



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

VIDA Y OBRA DE  
L U I S     R I U S

T     E     S     I     S  
Que presenta:  
**MONTERRAT RAMIREZ CASTAÑON**  
para obtener el Título de  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPANICAS

*Ciudad Universitaria*

*Agosto de 1994*

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

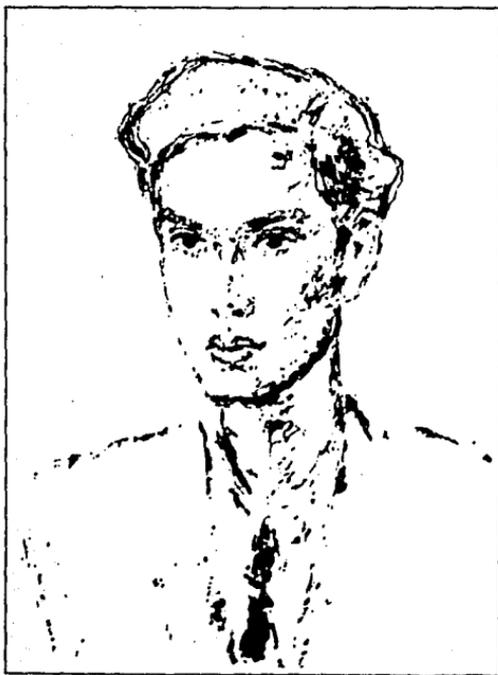


## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

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

Todo el material contenido en esta tesis está 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.



Dibujo de Arturo Souto, 1951.

A mi padre, Adrián Ramírez Moreno Aguirre,  
"... que aunque la vida perdió,  
dejónos harto consuelo  
su memoria."  
Gracias por haber sembrado en mí  
el goce de la poesía.

A mi madre, Montserrat Castañón Canet,  
ejemplo de integridad y fortaleza,  
por impulsarme en el estudio de las letras.

Y a mi esposo, Luis Alejandro Carrillo Herrera,  
por ayudarme a cultivarlo  
y apoyarme hasta el fin.

## INDICE

PROLOGO	3
CAPITULO I	
De España a México	5
a) La guerra civil española	6
b) México recibe a los exiliados españoles	16
c) La situación de los transterrados en México	20
d) Notas al capítulo I	34
CAPITULO II	
El exilio y sus consecuencias literarias	35
a) Los exilios de España	36
b) Los escritores del exilio de 1939	40
c) Los escritores de la primera generación	42
d) Los escritores de la segunda generación	46
e) Notas al capítulo II	52
CAPITULO III	
El exilio y la palabra impresa	53
a) Las editoriales	54
b) Las revistas culturales de los exiliados de 1939	55
c) Las revistas culturales de los hispanomexicanos	60
d) Notas al capítulo III	64
CAPITULO IV	
a) Vida y obra de Luis Rius	65
b) Notas al capítulo IV	87
CAPITULO V	
a) La poética en Luis Rius	88
b) Notas al capítulo V	99
CAPITULO VI	
a) Arte de extranjería	100
b) Notas al capítulo VI	153

**CAPITULO VII**

- a) Cuestión de amor 155
- b) Notas al capítulo VII 182

**CAPITULO VIII**

- a) Invención varia 183
- b) Notas al capítulo VIII 198

**CONCLUSIONES 199**

**BIBLIOGRAFIA 206s**

## PRÓLOGO

¡Mis brazos, a lo alto!  
Pues que me faltan alas, ¡vuelen ellos!  
Mientras, yo iré bordando  
con la punta del pie mis pensamientos.

(Luis Rius, "Bach: Allegro assai", en *Canciones a Pilar Bioja*)

Al final de la guerra civil española (1936-1939), el presidente Lázaro Cárdenas, que había sido uno de los pocos gobernantes a favor de la Segunda República, abrió las puertas de México a miles de españoles en busca de asilo político. La correspondencia entre intelectuales mexicanos y españoles como Alfonso Reyes, Daniel Cosío Villegas, José Moreno Villa, Juan José Domenchina y muchos otros más, hicieron posible la llegada y establecimiento de pensadores que formaron un puente entre estas culturas hispánicas. En un principio, sólo los peninsulares se agruparon en La Casa de España en México, que poco tiempo después se convirtió en El Colegio de México, donde también participaban mexicanos. La actividad académica, profesional, artística y técnica de los refugiados benefició al país en innumerables áreas, y no puede dejar de pensarse en un fuerte impulso hacia la modernidad. Los españoles no vinieron solos, trajeron consigo a sus familias, y juntos experimentaron el destierro y el ajuste a un cambio de vida radical.

La presente tesis es un estudio de la obra poética de Luis Rius (1930-1984), uno de los poetas que perteneció a la promoción de escritores hispanomexicanos del exilio español de 1939, quienes llegaron en la infancia o en la adolescencia; pero no se integraron

inmediatamente al nuevo país que el destino les deparaba, pues recibieron de sus padres una educación que concentraba emociones por la patria perdida e idealizada; asimismo, permeó en ellos la angustia de sus mayores por salvar la vida. Sus creaciones lejos de solidarizarse con el tono político de la generación anterior, atienden a "la melancolía del viajero" de la España peregrina, que para esta nueva promoción se traduce en "nepantla": estar entre dos mundos.

La obra poética de Rius se concentra en cinco poemarios; el último es una antología seleccionada por él mismo, que ha sido guía en este trabajo. Es un esfuerzo crítico parcial e incompleto, pues no abarca la totalidad de los poemas, y proviene de una visión limitada que trata de reflexionar sobre enormes problemas. La meta propuesta ha sido la interpretación clara y el acercamiento a una poesía maravillosa y fascinante por sus cualidades estéticas. Este año precisamente se cumple el décimo aniversario de la muerte del poeta.

Sus publicaciones difícilmente se encuentran en las bibliotecas públicas, aún en la de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Hecho realmente injusto pues a ella dedicó la mayor y mejor parte de su actividad académica e intelectual. Por ello quiero agradecer la generosidad de Arturo Souto Alabarce y Elisa Rius Azcoita, quienes pusieron a mi alcance gran parte del material que ha sido necesario para la realización de este trabajo.

C A P I T U L O   P R I M E R O

**De España a México**

### *La Guerra Civil Española*

La Guerra Civil Española duró casi tres años, del 18 de julio de 1936 al 1º de abril de 1939. Fue el estallido de la polarización ideológica, que venía gestándose y manifestándose desde fines del siglo XVIII, a partir de las reformas de Carlos III, y sobre todo durante la guerra de Independencia contra Napoleón, pues entonces se descubre la fuerza revolucionaria del pueblo español. Esta se enfrentaba a la vieja sociedad tradicionalista "que apoyaba una monarquía católica y autoritaria y el mantenimiento de la jerarquía social propia de la era anterior a la Revolución francesa."<sup>1</sup> Los fines perseguidos por los revolucionarios eran, principalmente, la repartición de la tierra, es decir, que se acabara con los latifundistas para que la tierra perteneciera al mismo labrador; por medio del que se desprende el anhelo de igualdad social. También buscaban la libertad religiosa y la democracia. Así la fuerza conservadora y la revolucionaria polarizan al pueblo español, que se va enfrentando en acciones cada vez más violentas, hasta llegar al levantamiento armado de unos y otros, en medio del desorden y el desequilibrio del Gobierno republicano.

Cuando se proclamó la República parlamentaria en 1931, parecía que los ideales de democracia y modernización se realizarían. Sin embargo, los problemas políticos, económicos y sociales requerían de una respuesta urgente que no pudo dar la República Española; explica Patricia Fagen:

"como el gobierno era liberal antes que revolucionario, prefirió trabajar lentamente por alcanzar los objetivos limitados ante problemas que muchos españoles creían necesitados de soluciones extremas. Además, debido a su liberalismo, en todo momento se mostró renuente a restringir las libertades civiles, incluso de quienes se negaron a reconocer la legitimidad de las instituciones republicanas."<sup>2</sup>

Además, en 1930 la depresión económica que afectó a todo el mundo, destruyó la vacilante economía española, llevando a término la dictadura de Primo de Rivera. Factor que provocó la caída de la monarquía y, al cabo dificultó aún más la entrada del nuevo Gobierno republicano.

En España tradicionalmente la Iglesia se encargaba de asuntos que en realidad competen al Estado, como el matrimonio y la educación. La República pretendió distinguir las funciones de cada institución, pero esto suponía un cambio de sistema en toda la estructura política y social, desde la monarquía, hasta la mentalidad del pueblo; sin embargo, el español estaba acostumbrado a seguir siempre los preceptos de la Iglesia y estos cambios, que habían ocurrido en Francia e Inglaterra mucho tiempo atrás, no lograron arraigarse con la República; mientras que sí produjeron descontento social, que aumentaba vertiginosamente.

Asimismo, Manuel Azaña, primer ministro de la República, quiso reformar al ejército español. Era necesario modernizar las fuerzas militares, ya que el número de generales era totalmente desproporcionado en comparación con el de la tropa. Además, había que eliminar la corrupción existente, organizada en los desaciertos de la guerra de África. Por otro lado, Azaña ofreció a los militares que no se sintieran conformes con el nuevo régimen político, y por tanto no podían jurar ante él, que dejaran sus funciones aún recibiendo su

acostumbrado salario. Muchos de ellos lo hicieron, pero a la vez se dedicaron a conspirar en contra de la República.

Las pugnas políticas internas desestabilizaban al gobierno. A esto se añadía el que otros grupos luchaban con insistencia por sus propios intereses políticos: unos eran los separatistas regionales. Manuel Azaña llegó a conceder a la Generalidad de Cataluña el estatuto de autonomía en 1931, aunque tres años después quedaría suspendido. Un fenómeno semejante se produjo en el País Vasco; Galicia también manifestó sus deseos de autonomía. Otros eran los anarquistas unidos, quienes rechazaban cualquier organización con poder político.

Además, España absorbió las ideologías que habían surgido en el resto de Europa: el comunismo, el fascismo y el nazismo.

Por su parte, la Unión Soviética vio a un aliado en la fuerzas republicanas españolas, principalmente por la liberación de las clases oprimidas para lograr la igualdad.

El fascismo, creado por Benito Mussolini, se caracterizaba por los siguientes aspectos: El ultranacionalismo, que pretendía volver en cierto modo al Imperio Romano, que glorificaba. Era el medio para poseer el poder sobre el Mediterráneo y eliminar al Imperio británico. Para ello se valían de la agresión armada, es decir, que sus propósitos eran colonialistas. El gobierno debía ser respaldado por un sólo partido político, que también agrupaba a los obreros organizados en sindicatos; lo que llevado a la práctica se convertía en dictadura.

El nacional socialismo alemán fue encabezado por Hitler, más joven que Mussolini, y ferviente admirador suyo. Así, tuvo ideas similares:

el pasado que vanagloriaba era el germano, y aquí surge un aspecto racista del que carece el fascismo. La raza aria era la perfecta y elegida, y debía alejarse de impurezas. También se basaba en un gobierno de dictatorial. Siendo una ideología cerrada y totalitaria, se sentía llamada a dominar al mundo apoyado por los industriales alemanes, se propuso, al igual que los fascistas, destruir las formas de gobierno democráticas y, sobre todo, evitar la revolución comunista que se había consolidado en la Unión Soviética.

La "izquierda" española era mayoría, pero se fragmentaba en una variada gama de partidos organizados: desde los sindicalistas, comunistas y socialistas, hasta los republicanos, quienes también se dividían por sus tendencias ideológicas hacia la izquierda o la derecha; por ejemplo, los moderados estaban desintegrados en dos, los católicos y los laicos. La falta de cohesión de la izquierda llevó al Gobierno republicano al desequilibrio y al final al caos; así, en 1933 se convocó a elecciones, en las que los republicanos de derecha lograron la victoria. A partir de entonces, se sucedieron una serie de gobiernos reaccionarios que destruyeron sistemáticamente los logros de la segunda República Española; se caracterizaron por reprimir violentamente las insurrecciones revolucionarias populares, por lo que este periodo gubernamental, de 1934 a 1936, ha sido conocido como el *Bienio Negro*. Esto significó para la izquierda gran desencanto; los socialistas, anarquistas y separatistas se sublevaron por toda España en octubre de 1934. En la región de Asturias, los mineros organizados, en un frente unido de comités obreros, casi triunfaron en la revuelta, pero fueron brutalmente aplastados por el

gobierno. El pueblo, en su mayoría, resintió este hecho y se vio aún más confuso. La guerra civil era prácticamente inevitable.

Nuevamente se convocó a elecciones el 16 de febrero de 1936. El resultado fue la resonante derrota del gobierno de centro-derecha y el decisivo triunfo del Frente Popular, organización bajo la que se habían coaligado varios partidos republicanos liberales, socialistas y comunistas, bajo el liderazgo de Manuel Azaña. Los tradicionalistas, monárquicos y los altos mandos militares, cuyo jefe del Estado Mayor era Francisco Franco, tomaron una actitud abiertamente crítica; encontraron justificaciones de peso para culpar al gobierno de ser incapaz de mantener el orden público ante la fiebre revolucionaria; manifestaciones violentas, ocupación ilegal de tierras y una oleada de incendios de iglesias, además de la apertura de cárceles para liberar a los presos políticos. Los obreros, por su parte, declararon huelgas para restituir algunos derechos que habían obtenido antes del *Bienio Negro*; ante lo cual, los patronos se opusieron y acabaron por cerrar las empresas. Así, la oligarquía, los tradicionalistas, los monárquicos y la Iglesia esperaban del ejército la salvación al ver amenazados sus intereses; e iniciaron una serie de conspiraciones contrarrevolucionarias. Esta vez no podían fallar como en el verano de 1932, cuando el general Sanjurjo, el León del Rif, concentró sus esfuerzos en una revuelta militar, que fue rápidamente controlada gracias al apoyo civil que tuvo el gobierno republicano.

Ante las intrigas del ejército, la República pareció estar ciega. Envío fuera de la Península a los militares anti-republicanos, entre ellos al general Francisco Franco, quien desde las Islas Canarias se

puso en contacto con los militares rebeldes arraigados en Marruecos, producto de una larga guerra colonialista contra los moros insurrectos. Los militares nacionalistas contaron con la ayuda de Portugal, cuyo presidente, Oliveira Salazar, los consideraba legítimos representantes de la España tradicional, mientras que no simpatizaba con la ideología democrática del gobierno republicano. Hacía tiempo que los conspiradores anti-republicanos habían entablado relación con Alemania e Italia, con el fin de obtener ayuda militar.

Hitler, que había ascendido al poder en 1933, encontró un aliado en el fascismo italiano; pues ambos eran, ante todo, anticomunistas. Además, como tenían interés en dominar la entrada al Mediterráneo, ofrecían ayuda a los nacionalistas españoles. Unidos, Hitler, Mussolini y Franco terminarían con todos los movimientos obreros europeos. Su pretexto era salvar al Occidente cristiano del peligro bolchevique. La Falange, versión española del fascismo, estaba integrada, en un principio, por jóvenes pequeño burgueses que creían haber encontrado una nueva fórmula para resolver los problemas sociales. Fue un movimiento minoritario hasta julio de 1936, pero desde entonces ser un "camisa azul", es decir, pertenecer a la Falange, significaba ser representante de los intereses nacionalistas.

Después del levantamiento militar, cundió por toda España el terror; la atmósfera tan violenta y el desorden propiciaron el bandillaje y las venganzas personales. Los anarquistas, por su parte, vieron la oportunidad de lanzarse a la lucha revolucionaria, para imponer sus creencias políticas. Fue una lucha feroz entre clases sociales antagónicas. El terror contra la Iglesia Católica se

agudizó, fue una profunda manifestación de algunos sectores del pueblo español que venían, tiempo atrás, luchando contra la unión Iglesia-Estado; trataban de liberarse de represiones relacionadas con el propio Estado, además de expresar sus sentimientos anticlericales. Los políticos republicanos eran generalmente librepensadores, trabajaron por poner en marcha escuelas laicas, públicas y gratuitas; por legalizar el divorcio, etc. La proclamación del artículo número 26 de la Constitución de 1931 declaraba la separación Iglesia-Estado, con lo que limitaron varias de las actividades de ésta, entre ellas la de la educación, y se ganaron la condena de la jerarquía eclesiástica, su franca oposición.

Las fuerzas sublevadas militares no lograron imponerse fácilmente. Invadieron España con la ayuda de las tropas italianas y los aviones alemanes. Mientras que en algunos frentes alcanzaban el éxito, como en diversos puntos estratégicos de Andalucía, Galicia, Navarra, Zaragoza y Castilla, y en ciudades importantes como Oviedo y Sevilla; otros frentes fracasaban: Barcelona, Madrid, Málaga y el País Vasco. Aproximadamente un tercio del territorio español quedó bajo el dominio de los nacionalistas a fines de julio de 1936. El Gobierno republicano se mantuvo al frente del país bajo el gobierno de los socialistas.

Pronto la Guerra Civil española se internacionalizó. La Unión Soviética estaba interesada en apoyar a la República, por lo que envió armamento y equipo humano a España; México y, en un principio, Francia también colaboraron con los leales o republicanos. El resto de las naciones del mundo quiso mantener la política de No

Intervención. A principios de agosto de 1936, Francia cerró sus fronteras e Inglaterra dejó de apoyar a los nacionalistas. Aunque de hecho España se convirtió en un campo de batalla internacional; los ejércitos que se oponían en esa guerra representaban, esencialmente, las mismas fuerzas ideológicas y políticas que pocos años después combatirían, unas contra otras, en la Segunda Guerra Mundial. Miles de jóvenes intelectuales de casi todo el mundo estaban obsesionados por la idea de la libertad y la igualdad social. Partidarios de la República española se enlistaban en las Brigadas Internacionales, organizadas por los partidos comunistas de los respectivos países, para participar activamente en la guerra civil.

Gracias al valor del pueblo en armas, y la llegada de las Brigadas Internacionales, y más tarde el apoyo de armamento y asesores soviéticos, los republicanos, escasamente armados, lograron oponer una inesperada resistencia. Defendieron a Madrid desesperadamente, primero en la Sierra, en donde no tenían frentes definidos de batalla, hasta el 15 de noviembre de 1936, cuando la guerra alcanzó los suburbios y las tropas nacionalistas ocuparon parte de la Ciudad Universitaria. Aún así, las fuerzas leales resistieron. Se estabilizó el frente. Al no poder entrar a Madrid, los nacionalistas pusieron en marcha el ataque aéreo, bombardeando la capital. En otros frentes, los rebeldes tomaron Málaga. Más tarde, en el norte, cayeron Asturias y el País Vasco. Primero la aviación alemana devastó la pequeña ciudad de Guernica, acto que se convirtió en un símbolo de la barbarie nazi, fue un bombardeo propiciado por Franco que así castigaba el republicanismo de los vascos autónomos. A éste, le siguió la caída de Bilbao. La toma del País Vasco fue muy grave para

la República, pues ese pueblo, muy católico en su mayoría, había sido republicano convencido, ya que precisamente la República apoyaba su autonomía.

El gobierno republicano se desmoronaba. En 1937 cayó el presidente Francisco Largo Caballero, conocido como "el Lenin español" por su posición política. Fue sucedido por Juan Negrín, quien hizo una serie de cambios cuestionables, como la transferencia de gran parte del tesoro republicano a Moscú, adelantando el pago por la ayuda recibida. Junto con el ministro de la defensa, Indalecio Prieto, a quien después destituyó del cargo, trató de hacer negociaciones con Franco, pero como no obtuvo ninguna concesión política para los leales, se mantuvo al frente de la resistencia. Manuel Azaña renunció al poder junto con el grupo de intelectuales progresistas que caracterizaron a la República. De nuevo el gobierno quedó bajo el mando de Negrín, aunque sin suficiente cohesión ni armamento para poder oponerse eficazmente al avance franquista.

En Cataluña también se mantuvieron las fuerzas republicanas. El pueblo se defendió encarnizadamente contra los militares; sin embargo, al cabo de casi tres años de guerra, éstos últimos lograron tomar Barcelona en febrero de 1939. Miles de republicanos huyeron hacia la frontera francesa; en el camino la muerte alcanzó a muchos por hambre y frío. "Una vez en Francia los refugiados sufrieron otra desilusión. Fueron llevados por la fuerza a campos de concentración franceses, conducidos en manadas, como informaron después, más como prisioneros de guerra que como refugiados políticos."<sup>3</sup>

La caída de Cataluña representó el desplome de la República, los ánimos de derrota eran palpables. Incluso Negrín, asilado en el consulado de Toulouse, ya no tenía capacidad para funcionar prácticamente; además, ya no contaba con el apoyo soviético, pues la destitución de Indalecio Prieto fue interpretada por la U.R.S.S. como un cambio en la ideología política de la República española. Cuando Negrín regresó a España, la negativa de los jefes de los frentes a continuar la resistencia del ataque de los nacionalistas fue general. A principios del mes de marzo, una junta de miembros organizada por Casado, decidió dar un golpe contra Negrín; esperaban vagamente que Franco se mostrase más inclinado a la clemencia una vez que los comunistas fueran eliminados. Se equivocaron, pronto se enfrentaron a las determinaciones que el nuevo Caudillo establecía en contra de sus garantías. El 1º de abril la junta se rindió ante las fuerzas nacionalistas.

El pueblo español, hambriento y agotado por la guerra, aguardaba desesperadamente la llegada de la paz y la reconciliación. Se impuso un Estado totalitario encabezado por el General Francisco Franco, la Iglesia y la oligarquía. El nuevo aparato policiaco destruyó lo que quedaba de la oposición. La situación económica, que era pobre antes de 1936, ahora estaba en la ruina; y, las condiciones de vida de la sociedad continuaron siendo desiguales. España volvía al antiguo régimen, previo a la Segunda República, pero sólo en apariencia. Franco nunca restableció al rey Alfonso XIII, ni tampoco permitió que lo fuera don Juan. A ésto, hay que añadir que el pueblo, aunque derrotado, mantuvo sus ideales revolucionarios.

*México recibe a los exiliados españoles*

Los políticos republicanos activos, en su gran mayoría, salieron de España en los primeros tres meses de 1939, junto con sus familias. Después de la huida de refugiados hacia Francia, se produjo un movimiento en el que un incontable número de hombres, mujeres y niños abandonaron su patria; la desmoralización y la derrota acompañó a estos seres en su huida. Aquella exaltación e idealismo por la democracia y la República, que habían sido el motor en sus luchas civiles, ahora se convertía en desencanto. Se negaban a vivir en su patria regida por la dictadura y temían la venganza de ésta sobre sus opositores políticos. Muchos estaban deseosos de quedarse en Europa, pero su suerte fue adversa por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Y algunos de los que conocieron los campos de concentración, fueron deportados por el gobierno francés, y luego el alemán, a las autoridades españolas, quienes ejercían sobre ellos el rigor de la represalia; otros, "se dispersaron por diversas ciudades francesas y por Europa y América, allá donde los llevaron sus recursos, amigos o suerte."<sup>4</sup> E.U.A recibió a un pequeño número de exiliados, unos más llegaron a la U.R.S.S., pero las diferencias culturales y las condiciones climatológicas obstaculizaron su asentamiento. Fue entonces cuando México propuso recibir a 30 000 familias; dicen al respecto los autores Broué y Témine: "Estos acogimientos difíciles... no hacen sino resaltar más la buena voluntad y la generosidad de que dio pruebas el gobierno mexicano, que abrió sus fronteras, libremente, a todos los que deseasen encontrar refugio en el país".<sup>5</sup>

La política exterior del gobierno de México, respecto a la Guerra Civil Española, tuvo ciertas características que lo colocaron como el principal refugio de los transterrados republicanos. La proclamación de la República española en 1931 atrajo la atención de México, que estaba en la culminación del proceso post-revolucionario, consideraba el cambio español como un deseo de modernización. La situación histórica por la que atravesaban ambos países era semejante, lo que produjo simpatía y una profunda conciencia hispana. Se encontraron los pensamientos políticos, de los gobiernos español republicano y mexicano cardenista, en un momento en el que las ideas socialistas tuvieron gran acogida. Lázaro Cárdenas se pronunció oficialmente a favor de la República española atacada en 1936. México no se conformó con denunciar frente a la Liga de las Naciones, la ayuda militar de las potencias nazi-facistas a Franco, sino que se opuso al pacto de Londres, cuya política era de No Intervención. Ayudó física y moralmente a los liberales, lo que determinó que pusieran los ojos en México cuando la derrota era predecible.

