Rubén Bonifaz Nuño

El visionario de los vencidos

Hernán Bravo Varela

Elogiado por su dominio técnico, el poeta Rubén Bonifaz Nuño (1923-2013), traductor de grandes autores latinos y griegos, ha sido visto como un ejemplo extemporáneo de un neoclasicismo poco afín con las vanguardias del siglo XX*. Sin embargo, se trata de un autor con una obra lírica viva, de gran valía por su incursión en la épica de la vida cotidiana.*

Es probable que la poesía mexicana del siglo XX no haya conocido una composición más virtuosa que la de Rubén Bonifaz Nuño (1923-2013). Pero este hecho, en lugar de vencerlos, consiguió instituir prejuicios tristemente canónicos en torno de su obra, toda vez que el arte occidental del siglo pasado adoptó como filosofía de trabajo el famoso verso de Yves Bonnefoy: "La imperfección es la cima". Según el parecer de no pocos poetas y críticos recientes, siervos voluntarios de su escaso tiempo, el proyecto de Bonifaz Nuño despide un tufo a contrarreforma estética o a simple y llana ingeniería verbal. Cuando Carlos Monsiváis lo calificó de "impecable técnico" o los antologadores de *Poesía en movimiento* (1966) lo definieron como "Dueño de [una] excepcional sabiduría técnica", ambos elogios, sospechosamente parecidos en su formulación, pronto se desdoblaron en reparos y tabúes. ¿Por qué alguien, a la mitad de un siglo que dio a luz las vanguardias, que promovió el verso libre y que, en palabras de Rimbaud, exhortó al poeta a un "largo, inmenso y racional desarreglo de los sentidos"; por qué alguien, digo, querría cubrir la retaguardia, mantener una estrecha comunicación con los clásicos grecolatinos y las culturas prehispánicas? En la pregunta, creo, asoman argumentos que bastarían para escribir una historia no autorizada de la poesía nacional.

Si José Emilio Pacheco propuso en la "Introducción" a su *Antología del modernismo* (1970) que dicho movimiento había conformado nuestro auténtico romanticismo —sucedáneo al inglés, francés o alemán—, las vanguardias mexicanas, sobre todo el "grupo sin grupo" de Contemporáneos, en realidad constituirían un modernismo extemporáneo. (Subrayo, como coincidencias, la nocturnidad fantasmagórica de Villaurrutia y el *spleen* crepuscular de los simbolistas; las geografías exóticas del primer Carlos Pellicer y las *Lascas* tropicales de Salvador Díaz Mirón; la pena capital de la inteligencia y el desconsuelo metafísico en *Muerte sin fin* de Gorostiza y el "Idilio salvaje" de Manuel José Othón; o el tono menor y cosmopolita de los *XX Poemas* de Salvador Novo y "La Duquesa Job" de Manuel Gutiérrez Nájera). Todo lo cual, según esta propuesta, haría que las vanguardias surgiesen con Octavio Paz y Efraín Huerta, surrealistas y concretistas de tiempo incompleto, diseñadores de corrientes propias como el cocodrilismo y

el nalgaísmo, así como creadores de poemas visuales (los *Topoemas* del primero) y hasta documentales (*Amor, patria mía* del segundo). La generación inmediatamente posterior —es decir, la de Medio Siglo— sería la encargada, entonces, de formular disensos y cortes de caja a aquellos vanguardismos apócrifos: la recuperación de esquemas poéticos tradicionales (el romance por parte de Jaime Sabines, la *terza rima* o la octava real por parte de Jaime García Terrés); la readaptación de mitos y autores de la Grecia y Roma clásicas ("Lamentación de Dido" de Rosario Castellanos o "Discurso que se estaba formando en la cabeza de Cicerón" de Jorge Hernández Campos); la coexistencia irónica de tonos grandilocuentes y atmósferas populares (tal y como ocurre con García Terrés y Eduardo Lizalde)…

Ni qué hablar de Bonifaz Nuño. Sin el ánimo prescriptivo de Boileau o Racine ni la civilidad almidonada de Andrés Quintana Roo —antes bien, cercano a la fase apolínea del segundo Stravinsky y al renacentismo *retro* de Carlos Germán Belli—, Bonifaz Nuño desarrolló un "neoclasicismo de autor" basado en una incesante exploración métrica, acentual e incluso estrófica. El objetivo, por un lado, era paliar cierta retórica adquirida por el uso de formas, metros y acentos prestigiados; por otro, y como fruto de lo anterior, generar nuevas convenciones: variantes acentuales del endecasílabo ortodoxo, domesticación de metros poco socorridos como el eneasílabo, el decasílabo o el dodecasílabo... Lo cual, aunado al empleo sistemático del encabalgamiento (fraseo a caballo entre dos versos) y quirúrgico del hipérbaton (o inversión de la sintaxis para fines rítmicos determinados); a la preferencia de origen grecolatino por la aliteración y las asonancias internas en lugar de la rima, da la impresión, para oídos acostumbrados a la métrica italianizante, de que Bonifaz Nuño es un sólido versolibrista. El siguiente poema, tomado de *Los demonios y los días* (1956), es un ejemplo de ello. Su fondo coloquial resulta menos una poética que un manifiesto a favor de la urbanidad de los solitarios, y se apoya en tales audacias constructivas para hacer de la consigna pública una meditación privada:

