11

(Bonifaz, 1979:253-254)

Este poema 15 confirma la preferencia de RBN por el verso anisosilábico, y está constituido en mayor grado por el endecasílabo, y en menor por heptasílabos, octosílabos, eneasílabos y tridecasílabos. El acento recae con más frecuencia en la sexta sílaba, y no tiene rima. En cuanto a las cesuras, he de decir que la escansión la hice sobre la base teórica y la comprobé con la audición de YouTube, en la cual descubrí, en otro aspecto, que RBN no leyó verso a verso, con lo cual destruyó todos los sentidos que encierra el encabalgamiento. No es lo mismo escuchar, por ejemplo: *Trabajo en algo, cobro, y aparte: un sueldo insuficiente; me divierto*: por un lado, cobra el trabajo que hace; por otro, se divierte, con su sueldo, aunque sea insuficiente. Y esa lectura es incorrecta, al decir de Bulmaro Reyes Coria, de acuerdo con la enseñanza de RBN mismo (en ambos casos, comunicación personal).

A primera vista, este poema 15 parecería libre de lenguaje figurado. Sin embargo, leído con detenimiento, encontré estas figuras: hipérbole: *me aburro hasta morirme*; optación: *quisiera ser feliz gloriosamente* y *quiero mi derecho de*; epíteto *mías* en *[tengo] cosas mías*; si se toma en cuenta el conocimiento de la futura ceguera del autor, *los ojos cerrados* puede entenderse como metáfora de su amenaza médica a la ceguera total; es sinécdoque, si interpretamos *los ojos cerrados de las puertas* como el ojo de la cerradura, *cerrojo > ojo cerrado*, que representaría la discriminación que sufre el yo poético pobre, y la voluntad de querer entrar a donde se le prohíbe por esa condición socioeconómica; hay símil en *a lo mariachi* y en *caminas en hombres y mujeres, como la carne contra el hueso*; braquilogía en *monumental*; hipérbata en *manos de hombre tengo* y *cómplice que llevo dentro de todos*.

Este capítulo tuvo como objetivo hallar los dos tipos de aportes de RBN, el humanístico y el humanitario; el primero, lo señalé en *Los demonios y los días*; el segundo, en *Fuego de pobres*, en el poema 15. Estos aportes difieren en torno a su valor estético y su valor histórico. El valor estético lo ligo a la impersonalidad del yo poético, porque quien enuncia no es el autor, sino quien lee el poema, el cuento, la novela o el ensayo.

En este sentido la obra literaria se conserva en el tiempo por su valor estético, pues sólo requiere de un lector. El valor histórico implica también un cambio en el pensamiento, el cual puede entenderse mejor al conocer el contexto en que se escribió la obra; por ejemplo, *Don Quijote*, como producto del pensamiento del autor, fue escrito bajo un contexto histórico. A propósito del contexto histórico del discurso que da don Quijote a Sancho Panza para el buen gobierno de su ínsula, podría acudir a la retórica. Se juega, en ese discurso, en dos niveles:

humorístico y académico. El humorístico se halla intrínseco en la anécdota misma, y comienza en la enseñanza de don Quijote a Sancho, de cómo debía ser un hombre de bien (Reyes: 7), honesto, en el gobierno de su insula, y termina en la forma como Sancho interpretó esa lección recordando apenas que debía cortarse las uñas; el académico, sin embargo, lo podrían descubrir apenas quienes conozcan al menos un poco de retórica clásica. En el nivel académico se desarrolla más el contexto histórico porque de él depende la sustentabilidad de las hipótesis acerca de un tema, por lo que recordar la anécdota, en el nivel humorístico, implica una lectura menos especializada. En la lectura profesional literaria caben otros aspectos aparte del valor estético; éste hace que la literatura perdure, pero el contexto histórico le da sentido.

Así, el aporte humanitario de RBN no lo encontré en el uso del lenguaje figurado, sino en la reescritura de la palabra *pobre*, de la siguiente manera: históricamente RBN se asumió como uno más, reconoció la humillación de la pobreza y el disimulo por orgullo. Otros poetas y él, en *Fuego de pobres* ocasionalmente, hablan del pobre o de la pobreza, apartan del pobre al yo poético, es decir, su yo poético nunca es el pobre. Al respecto del valor estético, en el poema 15, el yo poético asume su lugar entre la multitud, y entenderemos que se reconoce en la *complicidad*, y se encuentra en el otro. Por otra parte, en el valor histórico del poema 15, RBN cambió el sentido de la pobreza, pues, desde lo ajeno que era para otros poetas, lo lleva a la experiencia que hermana y acompaña. A pesar de sus cambios a través de la historia: esclavo, siervo, obrero, todos nosotros continuábamos en lo ajeno y en último término. (La primera mención, en verso, de algo semejante a la palabra *pobre*, la hallé en *La danza de la muerte*, obra de teatro, versificada, del siglo xv y de autor desconocido. En esta obra se construye la aparición de emperador, cardenal, rey, patriarca y

también la de usurero, pero la Muerte olvidó a “todos los demás”, donde sin duda cabe *pobre*). En el siguiente capítulo explicaré la importancia de este aporte humanitario.