Los primeros españoles en encontrar asilo en otros países fueron niños. Al poco tiempo de iniciarse la Guerra Civil, muchos menores de edad quedaron huérfano. Acudieron a su rescate los únicos aliados de la República. En 1937 llegaron a México alrededor de quinientos niños, y cerca de mil quinientos fueron a la Unión Soviética; grupos menores también fueron recibidos en Bélgica y Francia. En México son conocidos como "Los niños de Morelia", ya que Cárdenas y el gobernador de Michoacán les ofrecieron alojamiento y educación.

En segundo lugar, y de gran significación en el ámbito intelectual, vinieron a México españoles dedicados a las ciencias naturales y humanas. Se invitó a un selecto grupo de intelectuales liberales, quienes, debido a la guerra, se había alejado de sus labores académicas. Se propuso la creación de La Casa de España en México, institución que los agrupaba y les ofrecía un medio de vida, cuando menos hasta que encontraran otros trabajos y se establecieran. Era dirigida por Alfonso Reyes y contaba con la colaboración de un selecto grupo de pensadores mexicanos como Daniel Cosío Villegas, Gustavo Baz, Enrique Arreguín y Eduardo Villaseñor; recibía fondos de diversas instituciones mexicanas, entre ellas La Secretaría de Educación, La Universidad Nacional y el Banco de México. El número de intelectuales refugiados fue aumentando rápidamente, entonces se pensó en abrir sus puertas también a pensadores mexicanos, por lo que, en 1940, la Casa de España se convirtió en El Colegio de México.

Los niños y los intelectuales abrieron paso a miles de exiliados que, en su gran mayoría, provenían de Francia. El Presidente Lázaro Cárdenas, a través de sus enviados Narciso Bassols e Isidro Fabela, conoció las condiciones de vida de los refugiados en los campos de concentración, hizo público el deseo de recibirlos, y convenció al Congreso de la Unión de ello. México, desde principios de 1939 hasta 1943, aproximadamente, abrió sus puertas a un número ilimitado de españoles deseosos de dejar su país. Según los autores del texto *Palabras del exilio*, el criterio que se utilizó para seleccionar a los refugiados españoles provenientes de Francia fue el siguiente: "... en virtud de dos razones principales: una, el grado de peligro en que podían encontrarse; otra, el beneficio que, dadas sus

aptitudes, podían significar para México. Esto es, un criterio ético por un lado y técnico por otro".<sup>6</sup> Aunque en la práctica se amplió dicha norma.

La República española, que coordinaba y respaldaba económicamente el traslado de los refugiados, se segmentó en dos grupos, cuyos líderes eran enemigos políticos: uno era el SERE, Servicio de Emigración para Republicanos Españoles, que tenía al frente a Juan Negrín; el otro, la JARE, siglas de la Junta de Auxilio a los Refugiados Españoles, encabezado por Indalecio Prieto, quien administraba parte del capital republicano que había arribado al puerto de Tampico en el barco *Vita*. Las primeras oleadas de transterrados desembarcaron en la costa veracruzana, auspiciadas por la SERE, y fueron trasportadas por los barcos *Sinsia*, *Ipanema*, *Mexique* y *De Grasse*. Este último llegó a Nueva York, y luego trasladaron a los refugiados por tren hasta México. En 1940, la SERE agotó sus fondos, y en 1941 las tropas alemanas ocuparon Francia, además México declaró la guerra al Eje Berlín, Roma, Tokio; con lo que quedaron interrumpidas las actividades de rescate. Aún así, unos barcos más pudieron zarpar, esta vez desde Portugal y amparados por la JARE: el *Cuba*, el *Quanza*, el *Serpa Pinto* y el *San Thomé*. Muchos otros refugiados lograron trasladarse con sus propios fondos. La idea era la de vivir por un tiempo en México, hasta que las condiciones de su patria fueran favorables para el regreso. Desde aquí podrían apoyar a las fuerzas republicanas, al mismo tiempo que realizarían sus profesiones u oficios. Sin embargo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial, aunado a la prolongada derrota de la República, los hizo permanecer en el exilio por tiempo indefinido.

Argentina, Chile, Colombia y Venezuela en América del Sur, así como las islas del Caribe Cuba y República Dominicana, también recibieron refugiados españoles, aunque en menor cantidad.

El número de españoles exiliados en México registrados por la Dirección General de Estadística, durante los años que van de 1936 a 1942 es de 12,125; pero no se puede confiar en estas cifras, ya que los registros presentan anomalías.<sup>7</sup>

Este fenómeno repercutió en toda la sociedad mexicana, principalmente en la de la ciudad de México, en donde se concentró la gran mayoría de refugiados republicanos.

#### *La situación de los transterrados en México*

Los exiliados españoles en México formaron un grupo heterogéneo y complejo. Al respecto escribe Carlos Martínez en su *Crónica de una emigración*:

"La emigración que siguió a la terminación de la guerra civil estuvo formada por individuos pertenecientes a todos los sectores de la sociedad española... No fueron hombres de una sola condición social, ni ideólogos exaltados, ni políticos profesionales, ni rebeldes por naturaleza, los que integraron la emigración republicana, no; la que emigró fue una sociedad cabal, de la que no estuvo ausente ningún elemento de aquellos de que las sociedades se componen."<sup>8</sup>

Las razones políticas son fundamentales en los expatriados españoles, el ideal de la República los une y determina en el exilio. Se trata de un fenómeno de gran magnitud, tanto por el fondo ideológico, como por el número de personas que abarca.

El cambio que sufrieron los refugiados en su singular adaptación en México también fue muy significativo. Se enfrentaron a los obstáculos que cualquier cambio drástico afecta a los seres humanos, a los ajustes a un sistema de vida que presenta novedades y dificultades. Asimismo, afrontaron las razones políticas, económicas y sociales que diversos grupos del pueblo anfitrión manifestaron a su favor y en su contra.

El primer grupo de intelectuales fue bien acogido dentro de la sociedad mexicana, sobre todo entre los pensadores. Octavio Paz, que no había olvidado su reciente viaje a España, publicó un artículo, en la revista *Taller*, en el que les da la bienvenida:

"... hacer un caluroso saludo a todos los intelectuales españoles que convivirán con nosotros durante un año. La Casa de España, siempre, ha sido México y nosotros queremos que, como en la fórmula de la cortesía mexicana, ellos vivan aquí 'como en su casa'. Vivir 'como en su casa' es, también, dejar de ser un invitado, un extranjero, y ser un habitante. Como habitantes los queremos, como antiguos habitantes o pobladores que ahora regresan, como todos los españoles, al más antiguo y entrañable de sus hogares: al que, fuera de su patria, construyeron sus abuelos, viva imagen de España".<sup>9</sup>

Los intelectuales mexicanos como Daniel Cosío Villegas, Alfonso Reyes, Isidro Fabela, Jesús Silva Herzog, Genaro Estrada, Manuel Martínez Báez y Eduardo Villaseñor, entre otros, estaban con la República; asimismo, los políticos revolucionarios y cardenistas, algunos de ellos habían visitado España durante la guerra. Uno, Martín Luis Guzmán habían participado activamente como secretario de Manuel Azaña.

Pero hubo sectores de la población mexicana que estaban en su contra. Los intelectuales que integraban La Casa de España eran pocos y moderados, por lo que no representaban riesgo; sin embargo, en las

nuevas oleadas de exiliados, los conservadores veían a extremistas y revolucionarios que podrían poner en peligro a la derecha. A través de la prensa se hizo pública la hostilidad; Salvador Novo argüía que los políticos españoles tratarían de continuar la guerra desde México, con lo que dañarían su posición internacional:

"Con todo el cuidado que ellos ponen en ocultarlo y en disimularlo, es ya evidente el hecho de que los españoles están divididos en dos especies: aquellos que huyen de la guerra, y aquellos otros que la quisieran proseguir para recuperar el gobierno perdido de España... y los encontrados pensamientos de estos dos grupos opuestos incumben de modo muy directo a) a la suerte de los españoles que son víctima de una guerra liquidada; b) a México, país que tan generosamente los ha acogido.<sup>10</sup>

La respuesta de la población mexicana ante la venida de los españoles estuvo llena de contradicciones:

Algunos hispanistas, es decir, los que aceptan el arribo de los peninsulares, como José Vasconcelos, al principio estuvieron en contra de la inmigración de refugiados españoles, por sus tendencias ideológicas, pero poco tiempo después, transigieron por considerarlos intelectualmente valiosos.

Algunos indigenistas -aquellos que repudian la Conquista y Colonización a favor de las culturas prehispánicas-, entre ellos Diego Rivera, apoyaron la venida de los exiliados, ya que se identificaban con las ideas comunistas. Sin embargo, parte de la sociedad mexicana guarda un sentimiento anti-hispanista, basado en los largos años de colonización y explotación. Lo que, en ocasiones, se ha reafirmado a través del sistema educativo que, al inculcar la identidad nacional, opone el pasado indígena a la Conquista<sup>11</sup>. La consecuencia exacerbada ha sido que algunos mexicanos han llegado a manifestar antipatía por cualquier español.

Además, la antigua colonia española, formada por miembros que radicaban en México desde tiempo antes y por generaciones, y que siempre habían apoyado a los recién llegados, ahora se oponía, por creer en la propaganda franquista de que los exiliados eran "rojos" peligrosos. Pero, en términos generales, esta actitud sólo fue al comienzo de la inmigración.

El presidente Lázaro Cárdenas se empeñó en equilibrar indigenismo e hispanismo como expresiones esenciales de la nacionalidad, son las dos raíces étnicas y culturales que conforman al mestizaje; por lo que, recibir a un grupo del pueblo español, era la apertura a una parte del propio mexicano.

En su gran mayoría los maestros, estudiantes y líderes sindicales se solidarizaron con la República. Aunque hubo algunas personas que pensaban que los refugiados acapararían el mercado de trabajos, por lo que el propio dirigente de la CTM, Vicente Lombardo Toledano, tuvo que hacer esfuerzos por convencer a los trabajadores de que los españoles no representaban una competencia, sino que, en conjunto, formaban un mismo grupo de obreros mundiales.

La Iglesia católica, que tuvo una importante participación en la Guerra Civil al lado de los monárquicos y del ejército, al traspasar los límites españoles, dado que es una institución universal, influyó determinadamente en algunos católicos mexicanos en su inicial rechazo a los exiliados.

Sin embargo, la realidad era que México necesitaba de ayuda de técnicos, profesionistas y maestros, pasaba por un momento crítico en su desarrollo, ya que se acababa de expropiar la industria petrolera

y los extranjeros se llevaban la tecnología, los métodos para extraer y procesar el petróleo; además, era urgente el apoyo a la industria química y a la ingeniería, pues se relacionan con los derivados del mismo petróleo. Por otra parte, había que solucionar los problemas del agrarismo, mientras las potencias mundiales se debatían en la Segunda Guerra Mundial, por lo que no se contaba con su colaboración. Todas estas ramas industriales y empresariales se beneficiaron con la experiencia y conocimiento de los refugiados españoles. Asimismo las editoriales, que recibieron un impulso importante del que se hablará en el tercer capítulo.

Después de la confrontación y un tiempo de ajustes, la opinión pública mexicana terminó por creer que, la mayor parte de los transterrados, había llegado a México para trabajar y criar a sus familias; en tanto, sólo sus dirigentes utilizarían a México como base de conspiración contra la España franquista.<sup>12</sup>

Hubo, además, aspectos de diversa naturaleza que dificultaron el ajuste de los refugiados. La lengua juega un doble papel: por un lado, el español es idioma oficial tanto de España como de México, lo que ayudó al entendimiento de las dos partes; pero, por otro, lo primero que saltó a la vista, cuando se pusieron en contacto ambos pueblos, fue la diversidad lingüística, las diferencias y comparaciones concientizaron a las dos culturas.

En un principio, los exiliados fueron dirigidos hacia diversas zonas; se suponía que desempeñarían sus oficios en las regiones menos pobladas del país, y que se dedicarían, sobre todo, a las actividades agropecuarias. Sin embargo, al cabo de un año, aproximadamente, la mayoría se había trasladado a los centros urbanos; siendo la mayor

concentración la de del Distrito Federal. Dice Carlos Martínez: "A su llegada a México ciudad, los refugiados se avecindaron en gran número en las calles de Bolívar, Venustiano Carranza, Artículo 123, Victoria, Uruguay, Bucareli y, sobre todo, en la calle de López."<sup>13</sup>

La mayor parte de los profesionistas habían arribado a esta ciudad, donde trabajaban para ganarse la vida, mientras ofrecían un servicio al pueblo que los acogía. Aunque, hubo quien se replanteó a sí mismo ante su nuevo destino y cambió; muchas veces se sintieron impulsados a ello por el desencanto político y la derrota; o bien, atraídos y maravillados ante un nuevo mundo, ante una cultura fuerte y rica, que se les mostraba por primera vez.<sup>14</sup> América había sido desdeñada por los españoles; su esfuerzo por pertenecer a Europa, una Europa que insistía en relegarlos y reafirmar que "África empieza del otro lado de los Pirineos", los había mantenido ocupados; lejos estaban de saber que podrían encontrarse a sí mismos en el mundo hispánico americano, aún más, ignoraban la historia del nuevo continente y la existencia de ancestrales culturas precolombinas.

El nuevo continente, de abundante tierra y riquezas, ha sido la opción para aquellos peninsulares que tienen el deseo de salir de la pobreza en que han nacido, y vienen a "hacer la América". No obstante, el refugiado político dio una nueva imagen en la conciencia popular mexicana: los motivos que impulsaron la emigración de 1939 la caracterizan como exilio, no venían a conquistar, sino buscando refugio. Además, muchos provenían de círculos de pensadores, y por su extracción social y preparación académica tuvieron una nueva actitud hacia México.

Los intelectuales españoles exiliados se dedicaron prácticamente a todas las áreas de las ciencias y de las humanidades. Algunos eran internacionalmente reconocidos, y dieron un impulso al pensamiento en México de trascendental importancia. Como ejemplo, el propio Luis Rius, autor del artículo "Maestros españoles en la UNAM", de 1967, en el que enumera a los catedráticos de una sola facultad, la de Filosofía y Letras, escribe:

"En la carrera de filosofía han sido o son profesores José Gaos, Juan David García Bacca, José María Gallegos Rocafull, Joaquín Xirau y Adolfo Sánchez Vázquez; en la carrera de Letras: Agustín Millares Carlo, Pedro Urbano González de la Calle, Luis Santullano, Luis Cernuda, Arturo Souto, Gloria Caballero y Luis Rius; en la carrera de historia: Rafael Sánchez de Ocaña, Wenceslao Rocas, Concha Muedra, Juan Ortega y Medina, Pedro Bosch Gimpera, Carlos Bosch García, Santiago Genovés Miranda, Margarita Martínez Torner; en la carrera de Biblioteconomía: José Ignacio Mantecón, Tirado Benedi e Isabel Méndez Aspe."<sup>15</sup>

Ermilo Abreu Gómez, escritor mexicano y profundo conocedor del indigenismo, campo en el que realizó sus mayores aciertos creativos, dice al respecto:

"Los exiliados españoles que se llaman, por ejemplo, sólo por ejemplo, Rejano, Petere, Moreno Villa, Larrea, Miguel Prieto, Medina Echeverría, Maroto, Gaos, Millares Carlo, Xirau, Varela, Antoniorrobles, dejan ya en nuestro suelo un caudal hondo de enseñanza, de acción, de ensueño, que nunca jamás podremos olvidar ni nunca jamás podremos dejar de agradecer. Una de las lecciones que nos ofrecen estos hombres es su sentido de trabajo; otra su disposición para renovar nuestras disciplinas y nuestras teorías técnicas o nuestras normas artísticas."<sup>16</sup>

Del 26 al 29 de septiembre de 1989, la Universidad Nacional Autónoma de México (representada por sus tres Coordinaciones: Humanidades, Investigación Científica y Difusión Cultural) organizó un homenaje de los universitarios mexicanos a sus maestros del exilio

español, por haberse cumplido entonces cincuenta años de que el *Sinafa* desembarcara en Veracruz. "... y los universitarios mexicanos quisieron dejar constancia de gratitud, en tal fecha, a un grupo de luchadores que hicieron de México su segunda patria y de la Universidad uno de los campos más fértiles para el desarrollo de una riqueza espiritual que la barbarie franquista quiso, inútilmente, desaparecer."<sup>17</sup> Las participaciones de los universitarios en este homenaje, han sido publicadas por la misma Universidad Nacional Autónoma de México, bajo el título *Cincuenta años del exilio español en la UNAM*.

La autora Ascensión H. de León-Portilla considera que, para algunos profesionistas, el distanciamiento de la política activa "facilitó la dedicación plena al estudio e investigación de temas relativos a sus diferentes especialidades en las cuales han llegado a ser maestros. Es el caso de José Puche, Rafael Méndez, José Ignacio Mantecón y José de Tapia."<sup>18</sup> Algunos antropólogos, historiadores y hombres de letras exiliados se han dedicado a temas mexicanos: Juan Comas ha estudiado algunos grupos indígenas; Salvador de Madariaga, Víctor Alba y Ramón Iglesia, entre otros, han escrito sobre la historia de México.<sup>19</sup> En el área de las ciencias, también hubo quien se adentró en lo mexicano:

"Pensemos en naturalistas como Enrique Rioja, Cándido Bolívar, Modesto Bargalló o Faustino Miranda, los cuales han dejado aportaciones de gran interés en el estudio del medio ambiente, mineral, vegetal y animal de la República Mexicana. La labor realizada por muchos médicos transterrados se encuadra asimismo en esta tarea de quehacer común... Germán Somolinos d'Ardois se interesó por el pasado médico de este país y dedicó gran parte de su tiempo en dar a conocer las obras clásicas de la historia médica mexicana y en impulsar la labor de las instituciones dedicadas al estudio de la historia y la filosofía de la medicina en México."<sup>20</sup>

También en el comercio y el resto de las actividades los transterrados se integraron a la vida en México. Por medio de su trabajo transmitieron un enorme agradecimiento y entrega fraternal. Muchos alcanzaron niveles socioeconómicos no esperados gracias al desarrollo de la economía mexicana en expansión; aunque, lo común, respecto a las condiciones de vida durante los primeros años del exilio, fue la extrema austeridad.

Los republicanos exiliados estaban esperanzados con la perspectiva de la caída de Franco, creían que la vida sería provisional en México; entre tanto su corazón seguía en España. Así, condicionaron a sus hijos para la vuelta, y fundaron escuelas para educarlos bajo la misma ideología republicana; mientras se criaban, penetraba hondamente el sentimiento de transitoriedad. Unas instituciones de enseñanza se abrieron bajo diversos amparos en el Distrito Federal, no todas han continuado hasta hoy, pero algunas sí, logrando un alto nivel académico; tales son el Colegio Hispano Mexicano Ruiz de Alarcón, el Instituto Luis Vives, la Academia Hispano-Mexicana y el Colegio Madrid. Otras, auspiciadas por el Patronato de Enseñanza Cervantes se fundaron en la provincia. Estas instituciones contaban con el apoyo de maestros españoles llegados también con el exilio,

quienes se habían organizado en la Unión de Profesores Españoles en el Extranjero, fundada en París, en 1939, y continuada en América. Una vista a los ideales educativos se encuentra en el texto que habla de la Academia Hispano-Mexicana, de Isidoro Enríquez: "Esta institución no ha nacido al calor de unos intereses inmediatos, sino inspirada en el gran amor de sus profesores hacia la continuidad de una cultura humanística y humanizada. Casi todo su cuerpo docente afloró de los planes de maravillosa superación de la última República Española..."<sup>21</sup> Los hijos de los refugiados heredaron la nostalgia de algo que casi no conocían; la España republicana llegó a significar un paraíso perdido.

El paso de los años aumentaba y con ello disminuía la esperanza por la vuelta; la ilusión no decaía, pero la realidad era que Francisco Franco no salía del poder, de hecho no lo hizo sino hasta su muerte, el 20 de noviembre de 1975. Wenceslao Roces opina lo siguiente: "Aquí en México el optimismo no faltó nunca pero no fue siempre el mismo... Todos los años íbamos el 1º de enero a ver amanecer el año de la vuelta a España."<sup>22</sup> Pero la esperanza solía desalentarse y convertirse en un largo periodo sin atisbo de satisfacción. Para los exiliados, el recuerdo se convirtió en el enlace entre España y la realidad que estaban viviendo en México. Así, tuvieron que establecerse indefinidamente en este país; y luego, al irse relacionando con las personas y el medio ambiente, se dieron cuenta de que, poco a poco, habían brotado raíces en la tierra que los amparaba.

El grado de absorción de los refugiados en el medio mexicano fue complejo, tanto por el número, como por la diversidad. Hubo quien se

asimiló con más prontitud y también quien encontró constantes obstáculos; ello dependía de infinidad de factores personales y sociales. No se pueden negar las profundas diferencias culturales e históricas a las que cada uno fue especialmente sensible. Es así, que José Gaos visualiza al exiliado español en México como transterrado, término con el que afirma que estos hombres se empatrian en esta tierra y, que lejos de encontrarse desterrados, eran transferidos de una parte de su patria a otra; ya que Gaos encuentra en el mundo hispánico básicamente los mismos factores culturales y filosóficos.<sup>23</sup> Un sentimiento opuesto al de este filósofo es el de Vicente Lloréns Castillo: "La vida del desterrado apenas merece tal nombre. Rota, frustrada, vacía, fantasmal, está en realidad más cerca de la muerte que de la vida."<sup>24</sup> La realidad personal de cada exiliado va matizando el sentimiento, existe un abanico de vocablos que así lo manifiesta: extranjero, desterrado, exiliado, peregrino, refugiado, emigrado, transterrado y ciudadano. Cada uno se distingue del resto, pero todos nos remiten al éxodo dramático sufrido por los españoles que huyeron de su patria por la Guerra Civil y sus consecuencias.

La vigencia del ideal que trajo a México a los exiliados los mantuvo unidos en su identidad como grupo, cuya misión era trascendente en la historia de su país. Guardaban la esperanza de que las potencias mundiales los asistieran en su lucha contra el caudillo. Deseaban la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, por estar en contra los amigos de Franco y, recordaban a las naciones del mundo, que España había sido el campo de batalla donde se enfrentara por primera vez el fascismo. Las Naciones Unidas, a partir de sus sesiones inaugurales en San Francisco en 1945, se

mostraron a favor de la República en el exilio; en los años siguientes, consideraron al gobierno de Francisco Franco indigno, incluso le hicieron un bloqueo económico, y la mayor parte de los países negaron las relaciones con España. Estas acciones no fueron más que gestos simbólicos, la realidad es que ninguno de los gobiernos de Washington, Londres o París hacían algo concreto en contra del régimen franquista, se mantuvieron en un clima de respuestas tibias y evasivas. En 1950 la Organización de las Naciones Unidas canceló el acuerdo que condenaba el régimen franquista y cinco años después admitieron su representación dentro del organismo internacional. Entonces todas las naciones restauraron sus relaciones con España, excepto Yugoslavia y México.

Esta actitud de las Naciones Unidas defraudó mucho a los refugiados. Fue evidente su absoluta derrota, fueron años en los que el Gobierno republicano en el exilio no tuvo mayor trascendencia internacional, ni aún para los propios exiliados. En un principio, la Junta Española de Liberación trató de reformar al Gobierno republicano representado por Juan Negrín -por haber sido él el gobernante cuando las fuerzas nacionalistas logran aplastarlos-, destituyéndolo del puesto; con ello pretendía limpiar a la República de miembros comunistas para atraer la confianza y el apoyo de las potencias mundiales. Sin embargo, las tendencias de cada primer ministro inestabilizaron la institución; los antagonismos políticos habían llegado a extremos intolerables, se habían olvidado de que la República, antes de la guerra, había sido liberal y su actuación de base moderada.