Para los que llegan a las fiestas
ávidos de tiernas compañías,
y encuentran parejas impenetrables
y hermosas muchachas solas que dan miedo
—pues uno no sabe bailar, y es triste—;
los que se arrinconan con un vaso
de aguardiente oscuro y melancólico,
y odian hasta el fondo su miseria,
la envidia que sienten, los deseos;

Rubén Bonifaz Nuño, 1985. Fotografía de Rogelio Cuéllar

para los que saben con amargura
que de la mujer que quieren les queda
nada más que un clavo fijo en la espalda
y algo tenue y acre, como el aroma
que guarda el revés de un guante olvidado;

para los que fueron invitados
una vez; aquellos que se pusieron
el menos gastado de sus dos trajes
y fueron puntuales; y en una puerta,
ya mucho después de entrados todos,
supieron que no se cumpliría
la cita, y volvieron despreciándose;

para los que miran desde afuera,
de noche, las casas iluminadas,
y a veces quisieran estar adentro:
compartir con alguien mesa y cobijas
o vivir con hijos dichosos;
y luego comprenden que es necesario
hacer otras cosas, y que vale
mucho más sufrir que ser vencido;

para los que quieren mover el mundo
con su corazón solitario,
los que por las calles se fatigan
caminando, claros de pensamientos;
para los que pisan sus fracasos y siguen;
para los que sufren a conciencia
porque no serán consolados,
los que no tendrán, los que pueden escucharme;
para los que están armados, escribo.

La técnica, sí, pero al servicio de una patria chica: no la del terruño lopezvelardiano sino la del departamento, el escritorio, la mesa de un café o el rincón de una cantina, desde donde un ciudadano anónimo y soltero descubre, en compañía de nadie, "el secreto más íntimo y humilde / de la fraternidad". A partir de *Imágenes* (1953), su segundo volumen, Bonifaz Nuño eludió los mesianismos y trastabilleos que suelen contraer los emprendedores de cualquier tradición literaria. (Véanse, si no, los casos del Marqués de Santillana y de Juan Boscán, cuyas adaptaciones de la lírica petrarquista debieron esperar a Garcilaso de la Vega para cumplirse memorablemente). Dueños de un habla que recuerda tanto a Catulo, Anacreonte y César Vallejo como a José Alfredo Jiménez y Alfonso Esparza Oteo, los poemas de Bonifaz Nuño son serenatas de un mariachi culterano, conjuros vernáculos y, a la vez, sones y boleros alquímicos; las estridentes piedras del campo de Cuco Sánchez y los montes parturientos de Esopo.

Sin embargo, como Rubén Darío en su madurez, nuestro homenajeado no se conformó con abrir y cerrar un abanico de posibilidades expresivas. No bastaba con poner un "vaso providente" en la mesa, de acuerdo con la expresión de José Gorostiza. Dicho vaso debía contener una sustancia categórica pero inflamable, elemental por sanguínea, que amenaza con desbordarlo o hacerlo estallar. (De ahí el efecto calculado del versolibrismo: para que los lectores de a pie no se extraviaran en la transparencia laberíntica del vaso sin antes apurar aquella bilis engañosamente cristalina). Así como Bonifaz Nuño pidió en *Tristeza de amor en Carlos Pellicer* (2001) que este fuera leído como un poeta grave y nocturno, y no sólo como el optimista y matutino que reza el lugar común, nuestro artífice pide ser leído como un historiador telúrico de la vida cotidiana —uno que, pese a títulos como *El manto y la corona* (1958), *Fuego de pobres* (1961) y *Albur de amor* (1987), nunca gozó de la popularidad de Sabines—. Y si bien divulgó con bronca nitidez sus propias pasiones y penurias, también fue el cultor de versos "iniciáticos" (*Siete de espadas*, 1966; *El ala del tigre*, 1969; *La flama en el espejo*, 1971; *Del templo de su cuerpo*, 1992), escritos con tan impura sofisticación que bien podrían acompañar a los de Gerardo Deniz en su palco de moda, reservado a los autores difíciles y tardíamente estimulantes.

Acaso falte una lectura menos apoltronada de Bonifaz Nuño para hacerle plena justicia poética. "Acaso sea punto de lenguaje —como parece diagnosticar él mismo—; / de ponerse de acuerdo sobre el tipo / de cambio de las voces, / y en la señal para soltar la marcha". Pero en el mercado de valores de la poesía mexicana, el gesto sustituye a la voz. Apenas advertiríamos la discreta señal de nuestro homenajeado entre el manoteo. No podría ser de otra manera: su virtuosismo, celebrado con engolada neutralidad, descansa en algo que observaba en Pellicer: "la técnica poética como la facultad de hacer transmisible con palabras un conjunto de estados interiores". Estados interiores que colindan con la "república mundial de las letras" (Pascale Casanova) y el zoológico político, pero que se fundan y desaparecen en "presencia de un hombre desasosegado, solitario, nostálgico de bienes nunca obtenidos, confiado en las endebles armas del poema, sufriente y dolorosamente resignado a padecer para siempre un amor sin correspondencia, que en sus términos últimos considera el espejo y el cuerpo de la muerte misma, sin remedio y sin extinción". También ese hombre es el lector al que apela Bonifaz Nuño, quien recita con poderosa conformidad, llevando su propio cadáver a cuestas, las calaveras de arte mayor en que termina toda épica humana:

Y repetir ardiendo hasta el descanso
que no es para llorar, que no es decente.
Y porque, a la verdad, no es para tanto. **u**