Capítulo IV. Rubén Bonifaz Nuño, del hombre humanístico al poeta humanitario

Kafka no escribió sobre la angustia del hombre «en el cosmos» o en «el origen de las cosas» sino sobre esta angustia en una situación social particular.

ERNST FRISCHER

En este capítulo explico la importancia del aporte humanitario en el camino de hombre humanístico a poeta humanitario, de RBN. Para lograrlo, retomaré los siguientes conceptos: horizonte de expectativas, contexto histórico, innovación métrica y reconocerse en el otro. Para completar mi explicación añadiré tres ideas: la generación *comprometida*, la prohibición de Adorno y la vida en contexto.

Al interpretar literatura se necesita ampliar el *horizonte de expectativas*, es decir, su contexto histórico. Para el contexto histórico de *Fuego de pobres*, recuerdo que fue escrito a mediados del siglo XX, bajo la mirada de desprecio de la pobreza. La definición de la RAE conserva la palabra *pobre* como “necesitado, que no tiene lo necesario para vivir”; Rosario Castellanos, en “El pobre”, generó “...náusea repentina...”, pero otros poetas mexicanos de su época ni siquiera usaron esa palabra en sus composiciones, a pesar de que, en 1950, la pobreza representaba 77% de la población (casi cuatro millones de familias). ¿Era posible ignorarlo?

En el camino como poeta, RBN adquirió el conocimiento completo en gramática y en métrica. Su disciplina en métrica le valió para apropiarse del ritmo en la quinta sílaba, mezcló el metro y, así, innovó métricamente el verso español. Esta innovación la logró después de once años de escritura en verso. Después volvió a la rítmica tradicional,

pero no abandonó la mezcla del metro. Esto le otorgó la posibilidad para hacer de la lengua común, cuantiosos versos, de aparente simpleza, pero de complejidad gramatical, por ejemplo: “No quiero ni pensar lo que tendría / *de soledad mi corazón necesitado*”. Su aporte como hombre humanístico se revela al llegar a *Los demonios y los días*. Aquí, RBN versificó, con aparente simpleza, el lenguaje coloquial.

Después, RBN caminó de lo ajeno a la otredad a través de sus poemarios, de la siguiente manera: en el periodo de 1945 a 1955, permaneció en el dominio y la experimentación de la métrica. De 1956 a 1958, innovó el metro en *Los demonios y los días*, y por primera vez utilizó la palabra *pobres*; en *El manto y la corona* aprendió a mirar al otro a través de la mujer; en *Canto llano a Simón Bolívar*, aprendió a mirar a otros como hermanos, al recordar la lucha por la libertad. En 1960, el poeta decide reconocerse dentro de la multitud, tal como dijo en este verso: “...soy un hombre igual a todos...”; después, acaso impelido por el recuerdo de su infancia y adolescencia, de andar roto, escribió: “...Y reconozco que me importa / ser pobre, y que me humilla, / y que lo disimulo por orgullo...”. No abandonó la idea de humillación a causa de la pobreza, pero es probable que mitigara la idea de la soledad, pues se hermanó con otros en aquella desventaja de la pobreza: “Tú, compañero, cómplice que llevo / dentro de todos, junto a mí, lo sabes”. En este sentido, RBN generó el *palimpsesto de pobreza*, al humanizarla; y es aquí donde veo su aporte como poeta humanitario. Para explicar la importancia del concepto *poeta humanitario* explicaré el significado de *generación comprometida*, haré un paralelismo entre la pobreza y la Shoah, y finalmente pondré su vida en contexto.

En 1950, bajo el cobijo de Sartre, apareció en El Salvador *la generación comprometida*, entre cuyos ideales que deseaban que se cumplieran se hallaba el fin de la pobreza, de las dictaduras, de la

represión y de las matanzas ordenadas por los gobernantes, así como la construcción de economías autosuficientes y la paz entre los pueblos (Ochoa Carrasco-Zanini, 2016: 24). Sartre había escrito:

Porque no se puede exigir de mí, en el momento que siento que mi libertad está indisolublemente ligada a la de todos los hombres, que la emplee en aprobar el avasallamiento de algunos de ellos. Por ello, sea ensayista, folletinista, satírico o novelista, hable solamente de las pasiones individuales o arremeta contra el régimen de la sociedad, el escritor, hombre libre se dirige a hombres libres, no tiene más que un tema: la libertad.