En 1940, Cárdenas ofreció a los refugiados el derecho a la ciudadanía mexicana, que la gran mayoría aceptó con agrado; aunque por lo general, los políticos más activos durante la República fueron quienes se opusieron a modificar su nacionalidad. Mientras que los primeros años de franquismo representaban un verdadero riesgo para los exiliados que intentaban volver a pisar tierra española, ya para finales de la década de los 60, esta situación había cambiado, pues había más tolerancia por parte del dictador. Nuevas perspectivas se crearon ante esta situación: la mayor parte prefirió no regresar, ni temporalmente, mientras España fuera de Franco. "Aceptar el ofrecimiento del enemigo, por generoso que sea, supone reconocerle una autoridad que el desterrado le niega y que el simple destierro desmiente... Además el perdón pocas veces suele ser verdadero y generoso. Quien lo otorga está movido por intereses políticos, esto es de dominio y de lucha."<sup>25</sup> Es el pensamiento de Vicente Lloréns. No obstante, hubo algunos refugiados que empezaron a visitar su tierra natal, y otros fueron regresando silenciosamente. Estas posturas y movimientos se intensificaron con la muerte del caudillo, mas ahora se planteaba una situación difícil de solucionar para aquellos republicanos que, habiéndose mantenido fieles a sus convicciones, se encontraban frente a una patria que poco los recordaba, y los consideraba ajenos a la realidad política, económica y social. Muchos cambios habían sufrido, tanto los desterrados, como la patria que habían dejado: los amigos de antaño; ya no estaban allí donde se les dejó; la imagen idealizada que habían creado de su tierra no coincidía con la realidad; vino un desengaño del retorno. Finalmente, las generaciones de los hijos de transterrados, aunque encuentren sus

raíces en la península ibérica, son ya mexicanas. La gran mayoría, que se sobrepuso a los embates del exilio, encuentra que no era fácil dejar la vida en México tras treinta o cuarenta años transcurridos. Quizá volver a padecer los embates del transterrado sería demasiado duro.

Los exiliados adultos conservaron su identidad, y establecieron asociaciones intelectuales, sociales, políticas y culturales en las que se relacionaban entre sí; se consideraron como una comunidad cultural separada en México. Sin embargo, sus hijos se enfrentaron a un vacío de identidad, sobre todo los que nacieron en España y fueron traídos de corta edad a México, situación en la que se encuentra el poeta Luis Rius. No son plenamente españoles, han habido factores de tiempo y distancia que los han separado de su patria; pero tampoco son del todo mexicanos, no nacieron aquí y se han criado en una comunidad hasta cierto punto aislada. Por esta encrucijada van a la búsqueda de sí mismos y del mundo; como Luis Rius lo manifiesta en su creación poética.

## Notas

- 1 Jackson, Gabriel, *La Guerra Civil Española*, p. 5
- 2 Fagen, Patricia, *Transterrados y ciudadanos*, pp. 10-11
- 3 *Ibid.*, p. 23
- 4 *Ibid.*, p. 25
- 5 Broué y Témime, *La revolución y la guerra de España*, p. 274
- 6 Alonso, María de la Soledad <et al.>, *Palabras del exilio*, p. 16
- 7 Véase Fagen, Patricia, *Ob. cit.*, p. 40. León-Portilla, Ascensión H. de, en su texto *España desde México, vida y testimonio de transterrados*, da los siguientes datos: según Lázaro Cárdenas, en 1941, la cifra ascendía a 10,000 personas; 28,000 es el cálculo de Mauricio Fresco en 1950; y, 25,000 es el aceptado por José Puche, dirigente del SERE en México, y por lo tanto, buen conocedor de los hechos. p. 38
- 8 Martínez, Carlos, *Crónica de una emigración*, p. 9
- 9 Paz, Octavio, "La casa de España", en *Taller*, pp. 85-87
- 10 Novo, Salvador, "Dos corazones", en *La vida en México en el periodod presidencial de Lázaro Cárdenas*, pp. 374-375
- 11 Fagen, Patricia, *Ob. cit.*, p. 46 y León-Portilla, Ascensión H. de *Ob. cit.*, p. 91
- 12 Fagen, Patricia, *Ob. cit.*, p. 52
- 13 Martínez Carlos, *Ob. cit.*, p. 21
- 14 Véase León-Portilla, Ascensión H. de, *Ob. cit.*, pp. 88-89, en donde la autora aborda casos particulares en los que la atracción por el Nuevo Mundo dio importantes aportaciones en diversos campos. Propone el estudio indigenista en primer orden.
- 15 Rius, Luis, "Los españoles en México", "Maestros españoles en la UNAM", *El Herald*, 7 de marzo de 1967, p. 7A
- 16 Abreu Gómez, Ermilo, "México y los exiliados", *Ultramar, revista mensual de cultura*, p. 12
- 17 Aréchiga, Hugo, <et. al>, Presentación a *Cincuenta años del exilio español en la UNAM*, p. 9
- 18 León-Portilla, Ascensión H. de, *Ob. cit.*, p. 88
- 19 Fagen, Patricia, *Ob. cit.*, p. 64
- 20 León-Portilla, Ascensión H. de, *Ob. cit.*, pp. 129,130
- 21 Enríquez Calleja, Isidro, "Lugares donde se educa a la juventud española en el destierro: Una mirada a la Academia Hispano-Mexicana", *Ultramar, revista mensual de cultura*. El articulista da a conocer el desarrollo de la Academia, desde sus inicios, hasta los logros obtenidos por las generaciones de jóvenes con altos niveles académicos en las universidades. Además dice que el número de profesores era tres veces superior al de alumnos cuando se inauguró; en el segundo año se equilibró; y en el tercero, comenzaron a ser los estudiantes unos poquitos más que los maestros. Lo que da un indicio de la elevada cifra de maestros exiliados. p. 21
- 22 León-Portilla, Ascensión H. de, *Ob. cit.*, p. 359
- 23 Véase Gaos, *En torno a la Filosofía Mexicana*, t. II, p. 76.
- 24 Lloréns, Vicente, "El retorno del desterrado", en *Cuadernos Americanos*, pp. 217-233
- 25 *Ibid.*, pp. 224-225.

C A P I T U L O   S E G U N D O

El exilio  
y sus consecuencias literarias

### *Los exilios de España*

Desde la antigüedad la literatura ha sido un medio de expresión de aquellos que sufren el destierro. El hombre, que por motivos diversos se encuentra lejos de su patria, experimenta sentimientos de soledad y de nostalgia ligados a esa tierra. Pero, cuando la distancia se debe a la pena del destierro, el sentir aumenta, pues el alejamiento no se produce por el deseo en sí de dejar la patria para vivir en otros sitios, sino por un rompimiento definitivo con algunos compatriotas que no les permite compartir el mismo suelo. Según John M. Spalek, estudioso de diversas literaturas del exilio, la poesía lírica se muestra como el género más adecuado para expresar la experiencia del destierro.

En la historia de España han ocurrido varias expulsiones. Desde el primer monumento histórico de la literatura española, *El Cid*, se perfila este hecho como determinante y característico del pueblo castellano; pues esta épica escrita, y que por tanto, ha llegado hasta nuestros días, coincide en tratar sobre un desterrado del reino de Castilla.

Los moro-hispanos y los hebreo-hispanos también sufrieron el destierro, en 1492. Eran trascendentales en la formación cultural de la Península Ibérica, así como en su desarrollo económico. El carácter de estas expulsiones fue, principalmente, religioso. En 1609 Felipe III se enfrentó a los moriscos en la Guerra de las Alpujarras, terminó con muchos de ellos, y a los sobrevivientes los expulsó. El sufrimiento de los derrotados fue el que refiere Ricote, personaje de *Don Quijote de la Mancha*: "fuimos castigados con la pena del

destierro, blanda y suave, al parecer de algunos; pero al nuestro, la más terrible que se nos podía dar. Doquiera que estamos lloramos por España; que, en fin nacimos en ella y es nuestra patria natural; en ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desventura desea..."<sup>1</sup>

En los siglos XVI y XVII, huyeron de la represión inquisitorial española los pensadores religiosos que habían simpatizado con algunas de las ideas reformistas; entre ellas, las de Erasmo de Roterdam que tuvieron mayor influencia en la Península Ibérica. Quizá los más ilustres erasmistas españoles fueron Juan Luis Vives y Juan de Valdés, quienes habían ido a otras partes de Europa, para relacionarse con los sabios y continuar sus estudios; pero no volvieron a España por las persecuciones de la Inquisición. Otros frailes y monjas seguidores de Erasmo o la Reforma también huyeron, la mayoría logró refugiarse en Amberes, donde encontró tolerancia religiosa y, así, pudo vivir ejerciendo la libertad de culto y de pensamiento. Octavio Paz empalma este destierro con el de 1939:

"El destierro de los poetas españoles puede verse como un episodio de la historia de la emigración republicana que, a su vez, fue una de las consecuencias de la guerra civil española que, a su vez, es un capítulo particularmente dramático de la historia de las guerras ideológicas del siglo XX que, por su parte, han sido y son el cruel equivalente moderno de las guerras de religión que ensangrentaron a Europa en los siglos XVI y XVII."<sup>2</sup>

Otros exilios continuaron sucediéndose en la historia de España: el de los jesuitas expulsados por Carlos III del reino y sus colonias, en 1767. La invasión napoleónica llevó a algunos

intelectuales al destierro a principios del siglo XIX; poco tiempo después, en 1813, salieron al exilio los afrancesados, cuando José Bonaparte fue derrotado. Los liberales, entre ellos algunos románticos españoles como Espronceda, José Joaquín de Mora, Alcalá Galiano y el Duque de Rivas salieron huyendo de la monarquía absolutista de Fernando VII, así como de la impuesta por la Santa Alianza. La inestabilidad política de España, desde fines del siglo XIX y principios del XX, ha producido numerosos exilios: el de intelectuales, como Unamuno, de la dictadura de Primo de Rivera, en 1924. El de los Carlista en América y el de los monárquicos cuando sale Alfonso XIII. Todos ellos sentaron el precedente para que los exiliados de 1939 utilizaran este recurso, tal parece que las generaciones anteriores los habían preparado.

En términos generales, los destierros hicieron salir a españoles, que hastiados y perplejos ante la triste realidad de España, optan por la idea de que todo español honesto lleva un exiliado dentro. Los exilios españoles, como el de los judío-hispanos y moros-hispanos, como el de los jesuitas y el de los románticos, y sobre todo, el de los republicanos de 1939, han implicado a pensadores y artistas, a los intelectuales. Las ideas y el saber han salido de España en busca de ambientes propicios y de libertad. Por ello, muchas de las obras creadas en el exilio en muy diversos campos, han llegado a trascender. La expresión lírica ha sido enriquecida por esta circunstancia.

Los artistas desterrados en 1939 continuaron su actividad fuera de España; formaban parte de esa "sociedad cabal", de la que habla

Carlos Martínez, en la que siempre hubo algún transterrado que se ocupara de las bellas artes, incluyendo al Séptimo Arte, en el que destaca Luis Buñuel. Sin embargo, estos artistas sufrieron un cambio rotundo a partir de su traslado a México y otros lugares, pues el exilio es un modificador de su sustancia íntima. Dado que se trata de hombres identificados con su nación y comprometidos con los movimientos políticos y sociales que ésta vivía, una vez que estuvieron fuera de ese medio, no encontraron más las fuentes que los motivaban. Muchos sintieron una ruptura definitiva entre sus creaciones anteriores al destierro y las posteriores; en palabras de Patricia Fagen: "Para ellos, el exilio era más que una ruptura de la continuidad de su vida y, en casi todos los casos, su obra mostraba el efecto de su separación de España, de su medio familiar y de las fuentes originales de su inspiración."<sup>3</sup>

Los escritores exiliados desarrollan lo que se ha llamado la "España peregrina"; en la que producen abundante literatura. Los poetas traen consigo la canción, y los prosistas dan una nueva dimensión a la novela que, como indica Arturo Souto: "languidecía en España desde las últimas grandes novelas de Unamuno, Valle-Inclán, Baroja"<sup>4</sup>. Publicaron sus obras en revistas culturales y literarias, algunas ya existentes y otras creadas por ellos; y en los suplementos culturales de los diferentes diarios, dando así un nuevo impulso a la publicación de textos. Además, contribuyeron a la labor editorial en México.

*Los escritores del exilio de 1939*

Por su posición política y su destino geográfico, los exiliados españoles de 1939 se dividieron en dos grandes grupos, según los autores Manuel Andújar y Antonio Risco: unos fueron los que vinieron a América, sobre todo a México; pero también los que encontraron asilo en Argentina y Venezuela. Otros, los que se quedaron en Europa, principalmente en Francia. Los primeros encontraron mayor distanciamiento de España, y por ello, mejor perspectiva para la creación literaria, artística o el trabajo intelectual. Mientras que los segundos manifestaron mayor atención al país de origen; además, en su mayoría eran sindicalistas obreros. Estas diferencias fueron decisivas en su quehacer intelectual.<sup>5</sup>

Los escritores que por propia decisión dejaron su patria, los autoexiliados que hicieron uso de su libertad y madurez intelectual para manifestarse en contra del régimen franquista, continuaron su actividad en el exilio. Su obra es trascendental en este sentido, pues entre ellos figuran algunos de los más importantes creadores y críticos de la Literatura hispánica.

Una vez en el exilio, pero solamente al principio, se publicó mayor cantidad de poesía que de prosa. Según Carlos Martínez: "La profusa floración poética española, principalmente desde el segundo cuarto de siglo para acá, contrasta marcadamente con la producción mucho menos copiosa en otros campos de la creación literaria, como por ejemplo, la novela." La poesía había sido estimulada por la existencia de poetas consagrados de la Generación del 27, muchos de ellos partícipes del exilio. Sin embargo, los pocos novelistas

desterrados como Ramón J. Sender, Benjamín Jarnés, Puig y Ferrer y Eduardo Zamacois, también empezaron a publicar novelas importantes; al igual que los escritores que se dieron a conocer en el exilio.

Una de las clasificaciones que se han sugerido para la historia de la literatura del exilio de 1939, es la de dividir a los intelectuales exiliados en dos generaciones; aunque en las agrupaciones se concentren más de dos generaciones en su sentido estricto. Este criterio se basa, fundamentalmente, en el hecho de que unos pensadores fueron protagonistas de la contienda y participaron en las causas del exilio; en tanto que sus hijos no, pues habían permanecido al margen de cualquier ideología política por su edad, no fueron protagonistas de la historia, sino sus acompañantes. Aunque, una vez llegado el momento de tomar su propia posición política, se hayan comprometido con la de sus padres.

Así, los escritores que participaron en las causas del exilio forman la primera generación. Aquí entran todos aquellos, desde los que emigraron a los 95 años, hasta los más jóvenes, que tenían poco más de 18 años cuando estalló la Guerra Civil. Este nombre existe más bien en función de la segunda generación de escritores exiliados, que agrupa a los hijos de los anteriores, que habían nacido en España y se crían en el destierro.

Octavio Paz escribió el ensayo *México y los poetas del exilio español*. En él coincide con la clasificación anterior, en la que realiza una clara diferencia entre una y otra generación o grupo, sin nombrarlas como primera y segunda:

"El grupo de poetas españoles que encontró asilo entre nosotros fue numeroso y diverso. No me refiero a los poetas que llegaron a México cuando eran niños y que aquí se formaron, pues sus obras son parte de

la literatura mexicana contemporánea. Siempre he visto a Ramón Xirau, Tomás Segovia, Manuel Duran, Gerardo Deniz, Luis Rius, Jomi García Ascot, José Pascual Buxó y Enrique Rivas -para citar a los más conocidos- como poetas mexicanos. Mejor dicho, hispanoamericanos... Hablo, claro está de aquellos que desembarcaron en nuestra tierra en la madurez o en el momento de trasponer la juventud. La lista es impresionante: José Moreno Villa, León Felipe, Juan Larrea, Emilio Prados, Luis Cernuda, Manuel Altoaquirre, Concha Méndez, Pedro Garfias, Juan José Domenchina, Ernestina de Champourcín, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Francisco Giner de los Ríos, Lorenzo Varela, Juan Rejano, Carlos Fernández Valdemoro (José Alameda), Alejandro Finisterre... La representación poética catalana fue más reducida pero no menos notable: Josep Carner y Agustí Bartra."<sup>6</sup>

#### *Los escritores de la primera generación*

La cita recién transcrita menciona a muchos de los escritores españoles del exilio. Aurora Albornoz escribió un estudio intitulado "Poesía de la España peregrina" ( que forma parte del cuarto volumen de la colección *El exilio español de 1939*), en el que divide a los poetas de la primera generación partiendo de su edad y creación: un grupo es de voces conocidas, o sea, los que habían publicado obras, y algunas eran ya reconocidas en España antes del destierro; el otro, de voces nuevas, aquellos que, generalmente por su edad, habían dado a la luz algún poema en revistas literarias españolas, pero es en el exilio en donde se dan a conocer como escritores.

Algunos poetas llegaron al exilio cuando ya la mayor y la mejor parte de su obra había sido escrita; otros, en cambio, escribieron sus libros más ambiciosos y sus poemas de madurez en él. Esto depende del propio desarrollo poético, y de las experiencias personales de cada uno; por que si bien, el exilio no es una categoría literaria,

sí determina la visión del mundo del poeta, y por tanto, se manifiesta en su creación. La autora resalta un cambio definitivo en la obra de los poetas después del exilio.

"Generalizando muchísimo -escribe-, podría decirse que, salvo casos excepcionales, los poetas exiliados tardan algún tiempo en hallar su mejor voz... Hasta en Juan Ramón Jiménez hay un breve corte; unos dos años de vacilación, antes de hallar su nuevo acento. León Felipe no deja de escribir: por el contrario, produce varios libros, y su voz influye considerablemente en poetas más jóvenes, pero, a mi juicio, su máxima obra la dará cuando su voz se calme. Hay vacilaciones en Rafael Alberti. Emilio Prados casi oculta los poemas escritos en los primeros momentos."

Según Alborno, quienes alcanzaron su mejor voz al inicio del exilio fueron: Cernuda, Garfias, Alberti y Domenchina.

Uno de los problemas a los que se enfrentó la autora fue que no tuvo acceso a la obra de todos; pero se basa en las antologías existentes: en las realizadas por Francisco Giner de los Ríos, *Las cien mejores poesías españolas del destierro* y la que se incluyó en *Literatura mexicana Siglo XX*; en la de Horacio J. Becco y Osvaldo Svanascini *Poetas libres de la España peregrina en América*; en la de Enrique Azcoaga *Panorama de la poesía moderna española*, que incluye la nueva poesía escrita en el exilio, como la de Luis Rius. Además, señala la labor de José Luis Cano, quien desde el interior de España está alerta e incorpora nuevos nombres a sus antologías: *Antología de poetas andaluces contemporáneos* y *Antología de la nueva poesía española*, como los de Antonio Aparicio, Francisco Giner de los Ríos, Nuria Parés y Tomás Segovia.

Se ha distinguido como una característica fundamental de la poesía del exilio español de 1939, sobre todo al principio de la emigración,

que el tema central y hasta obsesivo era España, "es frecuente hallar un tono apasionado, angustioso, dolorido en estos primeros años."<sup>8</sup>. La voz representativa en este sentido se encuentra en León Felipe, en sus libros *El hacha y Español de éxodo y del llanto*, por ejemplo. Con el tiempo, el tono exaltado disminuye, y España se convierte en nostalgia y esperanza.

Aurora Albornoz conviene, junto con José Luis Aranguren, en decir que las etapas vividas en el exilio son determinantes: en una primera, el poeta vacila y se desesperanza por la patria; en una segunda, se observa un tiempo de nostalgia y serenidad. Asimismo, concluye que, en la dinámica de la poesía de los exiliados, la historia es muy importante, pues existen fechas determinantes en la actitud vital de los creadores, tales como: el triunfo de los aliados (1945), el fracaso de las guerrillas en España y la aceptación de Franco en las Naciones Unidas (1955).

Otra temática recurrente en los primeros años de exilio es la social, que se solidariza con los marginados, mucha de ella se escribió durante la guerra, aunque también en el destierro. Albornoz la señala: "Y -al lado de España- el recuerdo de la guerra perdida, o de la muerte de seres queridos, o de los campos de concentración... Todo ello suele aparecer en la poesía creada en este momento por los poetas más jóvenes -los que publican en el exilio sus primeros libros- y está igualmente, en los mayores, casi sin excepción."<sup>9</sup> Como recuerdo de los últimos años de guerra, varios poemas llevan nombres de soldados muertos, o de héroes; varios poemarios o antologías están dedicados a personajes desaparecidos; también

recordaban canciones cantadas entonces de lugares que son ya una página de la historia.<sup>10</sup>

A su juicio, en términos generales, la poesía escrita en la década del cuarenta logra serenidad y nostalgia, principalmente en Emilio Prados, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Jorge Guillén. Es una poesía que surge tras un momento de crisis profunda, de los primeros años del exilio. Después, durante los cincuenta, advierte un ambiente de ansiedad, de duda y, finalmente, de desilusión, pues las potencias de occidente terminan por aceptar el gobierno de Francisco Franco.

Entre los poetas de la primera generación de exiliados se encuentran algunos que pertenecen o son afines a la promoción de 1898, tal es el caso de Antonio Machado, que murió al poco tiempo de salir de España en 1939, en Collioure, un pueblo fronterizo de Francia. Otros pertenecen a la generación de 1914, como Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna. El mayor número de poetas desterrados se agruparon en la generación del 27: Jorge Guillén, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Emilio Prados y otros más. Y los jóvenes de la promoción de 1936, por el año en que empiezan a publicar sus obras (entre ellos Miguel Hernández, quien muere preso durante la guerra), como Francisco Giner de los Ríos y Antonio Aparicio.

En "México y los poetas del exilio español", Octavio Paz habla de los rasgos poéticos que pudieran existir referentes a México en los textos de los exiliados, o bien de su ausencia.

"Es difícil percibir en ellos ecos o huellas de la experiencia mexicana... En muchos de estos poetas fue muy aguda la conciencia de su condición desterrada pero casi siempre percibida como ausencia de la tierra natal y no como descubrimiento de otra... En cambio, en León Felipe fueron determinantes los muchos años que vivió con nosotros y como uno de nosotros".<sup>11</sup>

Continúa en su búsqueda de los rasgos mexicanos, hasta encontrar a las mentes más abiertas y penetrantes y los ojos más vivos, los de José Moreno Villa y Luis Cernuda. A su juicio, la visión de Cernuda fue más vasta y más honda que la de Moreno Villa; principalmente porque estaba impregnado de la cultura inglesa y veía a México desde una perspectiva histórica distinta y moderna.<sup>12</sup>

Las voces poéticas de León Felipe, Juan José Domenchina, Luis Cernuda y José Moreno Villa por ejemplo, llegaron a ser las más conocidas y representativas de los exiliados españoles en 1939.

#### *Los poetas de la segunda generación*

Los niños del exilio español de 1939 en México, llegaron a ser los poetas de la segunda generación. Para Arturo Souto este grupo o generación posee suficientes rasgos comunes para ser considerada en su conjunto:

"En mi opinión, satisface las más importantes condiciones que los teóricos señalan para una generación literaria. Sus límites cronológicos, por ejemplo, cuyos extremos son Ramón Xirau y Federico Patán, no llegan a los quince años orteguianos. Lo significativo, sin embargo, es que estos escritores no sólo son estrictamente contemporáneos, sino coetáneos; es decir, que excusadas sus enormes diferencias individuales, una experiencia colectiva permite agruparlos en un sentido histórico."<sup>13</sup>

Habían nacido en España y salieron al destierro, yendo a diversos países por estancias cortas, en donde adquirieron experiencias diferentes, aprendieron las lenguas y realizaron algunos estudios. Finalmente se estabilizaron en la República Mexicana, aquí se criaron y recibieron prácticamente toda su educación académica; aquí tuvieron

amistades, amores y vivencias innumerables. La pregunta que viene entonces, es si realmente son exiliados o no. La respuesta es que a este grupo de poetas debe considerársele exiliado; antes que nada por su nacimiento en España, y porque el exilio es un hecho determinante en sus vidas. Si bien no fue voluntario sino heredado, fue como un ingrediente insustituible en su conformación; se trata de un aspecto esencial. Además del nutriente emocional que recibieron estos niños, cuyos padres proyectaban la nostalgia de su patria en ellos; los veían como lo que les quedaba de España. Las palabras de Susana Rivera esclarecen este hecho:

"En esas circunstancias, su exilio no debe entenderse sólo como la carencia real de un país sino también, y quizá sobre todo, como una muy peculiar actitud espiritual y personal. Paradójicamente, y al contrario de lo que podría esperarse, estos niños, ya adultos, sienten el desarraigo propio del destierro más profundamente que sus progenitores, de una manera ontológica y existencial."<sup>14</sup>

A esta generación el mismo Luis Rius la llamaba "fronteriza", pues quedó entre la de los netamente españoles, como sus padres; y la de los mexicanos, como sus hijos. Rasgo sobre el que señala Susana Rivera: "Y esta huella es, precisamente, la que da a su poesía características singulares que difieren de la primera generación de poetas desterrados, así como de sus coetáneos españoles y mexicanos".<sup>15</sup>

José R. Marra-López los perfila de la siguiente manera:

"Es el grupo que arriba en el más dramático momento del exilio como entidad comunitaria. Si las anteriores generaciones -en mayor o menor grado- poseían vivencias de la tierra perdida, se hallan unidos a ella por su vida pasada, entrañable en la ausencia, este nuevo grupo resulta el más hondamente exiliado de todos, sin encontrarse en parte alguna, ni siquiera en la región de los recuerdos."<sup>16</sup>

Estos poetas conocieron España a través de sus mayores, por los recuerdos de sus padres y maestros y, sobre todo, por medio de la literatura; puede decirse que en realidad no la conocieron, sino hasta adultos, carecían de recuerdos verdaderos que los afianzara a sus raíces: "no es el futuro lo que les falta, sino el pasado"<sup>17</sup>, dice Susana Rivera. Durante su infancia y adolescencia fueron educados dentro de la comunidad española del exilio, bajo el mismo sentimiento nostálgico de la República española perdida y el desprecio al gobierno franquista. En política prefirieron mantenerse alejados, habían contemplado la experiencia amarga de sus padres y se resistían a la acción; pero eso no obstaculizaba que el ambiente y el sentimiento de hispanidad penetrara en los niños exiliados. Fueron elementos coherentes con el enorme deseo de la vuelta a España de sus padres; sin embargo, les estorbaron para el pleno desarrollo de la vida en México.

Arturo Souto señala que los hijos de los transterrados, nacidos en España, "se hicieron en América, se *nacen* -diría Unamuno- en México, remontan el tiempo, buscan su identidad, y en un momento dado comprenden que el tiempo se ha hecho carne propia"<sup>18</sup>. De aquí se derivó la absoluta ambigüedad o dualidad en la que han vivido: la españolidad que proviene de sus raíces, pero que es insostenible en sus recuerdos; y la mexicanidad manifestada en su desempeño cotidiano. De tal suerte son españoles y, también, mexicanos; o quizá, como se quiera, ni son españoles, ni tampoco mexicanos. Por ello, no es asintomático que hayan titulado una de sus revistas como *Segrel*, identificándose con los segreles, quienes ejercían funciones juglarescas y trovadorescas: "Distingufanse del juglar por ser

hidalgos, y del trovador también, pues cantar era su oficio, y de él vivían... Participaban de ambas condiciones, y de ninguna íntegramente".<sup>19</sup> Como ellos mismos. La causa de esta situación la había creado el destierro: "El hecho es que la guerra y el exilio ocuparon con densidad abrumadora los primeros y más sensibles años de esta generación."<sup>20</sup>

Bajo estas circunstancias, los poetas nacidos en España y exiliados desde su niñez en México, deben considerarse como hispanomexicanos. Ya lo señala así Octavio Paz en la nota transcrita arriba, ya utiliza ese nombre Arturo Souto en el artículo "Sobre una generación de poetas hispanomexicanos". En el mundo de la literatura, lo que tiene real trascendencia es que escriben en español, lengua de ambos lugares. "¿Son mexicanos o españoles? -se pregunta Octavio Paz- El problema me interesa poco; me basta con saber que escriben en español; la lengua es la única nacionalidad de un escritor."<sup>21</sup> Sin embargo, aunque sea la misma lengua, siempre se han distinguido tanto las literaturas como los cambios lingüísticos, por ello se habla de literatura mexicana, colombiana, española, etc., pues no se puede desconocer la cultura de la que emana el escritor.

Hispanomexicanos es el término que define mejor el contexto de este grupo de poetas. Aunque el término es discutible, algunos críticos e historiadores de la literatura los considera mexicanos, como el caso de Gonzalo Celorio, quien al escribir un ensayo acerca de Luis Rius dice: "Habré que decir, sin embargo, que su voz -la voz más profunda, la de la poesía- se modula de manera diferente a la de la tradición hispánica, y cobra esa cortesía, ese pudor, propios de nuestra poesía..."<sup>22</sup> Y, por otro lado, la opinión de quien incluye a

estos poetas dentro de la literatura española, aunque han sido menos conocidos, y podría decirse que menos reconocidos. Aurora Albornoz expresa su pensamiento de la siguiente manera:

"El dilema de incluir o no a los que en el año 1939 fueron llevados lejos de su país, es, sin duda, de difícil solución. En primer término cabría preguntarse si -al menos, algunos de ellos- no pertenecen, más bien, a la literatura del país en que vivieron y en el que se educaron. Pero, aun suponiendo que muchos hayan elegido ser españoles -y, ciertamente, así suele ser-, creo que el estudio de su obra cabría más bien dentro del panorama general de la poesía española de posguerra, escrita, en este caso, fuera de España. No obstante, como hoy por hoy esos 'ex niños' de ayer son un grupo olvidado, creo que cualquier ocasión es oportuna para referirse a ellos."<sup>23</sup>

La segunda promoción del exilio español en México tuvo conciencia de grupo. Por ello editaron sus propias revistas literarias, de las que se hablará en el siguiente capítulo. "La amistad fue sin duda un importante factor de unidad, pero lo que más contribuyó a acercarlos entre sí fue una parecida actitud ante la guerra, el exilio y su particular condición fronteriza."<sup>24</sup>

Los integrantes de la segunda generación de escritores del exilio de 1939 en México son, además de los mencionados por Octavio Paz en la nota transcrita arriba para no repetir, los siguientes: Nuria Parés, Inocencio Burgos, César Rodríguez Chicharro, Roberto Ruiz, Arturo Souto, Francisco González Aramburu, Víctor Rico, Carlos Blanco, Francisca Perujo, Federico Patán, José de la Colina. Tomás y Rafael Segovia y Angelina Muñoz, entre poetas y narradores.

En el año de 1946 apareció el primer libro de ésta generación: *Puente*, de Manuel Durán. Sucesivamente se fueron publicando nuevas obras: *Primeros poemas* de Enrique de Rivas, en 1949; *La luz*

*provisional*, de Tomás Segovia en 1950; *Canciones de vela*, de Luis Rius, en 1951; *Con una mano en el ancla*, de César Rodríguez Chicharro, en 1952. En 1954, *Tiempo de soledad*, de José Pascual Buxó. Ramón Xirau comenzó a publicar desde 1951 en catalán; luego publicaron García Ascot, Patán y Deniz, entre otros. Al observar las fechas de publicación, podría decirse que estos poetas se dieron a conocer alrededor de 1950; por lo que se les puede equiparar con sus coetáneos españoles agrupados en las generaciones del "medio siglo". Mientras que, "En México -según Susana Rivera- habría que situarlos entre los poetas de la promoción de los 50, nacidos entre 1920 y 1925 (Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Jaime García Terrés) y el grupo de poetas más jóvenes, nacidos después de 1930 (Juan Bañuelos, José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid, Homero Aridjis, entre otros)".<sup>25</sup>

La autora que se cita anteriormente, ha señalado algunos puntos característicos del destierro de esta promoción:

"se derivan tres partes centradas en preocupaciones difíciles de conciliar: El sueño de España, la aceptación del destierro como una condición heredada de su existencia, y la esperanza o el proyecto de vida mexicano. Estas tres partes no fueron sucesivas, pues en cada una de ellas nunca dejaron de estar presentes las otras preocupaciones."<sup>26</sup>

En general, estos aspectos son un tanto negativos. Sin embargo, aquellos niños del exilio lograron un mestizaje espiritual: "A la par de la ausencia y de la nostalgia, de la orfandad, que más de una vez cita esta poesía, está también la presencia. Es decir, la presencia viva, concreta y tangible de la realidad de México. Su influencia es profunda y total,"<sup>27</sup> según Arturo Souto. Así, los poetas de la segunda generación pueden ver en su condición dual un aspecto alentador: elegir las mejores partes de ambas culturas.

## Notas

- 1 Cervantes Saavedra, Miguel, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Fernández Editores, quinta publicación 1985, México, (II, 54) p. 630
- 2 Octavio Paz, *Hombres en su siglo*, p. 47
- 3 Fagen, Patricia, *Ob. cit.*, p. 65
- 4 Souto, Arturo, "Presentación" a *Clásicos de la literatura universal*, "Española, 2". p. VI
- 5 Andújar Manuel y Risco Antonio, "Crónica de la emigración en las revistas" en *El exilio español de 1939*, t. III, pp. 15-17
- 6 Paz, Octavio, *Ob. cit.*, p. 52
- 7 Albornoz, Aurora, "Poesía de la España peregrina", en *El exilio español de 1939*, t. IV, pp. 38-39
- 8 *Ibidem*
- 9 *Ibid*, p. 38
- 10 *Ibid*, p. 61
- 11 Paz, Octavio, *Ob. cit.*, pp. 52-54
- 12 *Ibid*, p. 59
- 13 Souto, Arturo, "Sobre una generación de poetas hispanomexicanos" en *Diálogos*, p. 4
- 14 Rivera, Susana, *Última voz del exilio*, p. 18
- 15 Rivera, Susana, Coloquio Internacional "Los poetas del exilio español en México", celebrado en la ciudad de México, en mayo de 1993
- 16 Marra-López, José R., "Jóvenes poetas españoles en México. (Una promoción desconocida)" en *Insula*, p. 5
- 17 Rivera, Susana, *Ob. cit.*, p. 19
- 18 Souto, Arturo, *Ob. cit.*, p. 5
- 19 Rius, Luis, *Segrel*, núm. 1, abril-mayo 1951, p. 1
- 20 Souto, Arturo, *Ob. cit.*, p. 7
- 21 Paz, Octavio, "La paloma azul" en *Puertas al campo*, p. 127
- 22 Celorio, Gonzalo, "Corazón desarraigado", en *Semanal*, (Supl. cultural de *La Jornada*), p. 19, Texto leído en el Coloquio Internacional "Los poetas del exilio español en México".
- 23 Albornoz, Aurora, *Ob. cit.*, p. 15
- 24 Arturo Souto, "Sobre una generación de poetas hispanomexicanos", p. 6
- 25 Susana Rivera, *Ob. cit.*, p. 37
- 26 Celorio, Gonzalo, "Corazón desarraigado", en *Semanal*, (Supl. cultural de *La Jornada*), p. 19, Texto leído en el Coloquio Internacional "Los poetas del exilio español en México".
- 27 Souto, Arturo, *Ob. cit.*, p. 7

## C A P I T U L O   T E R C E R O

### El exilio y la palabra impresa

### *Las editoriales*

La actividad intelectual de los inmigrantes españoles en México fue amplia y sustancial en el ámbito editorial, pues traían consigo experiencia en esta área; además, la publicación de textos era el apoyo necesario para su actividad docente y de investigación. Quienes conocían bien el proceso editorial, contribuyeron a la fundación de editoriales que empezaban a surgir en América Latina, como el Fondo de Cultura Económica. Otras fueron producto de ellos mismos, no todas han funcionado hasta nuestros días, sin embargo es importante resaltar el impulso que, a partir de entonces, recibió este campo en México. Según Patricia Fagen en *Transterrados y ciudadanos*, las editoriales que surgieron son las siguientes:

"Joaquín Mortiz, Séneca, Costa-Amic, EDIPASA, Arcos, Proa, Vasca Elkin, Rex, Grijalbo, Catalonia, Ediciones Libro-Mex, Era, Centauro, Xóchitl, Bajel, Leyenda, Esfinge, Oasis, Quetzal, Prometeo, Biblioteca Catalana y otras. Algunas son altamente especializadas; otras son grandes y generales. Algunas fueron fundadas al inicio del exilio y desde entonces han crecido; otras fueron creadas recientemente; otras más subsistieron sólo unos años."<sup>1</sup>

En términos generales, su línea de pensamiento fue contraria a lo que se creía esperar de los revolucionarios y rebeldes españoles, ya que prefirieron la de los clásicos. La editorial Séneca fue quizá la que más despuntó en el ámbito contemporáneo, ya que publicó obras de autores como Rafael Albertí y José Bergamín, cuyos títulos *La arboleda perdida* y *El Greco, Velázquez y Goya en la guerra de España* respectivamente, ejemplifican a grandes rasgos su tendencia ideológica. El resto de las editoriales publicó textos clásicos. Así, se encuentran importantes traducciones de franceses ilustrados, como

*La filosofía del siglo XVIII* con introducción y selección de Joaquín Xirau. Y otras publicaciones de los clásicos de la literatura universal y española: Zola, Tolstoi, Lope de Vega, Góngora y San Juan de la Cruz, a quien celebraron con motivo del cuarto centenario de su fallecimiento en 1942, por lo que se revaloró su obra.

Fuera de la literatura también hubo publicaciones en otros campos de las humanidades y de las ciencias. Por ejemplo, la revista *Ciencia*, que se inició en 1940, bajo la dirección del doctor Ignacio Bolívar y de su hijo Cándido. Se especializó en los campos de las ciencias naturales.

#### *Las revistas culturales de los exiliados de 1939*

También la participación de los exiliados en las publicaciones periódicas fue de gran importancia. Estas se iniciaron desde la venida a América en el barco *Sinafa*. Con el mismo nombre apareció el folletín que circulaba diariamente, cuyo propósito era recreativo e instructivo; no faltaban artículos de México, de su historia y geografía, para ambientar a los pasajeros. En *Sinafa* se plasmaron momentos palpitantes: el adiós a la patria, al perfilarse en el horizonte la última costa meridional de España; y el poema a México de Pedro Garfias, que apareció una jornada antes de llegar a Veracruz, en un número extraordinario a cargo de Juan Rejano:

Qué hilo tan fino, qué delgado junco  
-de acero fiel- nos une y nos separa  
con España presente en el recuerdo,  
con México presente en la esperanza...

Una vez establecidos en México, empezaron a publicar revistas como *España Peregrina* (febrero de 1940), *Litoral* (julio de 1944), *Las Españas* (octubre de 1946) y *Ultramar* (junio de 1947). Estas revistas se caracterizan por estar hechas por refugiados y contener temas casi exclusivamente españoles. Su fin era el de rescatar la vida cultural española en el exilio, así como el de mantener estrechamente unidos a sus integrantes, por medio del pensamiento de un fuerte núcleo de hombres representativos de la cultura española e hispanoamericana; quienes reflexionaban y escribían a cerca de cuestiones filosóficas, estéticas, historcas, de crítica literaria, de artes plásticas y de ciencia. El enfoque que tuvieron fue muy variado. De entrada todas tienen un cariz político por estar hechas por republicanos en el exilio.

*España Peregrina* publicó nueve números. El décimo estuvo listo, pero los fondos económicos impidieron su aparición. Reúne material inédito de Lorca y Antonio Machado. Recibió las colaboraciones de José Bergamín, José M. Rocafull, Agustín Millares Carlo, Emilio Prados, Enrique Rioja, Paulino Masip, José Renau, Adolfo Sánchez Vázquez, Carlos Velo y, desde el extranjero, la de Jay Allen, Pierre Mabilie y Geroges Bernanos; así como las colaboraciones de escritores muertos: Gérard de Nerval, S. T. Coleridge, Walt Whitman y César Vallejo, con su poema "España, aparta de mí este cáliz". Esta publicación fue remplazada por *Cuadernos Americanos* en enero de 1942, que logró mayor alcance pues reunía a destacados escritores españoles y mexicanos.

Hubo algunas revistas únicamente dedicadas al arte, como *Litoral*, *cuadernos de poesía, pintura y música*, que "era un pequeño periódico

literario iniciado antes del exilio por un grupo de prominentes intelectuales andaluces, dirigido por Francisco Giner de los Ríos<sup>2</sup>. Su publicación en el exilio apenas duró tres números correspondientes a los meses de julio, agosto y septiembre de 1944; que incluyen dibujos de Moreno Villa, Arturo Souto, Rodríguez Luna, Enrique Climent y Rufino Tamayo. Una de sus publicaciones está dedicada a la memoria de Enrique Díez-Canedo.

*Las Españas*, revista literaria tuvo una inclinación política profundamente republicana desde su formación en 1946 hasta 1953, cuando los criterios se dividieron entre los que abogaban por un entendimiento con los intelectuales que permanecían en la Península y los que se negaban a ello, y dejó de publicarse. Tres años después reapareció con los números 26, 27 y 28. Se suspendió por unos meses hasta 1957, en que inició una nueva etapa con el título de *Diálogos de las Españas*. Esta vez, comprendía la posibilidad de entablar relaciones con los escritores en España:

"Queremos que lo antes posible las columnas de *Las Españas* estén escritas en su mayor parte en la propia España por compatriotas, amigos personalmente desconocidos de las más veces, que, con su nombre o pseudónimo literario, digan en ellas lo que piensan y sienten y no pueden manifestar... Más que una trinchera literaria, como fue y debió ser en sus comienzos, *Las Españas* será un medio para el diálogo y colaboración entre españoles, de dentro y fuera de España, que no estén en distintos frentes, sino en el único frente nacional..."<sup>3</sup>

Los intelectuales que deseaban establecer contacto con sus homólogos del otro lado del Atlántico; expresaban un sentimiento fundamental: no romper los lazos de unión con la patria, de esta manera querían entablar un mismo pensamiento intelectual; pues finalmente, en España se sustentaba su cultura.

La *Revista Ultramar* surge cuando empieza a decaer el ánimo de los exiliados ante las respuestas, contrarias a su favor, por parte de las potencias occidentales al gobierno de Franco. El boletín de suscripción de ésta publicación expresa el sentimiento trágico de los acontecimientos:

"Nace la revista *UltraMar* con un propósito bien definido: agrupar en sus páginas, para que en ellas se hagan voz unánime, las expresiones del pensamiento y de la sensibilidad de todos aquellos hombres de nuestro país que han seguido su vocación intelectual en el destierro y, con esa vocación, su amor por la libertad y por la República. No se trata de una tentativa más, de un nuevo caso de reiterada laboriosidad en busca de unos simples objetivos culturales. Si nos reunimos, y reunimos nuestras voluntades, en esta ocasión, es porque la tragedia española desborda ya nuestra alma y necesitamos un cauce, un medio de expresión, para darle salida."<sup>4</sup>

También aparecieron revistas que mantenían un diálogo entre las culturas hispánicas, aceptando entre sus articulistas a intelectuales españoles y latinoamericanos que, obtuvieron más difusión por abarcar mayor público, como el caso de *Cuadernos Americanos* mencionado arriba. Entre ellas está *Tierra Nueva*; y los suplementos culturales de los periódicos *Novedades* y *Excelsior*.

*Romance*, revista popular hispanoamericana fue una publicación quincenal, editada por E.D.I.P.A.S.A. A pesar de su breve vida, un año apenas, logró apreciables alcances. Su propósito era cultural, sobre todo literario, aunque también le dio relevancia a las artes plásticas, ya que prestó especial atención a las exposiciones de Picasso en Nueva York. En ella participaron articulistas hispanoamericanos en general de primer orden, "tendiendo hacia un nuevo humanismo, con carácter revolucionario o al menos izquierdista".<sup>5</sup>

De hecho, todas las revistas que ya existían en México abrieron sus puertas a los refugiados, tales son los casos de *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *Rueca*, *Universidad de Méxcio*, *Revista Mexicana de Literatura*, fundada, entre otros, por Tomás Segovia y *Taller*, dirigida por Octavio Paz, que en el número V incluye una nota de bienvenida a la participación de Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya, Lorenzo Varela, José Herrera Petere y Juan Gil-Albert como secretario de la misma. "Al recoger su fraternal colaboración no hacemos -dice Octavio Paz- más que ahondar y proseguir, ahora de modo más visible, uno de los propósitos esenciales que dan sentido a nuestra revista: el de nuestra fidelidad a la cultura y, especialmente, a la causa viva de la cultura hispánica".<sup>6</sup>

Muchas publicaciones iniciadas por españoles refugiados tuvieron poca duración, reduciéndose a algunos números o, quizá, sólo a uno. Fueron intentos por crear revistas culturales de trascendencia, pues era preciso conservar el pensamiento, el sentimiento y la labor intelectual continuada en el exilio. Dice James Valender, "saldrían dos publicaciones que sí lograrían retomar algo del mismo impulso: la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento del diario *El Nacional*... y *México en la Cultura*, el suplemento del *Novedades*... Son dos revistas importantes, que marcan toda una época en la historia de la cultura mexicana e hispanoamericana."<sup>7</sup>

Estas han sido algunas de las revistas culturales realizadas por los escritores de la primera generación del exilio en México.<sup>8</sup> Aquí no se pretende hacer un análisis profundo de ellas, lo que representa en sí un trabajo copioso e independiente.

*Las revistas culturales de los hispanomexicanos*

Los escritores de la segunda generación o los hispanomexicanos sintieron la necesidad de expresarse al través de sus propios medios, y no bastarles el acogimiento de las revistas ya consagradas de sus mayores. Ser "Escritores Jóvenes" de una sección o apartado de *Las Españas*, por ejemplo, no respondía a las diferencias que tenían con la generación anterior, y a sus deseos de manifestarse independientemente.

Cuando estos poetas se relacionan e identifican como grupo en la Facultad de Filosofía y Letras, hacia 1948, decidien editar sus propias revistas. Apareció *Clavileño* en mayo de ese mismo año, pero no alcanzó más que dos números. En ella colaboraron Inocencio Burgos, Manuel Durán, Alberto Gironella, Víctor Rico, Luis Rius y Arturo Souto. El título de la revista lo da a conocer Luis Rius, director de la misma en "Primeras palabras":

"Ninguno de nosotros quedará rezagado en el camino, vencido por el temor, la flaqueza o la desgana. Dan vigor a nuestro ánimo las palabras que Don Quijote dirigía a Sancho cuando ambos cabalgaban sobre Clavileño: 'Destierra, amigo, el miedo; que en efecto, la cosa ya como ha de ir, y el viento llevamos en popa'.<sup>9</sup>

Quizá, lo que destaque de la presentación sea la timidez y, al mismo tiempo, el impulso e ilusión del grupo de redactores; quienes, por la misma cautela, han preferido apoyarse en el pilar sólido del *Quijote*.

La revista *Presencia* publica su primer número en julio-agosto de 1948 también, y logra ocho números. En ella participan Carlos Blanco,

Roberto Ruiz, Manuel Durán, José Miguel García Ascot, Francisco González Aramburu, Luis Rius, Tomás Segovia, Ramón Xirau. Arturo Souto recuerda el pensamiento de Xirau acerca de la revista *Presencia*: "Para él, esta revista fue la última expresión del grupo de la 'preocupación por el destierro'.<sup>10</sup> Pero se adelantaba pues, como Susana Rivera lo ha expresado, éste sigue siendo el eje de sus preocupaciones esenciales. En su mayoría, los participantes de esta revista son algo mayores y en aquella época más maduros que los que se agrupan alrededor de *Clavileño*.

La tercera revista de hispanomexicanos salió en agosto del mismo año de 1948. *Hoja* era, literalmente, una hoja doblada en la que se publicaron poemas de Tomás Segovia, de Manuel Durán, de Michele Albán, de Gironella, de Enrique de Rivas y de Salvador Moreno. Era editada por los primeros tres, quienes lograron los seis números más un volumen de poesías de Segovia. Para Max Aub *Hoja* es una publicación más moderna. Piensa que su director, Tomás Segovia, no pertenece decididamente a ninguno de los grupos anteriores, aunque participa con ambos.<sup>11</sup>

*Segrel* fue publicada en 1951. En ella colaboran José Alberto Gironella, Luis Rius, Inocencio Burgos, Celedonio Serrano Martínez, José Luis González, Arturo Souto, Tomás Segovia y Francisco de la Maza; además incluye una carta a *Segrel* y un cuento de Ramón Gómez de la Serna, enviados desde Argentina a este grupo de jóvenes escritores. El primer número fue de abril-mayo, el segundo, de junio-julio. Los editores de la revista escribieron una presentación en la que explican el título; esta vez se remontan a los orígenes de la lírica en la Península Ibérica, manifestando una visión romántica de

la literatura, pues dan actualidad a la actividad de juglares y trovadores medievales:

"Se les ha llamado también segrieres, y segreres. Nacieron quizá en las tierras de lengua galaicoportuguesa, y vivían trashumantes, de castillo en castillo. Eran hidalgos pobres, que sin otros medios para sobrevivir en la lucha por la vida, ejercían funciones ajugaradas y trovadorescas. No sólo cantaban canciones ajenas, sino que asimismo las creaban propias. Eran, pues, juglares trovadores, que recibían paga por sus obras. Distinguíanse del juglar por ser hidalgos, y del trovador también, pues cantar era su oficio, y de él vivían. Al tiempo, sus costumbres eran ajugaradas: bebedores, tahures, pendencieros, mujeriegos, y trovadorescas. Participaban de ambas condiciones, y de ninguna íntegramente.