.... De este modo, cualquiera sea el modo en que se haya venido al campo de las letras, sean cuales sean las ideas que se profesen, la literatura lanza al escritor a la batalla; escribir es cierto modo de querer la libertad. Si usted ha comenzado, de grado o no, queda usted comprometido. (Ochoa Carrasco-Zanini, 2016: 20).

Así, la literatura desde el punto de vista de Sartre, sea cual sea la manera de escribirla, queda toda comprometida en relación directa con la libertad de otros hombres, de la cual depende la propia. El poeta veracruzano no sería parte de la generación *comprometida*, pero un poeta comprometido con la literatura; en el poema 15 de su poemario que contiene la palabra *pobres*, escribe la pobreza como algo propio, y, lejos de ser algo deplorable, lo convierte en signo de hermandad.

IV.1. *Escritura del olvido o la prohibición de Adorno*

RBN reescribió la pobreza, que parecía olvidada, como signo de hermandad. En circunstancias paralelas, el pueblo alemán escribió la

Shoah, que fue mal entendida como prohibición por Theodor Adorno. Gracias a un gesto humanitario, podemos encontrar la pobreza y el Holocausto en la literatura. Sin embargo, la escritura de estas palabras tuvo la dificultad de ser aceptada; primero, en el imaginario público, pues la experiencia repugna a los partícipes, observadores o cómplices en el asesinato o en la pobreza. Después, en lo que concierne a la poesía, la versificación de estos temas implica que no basta imaginarlos en versos isosilábicos, con un ritmo fijo y con rima, pues imaginar una situación distará enormemente de vivirla. En cuanto al Holocausto, Günter Grass dijo que Adorno fue mal interpretado:

Indudablemente, estaba aquella frase de Adorno «... escribir un poema después de Auschwitz es una barbaridad, y eso afecta también a la conciencia de por qué se ha hecho imposible hoy escribir poemas» y desde 1951 estaba ahí el libro de Adorno *Mínima moralía – Reflexiones de la vida dañada*, en el que, por lo que yo sé, por primera vez se consideraba a Auschwitz como cesura y quiebra irreparable en la historia de la civilización; sin embargo, ese nuevo imperativo categórico fue pronto mal comprendido como prohibición. Porque ese severo concepto se interponía en el camino de la fe en el futuro, deseosa de un nuevo comienzo pero a la vez como preservada de todo daño, incómodo como todo imperativo categórico pero atractivo por su rigor abstracto, y fácil de eludir como toda prohibición (Grass: 25).

Después de la Segunda Guerra Mundial, Alemania enfrentó la dificultad de escribir o estetizar sobre el Holocausto; lo horrible de aquella debacle humana ató las manos de los escritores. En aquel

momento de postguerra, los ideales “progreso y razón” sufrieron un duro cuestionamiento para la conformación de la Historia y su sentido. Sin duda, se debía a la posibilidad de aceptar la participación en la Shoah, ya fuera de manera activa, pasiva o teóricamente. Jörn Rüsen desplegó una teoría, bajo términos que apoyan el eje temático de este apartado: inclusión o exclusión de palabras a partir de la experiencia. Rüsen menciona las tres generaciones posteriores a la Segunda Guerra Mundial: la primera, que los acusaría a *ellos* de los crímenes cometidos; la segunda, *ustedes*, le replicaría a sus padres haber permitido aquellas vejaciones a la humanidad; y la tercera, *nosotros*, no reclamaría a otras personas la voluntad de cometer tal atrocidad (Rüsen: 19-20). El enfrentamiento con la desmejora humana muestra, en principio, rechazo hacia el espectador o el partícipe; conforme el reconocimiento avanza, la responsabilidad o la memoria de tales experiencias cobra fuerza. Del Holocausto tenemos evidencias y museos; sin embargo, la memoria o la estetización no alcanzan a la realidad vivida.

La humanidad no ha dejado de negar aquellas palabras en las cuales no se reconoce; por ejemplo, el asesinato o la pobreza parecen conceptos ajenos, para quienes sólo sabemos la definición de un diccionario. En un intento por aproximarse, los poetas recurren a la estetización, que escapa de la lógica centrípeta: las cosas existen en tanto son experimentadas²⁹. En este sentido, el Holocausto reveló

²⁹En el siglo XXI, podemos hallar ejemplos tanto de inexistencia aprobatoria científica como de la existencia inherente invisible. La inexistencia aprobatoria científica centra su atención en la inexistencia de algo que se habría descubierto, por ejemplo el pájaro dodó, de quien se obtenía una succulenta carne, la cual, por ese hecho, lo llevó a la extinción. No existen señales de su aleteo o graciosa figura porque lo extinguimos. La existencia inherente invisible puede probarse con la gravedad, una fuerza que nos atrae hacia el núcleo del planeta y nos ha permitido evolucionar, pero sabemos de su existencia a partir de sir Isaac Newton. En ambos casos, los conceptos aparecieron y desaparecieron sólo por ser mencionados o dejar de serlo, en la realidad.

formas de la realidad, que parecían ser omitidas a favor de un andar incesantemente progresivo, una fe ciega en el futuro. De otros lugares podemos leer la represión que vivió Roque Dalton en El Salvador, la escritura *comprometida* de Benedetti, la reflexión de Revueltas en el *Luto Humano*, Onetti, Brecht.