No es difícil observar por tanto, que aquellos segreles tenían un cúmulo enorme de semejanzas con el escritor actual. También éste es algo trashumante, algo hidalgo y juglar.<sup>12</sup>

Arturo Souto ha señalado la indefinición ideológica de estas revistas: "Tenían, claro está, una evidente y común tendencia liberal, que buscaba, ante las grandes disyuntivas políticas y filosóficas de aquellos años, la solución más objetiva."<sup>13</sup> Esta carencia ideológica fue motivo de críticas y desconcierto por parte de los mayores. Max Aub dice al respecto: "Cogidos entre dos mundos, sin tierra firme bajo sus pies, influenciados por un movimiento filosófico irracionalista, con una España de segunda mano, no acaban de abrir los ojos a la realidad. Esa misma vaga disparidad hace que su posición política sea inestable."<sup>14</sup> Sin embargo, Souto observa que Max Aub se olvidaba de "que ésta generación no había vivido una España heroica, sino más bien un largo exilio cuyas divisiones políticas eran sin duda desoladoras."<sup>15</sup>

Una semblanza de estas revistas literarias se encuentra nuevamente en palabras de Arturo Souto, en su artículo "Nueva poesía española en México II":

"A todas ellas, sin embargo, las caracterizaba una falta casi absoluta de *actitud*. Si una revista literaria debe responder, casi por axioma, a una definida actitud estética, filosófica, social, política, etc., todas ellas, en mayor o menor grado, propendían a la estricta expresión literaria, sin meterse en honduras. Hasta cierto punto, sólo *Presencia* intentó, en más de una ocasión, romper esta 'torre de marfil'. La tendencia, repetimos, hacia el purismo poético, el no-compromiso, etc., era general... Notábase, sin embargo, que estas revistas de jóvenes faltaban de lo que siempre ha caracterizado los escarceos literarios: el entusiasmo agresivo, las polémicas, la actitud bélica, si se quiere, de las nuevas generaciones. Desde el primer momento, fueron expresión personal de poetas madurados artificialmente.<sup>16</sup>

La revista de los hispanomexicanos más importante fue *Ideas de México*. Apareció el primer número en julio-agosto de 1953. En un principio fue dirigida por el mexicano Benjamín Orozco, quien se ocupó a la administración, mientras José Pascual Buxo se dedicó al aspecto intelectual. Logró los 14 números, el último es fechado en septiembre-diciembre de 1955. La revista se integra cada vez más a la atmósfera literaria de México. Sus redactores fueron: Héctor Azar, Inocencio Burgos, Juan Espinasa, Ernesto González Zamora, César Rodríguez Chicharro, Arturo Souto Alabarce y Julio C. Treviño. En ella participaban tanto mexicanos como exiliados, era una combinación equilibrada en la que desaparecen las posibles diferencias. Años después, Ramón Xirau dirigió una de las revistas literarias más importantes que se hayan publicado en esta época: *Diálogos*.

## Notas

- 1 Fagen, Patricia, *Ob. cit.* p. 73
- 2 *Ibid*, p. 75
- 3 Andújar, Manuel, "Las revistas culturales y literarias del exilio en hispanoamérica" en *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976, Tomo 3, p. 65
- 4 Boletín de suscripción de *Ultramar, Revista mensual de cultura*, Estudio introductorio de James Velender, Ed. Facsimilar, México, El Colegio de México, 1993.
- 5 Andújar, Manuel, *Ob. cit.*, p. 45
- 6 Paz, Octavio, "La casa de España", en *Taller*, México, Diciembre de 1939, pp. 57-58
- 7 Valender, James, estudio introd., en *Ultramar*, p. 23
- 8 Para un conocimiento profundo de las revistas de los exiliados españoles en México, véase Claudet, Francisco, *El exilio republicano en México: Las revistas literarias (1939-1971)*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1992.
- 9 Rius, Luis, *Ob. cit.*, p. 1
- 10 Souto, Arturo, "Sobre una generación de poetas hispanoamericanos", en *Dialogos*, p. 6
- 11 Martínez, Carlos, *Crónica de una emigración*, p. 329
- 12 *Ob. cit.*, p. 1
- 13 Souto, Arturo, "sobre una generación de poetas hispanoamericanos", en *Diálogos*, p. 7
- 14 Martínez, Carlos, *Ob. cit.*, pp. 329-330
- 15 *Ob. cit.*, p. 7
- 16 Souto, Arturo "Nueva poesía española en México II" en *Ideas de México*, p. 32

C A P I T U L O    C U A R T O

**Vida y obra de Luis Rius**

"Nací en un pueblo manchego de tierra áspera y poco fértil... nací en un pueblo manchego y soy mexicano..."<sup>1</sup> Son las palabras con que Luis Rius explica su origen y su sentir. Encierran su historia personal, que se hermana a la de muchos hijos de refugiados españoles en México, quienes a través del tiempo, de los años vividos en el exilio, han llegado a apreciar a la tierra mexicana como propia.

Luis Rius fue originario de Tarancón, provincia de Cuenca, lugar desde el que se extiende La Mancha. Nació el día 1º de noviembre de 1930. Su padre Luis Rius Zunón, oriundo del mismo pueblo, era abogado, intelectual, político activo republicano y librepensador. Compartía con su esposa, Manuela Azcoita de Rius, el gusto por las costumbres arraigadas del lugar, donde ella también había nacido. Diferían en las ideologías, pues ella provenía de una familia monárquica, tradicionalista y católica fervorosa; además, tenía poder económico, principalmente en tierras. Pero estas diferencias no dividieron al matrimonio, ni confrontaron a los hijos Elisa y Luis, quienes eran aún niños cuando estalló la guerra. La familia pertenecía a la pequeña burguesía de ideas republicanas y liberales. Luis Rius Zunón llegó a ser gobernador de las provincias de Soria y de Jaén, durante la segunda República Española, causa por la que tuvo que salir huyendo hacia Francia en el primer año de la guerra. Iba tras su familia, que había partido en el mes de octubre y se había instalado provisionalmente en el poblado de Tournaville, Normandía, donde les daba asilo un pariente. La familia ya reunida, se dirigió a París a principios de 1937, lugar en el que permaneció hasta fines de marzo de 1939, cuando Luis Rius Zunón decidió dejar Europa, huir de

la amenaza de la Segunda Guerra, para venir a América. Desembarcó junto con su esposa e hijos en Nueva York, y dos meses después, el 1º de junio llegaron a México. Era el lugar que ya habían pensado para vivir en el exilio.

Llegaron a la República Mexicana cuando el futuro poeta tenía ocho años. Experimentaron los problemas de la adaptación y situaciones difíciles que superaron poco a poco. La familia Rius sufrió un cambio radical; había sido una de las principales en la región que habitaba, y había dejado todo para venir a un país totalmente desconocido, en donde también era desconocida. Una vez en el exilio, ante el desarraigo y las diferencias culturales con el pueblo mexicano, surgió la necesidad de pertenencia. Y fortalecieron los lazos con sus raíces por medio de expresiones musicales y líricas particulares. Mucho tiempo después de la llegada, Luis Rius Zunón formó un grupo musical llamado *El Candil*, que interpretaba los villancicos y las canciones tradicionales de Tarancón, que había entonado con su familia. Recopiló este folclor manchego en un ejemplar intitulado *Romancero (de Fernando Muñoz y la Reina María Cristina 1808-1878)*, que fue publicado en 1966, y reúne 108 romances, en su mayoría inspirados en personajes históricos. En la actualidad el grupo *El caño gordo* (nombre que toma de una fuente de Tarancón) ha rescatado estas canciones y las ha editado; incluye el "Villancico del pastor niño" de Luis Rius Azcoita, publicado por vez primera en *Canciones de ausencia* y, posteriormente, en la antología.

Los primeros diez años de la vida de Luis Rius transcurrieron entre cambios y adaptaciones: dejó la casa familiar, salió de su

pueblo y comenzó a vivir en el exilio, que se prolongó para siempre. Para él era incomprensible la añoranza de sus padres por la patria, España, que era una añoranza sustentada en el recuerdo para sus padres, le significaba una irrealidad, una fantasía; pero iba penetrando y enseñándole su origen. Mientras tanto, se dio otro hecho importante: su encuentro con la literatura, que fue promovido por su padre, quien tenía vena literaria; había sido impulsado a ella por el tipo de familia a la que pertenecía, pues esa reducida élite intelectual tenía bibliotecas importantes. Luis Rius Zunón era lector de obras clásicas, sobre todo, españolas, y también, poeta, pero no se dedicó de lleno a la poesía. Las primeras obras que acercó a su hijo fueron del teatro de los Siglos de Oro, y en especial, las de Lope de Vega. La rima, la versificación artificiosa sustentada en los tropos o figuras retóricas, se integraron de manera natural a sus primeras experiencias literarias; al igual que los villancicos, las canciones, los romancillos y los romances de la tradición popular. Todo en conjunto llegó a formar parte de Luis Rius, ya no sólo como lector, sino como escritor. A continuación se transcribe el siguiente fragmento de "Romancillo de abril", que ejemplifica esta afirmación:

...  
dime hortelanita,  
-corazón de niña,  
ademán de reina-,  
para el galán triste  
que llegue a tu reja  
¿no habrá en tus rosales  
ya una rosa abierta?"

España y la literatura clásica fueron los primordiales ingredientes que nutrieron a Luis Rius durante los primeros años de

vida en el exilio. Le hablaron de una patria en la que habían existido poetas consagrados, como los que forman las generaciones del 98 y 27. En el orden político, España había llegado a proclamar la República, que únicamente estaba suspendida y representaba el ideal de los suyos. Esta carga favorece la fantasía, pero impide la autorrealización en el exilio, a tal grado que la realidad en México se convirtió en un período incierto y nebuloso:

Yo fui, no soy, y mi verdad es ésta,  
mi presencia conmigo, la más mía;  
ser tan sólo memoria y lejanía,  
jugador ya sin carta y sin apuesta.<sup>3</sup>

Por otro lado, la vida en México era la realidad cotidiana. Los días que se sucedían uno a otro y formaban años que, al sumarse, establecían un tiempo determinante de alejamiento con esa España idealizada. Y también tiempo de realización, de amigos, de sucesos comunes y trascendentales. Ante estas circunstancias, el exiliado se nace -diría Unamuno- de una manera existencial, y muy confusas son sus respuestas al preguntarse el sentido de la vida. Por ello, la poesía de Rius está impregnada de preguntas que así lo manifiestan:

¿Quién soy yo aquí, quién soy  
en esta tierra de hombres  
...  
Decid quién soy para que sea mi nombre  
escarmiento de otros,  
posibles desertores.<sup>4</sup>

O bien, el sentimiento del tiempo que se refleja en el siguiente:

Desterrado en el tiempo  
como en isla infinita,  
sin retorno. Exiliado  
en esta edad que avanza, que declina,  
que no cesa, que huye,

río al mar, día a día.

Olvidada en el mar  
me dejé yo la vida.

Luis Rius asistió a la escuela en Francia, donde también aprendió la lengua; aunque ya sabía leer y escribir en español desde los cinco años. Prosiguió su educación académica en México, por breve temporada en el Liceo Franco-Mexicano, luego en la Academia Hispano-Mexicana, que abrió sus puertas en 1940. Allí terminó el bachillerato. Posteriormente, ingresó a la Facultad de Derecho, aunque sólo por un año, para cumplir un deseo del padre; quien además creía que, quizá, en Cuba su hijo encontraría más oportunidades para desempeñarse como abogado, por lo que en 1947, lo insta para ir a La Habana a continuar sus estudios de leyes. Su estancia se redujo a unos meses, pues regresó a México con el propósito de asistir a la Facultad de Filosofía y Letras, la de Mascarones, donde estudió la carrera de Lengua y Literatura Española. Allí aprendió lo que realmente deseaba, y enriqueció su vocación literaria; además, recibió el apoyo intelectual de algunos maestros pertenecientes al exilio, y de otros quienes impulsaron sus aspiraciones. En ese lugar se unió con los jóvenes escritores hijos de refugiados, conformando la segunda generación. Entre ellos había una identificación plena, compartían el destierro y formaban parte de un mismo grupo cultural. Entre sus amigos más cercanos se encontraban escritores y pintores, como: Alberto Gironella, Inocencio Burgos, Arturo Souto, Héctor Xavier, Enrique Echevarría, Vlady, José Luis Cuevas, Víctor Rico, Juan Espinasa y José Pascual Buxó, entre otros.

"Rius -recuerda Arturo Suoto- tuvo grandes amigos pintores, cuyos estudios solía frecuentar. Durante muchos años nos reunimos tarde a tarde en el

pequeñísimo taller que Gironella tenía en la azotea de la casa de sus padres. Allí germinaron de hecho las primeras revistas literarias: *Clavileño*, de la que Rius fue director, y *Segrel*; germinó también el primer libro de poemas... Más tarde se trasladaron las tertulias a la galería Prisse".<sup>5</sup>

En este grupo, Luis Rius encontró al público que más comprendía su expresión, su sentimiento y su forma artística. *Clavileño* fue fundada en mayo de 1948, en ella aparece el poema "Yo soy un gigante", que pasó al primer poemario con algunas variantes, incluyendo el título que cambió por el de "Surge la enramada..." Y en 1951, surgió *Segrel*. El primer número de abril-mayo publica tres canciones de vela: "Espuelas compré de plata", "Romancillo de abril" y "Deja que llegue..."; las precede el artículo de Arturo Souto Alabarce: "Breve apunte sobre el libro *Canciones de vela* de L. Rius." El segundo y último número, de junio-julio, publica "Y se perdió tu voz...", poema que también formó parte del poemario *Canciones de vela*, y luego pasó a su antología poética con algunos cambios.

Fue el maestro Julio Torri quien lo acercó a la literatura medieval y, especialmente, a las "canciones de vela", un verdadero descubrimiento poético para Rius, que lo motivaron a publicar su primer poemario en 1951. La edición incluye dibujos del pintor Arturo Souto y un epílogo del citado Julio Torri. Fue editado por Ediciones Segrel, y el colofón contiene los siguientes datos: "Acabóse de imprimir este libro, el primero de las Ediciones Segrel, en 'El libro perfecto'. S.A., a los X días del mes de julio de MCMLI años. Se hizo un tiro especial de 50 ejemplares para los suscriptores."<sup>6</sup> Como es fácil suponer, la editorial corresponde a la revista literaria del mismo nombre, empresa de muy jóvenes escritores que no subsistió por falta de financiamiento.

El poemario recoge algunas de sus primeras creaciones, es preciso recordar las palabras de Arturo Souto Alabarce: "Rius escribe espontáneamente desde los siete años. Mas no lo hace sin dolor. Al revés, una y otra vez, medita, y pule sus versos".<sup>7</sup> No es una obra extensa la de Rius, cada verso va siendo depurado y perfeccionado. Por ello, cuando vuelve a publicar un poema efectúa algunos cambios, creando una nueva versión del mismo. Esta recopilación, también incluye otros poemas escritos a la manera de las canciones que lo acababan de asombrar, y le venían a dar material nuevo. Dice el poeta: "Su intención, su sabor popular, su originalidad me encantaron"<sup>8</sup>; por lo que decide intitular el poemario *Canciones de vela*. En el "Prólogo" explica este título:

"El título no debe escandalizar. Canciones de Vela llamaron antaño a las canciones que sin descanso entonaban los soldados que hacían guardia por las noches, para dominar el sueño. La única canción de vela que conozco en español es obra de Gonzalo de Berceo, y la pone en boca de los centuriones romanos encargados de custodiar el sepulcro de Jesús, en su poema El Duelo de la Virgen... pensé entre otras cosas, que si las canciones de vela eran las cantadas por los centinelas o veladores para vencer el sueño, bien podía llamar así a las que yo compuse, que también me robaron algunas horas de reposo, y fueron por un tiempo mi desvelo, y me ayudaron a dominar muchas veces ese sopor íntimo, fruto de desengaños y desesperanzas, que quizá sea el más profundo y nocivo de los sueños. Con mis versos di, en ocasiones, nuevo aliento a mi alma, más luz a mi pensamiento, mejores bríos a mi ilusión que, por ellos, se mantuvo siempre despierta; por lo cual creí que si un título merecían, ninguno les cuadraría mejor que Canciones de Vela."<sup>9</sup>

Sólo dos poemas son propiamente canciones de vela, el número XIV: "Cómo brillan los luceros" y el XV: "La burlada". También aparece el verso libre, pero sobresalen los romances y las silvas. La mayor parte son de temática amatoria, y restan unos pocos que aluden al

destierro. El descubrimiento poético de las canciones de tradición, conocidas en la literatura española a partir de la Edad Media, selló el gusto poético de Rius, que al acercarse a este género, lo quiso traer a la modernidad. Arturo Souto dice al respecto: "Olvidáronlas los hombres con gran injusticia, y hoy las resucita Luis Rius, para su propio gusto, y el de los demás. Esa resurrección responde, en cierto aspecto a la naturaleza misma del poeta."<sup>10</sup> Sin embargo, todos los géneros literarios se han modificando a través del tiempo, por lo que resulta anacrónico presentar las canciones de vela como vigentes a mediados del siglo XX. No por ello carecen de belleza e ingenio poético. Con el transcurso de los años dejaron de ser el núcleo sobre el que giraron los poemarios de Rius, pero nunca desaparecieron completamente.

En el número 4 de la revista *Presencia*, de 1948, apareció el poema "En el destierro, España...", que luego recogió en *Canciones de vela*.

Cuando Luis Rius termina la carrera de letras hispánicas, va a la Universidad de Guanajuato, invitado por su director José Rojas Garcidueñas. Allí colabora en la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras, junto con Luis Villoro, Horacio López Suárez, Ricardo Guerra y Pedro Garfias, a quien Rius admiró como poeta, sin tener influencia en el estilo. Todos compartían aquel auge cultural de la ciudad de Guanajuato, que en el año de 1953 realizó por primera vez el festival Cervantino, y en el que también participaron.

Rius se separa por primera vez de su familia y siente la nostalgia por una amada que permaneció en la ciudad de México. Mientras tanto, se inspiraba y escribía los poemas que conformaron *Canciones de*

*ausencia*, su segundo poemario que fue publicado por la Universidad de Guanajuato, en 1954; ilustrado con viñetas de Vlady. Muchos poemas son de tema amoroso; otros, tienen un tono triste y desalentado, entre ellos los que pertenecen al destierro. Asimismo, existen algunos pocos que son canciones de vela y villancicos; y, dos o tres dedicados a la ciudad de Guanajuato:

Mañana en el pueblo.  
Abierto frescor que baja  
del monte; pregón alado  
de nueva luz y fragancia.

Ya vienen los carboneros  
por las calles empinadas.  
Burros trotones y tristes  
al aguijón de la vara

Mañana en el pueblo.  
Hora luminosa y mansa.  
Los gritos madrugadores  
hieren de ilusión las plazas  
de rotas fuentes sedientas.  
A la voz de la campana  
caminan las viejecitas,  
diminutas, encorvadas.

Mañana en el pueblo:  
Claro despertar del alma.  
En el regazo del monte,  
las calles aprisionadas  
brillan en quebrados surcos,  
al oro de la mañana.<sup>11</sup>

En 1955, Luis Rius presentó la tesis *El mundo amoroso de Cervantes y sus personajes* para obtener el título de Maestro en Lengua y Literatura Española. Relacionado a las obras de Miguel de Cervantes, también escribió la *introducción* a las *Novelas ejemplares*, editadas por la UNAM, en 1962. En ese mismo año fue director de la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad de Guanajuato. Pocos años después, regresó al Distrito Federal, y se incorporó a las actividades académicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la

Universidad Nacional Autónoma de México. Durante algún tiempo impartió clases en su antiguo colegio: la Academia Hispano-Mexicana, también en la Universidad Femenina de México y en el Mexico City College. Y fue becario del Centro Mexicano de Escritores de 1956 a 1957.

Luis Rius se casó por primera vez en 1957 con Eugenia Caso, hija del historiador y arqueólogo Alfonso Caso. Tres hijos nacieron de este matrimonio: Luis, Eugenia y Manuela. Según el propio Luis Rius Caso, su padre les inculcó la ética, el estudio y la autocrítica, entre otros valores; pero quizá el que haya trascendido más fue el de la libertad. En el poema "A mi hijo" se encuentran resonancias de este valor:

Luis, como yo;  
 mi niño, hijo, pequeño,  
 te llamé como yo  
 y te llamarás siempre  
 así, Luis, como yo  
 siempre me llamaré.  
 Pero tú serás tú,  
 ya lo has sido desde el primer momento.  
 Y por serlo, no importa  
 lo que hagas, lo que pienses,  
 por solamente ser tú, Luis, ya eres  
 para mí más que yo,  
 más que mi mismo nombre.

Esta creación se incluyó en el tercer poemario *Canciones de amor y sombra*, y después en la antología poética.

El periodo en el que Rius publicó los primeros dos poemarios es muy corto, de 1951 a 1954. Pasaron once años para que apareciera el siguiente. ¿Por qué hay ausencia de creatividad durante estos años?

Para que sus versos se lograran tenían que pasar por un doble tamiz: El primero, la creciente autocrítica, pues constantemente sometía sus poemas a la duda estética; el segundo por nuevas responsabilidades familiares y sus labores académicas. En 1965 apareció *Canciones de amor y sombra*, publicado por la Editorial Era. Contiene cincuenta creaciones entre amorosas, del destierro y de temática variada, como las dedicadas a algunos personajes en su muerte, de nuevo incluye un par de villancicos y romances. En cada publicación Rius va afinando su lírica; ecos de Antonio Machado, de Juan Ramón Jiménez, de Quevedo se descubren en ella. Prosigue la tradición popular peninsular, aunque también hay verso libre. Su poesía es sutil, sencilla, profunda y diáfana.

El título de *Canciones de amor y sombra* refleja el sentir del poeta, quien además de enamorarse varias veces, ya había conocido las desilusiones y los desencantos del amor, es decir, su parte sombría. Estas fuerzas paradójicas del amor, que lo seducen y lo desalientan. El elemento del destierro también participa en la sombra: Rius parece estar viviendo una irrealidad; no es él, sino su sombra la que va por la vida; siente que su verdadero yo se ha quedado en otra parte.

Cuando Luis Rius publica *Canciones de amor y sombra*, ya es profesor de Literatura Medieval y Literatura de los Siglos de Oro en la Facultad de Filosofía y Letras; institución de la que ya nunca se separó.

En 1966, junto con Arturo Souto, preparó el texto intitulado *Los grandes textos de la literatura española hasta 1700*, con el siguiente fin: "El principal propósito que persigo con este libro -dice Rius en la nota introductoria- es despertar, o aumentar, el interés de un

público numeroso por la literatura española medieval y clásica. Y más concretamente, iniciar a ese público al disfrute de la lectura de poemas, cuentos, novelas, comedias, escritos en lengua española hasta fines del siglo XVII.<sup>12</sup> En él va comentando la historia literaria, y resaltando las características de las obras que incluye. Fue publicado por la Editorial Pormaca, y es el número 25 de la colección Pormaca. Fue el primer tomo de una obra de divulgación literaria. El segundo, de 1700 a 1950, se debió a Souto.

Luis Rius publicó algunos artículos en revistas y periódicos. Entre ellos: "Tres poetas", en *Revista UNAM*, en 1966. Y en *El Herald*o, donde colaboró como director de la sección cultural, "Los españoles en México: Historia de una doble personalidad" y "Maestros españoles en la UNAM", ambos en 1967. En esta sección tenía una columna intitulada *Buhardilla*, en la que dialogaban el sabio y grave búho y la inquieta e instintiva ardilla acerca de temas literarios. Asimismo, produjo una serie de programas radiofónicos en Radio UNAM, que intituló *Literatura española*. Fueron en total 371, con una duración de 15 minutos cada uno. El primero salió al aire el 2 de febrero de 1962; el último, el 7 de marzo de 1970. Durante 8 años Rius dedicó este tiempo a múltiples temas y autores, pero también la gran mayoría se relacionan con la poesía, aunque también dedica algunos a la narrativa. Se presentaron en orden cronológico, iniciando con los cantos épicos hasta llegar a la literatura moderna contemporánea, que ocupó aproximadamente dos terceras partes de toda la programación. Muchos programas los concentró en los Siglos de Oro, así como al Romancero. Algunos autores que sobresalen son: Cervantes, Lópe y San Juan de épocas anteriores; y modernos: Becquer, Juan Ramón

Jiménez, León Felipe, Pedro Garfias, Antonio Machado, Juan José Domenchina, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Rejano, Carlos Pellicer y José Moreno Villa entre muchos otros más.

En 1968, la Editorial Málaga publicó la tesis que había presentado Rius para obtener el doctorado en Letras Hispánicas. El ensayo *León Felipe, poeta de barro* ha sido reconocido por expertos en la materia como la más fiel biografía, y hasta entonces la única como libro enteramente a ella dedicada; es además una de las mejores críticas de su obra. Dicho estudio surgió de una serie de pláticas grabadas que sostuvieron ambos poetas, quienes fueron entrañables amigos.

El último poemario que Luis Rius vio publicado fue el de *Canciones a Pilar Rioja*, en 1970, por la Editorial Finisterre. Libro que obtuvo el premio Olímpico de Poesía, con motivo de los XIX Juegos Olímpicos en México, celebrados en 1968. Pilar Rioja, la bailarina, fue su segunda esposa. Por este amor Rius combinó artísticamente la literatura, el baile y el canto, unidos a la admiración por su gracia y belleza. El poemario se volvió a editar en 1992 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, dentro de la colección Lecturas Mexicanas, tercera serie, número 66.

Luis Rius continuó su labor docente de tiempo completo. Recuerda Gonzalo Celorio, su discípulo y amigo:

"Rius convocaba en su clase al Arcipreste de Hita, quien pasaba, merced al puente que tendía la voz del maestro, del siglo XIV a nuestro tiempo para hablarnos con gracia, con simpatía, con agudeza, de sus peripecias amorosas. Convocaba al Arcipreste y al infante don Juan Manuel y a Alfonso el Sabio y a Pedro López de Ayala y a Gil Vicente, que acudían a nosotros con absoluta naturalidad, con absoluta vigencia, acaso porque la voz que los convocaba había abrevado en ellos y por ellos estaba articulada".<sup>13</sup>

Desempeñó algunas funciones dentro de la Facultad de Filosofía y Letras: Jefe del Departamento de Letras Españolas y Jefe del Departamento de Literatura de la Dirección General de Difusión Cultural, ambos en 1970; además fue Jefe de la División de Estudios Superiores, durante los años que van de 1971 a 1978. En 1972, cuando desempeñaba este cargo, escribió el texto *La poesía*; que pertenece a la Serie "Temas básicos", cuyo objetivo es poner al alcance de los estudiantes "los temas vertebrales de los cursos correspondientes en el nivel de enseñanza preparatoria o bachillerato"<sup>14</sup>, en cada una de las áreas de Matemáticas, Ciencias Naturales, Historia y Ciencias Sociales y Lengua y Literatura. Este texto contiene parte del pensamiento teórico poético de Luis Rius, que se analizará adelante. Plantea algunos problemas propios del estudio de la poesía, y da a conocer su punto de vista al respecto; se concentra en algunas de las características esenciales, como las figuras retóricas, sobre todo, la metáfora y el ritmo.

En 1973, dentro de la publicación discográfica de la colección *Voz viva de México*, de la Universidad Nacional Autónoma de México, se incluye un disco antológico de Rius, que en opinión de Arturo Souto tiene particular interés:

"Incluye las mejores poesías del autor, las más plenas y maduras, pero no sólo esto, sino también las más significativas en cuanto a su poder de expresividad existencial. A todo ellos hay que añadir que los versos están dichos por el propio poeta, es decir, con la actitud, el ritmo, el tono que le son característicos y que en un arte verbal como la poesía son fundamentales. El disco "Voz viva", o mejor dicho, su cubierta, está ilustrada con una obra de Alberto Gironella: "El obrador de Lezcano".<sup>15</sup>

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Luis Rius se solidarizó con las razones políticas de su padre, por lo que nunca pretendió el retorno a España mientras estuviese bajo la dictadura de Francisco Franco. Era una actitud ética dado que sus circunstancias políticas le permitían volver; esto se debe a que la dictadura franquista había otorgado a la familia el permiso de regresar; además, les devolvió las tierras que les pertenecían. Razón por la que Manuela Azcoita de Rius viajó a España, con el fin de arreglar los asuntos legales relacionados con las tierras. El resto de la familia se mantuvo en el exilio, hasta 1974, cuando mueren el padre y la madre del poeta; por lo que se ve en la necesidad de visitar España por primera vez, para tramitar la sucesión testamentaria de sus padres. Las circunstancias que lo llevaron a su país de origen eran penosas, y los fines burocráticos; sin embargo, no decrecieron sus expectativas de pisar tierra española y descubrir su sentir. El viaje reanimó su espíritu, aunque también intuyó que su ser tampoco era completo allá.

En 1978 viajó por segunda vez a España. Esta vez prolongó su estancia por un año. Se relacionó con amigos como Daniel Suciroy, quien lo acompañó a Tarancón y otros lugares, y escribió experiencias de vital importancia, que hoy permiten comprender el ánimo del poeta al reencontrarse con España:

"En Tarancón, su pueblo natal, en Madrid, en cualquiera de las ciudades y pueblos españoles que recorrimos juntos en los últimos 10 años, él, por primera vez, reconocía las calles, las esquinas, las casas y los paisajes donde él había vivido durante todo aquel tiempo del destierro, y encontraba a las gentes con las que él había vivido: disfrutaba y penaba con este fingimiento de apoderarse minuciosamente del pasado, del otro pasado, o del pasado del otro, como se quiera, para fundir su desdoblamiento en una unidad, en una identidad imposibles. Sólo al entrar de nuevo en la casa de su infancia y pasar su mano de hombre por los viejos muebles castellanos del despacho

paterno... pudo sentir acaso Luis Rius el roce fugitivo del comienzo de aquel pasado...<sup>16</sup>

En el tiempo que conoce España busca la tierra de su fantasía y de sus sueños; y, sin embargo, a su regreso trajo consigo desilusiones, no encontró la patria que él esperaba. Toma conciencia de que, finalmente, es una tierra a la que no pertenece, por lo menos en aquella proporción que él mismo se había fijado. Fue entonces cuando el gran problema de identidad, del que siempre fue sujeto, se recrudeció y le trajo más sinsabor; ni lejos, ni dentro de su tierra natal puede encontrar satisfacción. Su vida que ya era contradicción y desesperanza, queda ahora marcada por sentir haber nacido en el destierro, pertenecer a él por siempre. El poema "Acta de extranjería", que se transcribe a continuación, plantea la búsqueda del poeta del otro yo; también, expresa el desaliento al no encontrar sino a otro extraño, tan extraño como el yo que permanece consigo.

¿De qué tierra será?, ¿dónde su mar?  
-dicen-, ¿cuál es su sol, su aire, su río?  
Mi origen se hizo pronto algo sombrío  
y cuando a él vuelvo no lo vuelvo a hallar.

Cada vez que me pongo a caminar  
hacia mi pierdo el rumbo, me desvío.  
No hay aire, río, mar, tierra, sol mío.  
Con lo que no soy yo voy siempre a dar.

Si acaso alguna vez logré mi encuentro  
-fue camino el amor-, me hallé contigo  
piel a piel, sombra a sombra, dentro a dentro,

el frágil y hondo espejo se rompió,  
y ya de mí no queda más testigo  
que ese otro extraño que también soy yo.<sup>17</sup>

Este soneto fue publicado en la antología. Es una de las creaciones decisivas de Luis Rius, pues en él concentra sus rasgos

esenciales. Fue escrito hacia el final de su vida, cuando parece haber meditado y madurado los sentimientos que desde joven tuvo.

El grupo intelectual al que perteneció Luis Rius es el de 1950, aquellos jóvenes que se reunían en la Galería Prisse. Sin embargo, Rius se mantuvo al margen de pertenecer a capillas literarias, se alejó de rencillas diversificando sus relaciones. Esa era su convicción. Su vida iba con el sentimiento, con el yo interno que le envolvía en la belleza artística y en el amor. Tuvo una personalidad multifacética. Al respecto, su hijo, Luis Rius Caso, comenta que mostró una cabal actitud ética, al mismo tiempo que disfrutaba de la vida bohemia. Gozaba de la amistad, mucho de su tiempo lo dedicó a sus amigos, con quienes fue generoso. Tuvo entrañables amigos profesores universitarios, y no faltaron gitanos cantaores y bailaroes, quienes, a diferencia de los anteriores, quizá no tenían ninguna instrucción académica; y otros más, que eran actores de teatro, televisión y cine, y lo invitaron a la filmación de la película *Patsy, mi amor*, del malogrado director Manuel Michel, en la que aparece en una escena impartiendo cátedra en su aula universitaria.

Luis Rius revisó a fondo su creación lírica. Meditó cada verso y lo perfeccionó, cambió algún vocablo o signo de puntuación, suprimió alguna estrofa, depuró la forma. Los poemas que había escrito después de su última publicación de 1970, los analizó también con autocrítica; y luego, los que consideró mejores, los incluyó en su propia antología. Dispuso los poemas en secciones, a partir de su

tono y temática, y los ordenó cronológicamente. Pensó en un título para cada una de las partes, y en uno para toda la obra. Finalmente, redactó la nota preliminar, fechada el mes de octubre de 1983. Tres meses después murió, por lo que no vio publicada esta antología que había preparado minuciosamente. *Cuestión de amor y otros poemas* fue editada por Promexa, en 1984. La cubierta reproduce el dibujo que retrata al poeta, realizado por el pintor Arturo Souto en 1951. El prólogo es de Ángel González. "Cuestión de amor" es el título de una obra literaria medieval, que nuevamente manifiesta la afición del poeta por esta literatura. El vocablo *cuestión* pone de manifiesto un problema sobre el que se pregunta algo: el amor; pero, también implica debate o discusión sobre ese problema. Para Rius, no sólo es el amor el de los amantes, que es una de las cuestiones más complejas, a la que dedicó gran parte de su vida; sino el que mostró por la misma vida, pues en ella se buscó a sí mismo y al mundo que le debía corresponder.

*Cuestión de amor* recoge 117 poemas de un total de 179. En su selección, ordenamiento y recreación proyecta una autocrítica seria. Como lo manifiesta Arturo Souto:

"Lo más difícil para él fue, sin embargo, vencer su propio rigor estético, ya que era siempre el primero y más crítico lector de sus poemas. No era Rius un poeta verboso ni mucho menos fácil. Escribía poco, lenta, prudente, esforzadamente. Sin llegar nunca a extremos juanramonianos, rara vez estaba seguro de sus versos, pocos le merecían confianza, y es que la disciplina académica le había impuesto una autocrítica tan dura que llegó a ser negativa. Aquí reside la explicación de la brevedad. No pongo en duda que el estudio y el método agucen la capacidad selectiva, pero afirmo que en el caso de Rius, como en el de otros muchos escritores, puede convertir esta capacidad en inhibición paralizadora."<sup>18</sup>

Es su testamento literario, pues cuando realiza la antología estaba "consciente de que la obra, el texto, es lo único que puede quedar de un escritor".<sup>19</sup>

"No se puede vivir como si la Belleza no existiera" dice una leyenda que enmarca el escenario del foro "El unicornio" de la ciudad de México, y está firmada por Luis Rius, quien encuentra la Belleza en el arte: en la poesía, en el baile y el canto, si es flamenco, mejor; y en el ser humano, en la mujer. "Quería a todas las mujeres y se enamoró de algunas; todas se enamoraron de él, todas le querían",<sup>20</sup> escribe su amigo Daniel Sueiro.

"Llanto y dolor de todos por la muerte de Luis Rius; 14 ofrendas florales -las matemáticas en esto nunca son exactas- y un clavel rojo sobre su ataúd".<sup>21</sup> Es el encabezado de la sección financiera y cultural del periódico *Excelsior* del día 12 de enero de 1984. Un cáncer pulmonar lo había llevado a la muerte dos días antes, a los 53 años de edad. Por la terrible enfermedad sufrió depresión y agonía. Miguel Bueno publicó un artículo en esta misma sección, motivado por la muerte del poeta, del que se rescatan las siguientes palabras:

"Profundo y doloroso en verdad es el vacío que ha dejado en nuestra cultura literaria y sobre todo en nuestro estado de ánimo, la ausencia de Luis Rius; pocas vocaciones como la suya, por completo entregada a penetrar el numen de la poesía y trasladarlo en su amorosa entrega a la enseñanza, en sus esclarecedores ensayos, en su inspirada obra poética."<sup>22</sup>

Muchos intelectuales como Homero Aridjis, Ernesto Mejía Sánchez, German Pardo, Otto Raúl González, Sergio Fernández, Eduardo Lizalde, Ali Chumacero, Vicente Magdaleno, Arturo Souto y otros más,

coincidieron con Miguel Bueno. Así lo constatan los diarios mexicanos. En España también hubo tristeza en aquellos amigos que Luis Rius dejó por allá, entre ellos, Jaime Lorenzo, quien escribe lo siguiente: "En uno de esos veranos gloriosos, el más glorioso de todos, nos trajo Ángel González un largo tipo de buen semblante al que muy pronto quisieron hasta las piedras... Verano prolongado por fortuna por el año sabático del profesor Luis Rius, durante el cual hice la amistad más meritoria que haya tenido".<sup>23</sup>

Luis Rius fue un hombre de gran y brillante personalidad: enamorado, abierto, buen amigo y buen conversador, sobre todo, sensible; pero, a la vez, angustiado, solitario, melancólico en el fondo, pesimista. Su poesía es la búsqueda de sí mismo. Dice Gonzalo Celorio: "Compadecí a Luis Rius más allá del flamenco. Compadecemos todos su soledad, su extranjería, su muerte. Como don Quijote, confundió la vida con la literatura y por transmutar la primera en la segunda, renunció a ella. Se inmoló. ¿Quién lo conoció? Acaso ni él mismo se conoció, siempre extrañado de sí mismo."<sup>24</sup>

...  
 ¿A qué esperé? ¿A qué viví? ¿Qué tuve  
 que -si llegué a tenerlo- me parezca,  
 ni en recuerdo, dichoso verdadero?

Mis pasos en la tarde. Antaño anduve  
 por aquí mismo. Ya cuando anochezca  
 lloraré a solas por lo que no espero.<sup>25</sup>

Del 24 al 28 de mayo de 1993, se celebró el coloquio internacional "Los poetas del exilio español en México", en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. En el que se

incluyeron las ponencias de Gabriel Rojo *Luis Rius y el "arte de extranjería"* y de Gonzalo Celorio *"Corazón desarraigado"*. Asimismo, se trataron temas respecto a la creación poética de los escritores hispanomexicanos, como la exposición de Susana Rivera: *La experiencia del exilio en la obra de los poetas hispano-mexicanos*, y la de Eduardo Mateo Gambarte *La problemática de la creación en el joven exiliado*, ambos fueron parte de la mesa "La segunda generación".

Recientemente, con motivo del décimo aniversario de su muerte, se han llevado a cabo algunos eventos: El día 10 de enero de 1994, se realizó un homenaje *in memoriam*, en el Ateneo Español en México. La Universidad Nacional Autónoma de México lo recordó el día 10 de marzo del mismo año, bajo la organización de la Coordinación de Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras, participaron sus amigos Federico Alvarez, Graciela Cándano, Gonzalo Celorio, Horacio López Suárez y Arturo Souto, además hubo un recital de Néstor López Aldeco. En Tarancón se celebraron las Jornadas Culturales por el "1º Aniversario de la creación de la Biblioteca Municipal 'Luis Rius'. Homenaje a la Familia Rius y al Poeta D. Luis Rius Azcoita muerto en México el día 10 de Enero de 1984". Las actividades se realizaron por 6 días, en ellas participaron autoridades oficiales y culturales de Tarancón, el escritor Carlos Murciano y familiares. En la clausura intervino María Dolores Pradera, entre otros artistas.

## Notas

- 1 Ruiz, Luis Bruno, "Canciones a Pilar Rioja, un excelente libro de Rius" en *Excelsior*, 12 de enero de 1984, p. 3-B
- 2 Rius, Luis, *Canciones de vela*, p. 26
- 3 Rius, Luis, *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 66
- 4 Rius, Luis, "¿Quién soy yo aquí, quién soy", en *Cuestión de amor...*, p. 73
- 5 Souto, Arturo, "Luis Rius" en *Los universitarios*, p. 3
- 6 *Ob. cit.*
- 7 Souto, Arturo, *Ob. cit.*, p. 6
- 8 Rius, Luis, *Ob. cit.*, p. 9
- 9 *Ibid*, pp. 9-10
- 10 *Ibid*, p. 6
- 11 Rius, Luis, *Ob. cit.*, pp. 43-44
- 12 Rius, Luis, *Ob. cit.*, *Advertencia preliminar*, p. VII
- 13 Celorio, Gonzalo, "Corazón desarraigado" en *Semanal*, p. 17
- 14 Rius, Luis, *Ob. cit.*, Presentación, p. 3
- 15 Souto, Arturo, *Ob. cit.*, p. 3
- 16 Sueiro, Daniel, "Voces y voz de Luis Rius", en *El País*, 18 de enero de 1984, p. 24
- 17 Rius, Luis, *Cuestión de amor...* p, 76
- 18 Souto, Arturo, *Ob. cit.*, P. 3
- 19 *Ibidem*
- 20 *Ob. cit.*, p. 24
- 21 Sobre los pormenores de la muerte y el velorio del poeta Luis Rius véase *Excelsior*, 12 de enero de 1984, sección Financiera y Cultural y sección Sociales B. Los intelectuales y artistas amigos de Luis Rius asistieron a los funerales, expresaron su profunda tristeza por la pérdida del amigo y del escritor hispano-mexicano.
- 22 *Ibidem*
- 23 Lorenzo, Jaime, "Muere en Méjico Luis Rius"
- 24 *Ob. cit.* p. 19
- 25 *Cuestión de amor...*, p. 70

## C A P I T U L O   Q U I N T O

### La poética en Luis Rius

El pensamiento poético de Luis Rius surge de sus estudios profesionales y la reflexión sobre su quehacer literario. Sus ideas teóricas se encuentran en el texto titulado *La poesía*. Como se indicó en el capítulo anterior, se trata de una publicación de 1972, que forma parte de una serie de temas básicos en diversas áreas con el fin de apoyar la enseñanza media superior. En él, Luis Rius analiza algunos temas fundamentales de la poesía; aquéllos en que se sustenta la definición de lo poético. Para ello se apoya en el pensamiento de diversos autores.

Inicia su texto con una reflexión: en poesía se deben rechazar las definiciones y afirmaciones dogmáticas. Es esencial la "ambivalencia que todo problema tocante a ésta puede y, quizá, *debe* entrañar."<sup>1</sup> Esta idea la ejemplifica con tres temas y la discusión sobre los mismos:

El primero es la rima: El planteamiento de la mayoría de los poetas modernos al respecto es que "implica una limitación u obstáculo a la libre creación"<sup>2</sup>; frente al de otros como Rafael Alberti, que dice: "lejos de esclavizar a la imaginación, la obligatoriedad la estimula, dotándola, paradójicamente, de una insospechada libertad"<sup>3</sup>. Para Juan de Mairena "lo esencial en ella es su función temporal... porque el sentimiento del tiempo, que algunos llaman impropriamente sensación de tiempo, no contiene otros elementos que los señalados en la rima: sensación y recuerdo"<sup>4</sup>.

La mayor parte de los versos de Luis Rius son de rimada asonante, entre ellos los de verso libre, que suman un número considerable, como se verá en los siguientes capítulos.

La segunda ambivalencia se refiere a la traducción de poemas. No fue ésta la actividad poética de Rius. Aquí se concreta a presentar la opinión tradicional y generalizada al respecto, que dice que en menor o mayor grado el traslado falsifica un poema. Frente al pensamiento contradictorio de "Octavio Paz, cuya tesis es interesante tener en cuenta".<sup>5</sup> Y cita entonces el artículo "Traducción: literatura y literalidad", que defiende esta opinión:

"La condenación mayor sobre la posibilidad de traducción ha recaído sobre la poesía. Condenación singular si se recuerda que muchos de los mejores poemas de cada lengua de Occidente son traducciones y que muchas de esas traducciones son obra de grandes poetas...

"... El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje... Su resultado es una reproducción del poema original en otro poema que, como ya se ha dicho, no es tanto su copia como su transmutación. El ideal de la traducción poética, según alguna vez lo definió Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos."<sup>6</sup>

La tercera ambigüedad que propone, que es de mayor complejidad, se refiere a la metáfora; pero no a la figura retórica, sino en una apreciación más amplia del vocablo, a la que en sí es un poema, de hecho toda obra de arte. Cada poema es una metáfora, pues "lo que dice o aspira a decirnos es algo distinto de lo que rectamente significan las palabras y frases que lo componen."<sup>7</sup> El sentido de las palabras en la poesía es distinto del que tienen comúnmente, pues "el poeta busca con ellas comunicarnos otra cosa: un momento psíquico vivido con especial intensidad por él y que, al no poder expresarlo directamente ya que la lengua no lo permite nunca... tiene que

sugerirlo modificando la significación precisa de las palabras".<sup>8</sup> Así, el poema expresa "una amplia gama de sugerencias y posibilidades";<sup>9</sup> lo que comunica es *impreciso*. "En esta gama de sugerencias y posibilidades afectivas que las palabras escogidas y organizadas por un poeta consiguen comunicarnos radica su belleza."<sup>10</sup> Cada lector, o un mismo lector en diferentes momentos, puede tener diversas apreciaciones de una misma creación. El mensaje que recibe es distinto del de otras lecturas porque lo individualiza; es por ello, que en poesía no se puede generalizar.

En general esto ocurre con la poesía en general. Así, la obra de Rius puede considerarse como tal; además de que coincide con su pensamiento. Sus poemas son metáfora en su dimensión más generalizada; cada uno es una metáfora, independientemente de que, también, utilice la figura retórica.

Parece que lo único definitivo en poesía es que se trata de una gran metáfora. El mensaje que ésta transmite no se puede precisar del todo, pues es un sentimiento absolutamente individualizado, que comunica diversas emociones a los lectores. Esta peculiar índole de la lengua poética, lleva al autor a seguir reflexionando sobre algunos problemas que la atañen.

"Las palabras en un poema son únicas e insustituibles", dice Rius. Para apoyar su pensamiento, retoma el de Johannes Pfeiffer, quien en su texto *La poesía* plantea este asunto, transcribiendo dos escritos cuyos contenidos hablan del mismo tema: uno es del filósofo Heidegger; el otro, del poeta Matthias Claudius. Y concluye que el primero puede ser traducido, su obra "nos invita a pensar y a conocer con ella lo

que en ella se piensa y se conoce";<sup>11</sup> mientras que la creación del segundo "quiere que sintamos y vivamos lo que en ella se ha sentido y vivido".<sup>12</sup> Característica que se logra por el valor de las palabras dentro del poema; por ello, son únicas e insustituibles. Esta es una "realidad indudable en comparación con el carácter que las palabras tienen en otros tipos de comunicación verbal."<sup>13</sup> Pero, recordando la premisa con la que Luis Rius inicia este texto, de que no existen definiciones ni afirmaciones dogmáticas, invita a pensar acerca de los versos de tradición popular, como el *Romancero*, que tiene modificaciones en distintos grados, llegando a existir más de una versión. O bien, en los casos en que el autor cambia alguna palabra o verso, o una simple coma de la primera creación, con lo que recrea el poema y da nuevas versiones. Aún así, las palabras tienen un valor determinante en la poesía, por ello son únicas; en tanto que en los textos de otra índole no tienen el mismo peso, pues las mismas ideas pueden expresarse con otros vocablos. Octavio Paz coincide al decir: "Los sentidos del poema son múltiples y cambiantes; las palabras del mismo poema son únicas e insustituibles".<sup>14</sup>

Luis Rius pule sus versos constantemente. Por ello se encuentran varias versiones de un mismo poema. Más adelante se analizarán los cambios.