Aquellos escritores desertaron de la realidad al intuir estas palabras: “una identidad positiva o una normalización por medio de la negación únicamente genera un estado ilusorio y no fomenta la perspectiva de un futuro aceptable” (Rüsen: 12). Propongo como ejemplo la lectura de *El guardagujas*; en este cuento, Arreola creó una representación de la ciencia progresista con los trenes, y propone la sensación de avanzar, a partir de imágenes proyectadas en las ventanas como el engaño del progreso.

En situación paralela y quizá de la misma gravedad con la Shoah, sitúo a los poetas mexicanos que escribieron a mitad de siglo XX. La mayoría de los poetas enfoca la mirada en algo ajeno a la pobreza: la *Lívida luz*, de Rosario Castellanos, contiene un poema que incluye la palabra *pobre*; sin embargo, se vuelve tan irreconocible o ajeno a ella que como lamento escribió los versos: “¡Qué náusea repentina / (su figura, mi horror) / por lo que debería ser un hombre y no es!” Sabines y su *Tarumba* consultarían la disertación o la introspección del poeta, como testigo, para con su entorno. Miguel Guardia y *El retorno* mandarían esperanza para las futuras generaciones, al enfrentarse al mundo de manera solitaria, pero con la fe de hallar a quien nos acompañe. Huerta y *Hombres del alba* mostrarían la estetización antitética de la ciudad. RBN, ya en su edad adulta, es decir, en plena lucidez, decide apropiarse de *pobreza*, un término aborrecible por cualquier ser humano, y lo estetiza y cambia su orientación de lo ajeno y oculto a lo propio y reconocible. En palabras de Salman Rushdie: “En

cuanto a mí: yo también, como todos los emigrantes, soy un forjador de fantasías. Construyo países imaginarios y trato de imponer sobre los que existen. También yo me enfrento con el problema de la historia: qué retener, qué tirar por la borda, cómo aferrarme a lo que la memoria insiste en abandonar, cómo afrontar el cambio [...]” (Rushdie en Collini: 145). Es decir, la poesía ha otorgado a cada individuo la posibilidad de reescribir las interpretaciones de las palabras; Umberto Eco diría: “cada uno contiene un mensaje que ninguno será capaz de revelar solo” (Eco en Collini: 185). De todos aquellos poetas, sólo uno enfrentó la pobreza de otro modo, aunque para otros significara lo mismo.

Incluso antes de estas palabras y teorías sobre lo *inenarrable*, a los humanistas los incita la inercia de escribir su percepción de la realidad; así, a partir de la experiencia, consiguen llegar al tiempo de otras personas. Así, cobra importancia no la vida misma del poeta, sino su postura ante la vida, pues, aunque la imaginación y el dominio de la lengua proporcionan herramientas fundamentales para la escritura, éstas no dan las armas suficientes para escribir desde cualquier experiencia, como sería la pobreza, falta vivirla.

IV.2. Su vida en contexto

Para algunos críticos, el arte separa la vida de la obra, dado que ésta podría sustentarse por sí misma. Los poetas inventan personas, lugares, vidas, incluso dicen tener la certeza de haber nacido el día en que Dios estaba enfermo, y exhiben la seguridad de haber vivido experiencias que en realidad nunca tuvieron. En este sentido, los escritores dependen de la *prevaricación*³⁰, de la cual generamos el

³⁰Apoyada en la semántica y productividad. O hipótesis de las que el hombre se ha servido para generar conocimiento, dudas y pocas certezas.

conocimiento, las teorías, las mentiras. Así se genera el *mundo alternativo* que propone Christine Brooke – Rose (Eco: 150); sin embargo, la prevaricación y la posibilidad de crear *mundos alternativos* no bastan cuando la realidad construable son la pobreza o la guerra. Primo Levi, quien sobrevivió a la Shoah, escribió:

Los salvados de Auschwitz no eran los mejores, los predestinados al bien, los portadores de un mensaje; cuanto yo había visto y vivido me demostraba precisamente lo contrario. Preferentemente sobrevivían los peores, los egoístas, los violentos, los insensibles, los colaboradores de la “zona gris”, los espías. No era una regla segura (no había, ni hay, en las cosas humanas reglas seguras), pero era una regla. Yo me sentía inocente, pero enrolado entre los salvados, y por lo mismo en busca permanente de una justificación, ante mí y ante los demás. Sobrevivían los peores, es decir, los más aptos; los mejores han muerto todos (Rüsen: 22).