Una vez que establece la importancia de las palabras y su fuerza comunicadora dentro de la poesía, se apoya en el pensamiento de Amado Alonso sobre el *doble valor* de las mismas: "*significativo* en cuanto es signo preciso que nos remite a un objeto, a un ser, a una idea, y *expresivo*, en cuanto comunica los sentimientos o afectos del individuo al percibir y nombrar o significar esas realidades."<sup>15</sup> Así,

para Rius la poesía transmite más allá del valor significativo; que es, por ejemplo, el que utilizan las ciencias; el profesor de química significa mas no expresa al decir agua, y aún más al nombrar H<sub>2</sub>O. Ahora bien, la poesía se vale de la significación, pero lo que comunica es la expresividad de las palabras: afectos, contradicciones, sentimientos.

"El verdadero yacimiento poético de las palabras se encuentra, pues, en ese valor expresivo de que son capaces; aunque no de modo exclusivo y absoluto en él; ya que su otro valor, el significativo, por más que disminuya o se modifique notablemente, no llegará nunca a desaparecer del todo, pues en ese hipotético caso el lenguaje del poeta resultaría ininteligible para los demás hombres."<sup>16</sup>

Según Rius, uno de los problemas más sutiles a los que ha de enfrentarse el poeta, es el material con que trabaja: la lengua. Se basa en la diferencia que Antonio Machado señala entre la materia prima de las otras artes y la de la poesía:

"Las palabras, a diferencia de las piedras, o de las materias colorantes, o del aire en movimiento, son ya, por sí mismas, significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación. La palabra es, en parte, valor de cambio, producto social, instrumento de objetividad (objetividad en este caso significa convención entre sujetos), y el poeta pretende hacer de ella medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo".<sup>17</sup>

Machado se concentra en el valor simbólico y expresivo de las palabras, resalta la importancia del lenguaje, que es una característica esencial del hombre. Asimismo, dice Octavio Paz: "La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de

conocimiento: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla."<sup>18</sup> Sin embargo, cabe señalar, que todo lo que existe en el mundo simboliza algo para el hombre; el valor que se le designe al objeto existente depende de la cultura en la que se vive, y se deposita en el inconsciente colectivo. Nada de lo que atañe al ser humano está desprovisto de connotaciones, y el artista, cualquiera que sea su expresión, se vale de ellas para exteriorizar su individualidad.

Se dijo arriba que la lengua no permite nunca comunicar directamente lo que se desea, y por ello sugiere modificando la significación precisa de las palabras. Carlos Bousoño explica este fenómeno lingüístico. Para él, la lengua falsea doblemente la realidad psicológica: primero porque un oyente al escuchar al hablante referirse a un cenicero y una mesa determinados (A1-B1), se imagina un cenicero y una mesa distintos (A2-B2); oyente y hablante coinciden en lo esencial de ambos objetos A-B, pero no se trata de la misma realidad. El segundo falseamiento se refiere, brevemente, a que "conocemos sintéticamente nuestros complejos psíquicos",<sup>19</sup> pero, para expresarlos por medio de la lengua, lo hacemos de forma analítica. Por ejemplo: "Si desde el balcón de mi casa miro hacia el jardín, veo de un sólo golpe, globalmente, un conjunto de objetos: próximo a mí, un rosal, y más allá un estanque, un pino, el cielo azul".<sup>20</sup> Para explicar la vista desde el balcón, tuvo que valerse de la enumeración analítica.

El doble falseamiento de la lengua lleva a Luis Rius a ratificar que la poesía es una metáfora. Si la lengua falsea la realidad, un poema la falsea aún más:

"Así, pues, dicha comunicación poética habrá de buscarse mediante la lengua, claro está, pero someténdola a una tensión y vibraciones tales, que las palabras reduzcan su recto significado para cobrar en mayor dosis otro indirecto merced al cual la expresión se individualice. A este lenguaje consustancial de la poesía lo podemos llamar metafórico; e independientemente de que dentro de un poema podamos distinguir una o más metáforas particulares, el poema en su conjunto, como tal, constituirá siempre una metáfora.

"Todo en él cumple una función metafórica; cada palabra, cada cosa en él nombrada tiene un buen número de connotaciones; y también cumple una función metafórica, es decir, expresiva, la rima y la división estrófica y el metro, cuando los hay, e incluso el motivo cantado y cada uno de los múltiples recursos que el poeta llega a manejar"<sup>21</sup>

El ritmo contribuye de manera sutil pero primordial a la naturaleza metafórica del poema. El ritmo es la realización de la obra artística en el tiempo, dice Luis Rius. Todo en un poema forma el ritmo, todos los elementos que participan en conjunto conforman el ritmo: el *ritmo cuantitativo*, que mide los pies métricos, y el *ritmo cualitativo*, que se funda en la distribución periódica de los acentos; las cesuras, las pausas, la rima, las aliteraciones, etc. El fluir de estos elementos es consustancial. "El poema, siendo, está dejando de ser, es como la vida misma, y no cabe duda de que en los momentos en que vivimos la vida con plenitud, con profunda entrega, percibimos también su fluir temporal."<sup>22</sup>

Luis Rius comprendió bien el ritmo. "Yo no soy mal lector de poesía -dice- ...por eso creo que leer bien poesía es entender poesía."<sup>23</sup> El ritmo era clave cuando leía o recitaba poemas propios o

de otros autores, "marcando en el momento preciso toda la intensidad guardada en la pausa, o en el acento de esa palabra",<sup>24</sup> lo describe Graciela Cándano. La grabación de su propia voz en el disco editado por la UNAM, de la colección "Voz viva", es un testimonio de ello. Además que se aprecia el tono y la claridad de su voz, y la pronunciación castellana, que es natural, limpia de artificios. En este sentido son muchas las personas que recuerdan "la imagen literaria del gran poeta leyendo, ... del *médium* que tras la mesa sostiene en la mano un libro pequeño o una gran antología -según sea el caso- para conferir carta de presencia al autor de las páginas elegidas para la lectura."<sup>25</sup>

La comunicación poética se halla contenida en una extraña sensación. Dice Rius: "lo que nos conmueve de un poema es percibir mediante él una emoción que históricamente pertenece al pasado, en plena vigencia, cálida, todavía palpitante, tal como el corazón del sacrificado late aún en la mano del sacerdote que lo alza al sol".<sup>26</sup>

Finalmente, Luis Rius habla de la intuición poética. Término que utilizan los teóricos de la estilística, Dámaso Alonso, Amado Alonso y Carlos Bousoño. La intuición, como se concibe en esta teoría, se da cuando el lector comprende de una manera totalizadora el poema; cuando lo ve por dentro y el sentimiento expresado entra y se funde con él mismo. En la intuición poética, el autor "constituye una revelación original, prístina, ... que haciéndosela a sí mismo, va a hacernos a nosotros".

Los pensamientos de Rius acerca de la teoría poética no concluyeron con el texto *La poesía*. Sin embargo, ya no hubo publicaciones que los expresaran, hasta nueve años después, cuando Graciela Cándano da a la luz pública la entrevista "Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius", en la que sobresale el tema del adjetivo:

"- Acabo de recordar a Machado - dice Luis Rius- ahora que hablamos en defensa de la poesía. Creo que la buena cualificación es otra manera de proteger, de defender el verso. Cuando Machado dice que hay dos tipos de adjetivos: el definidor y el cualificador, recordarás, lo dice muy bien. El adjetivo cualificador es el que individualiza, que es la función del poeta: individualizar la intención, la emoción. Y ésa es la maravilla.

"... Manuel, su hermano, que era uno de los grandes adjetivadores, nos dejó: 'y de sus ojos de azul cobarde'. He aquí un ejemplo de adjetivo cualificador, el que individualiza, lo que da una idea de visión propia de la realidad de la que se hable.

"Pienso, cada vez más, que el adjetivo es lo fundamental.

"Pero el adjetivo siempre ha sido relegado. Incluso está la frase hecha de 'eso es adjetivo', que quiere decir 'eso no es lo fundamental', 'eso es anecdótico', no sustantivo. Eso se oye.

-Pido -habla Graciela Cándano- a Luis que recite algún verso suyo, donde adjetive, donde individualice:

*... y después de esta espera, de esta larga  
corta espera diaria, de este nuevo  
más viejo despertar de cada día,  
¿para qué habrá servido (¡qué alto!) el cielo?"<sup>27</sup>*

De la misma conversación se rescata el pensamiento que tenía Rius sobre el poeta, y que está de acuerdo con la premisa con la que inicia la reflexión en *La poesía*:

"El poeta es un filósofo también; es el que pregunta. Desde que uno nace, desde que uno es, está el porqué. Esa es la vida.

"El que hace arte debe crear una interrogación, y no decir 'esto es la verdad', 'esto es la mentira'.

Hay una zona en el inconsciente que nos lleva a preguntarnos siempre..."<sup>28</sup>

Los motivos o la inspiración de Luis Rius son un aspecto al margen de la *Poética*, pero parte vital del creador. Arturo Souto explica estos rasgos que lo perfilan:

"Para quienes escribe son apenas a unas cuantas personas, concretas, amadas, y en ellas, o por ellas, a todas aquéllas que le sean afines... escribir para alguien en particular que de alguna manera está en el poema.

"Rius escribía siempre a partir de una intuición, de una imagen fugaz, cuando y si ésta se daba. Nunca escribió por sistema, por disciplina de trabajo. Cazador al vuelo: una vivencia, una palabra, una idea, un pretexto para que el poema, en lo esencial, naciera hecho, completo, armado de todas sus armas. Vendría después la primera lectura -el oído sobre todas las cosas-, atenta, alerta, preocupada; el vocablo que suena o disuena, su precisión, su poder evocador..."<sup>29</sup>

Hasta aquí, el poeta que reflexiona sobre los hilos internos, a veces misteriosos, de su creación. *Poética* e inspiración que se conjugan y se transforman en poesía.

## Notas

- 1 Rius, Luis, *La poesía*, p. 7
- 2 *Ibidem*
- 3 *Ibidem*
- 4 *Ibidem*
- 5 *Ibid*, p. 8
- 6 Paz, Octavio, "Traducción: literatura y literalidad", en *Cuadernos Americanos*, pp. 59-64
- 7 Rius, Luis, *Ob. cit.*, p. 9
- 8 *Ibidem*
- 9 *Ibidem*
- 10 *Ibidem*
- 11 *Ibid*, p. 10
- 12 *Ibidem*
- 13 *Ibidem*
- 14 *Ibid*, p. 12
- 15 *Ibid*, p. 13
- 16 *Ibid*, p. 14
- 17 Antonio Machado, *Obras: poesía y prosa*, p. 308
- 18 Paz, Octavio, *El arco y la lira*, p. 30
- 19 Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, p. 93
- 20 Rius, Luis, *Ob. cit.*, p. 17
- 21 *Ibid*, pp. 17-18
- 22 *Ibid*, p. 21
- 23 Cándano Fierro, Graciela, "Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius", en *Utopías*, p. 79
- 24 *Ibidem*
- 25 *Ibidem*
- 26 Rius, Luis, *Ob. cit.*, p. 24
- 27 Cándano, Graciela, *Ob. cit.*, pp. 78-80
- 28 *Ibid*, p. 81
- 29 Souto, Arturo, "Luis Rius" en *Los Universitarios*, pp. 3-4

C A P I T U L O   S E X T O

**Arte de extranjería**

El presente estudio comprende sólo una parte de los poemas de Luis Rius. Para su análisis se agrupan en tres grandes partes de acuerdo con su temática; a su vez se disponen cronológicamente, partiendo de la fecha en que se publicaron los poemarios. También se indica la publicación de los poemas que han aparecido en revistas literarias. La división en tres grupos fue la que el propio autor consideró, como dice en la nota preliminar de la antología poética *Cuestión de amor y otros poemas*:

"En vez de presentarlos aquí al lector tal como originalmente aparecieron, libro a libro, he preferido reordenar los poemas, atendiendo a su tema y a su tono, en tres partes a las que respectivamente he titulado: *Arte de extranjería*, *Cuestión de amor e Invención varia*. Las dos primeras incluyen los poemas de temática recurrente en mí; la última, los de temas y tonos que me son menos frecuentes y algunos tan sólo ocasionales."<sup>1</sup>

Este capítulo pretende profundizar en los poemas que pertenecen a "Arte de extranjería", el siguiente en los de "Cuestión de amor", y por último, en los poemas de "Invención varia". Un primer acercamiento al mundo de Luis Rius se establece a partir del título de cada grupo, que así mismo se utiliza en este análisis, pues no habría mejor manera de nombrarlos. Estos forman un primer rasgo poético, ya que manifiestan las grandes pasiones, el sentido de la vida y el mundo de Luis Rius. El orden que llevan los grupos también tiene relevancia, pues así ocuparon su espíritu. Una vez que se conoce el primero, se comprende la visión del autor y, en consecuencia, las otras dos partes quedan insertas en éste.

Cada poema aborda el tema a través de diversos recursos poéticos, que se irán conociendo; algunas veces éstos se repiten, creando así

rasgos estilísticos. Para llegar a ellos es necesario distinguir y separar los poemas, explicarlos y comentarlos, concentrando especial atención en donde se muestren nudos de mayor interés, allí donde exista belleza y originalidad por los medios de que se vale el poeta: el lenguaje, el ritmo, las imágenes y las figuras retóricas. Es importante ahondar en la manera en que utiliza estos elementos, en el cómo lo dice, pues ello determina los rasgos específicos a los que se intenta llegar. No se pretende volver a decir lo que está dicho en el poema, aunque algunas veces sea necesario sólo para aclarar la lectura.

#### *Arte de extranjería*

El sentimiento del destierro está expresado en la primera parte, es un aspecto de gran importancia en la visión del mundo del poeta. La extranjería fue para Luis Rius un factor determinante, una huella honda que lo marca y que, por las circunstancias en que se dio, le había producido un sentimiento de vacío, y de no identificación con la vida. En él se abatía una contradicción constantemente: pues siendo español y, a la vez mexicano, no creía ser ni lo uno, ni lo otro. Aunque el nacimiento de Luis Rius y su primera infancia ocurrieran en Tarancón, y por tanto formen sus raíces naturales, cuando él se *nace* -en palabras de Unamuno-, cuando va tomando conciencia de su existir en el mundo, ya está en el exilio. Se puede decir, por esto, que Luis Rius nació en el destierro. De pronto cambió el rumbo de su vida sin que él hubiera podido intervenir en

ello, lo que le produjo gran inquietud y nostalgia: inquietud por la idea de lo que hubiera sido su vida, y nostalgia por haberla tenido que dejar, allá del otro lado del mar, sin posible realización. Así la extranjería fue para Luis Rius un arte, complejo y bello, por que de ella emanaba el sentir más profundo que le inspiraba la escribir. Mientras conocía la vida en el destierro, absorbía la amargura de sus padres distantes de aquella tierra que representaba la verdadera.

Daniel Sueiro publicó un artículo con motivo del fallecimiento de Luis Rius; en él transcribe las palabras con las que explica su propia extranjería:

"Yo no podría vivir ya fuera de México, pero ahora siento mucho más que de joven la profunda tristeza de no haber podido vivir *también* en España. Es una sensación incómoda, porque pienso que yo soy el otro; el yo/yo se quedó o me quedé en mi infancia en España, y ahí ha vivido, en tanto que yo he vivido aquí una vida que no me correspondía, vida admirable por quienes han convivido conmigo y por mi amor a México, pero vida incompleta. Yo soy un doble ser, así me siento".<sup>2</sup>

"Arte de extranjería" es el título que finalmente eligió el autor para nombrar los poemas del primer grupo, sin embargo, el de "Acta de extranjería" rondaba su mente. La palabra acta tiene un aire oficial y legalista, remite a las normas que las naciones dictan para distinguir a los extranjeros de los ciudadanos. Estos términos adquieren vivencia en el extranjero recién llegado a un nuevo país, porque hacen énfasis en las diferencias cívicas y sociales que implican lo ajeno frente a lo propio. Sin embargo, eran excesivas, y casi absurdas, para Luis Rius, quien llegó a los 8 años sin haber tomado por sí mismo la decisión de residir en México. Tal hecho fue una circunstancia que violentó el curso de su infancia. Por tanto, el malestar que produce el sentirse extraño y diferente a la sociedad en

la que se vive, es aún mayor cuando llega inesperadamente y trastorna la identidad.

Una situación de sentimientos encontrados es la que tuvo Rius con México. Se identificaba con su gente y sus costumbres; y, sin embargo, su vida aquí, lo marcaban como exiliado español, como ajeno:

Porque de ti tomé, México hermano,  
 lo que con noble gesto me ofrecía  
 tu generosa mano,  
 -de mi niñez la mágica alegría,  
 y de mi mocedad el claro vino  
 que fue dicha sin fin, dulce esperanza,  
 y a veces fué también melancolía-,  
 aunque la tierra que mi paso humille  
 sea la tierra de España -¡patria mía!-,  
 por ti, México amado,  
 yo seré todavía  
 desterrado por siempre, desterrado.<sup>3</sup>

Los últimos versos explican el sentimiento que su extranjería le provocaba.

Por otro lado, su origen se tornó oscuro; quería llegar a él pero nunca logró hacerlo, pues la España que conoció en la madurez no lo satisfizo plenamente. Se puede decir, entonces, que la no identidad es una característica de Luis Rius; en ella se sustenta gran parte del sentimiento lírico expresado en sus poemas y, también, es el nutriente que le mantiene en una constante búsqueda del yo y del mundo con el que desea identificarse:

En el destierro, España  
 yergo mi frente y mi voz levanto;  
 quiero identificarme, decir quien soy,  
 si es menester, gritarlo.  
 ...<sup>4</sup>

aunque existe una desesperanza anterior a la búsqueda o al intento de la misma, como se verá adelante, por lo que es más nostálgico, triste y pesimista. Esta situación puede ir más hondo, tocar terrenos filosóficos y psicológicos, que su poesía manifiesta. Dice Sueiro: "... pero la *extranjería* tiene en la fina sensibilidad y en el hondo pensar de un poeta y de un hombre como Luis Rius una dimensión trascendente que va más allá del drama del exilio, con ser éste tan evidente y tan duro."<sup>5</sup>

Por la fuerza y el aire legalista del título "Acta de extranjería", al autor desistió en ponerlo; y así, fue sustituido, no sólo para nombrar una parte de los poemas, sino para intitular toda la antología, para lo cual también había sido pensado; aunque sí se mantuvo en uno de los poemas que se comentará adelante.

Desde su primera publicación en *Canciones de vela* (1951), aparecen poemas que expresan nostalgia por la ausencia de la tierra natal. Se abre paso al análisis directo de los poemas con el siguiente, que fue publicado por primera vez en el poemario recién citado y, posteriormente inicia la sección "Arte de extranjería". En él se encuentran algunas de las características de la poesía de Luis Rius, que se observan en otros poemas; asimismo, introduce el sentimiento de extranjería. Dice el poema:

- 1 Otra vez frente al mar,  
con mi frente abrasada  
y mis ojos inmóviles, lejanos,  
buscando sus espaldas;  
5 con mi perfil de piedra  
y mi sombra sonámbula.

Otra vez frente al mar  
como aguardando, y sin esperar nada.  
En el alma dolido

10            por herida de ausencia:  
                  esa herida tan honda  
                  sin sangre y sin lágrimas.

Se trata de una silva con sólo dos endecasílabos (los versos 3 y 8), dividida en dos estrofas de 6 versos, cada una se inicia con el estribillo. Consiste, esencialmente, en la descripción de una emoción que surge frente a determinado paisaje, hasta el final del poema se identifica tal sentimiento como el destierro. La voz poética se sitúa frente al mar con un sólo verso, para hablar de las emociones que tienen relación con ese mar y, luego, dar paso al anhelo por España. El mar tiene una doble significación: por un lado evoca el camino que lo conduce a España y, por otro, es precisamente lo que separa y establece la distancia entre ésta y México. El siguiente fragmento de "En el destierro, España..." explica esta idea:

...  
 ¡Qué cerca estoy de tí!  
 y sin embargo,  
 qué profundo es el mar  
 que separa tu cuerpo de mis manos;  
 ¡qué dentro estoy de tí!,  
 y mi polvo de tu polvo, ¡qué lejanos!<sup>6</sup>

El paisaje marino que tiene Luis Rius frente a sus ojos le revive un sentimiento nostálgico que ya ha experimentado con anterioridad; esto se desprende del verso "Otra vez frente al mar", en donde otra vez repite a la relación entre el paisaje y el sentimiento: de pie en la costa, de frente al horizonte, evoca lo que hay detrás de ese mar. Sin embargo, el paisaje marino, más que un vínculo entre México y España, es un símbolo a través del cual expresa el sentimiento del destierro.

Los primeros cuatro versos expresan la actitud reflexiva del poeta ante el sentimiento nostálgico: "con mi frente abrasada/ y mis ojos inmóviles, lejanos,/ buscando sus espaldas". Los últimos dos versos de la primera estrofa (los versos 5 y 6) son muy interesantes: "con mi perfil de piedra" es una metáfora que alude a la dureza (por la piedra) de la constancia en el sentimiento que por siempre estará en él, y la tolerancia estoica con la que asume ese sentimiento. Estos rasgos son invariables, como el perfil humano, que determinan las características de la persona. La siguiente metáfora "y mi sombra sonámbula" contrasta con la anterior, pues ahora no se podría identificar la realidad, se trata de lo inasible, expresa incertidumbre, ensueño de lo que escapa a la conciencia. Ambas metáforas crean una sensación de contrariedad: una parte de la voz poética que es consciente y asible; frente a otra, que deambula por la irrealidad.

En la primera estrofa se prepara el sentimiento que está descrito en la segunda. El lector enfrenta el dolor una vez que está en las circunstancias bajo las que la voz poética se encontró; entonces sí, viene el sufrimiento de la ausencia. Se trata de la ausencia de la patria, de lo que el poeta busca a espaldas del mar. Y se llega a lo hondo de dicho sentimiento a través de los últimos versos, que no son meramente descriptivos, sino que transmiten más allá debido a la preparación reflexiva de la primera estrofa.

Aún antes de que se precise ese dolor, por medio de los últimos versos, la voz poética siente, como desprendiéndose de sí, una evidencia: "sin esperar nada." Se presenta la esperanza que, al decir "como aguardando", parece que va a dar lugar a algo nuevo y

consolador, aunque no se sabe de qué se trata; pero esa idea quedará callada al confrontarse a una irremediable desesperanza.

La impresión que se recibe leyendo este poema es la de nostalgia. Un profundo dolor nostálgico por la ausencia de la patria que, además, está impregnado de desesperanza. Sin embargo, no hay lágrimas, es decir, que el poeta no se deja dominar por el dolor, no es un arrobamiento interno; sino una sensación en la que ha participado la reflexión y le produce extrañeza.

La segunda publicación del poema "Otra vez frente al mar...", que es la que se comentó arriba, tiene algunas variantes respecto a la primera. Ambas versiones están divididas en dos estrofas; la primera no sufrió ningún cambio, mientras la segunda sí, que se transcribe a continuación en ambas versiones:

*Canciones de vela* (1951)

Otra vez frente al mar,  
como aguardando, y sin  
    [esperar nada;  
en el alma dolido  
por herida de ausencia:       10  
esa herida tan honda  
sin sangre y sin lágrimas!

*Cuestión de amor...* (1984)

Otra vez frente al mar  
como aguardando, y sin  
    [esperar nada.  
En el alma dolido  
por herida de ausencia;  
esa herida tan honda  
sin sangre y sin lágrimas

Los cambios están principalmente en la puntuación. En el verso 7 el autor suprimió la coma final, esto crea un encabalgamiento con el siguiente verso que debilita la pausa final. Así, el paisaje queda ligado de manera intrínseca con el deseo de esperanza; mientras que en la primera versión existe una distancia que no corresponde al clímax sentimental que experimenta el autor y desea transmitir. En el verso 8 cambia el punto y coma final por un punto y aparte, lo que permite describir el sentimiento de dolor en los versos siguientes de

una forma más independiente. Este cambio afecta la pausa final del verso 8 aumentándola.