En otro escenario, las representaciones más crudas sobre la inanición ni siquiera se acercan a la realidad, como la aportación gráfica por la cual Kevin Carter ganó el Pulitzer en 1994. Carter capturó el momento en que la muerte por inanición acechó a un ser humano, y, sin embargo, quienes han sentido hambre al grado en que Kevin Carter fotografió, declararían que eso es sólo una foto, nada cercano a la sensación, a la experiencia.

A pesar de su creatividad, del dominio de los acentos y del conocimiento tan vasto de la lengua, algunos intelectuales apartaron la vista de la pobreza. Tal vez no la vivieron, y si supieron de ella quizá decidieron no mencionarla. Simplemente, sus intereses fueron otros, lo cual no les quitó ningún mérito, ni los disminuyó como seres humanos.

Las excepciones en que la experiencia y creación literaria se unen son pocas; por ejemplo, las ediciones en las que se hace referencia a la vida de César Vallejo entregan al lector la posibilidad de enlazar vida y la obra como dice aquel verso: “Que es verdad que sufrí en aquel hospital”. En sus palabras leemos cómo recordaba la vida, los versos, y cómo reconfiguró aquellos recuerdos en la memoria de la humanidad.

En una entrevista, Nina Simone dice que es imposible contar a alguien cómo se siente el amar, pues es posible describirlo, pero no explicarlo: tiene que vivirse³¹. Así, la experiencia personal, cuando en el poeta se vuelve obsesión lo auxilia, pero sin limitarlo, lo sabrá quien lea a Guardia, Sabines, Castellanos, Huerta, Bonifaz, Paz, García Terrés, Bodet, Pellicer, Gorostiza, Novo, en quienes los temas podrán ser recurrentes, pero sin la garantía de que conservan las palabras siempre del mismo modo y en el mismo sentido. Gorostiza va de “¿Quién me compra una naranja?” a *Muerte sin fin*. Por otra parte, no sólo en la poesía se dan relaciones con la vida: la música conserva expresiones de la realidad; por ejemplo, “Antes de que nos olviden”, de los Caifanes, gira en torno de nuestro infeliz 2 de octubre. Esta canción recrudence en forma de luto ese recuerdo, aunque los cantautores no fueron sobrevivientes de Tlatelolco. Eugenio Montejó, en su “Adiós al siglo XX”, aunque no fue sobreviviente judío de la Alemania nazi, sin embargo reconoce ese lapso “entre sangre y abismo”. Los versos de Vallejo “Que es verdad que sufrí, en aquel hospital que queda al lado”, nos orillan a pensar en la posibilidad de enlazar hechos históricos y poemas o canciones. Estos pocos ejemplos permiten sugerir que la experiencia, si no es la fuente misma de inspiración, al menos sí auxilia al poeta en el proceso creativo. RBN (Estrada: pássim), según él mismo,

³¹ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=ujKGbyV4FYg>

siempre escribió lo que había vivido; por ejemplo, le dieron motivo la pobreza que comenzó a sentir en la preparatoria; la felicidad, que le venía de las mujeres; la convivencia social en fiestas, en el trabajo, en las relaciones amorosas. En una entrevista con Ignacio Trejo Fuente e Ixchel Cordero Chavarría, RBN declaró que fue muy pobre pero que la pobreza no se siente cuando se es niño. Experimentar la pobreza, sin duda, permite al ser humano compartir palabras de aliento, cosa que los poetas hacen en sus versos. Un gesto humanitario para con los demás. Quizá de la mano de Ernesto Sábato pueda explicarse el pacto entre derrotados que RBN propone al escribir el poema 15 de *Fuego de pobres*. Sábato, en efecto, intitula el epílogo de *Antes del fin* precisamente con esas palabras: “Pacto entre derrotados”, e intenta dar esperanzas a los de abajo.

RBN logró *el palimpsesto de pobreza* al resignificar el sentido despectivo de la pobreza, y así se convirtió en poeta humanitario. Se ocupó de quienes, en número y en desprecio, éramos superiores, y si no ha hecho que la pobreza desaparezca, al menos con el poema 15 de *Fuego de pobres*, se hace más llevadera por la amistad ofrecida, por la igualdad compartida, por la aceptación sugerida.

Conclusión

La literatura mexicana ha integrado aportaciones de diversa índole, por medio de los *multiversos* que faltaban a la humanidad. Bajo la suposición de que hasta la fecha de este trabajo no se había advertido la reescritura de la pobreza, elegí el poema 15 de *Fuego de pobres*, que no se había revisado, en particular, como un aporte humanitario. Como mi hipótesis carecía de estructura y teorías que ampliaran y sustentaran mi idea, preferí auxiliarme del contexto histórico. Aun después de leer la realidad en la cual apareció el poemario, no tenía clara una estructura sobre la cual trabajar. Sin embargo, la lectura del *horizonte de expectativas* me permitió dar un orden a mi tesis. En este sentido, la estructura construida persiguió el objetivo de ampliar el *horizonte de expectativas*, que me permitiría nombrar a *Fuego de pobres* el palimpsesto de pobreza.

Así, para el CAPÍTULO I, decidí tomar partes de *la fenomenología*, *la hermenéutica* y *la teoría de la recepción*, con el fin de dar la misma importancia al lector, al autor y a la obra. También expliqué por qué usé términos que acompañaron a esta tesis: horizonte de expectativas, lo ajeno, la otredad, reconocerse y la pobreza.

Para construir mi interpretación, en el CAPÍTULO II incluí el momento histórico en que se escribió el poemario; así, amplié mi punto de vista, pues no bastaba suponer que existía el cambio en la escritura de la pobreza, tenía que probarlo. Bajo el contexto histórico supe la postura que, ante la pobreza, tendrían los poetas mexicanos de mediados del siglo XX: aunque la pobreza no desapareció en ese

periodo, sus intereses se dirigieron a otros temas. Repito que eso no les quita humanidad, ni mérito. Después, revisé cómo relacionaban a RBN con otros poetas, es decir, en qué generación lo metieron los críticos. Sin embargo, *generación* tuvo matices que no dejaban que inscribiera a RBN o a cualquier otro en *Taller* o en *Medio siglo*, porque Paz tuvo la capacidad para ningunear o demeritar el trabajo de los escritores a mediados del siglo XX, y, de hecho, algunos de sus pupilos perpetuaron las preferencias de Paz. Al notar que RBN fue descartado del grupo de *Taller*, sugerí que tuvo mayor libertad, por aquella exclusión. Los cambios en el sentido que di sobre *generación* y la soledad de RBN validaron la propuesta para entenderlo como *hombre fuera de generación*. De este modo él conservó libertad de pensamiento y sacó ventaja de su soledad.

Luego, en el CAPÍTULO III, forcé una división entre humanístico y humanitario, con el firme propósito de no dirigir solamente su aporte a su erudición académica; así pude avanzar hacia los poemarios, de los cuales analicé uno o dos poemas, bajo el criterio de la irregularidad, pues RBN escribió so regularidad aparente. Mediante cada escansión descubrí la disciplina del poeta, su interés por lograr el verso *semilibre*. En su camino como poeta, RBN experimentó en la métrica, y se puede observar su dominio del ritmo y la diversificación temática. Quienquiera que lea los poemarios anteriores y posteriores a *Fuego de pobres*, conocerá otras caras que el poeta dejó antes de morir.

A partir de la revisión de los poemas, validé sus contribuciones, pues definí *aporte* como un cambio en la conformación de la poesía en torno al sentido de una palabra o a cualquiera de sus tres elementos fundamentales, como son el ritmo, el metro y la rima. En cuanto a su aporte humanístico, lo podemos hallar en la mezcla de metros con el acento fijo en la quinta sílaba, cosa que se nota en la construcción de

Los demonios y los días. En cuanto a lo humanitario, no bastaba el apartado de *Fuego de pobres*, para explicar su importancia. Por ese motivo, elegí abordarlo con un paralelismo que dejara ver la gravedad de no escribir la pobreza en otro sentido. Hallé que RBN usa en la misma medida lenguaje culto y lenguaje popular; para prueba de esto, baste la relectura de sus poemarios o la selección de poemas que hice. En su postura como poeta, no abandonó el ritmo en ninguno de sus poemarios.

Por último, llegué al CAPÍTULO IV con las teorías de Sartre a través de Ochoa, de Rösen a través de Sperling, de Eco, y las opiniones de los entrevistadores de RBN. Todos ellos me dieron herramientas para descubrir el compromiso de RBN hacia la poesía y hacia los otros. Según Rösen y Eco, no se puede olvidar al otro, en favor de un andar incesantemente progresivo; por Estrada, Cordero y Fuentes, sabemos que, a pesar de su dudosa pobreza personal, RBN pudo reescribir el sentido de la pobreza.

La explicación que hice del *horizonte de expectativas* no abrirá en totalidad la obra bonifaciana, pues emplear un solo método reduce la apreciación de los poemarios. Aproximarse a un solo punto impide ver todos los aportes que RBN hizo a la literatura por medio de sus versos; pero el objetivo que esta tesis persiguió es el *palimpsesto de pobreza*. En este sentido, sin analizar detenidamente los demás aportes o inquietudes, hablé brevemente del semilibrismo, del lenguaje figurado en particular y del estilo en general; de la forma en que en la soledad se reconoció en el otro; y abundé un poco más en lo humanístico. Los lectores curiosos hallarán en la bibliografía utilizada, las distintas propuestas de los estudiosos de RBN, y las formas de abordarlo.

Si bien la reescritura de la pobreza necesitó más de seis poemarios y de algunos poemas sueltos, la resignificación de la palabra *pobre* no se convirtió en lastre en los versos de RBN. Esto lo notará quien haya leído por lo menos algunos poemas anteriores a *Fuego de pobres*. Limité mi atención en la experiencia de RBN, porque sus contemporáneos no propusieron una nueva versión en que la pobreza apareciera abiertamente como signo de hermandad. El concepto de la pobreza se hallaba en la literatura mexicana, pero, en cierto sentido, si no se lee con profunda perspicacia, como simple aversión. A pie de página del primer capítulo mencioné un experimento, dirigido por la UNICEF, en el cual, la apariencia de una niña, es decir, sólo el disfraz de pobre, haría reaccionar de manera radical a las personas que la rodeaban. De manera semejante, ocurriría en el imaginario de quienes sólo conocieron el rechazo, y no la experiencia de la pobreza. No obstante, la experiencia misma de la pobreza no garantizó la aparición o la reescritura de su significado; por ejemplo, Juan José Arreola, quien haría de todo para estar más cerca de la literatura, vivió la carencia; pero no dedica a la pobreza ni un poema, ni un cuento, ni un ensayo. Sus inquietudes las dirigió hacia otros ámbitos de la realidad, como lo aparente en “Hizo bien mientras vivió” o “El guardagujas”. En fin, las influencias distan entre el poeta veracruzano y el narrador jalisciense. Aunque la vida los acercó a la pobreza, sólo uno reescribió su sentido.

El palimpsesto de pobreza lo construyó RBN mediante un ritmo propio y lenguaje coloquial, convirtiéndose así él mismo en el poeta humanitario. Aquel cambio de sentido de la pobreza: de desventaja a hermandad, es el aporte humanitario de RBN, pues invirtió su erudición en humanidad. Saber por saber o saber sin sentido, lo aprendí en más de una ocasión: a lo largo de mi vida podía saber del otro en palabras de Castellanos o Pita Amor; admirar la poesía de Paz;

reír con la ingeniosa pluma de Huerta; enamorar a alguien con Neruda, Huidobro o Sábines; dudar con Dickinson; con Rilke, decir pantera sin nombrarla; “gustarme la vida mucho menos”, con Vallejo; saber que el amor no es un fin sino el principio de algo, con Eugenio Montejó; burlarse del verso del otro ocultamente, con Góngora y Quevedo; adueñarme de la respiración, con Gonzalo Rojas; y tantas más cosas que aprendí en la poesía, la novela, el cuento, el teatro, el ensayo. Por medio de la experiencia, la imaginación y la maestría en sus versos, aquellos me enseñaron que la reescritura de las palabras concede una forma de no olvidarse de los otros. Al terminar esta tesis, espero haber honrado no sólo la memoria de este poeta, RBN, y el aporte hacia el cual dirigí uno de sus poemas, sino también la inclusión de la pobreza en otro sentido, más humanitario a través de lo humanístico

BIBLIOGRAFÍA

RUBÉN BONIFAZ NUÑO

- , *Fuego de pobres*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- , *De otro modo lo mismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- , “Poesía de Gabilondo Soler a sus cien años”, www.revistadelauniversidad.unam.mx/4607 (consulta: 9 de mayo de 2018))
- , Véase Catulo.

ESTUDIOS

- ANDUEZA, María, *La flama en el espejo: Rubén Bonifaz Nuño*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- BERISTÁIN, Helena, *Imponer la gracia: procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- , *Análisis e interpretación del poema lírico*, 2^a. ed., UNAM (IIFil), 1997.
- BLANCO, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, 5^a. edición, Posada, México, 1987, 268 pp.
- BROM, Juan, *Esbozo de historia universal*, 21^a. ed., México, Grijalbo, 2004.
- CAMPOS, Marco Antonio, *Siga las señales*, México, Premio, 1989.
- CATULO, *Cármenes*, intr., vers. rít. y nts. Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1969.
- COLLINI, Stefan (comp.), *Interpretación y sobre interpretación*, trad. Jan Gabriel López Guix, 2^a ed., Madrid, Cambridge University, 1997.

- CURIEL DEFOSSÉ, Fernando, *Sigloviante@lit.mx: Amplio tratado de perspectiva generacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (dir. y pról.), *Antología mayor de la literatura española*, vol. I *Edad Media (siglos X-XV)*, Madrid, Labor, 1958.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Diccionario crítico de la literatura mexicana 1955-2005*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- ESCALANTE, Evodio, *Las metáforas de la crítica*, México, Joaquín Mortiz, 1998.
- ESTRADA, Josefina, *De otro modo el hombre. Retrato hablado de Rubén Bonifaz Nuño*, México, Colegio de México, 2008.
- FORSTER, H. Merlin, *Las vanguardias literarias en México y la América Central*, Madrid, Vervuert - Iberoamericana, 2001.
- GAMBARTE, Mateo, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.
- GARRIDO GALLARDO, M.A. (dir.), *El lenguaje literario: vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis, 2009.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés, *Un siglo de luchas sociales en México, 1876-1976*, México, INHER, 2009.
- Guedea, Rogelio, *Poetas del medio siglo (Mapa de una generación)*, México, UNAM, 2007.
- coord., *Historia crítica de la poesía mexicana tomo II*, México, FCE-CONACULTA, 2015.
- GUILLÉN ROMO, Héctor, *México frente a la mundialización neoliberal*, México, Era, 2005.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria: introducción al estudio de la filología románica, inglesa y alemana*, trad. Mariano Marín Casero, Gredos, Madrid, 1975.
- MARCO VALERIO MARCIAL, *Epigramas: libro de los espectáculos y libro I*, trad. Rubén Bonifaz Nuño y Bulmaro Reyes Coria, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2014.

- MONTES DE OCA, Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, 4ª ed., México, Porrúa, 1977.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*, Madrid, Visor, 2004.
- NAVOKOB, Vladimir, *Pálido fuego*, trad. Aurora Bernárdez, Barcelona, Bruguera, 1977.
- RALL, Dietrich (comp.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, trad. Sandra Franco et al., 2ª. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- RAMOS, Mario Arturo, *Cien corridos: alma de la canción mexicana*, México, Oceano, 2002.
- REYES CORIA, Bulmaro, *Del poeta humanista*, México, Cromocolor, 2005.
- RILKE, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, trad. Bernardo Ruiz, México, Premia, 1985.
- ROSAS MARTÍNEZ, Alfredo, *El éter en el corazón: la poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento ocultista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- , “As de oros es triunfo: la alquimia en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño”, *Uni de lujo*, 13, dic. 2013 - en. 2014.
- RUANO, Jesús María, *Lecciones de literatura preceptiva*, 13ª ed., Bogotá, Voluntad, 1962.
- RÜSERN, Jörn, *Tiempo en ruptura*, trad. Christian Sperling, México, UAM-Azcapotzalco, 2014.
- SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín, *México en el siglo XX: del Porfiriato a la globalización*, Madrid, Arco, 2010.
- SOLER, Martí, *El hijo pródigo (antología)*, intr., sel. y pról. Martín Caudet, México, Siglo XXI, 1979.
- URBINA, M., MARTÍNEZ ELIZALDE, J., GONZÁLEZ ACOSTA, A., (coord.), *La flama del tiempo: testimoniales y estudios poéticos*, UAM-AMEICAH, México, 2018
- VON HOFFMANNSTHAL, Hugo, *Carta de Lord Chandos: y otros textos en prosa*, trad. Antón Dietrich, Barcelona, Alba Editorial, 2001.

TESIS

BENNET, John Michael, *Coatllicue: the poetry of Ruben Bonifaz Nuño*, tesis doctoral, Los Ángeles, Universidad de California, 1970.

FLORES CASTILLO, Yuliana, *La máscara lírica y el pensamiento griego en Los demonios y los días*, tesis de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2016.

MARTÍNEZ ELIZALDE, Jocelyn, *Del letargo a la hiperestesia. El cuerpo y los sentidos como vía de iniciación en la poesía bonifaciana*, tesis de maestría, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2011.

URBINA REYES, Maribel Rubí, *La poética de la muerte en la obra lírica de Rubén Bonifaz Nuño*, tesis de doctorado, México, Facultad de filosofía y Letras, 2012.

OCHOA CARRASCO ZANINI, Frida Gabriela, *El canto como vía hacia la esperanza: los poemas tempranos de Roque Dalton*, tesina de licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2016.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

—<https://www.youtube.com/watch?v=RpSQ3Lp3Zpg>

—<http://www.iifl.unam.mx/html-docs/edigit/genuevsiglo2/inicio.html>

—http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/100/07_encarte.pdf

—http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/unamuno.htm

—<https://www.youtube.com/watch?v=ujKGbyV4FYg>

—http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lic/capasso_g_ag/capitulo1.pdf.

—<http://semanal.jornada.com.mx/2017/05/07/juan-banuelos-y-la-espinal-del-tiempo-1932-2017-962.html>

—<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../4819>

—[https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz.php&wid=1443&t=Consejos+de+un+padre+a+su+hija&p=Poes%EDa+n%El+huatl&o=Enrique+Lizalde+\(espa%F1ol\)+y+Lino+Balderas+\(n%El+huatl\)](https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz.php&wid=1443&t=Consejos+de+un+padre+a+su+hija&p=Poes%EDa+n%El+huatl&o=Enrique+Lizalde+(espa%F1ol)+y+Lino+Balderas+(n%El+huatl))

—https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_039.pdf

—<https://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/James%20Valender.pdf>