En el verso 11 los dos puntos finales están sustituidos por un punto y coma, es decir, se sustituye la intención de explicar el dolor, que es lo que sucede en el primer caso, por separar frases que hablan de lo mismo, como en el segundo. Al realizar estos cambios, y al suprimir los signos de admiración, preserva el tono opaco y triste, tan expresivo de su nostalgia. Asimismo, elimina el tono exclamatorio, retórico y romántico de la primera versión, que era un rasgo común en los románticos del siglo XIX.

El siguiente poema tiene gran parecido con el recién comentado. También forma parte del primer poemario publicado por Luis Rius, así como de su antología poética.

1 Soy yo otra vez y es el mar  
quien me guarda nuevamente.  
Muere la tarde. Reposa  
el viento. El silencio duele.  
5 Soy yo otra vez que he venido  
como ayer, mañana y siempre,  
con mi destierro a la espalda  
a soñar.  
10 Soy yo otra vez que he venido  
paso a paso, como siempre,  
por ver si no encuentro el mar  
y es el mar quien me detiene.  
Otra vez yo. Vedme aquí  
esperando eternamente,  
15 con mis cabellos de sal  
azotándome la frente.

Soy yo otra vez y es el mar  
quien me guarda nuevamente.

Los versos con que inicia plasman un paisaje y una situación parecida a la que existe en el primer poema. Se repite el hecho de

encontrarse "Otra vez frente al mar", lo que conduce a reanudar la comunicación paisaje-alma. Puede ser que el sentimiento del destierro ya existía y el paisaje lo revive; lo cierto, es que la relación entre éstos ya se ha dado, al decir la voz poética: "Soy yo otra vez y es el mar/ quien me guarda nuevamente", está mostrándose todo su ser, se sorprende al descubrirlo *otra vez* dominado por el sentimiento nostálgico que muy posiblemente, y con base en las palabras *es el mar nuevamente*, ya ha experimentado. Se funden poeta, paisaje y sentimiento en una misma creación.

Luis Rius estaba proyectando su sentir sobre el paisaje, un sentir que es bien triste por cierto, como lo trasmite a través de las breves oraciones de los versos 3 y 4: "Muere la tarde. Reposa/ el viento. El silencio duele." Existe un acertado encabalgamiento en estos versos, por medio del que la descripción del paisaje se conoce a un mismo tiempo, como si fuera hecha por una sola pincelada; además, íntimamente enlazados penetran la soledad y el dolor. De nuevo se aprecia una relación intrínseca entre el sentimiento y el paisaje. Esta relación del mundo externo con los sentimientos es una característica de la poesía Machadiana, aunque ya los románticos daban características humanas a los elementos de la naturaleza. El poeta pinta, por medio de descripciones y enumeraciones, diversos paisajes, mientras sus sentimientos participan en menor o mayor grado.<sup>7</sup> El siguiente fragmento del poema XVII, que pertenece a *Galerías*, ejemplifica este rasgo:

Es una tarde cenicienta y mustia,  
destartalada, como el alma mía;  
y es esta vieja angustia  
que habita mi usual hipocondría.

...<sup>8</sup>

El tema del poema "Soy yo otra vez..." es el destierro, al igual que el primer poema de Rius aquí analizado. También se trata de un sufrimiento, como una carga "a la espalda", que no tiene límites, es una *herida honda* que no llega a sanar nunca, no disminuye con las alegrías, está presente "como ayer, mañana y siempre". Otra semejanza entre estos poemas es que hay un fondo común de gran desesperanza. Aquí se aprecia cuando la voz poética dice que ha venido a "soñar", es decir, que pretende un momento en el que la imaginación sobrepase la dolorosa realidad, para sentir un poco de alivio. *Soñar*, en este contexto de tristeza, significa una remota ilusión que se ausenta aún antes de llegar, es la realidad, es el destierro, lo que le desalienta: "y es el mar quien me detiene." Nuevamente se desprende una irremediable desesperanza.

Los versos 15 y 16 crean una imagen. Mojado el cabello por el agua, la metáfora se refiere a los hilos de agua salada que escurren por la frente. Es una metáfora marina, en la que la *sal* es una sinécdoque particularizante porque representa a todo al mar por medio de una de sus partes o características que, al tocar con violencia (*azotándome*) la frente, habla del destierro. La violencia no es física, sino psíquica. Esta metáfora quizá se relacione con el pasaje bíblico del *Génesis* en el que Dios destruye las ciudades de Sodoma y Gomorra, pero antes permite que Lot y su familia salgan y se salven, advirtiéndoles que en su huida no miren hacia atrás; la mujer de Lot voltea la mirada, siguiendo un impulso lleno de nostalgia por su ciudad, allí mismo queda convertida en una estatua de sal. Es así que desde la antigüedad el destierro tiene más de una condena: la

ausencia de la patria y, la que se acaba de plantear, que no permite volver los ojos hacia atrás.

Esta composición es muy bella por su musicalidad. Se trata de un romance, pero no en el sentido estricto de la forma, ya que el verso 8 tiene sólo 3 sílabas. La rima es asonante, como frecuentemente pasa en los poemas de Luis Rius. La musicalidad recae en el paralelismo de los estribillos y en el juego asimétrico con otros elementos. El primer estribillo que se reconoce en el poema es el de los versos 1 y 2, que se repite al final:

Soy yo otra vez y es el mar  
quien me guarda nuevamente.

Y los versos 5 y 9:

Soy yo otra vez que he venido

Ambos estribillos coinciden en tener la misma oración inicial "Soy yo otra vez..." creando un estribillo, aunque forme parte de los otros. Estos se presentan cada cuarteto. El siguiente, que corresponde al verso 13, es disímil ya que cambia el orden de las palabras y elide el verbo:

¡Otra vez yo!...

Es un elemento asimétrico, pues la estructura es paralela hasta este verso, en el que hay una alteración interna del estribillo. Las repeticiones y las modificaciones de los estribillos crean musicalidad. Asimismo, enfatiza el dolor, pues al repetirse reviven el sentimiento, que es lo principal del poema.

El estribillo es muy frecuente en el romance, que pertenece a la tradición popular, al *Romancero*, que también Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Rafael Alberti, entre otros, expresaron en su lírica. Más adelante se conocerán algunas de las expresiones que, a la manera de la canción medieval, recreó Rius. Es así que las canciones y los romances delatan el gusto literario y la identificación con la tradición popular del autor.

En éste análisis se optó por la segunda versión del poema, en la que Luis Rius ha hecho algunos cambios que la hacen más musical y sobria. La versión publicada en *Canciones de vela* tiene un cuarteto entre los versos 8 y 9 que dice:

¡Otra vez yo! Con los ojos  
lejanos y transparentes,  
con mi perfil de fantasma  
y mi aureola de demente

La imagen poética que aparece aquí es parecida a la del poema anterior que dice: "y mis ojos inmóviles, lejanos,/... con mi perfil de piedra/ y mi sombra sonámbula." Las metáforas son semejantes: "... con los ojos/ lejanos y transparentes," describen la actitud pensativa del poeta en el otro lado del mar, como en el poema anterior; y "con mi perfil de fantasma/ y mi aureola de demente" aluden a una irrealdad imaginada que no puede ser razonable. También remite a la remota esperanza que es cortada de repente. Estos versos no logran el interés que tienen los del primer poema, debido, quizás, al juego fónico que presenta el fonema /p/, de *perfil* y *piedra*, frente a /s/, de *sombra* y *sonámbula*, del que no se había hablado. El fonema bilabial oclusivo sordo agrega ese carácter tangible y concreto que la metáfora implica, mientras que el apicoalveolar fricativo sordo,

es sigiloso y sombrío. El paralelismo de los fonemas contribuye a la perfección poética.

El cuarteto suprimido, aunque no es muy afortunado, explica el poema, ya que a través de él hay continuidad de la esperanza expuesta en el verso que dice: "a soñar..." Ilusión irreal del fantasma y del demente. En la segunda versión, la que aparece en *Cuestión de amor...*, la ilusión es aún más remota, ya que no existen más elementos para lograrla; sin embargo, esta represión da mayor sugerencia e intensidad al verso 8 "a soñar." Logra ser, además, una versión más concisa y sobria.

Para ver con más claridad el cambio en la estructura y sus consecuencias, se transcriben ambas versiones:

*Canciones de vela* (1951)

- A Soy yo otra vez y es el mar A  
quien me guarda nuevamente.  
Muere la tarde. Reposo  
el viento. Es silencio duele  
B Soy yo otra vez que he venido B  
como ayer, mañana y siempre,  
con mi destierro a la espalda,  
a soñar...  
C Otra vez yo! Con los ojos B  
lejanos y transparentes,  
con mi perfil de fantasma  
y mi aureola de demente.  
B Soy yo otra vez que he venido C  
paso a paso, como siempre!,  
por ver si no encuentro el mar,  
y es el mar quien me detiene.  
C Otra vez yo! Vedme aquí  
esperando eternamente A  
con mis cabellos de sal  
azotándome la frente.  
A Soy yo otra vez y es el mar  
quien me guarda nuevamente.

*Cuestión de amor...* (1984)

- Soy yo otra vez y es el mar  
quien me guarda nuevamente.  
Muere la tarde. Reposo  
el viento. El silencio duele.  
Soy yo otra vez que he venido  
como ayer, mañana y siempre,  
con mi destierro a la espalda  
a soñar.  
Soy yo otra vez que he venido  
paso a paso, como siempre,  
por ver si no encuentro el  
[mar  
y es el mar quien me detiene.  
Otra vez yo. Vedme aquí  
esperando eternamente,  
con mis cabellos de sal  
azotándome la frente.  
A Soy yo otra vez y es el mar  
quien me guarda nuevamente.

La primera versión tiene una estructura paralela apoyada en la aparición alternada de los estribillos intermedios; mientras que el primero se repite al final: A, B, C, B, C, A. Ahora bien, al suprimir un cuarteto el poema es asimétrico y gana musicalidad, porque rompe con la alternancia monótona de los estribillos, se logra una creación más armoniosa: A, B, B, C, A. Es acertada la segunda versión que cancela una imagen poética de menor calidad, al mismo tiempo que rompe con la monotonía e incrementa la intensidad del verso 8.

También elimina los signos de admiración, es decir, elimina el tono declamatorio para mantenerlo triste, como el sentimiento que expresa.

Estos dos poemas son bellos por la musicalidad, las figuras retóricas, las imágenes poéticas -a veces apenas sugeridas- y demás valores que se han señalado. Pero también, por la relación paisaje-alma, característica del Romanticismo, a través de la que el sentimiento de destierro se funde en la imagen del mar. En ambos, el mundo exterior tiene un peso determinante; puede ser que el paisaje haya movido al poeta a la reflexión interna, o quizá el sentimiento que estaba presente encontró correspondencia en el mar. Sea cual sea el principio y la consecuencia, el acierto consiste en enlazar alma y paisaje en poema y transmitir la misma desolación del destierro. Asimismo, la voz poética sugiere el anhelo de esperanza, pero conoce *a priori* que el dolor del destierro es su esencia.

En otros poemas Luis Rius parte de su vida interna, realiza una introspección ante la que se pasma al descubrirse melancólico. Observa que la tristeza y la soledad dominan su alma, se deja

consumir por estos sentimientos pausadamente, hasta llegar a fundirse en ellos y no encontrar ya ninguna otra sustancia que lo conforme. Desesperanzado, hurga por los caminos de su alma, sin encontrar más que un gran desconsuelo.

En *Canciones de ausencia* (1954) el destierro es aún más melancólico. A continuación se transcribe un romance de rima asonante, compuesto por tres estrofas irregulares:

1            Si yo pudiera, tristeza  
 mía, darte un ayer muerto:  
 ¡oh ansiada tristeza, carne  
 de fruto verdadero  
 5            madurado en rama viva  
 de savia, de tierra y viento!  
 Para mis labios, entonces,  
 qué dulce tu desconsuelo,  
 qué plácido al corazón,  
 10           tristeza, tu llanto auténtico.

              ¡Si yo pudiera, tristeza,  
 mía, darte mi ayer muerto!  
 Mas no hay savia que fecunde  
 en ti ni tierra en mi huerto.  
 15           Sueño de ayer, sueño errante  
 de mañana, siempre sueño;  
 mi corazón es camino  
 sin final y sin comienzo.

              ¡Hondo ayer nunca vivido!  
 20           En el corazón enfermo,  
 qué darte, tristeza mía,  
 sólo mi tristeza tengo.

Aquí la voz poética penetra en su alma y encuentra sólo tristeza, pero conoce su causa: la *otra vida* que no ha podido ser en la patria, es el "ayer muerto", es la infancia trunca que desea, más allá de la lógica, desarrollar. Contribuye a esta explicación el siguiente fragmento del poema "Supo algún día", publicado en *Canciones de amor y sombra*:

...  
 Inacabada infancia  
 que en la frente te llevo  
 y en el corazón vana, inútilmente  
 busco, dí ¿en qué sueño  
 te perdí?, ¿en qué tierra  
 yo te abandoné un día sin saberlo?

También sabe la voz poética que el anhelo de realizar esa infancia es imposible, por ello le dice a su propia tristeza en un diálogo interno: "Si yo pudiera, ... darte un ayer muerto." Utiliza un verbo en subjuntivo que indica, en este caso, una acción imposible por el paso del tiempo. Así, al conocer los dos primeros versos, se respira un aire de total aflicción.

La tristeza es todo lo que el poeta encuentra. No sólo ve que abarca la totalidad de su alma, sino también que ha madurado, como fruto de su propia vida; "... carne/ de fruto verdadero/ madurado en rama viva..." Así, al comer su fruto ("Para mis labios..."), disfruta su sabor, por más amargo que éste pueda ser: *dulce* y *plácido* es el *desconsuelo* y el *llanto*. El poeta se regodea en su propia melancolía.

Al iniciar la segunda estrofa se repiten los primeros dos versos, pero ahora con una variante: "... darte mi ayer muerto" en vez de "... darte un ayer muerto". Parece que la voz poética ha creado imaginariamente un pasado: *mi ayer*, pero no lo logra, ni se consuela, pues sigue imperando la desesperanza: "... no hay savia que fecunde/ en ti ni tierra en mi huerto." El sentimiento de desilusión que se expresa en estos versos, alude al destierro; transmite una sensación de vaciedad, o quizá de orfandad, en la vida de Rius: el huerto puede identificarse consigo mismo, que ha logrado madurar y dar frutos, pero es incompleto por la ausencia de la tierra; absurdos serían los frutos que se nutren del vacío, de la savia que no fluye y que han

nacido de la infecundidad. Así, la vida resulta irreal, fantasmagórica, es un fruto absurdo basado en el destierro. El paso del tiempo es determinante en la poesía de Rius, es un factor real que, mientras corre, lo va distanciando del destino primigenio, de los componentes del *fruto verdadero*.

El sentido con el que Luis Rius emplea la palabra *sueño* es el de la fantasía, que desea imaginar lo que no pudo ser. Tenía la sensación de que al haber salido de España su destino natural y libre se había trastocado y, por tanto, no lograba *ser* del todo. Quizá por ello su poesía habla de la sombra de su vida, de una sensación de irrealidad frente a la cotidianidad. Se lamenta por el pasado que no tuvo: "¡Hondo ayer nunca viví!", pero aunque quisiera *soñarlo* para aliviar sus penas, no parece que logre recrear esa *otra vida*, pues nunca nos la muestra. El *sueño* es tan remoto y, sin embargo, es lo único que tiene para asirse al pasado.

Sueño de ayer, sueño errante  
de mañana, siempre sueño;  
mi corazón es camino  
sin final y sin comienzo.

Se ha analizado el sentido de la palabra *sueño* en la poesía de Luis Rius y la desesperanza que lo inmoviliza. Al respecto Angel González, en el "Prólogo" a *Cuestión de amor y otros poemas*, señala algunas similitudes y diferencias con la poesía de Antonio Machado:

"Son muchas las semejanzas de ese espacio sonámbulo, abierto al claro y evanescente tiempo de la infancia, con las 'galerías del alma' de Antonio Machado; pero las diferencias también son notables, al menos en el caso de Luis Rius. El personaje machadiano deambula por turbios pasillos interiores que, en su esperanza, le permitirán penetrar el enigma de un pasado mítico, descubrir 'una verdad divina'. En los versos de Luis

Rius, en cambio, el poeta parece más bien movido, o inmovilizado, por la desesperanza.<sup>9</sup>

"Sueño infantil" de Machado muestra sus sueños, son los recuerdos, reales o imaginados, de su infancia idealizada:

Una clara noche  
de fiesta y de luna,  
noche de mis sueños,  
noche de alegría

-era luz mi alma,  
que hoy es bruma toda,  
no eran mis cabellos  
negros todavía-

el hada más joven  
me llevó en sus brazos  
a la alegre fiesta  
que en la plaza ardía.

...

el hada más joven  
besaba mi frente...,  
con su linda mano  
su adiós me decía...

Todos los rosales  
daban sus aromas,  
todos los amores,  
amor entreabría.<sup>10</sup>

Pero se trata de un sueño que cumple las expectativas de la esperanza: "todos los amores/ amor entreabría." Mientras que los de Rius son sueños de "demente", reprimidos e irrealizables, y él lo sabía:

...  
¿A qué esperé? ¿A qué viví? ¿Qué tuve  
que -si llegué a tenerlo- me parezca,  
ni en recuerdo dichosos y verdadero?

Mis pasos en la tarde. Antaño  
anduve por aquí mismo. Ya cuando anochezca  
lloraré a solas por lo que no espero.<sup>11</sup>

El poema de Rius "Si yo pudiera, tristeza..." al igual que los anteriores, también experimentó algunos cambios cuando pasó a formar parte de la antología. La versión que se transcribió arriba es la de 1954, en la de 1984 el autor sustituye los signos de admiración que aparecen en los versos 3 y 6 por paréntesis, en el mismo verso 3 suprime la exclamación "oh". Elimina los signos de admiración de los versos 11 y 12. Estos cambios tienden a la sobriedad y a conservar el tono pesimista del texto. De nuevo Rius elimina aquello que tiende a la aclamación. En el verso 13 sustituye dos palabras: *Mas* por *pero* y *fecunde* por *fluya*. El cambio de la preposición adversativa cumple el fin de mantener el octosílabo, ya que al modificar el verbo de la oración de relativo, resta una sílaba; aunque también la pudo haber sustituido por *ser* arcaizante. La palabra *fluya* se adecúa más a la actividad biológica de la savia; sin embargo, *fecunda* logra la intención de la anterior, además de que alude a un sentido de trascendencia en el pasado soñado. En el verso 22, ha sustituido el posesivo *mi* por un condicional *si*, con lo que suprime el sentido totalmente subjetivo, por uno más coloquial. Ninguno de estos cambios son trascendentales, y sí, quizás, algo innecesarios.

En el siguiente poema "Ay, mi corazón, tan triste", el lector también aprecia la sensación de no haber sido, de no haberse cumplido el destino del poeta. Este sentimiento está proyectado en la imagen crepuscular del sol. Nuevamente la relación paisaje-alma es intrínseca, en donde la grandeza y la función esencial del astro sobre la tierra sufren *desvarío*, como la misma vida para el poeta. Se

trata de un romance dividido en cuatro estrofas de seis versos cada una, la rima asonante:

- 1 Ay, mi corazón, tan triste,  
tan dulce tu desvarío.  
Corazón desarraigado  
sol a la tarde nacido
- 5 para correr horizontes  
largos de ausencia y olvido.
- Ay, mi corazón doliente,  
qué hermoso tu desvarío.  
Oro y fuego, ciego lanzas  
de tu pasión desprendidos
- 10 rayos como de la aurora  
y eres ya sol consumido.
- Ay, mi corazón indócil,  
sol de la tarde prendido,  
¿qué lumbré, qué resplandores  
crea, inmenso, tu delirio,
- 15 si va la tarde cansada  
arrastrándote consigo?
- Ay, mi corazón, sol viejo  
de pasión estremecido,  
en muerte tan lenta y tenue,  
qué morir tan encendido,
- 20 aurora rota de luz,  
tu largo ocaso cautivo.

La voz poética acepta el sentimiento irrazonable del *ayer nunca vivido* y, aún más, se recrea en él: "tan dulce tu desvarío", "qué hermoso tu desvarío."

El poema entero es una metáfora en la que los sentimientos del poeta se expresan por medio del ocaso. Ese *corazón, sol viejo a la tarde nacido* manifiesta el desarraigo, es él mismo que ha nacido bajo la amarga experiencia del destierro propia de los adultos. Es, asimismo, la luz que ha iluminado su vida, una luz incierta que permite ver a medias y anuncia la oscuridad, pero del otro lado del mundo es el nuevo día.

La tristeza del poeta está expresada en el lamento del primer verso, que es un estribillo, repetido al iniciar cada estrofa, con variantes en los adjetivos. Este verso trae consigo la imagen del corazón, al que se le atribuye el sentimiento de la voz poética; así se parte de una primera metáfora, que es común de todos los pueblos, el corazón adquiere cualidades sensibles: Es *triste, desarraigado, doliente e indócil*; pero también es el *sol a la tarde nacido, el sol viejo*. Esta es una segunda metáfora e imagen, sobre la que gira todo el poema. El corazón y el sol son fundamentales para la vida, por ello su unión en el poema resulta armoniosa, aunque poco sorprendente; lo que maravilla es que a partir de esta semejanza el corazón adquiera características exclusivas del sol, y más embellece la manera en que esto se expresa.

A partir del cuarto verso el sol aparece formando parte del *desvarío*: "sol a la tarde nacido/ para correr horizontes/ largos de ausencia y olvido." El poeta plantea el delirio de no encontrar el fluir de su vida natural, sino, como en la metáfora, *desarraigado* e inmerso en el lento paso de las horas del ocaso. La imagen del crepúsculo en el horizonte emana nostalgia, pero ¿nostalgia de qué? De la ausencia de un pasado, pues se trata de un sol que no tiene amanecer: la contrariedad y la angustia penetran en el poeta; prevaleciendo el sentimiento de inadecuación en el tiempo. En el poema "Llegó aquí después", que forma parte de las creaciones "no recogidas en libro" de la antología, también transmite este sentir:

Llegó aquí después  
o antes, a destiempo.  
Erró los caminos  
y los paralelos  
y los meridianos,

los mundos enteros.

El iba a otro mundo.

Llegó aquí. Extranjero  
fue de sus palabras  
y de sus silencios,  
de todas sus horas,  
de su mismo cuerpo.

...  
Él iba a otro mundo.  
Lo desvió el viento.<sup>12</sup>

En la segunda estrofa, cabe resaltar la imagen del sol en los versos 9, 10, 11 y 12 que, además de interesante, es muy bella: "Oro y fuego, ciego lanzas/ de tu pasión desprendidos/ rayos como de la aurora/ y eres ya sol consumido." Se puede decir que esta imagen es semejante a las expresiones poéticas barrocas de los Siglos de Oro, ya que presenta cierta complicación sintáctica y gran contenido; además, aparecen varias figuras retóricas que, por lo general, no se concentran frecuentemente en la poesía de Rius. "Oro y fuego" son una metáfora del sol, que a su vez califican la emoción. La fuerza del sentimiento del *ayer nunca vivido*, que es una obsesión para la voz poética, se compara con los rayos solares que, al ser de la aurora, remiten al nacimiento, a la esperanza; pero son, en realidad, los del "sol consumido", los del fin, de la muerte. Se infiere desesperanza y, sobretodo, vacío, porque se enfrenta el final de una vida sin pasado, o sea, sin bases o arraigo. La contrariedad sentimental está expuesta en los elementos que se oponen. Y la vehemencia, en la velocidad con la que se plantea y resuelve la emoción, que va de la mano con la secuencia de las imágenes. Para ello el poeta se vale de encabalgamientos y complicación en la sintaxis.

En la tercera estrofa el ritmo del poema decae. Ya no se superponen las imágenes, ahora la pregunta retórica da lugar a la

reflexión. Repite la contrariedad de sentimientos que dan vida al poeta; sin embargo, ahora expresa una gran insatisfacción, producida por sentir emociones tan intensas, cuando percibe que la vida no es plenamente suya. Parece que se lamenta por lo inútil de su desgaste sentimental. La oración "si va la tarde cansada/ arrastrándote consigo?", estimula la lentitud en el ritmo que prosigue en la siguiente estrofa.

En ésta, el poeta expresa el sentido de la vida como el camino que conduce a la muerte; pero se manifiesta como una agonía: "en muerte tan lenta y tenue," en la que el dolor reside en la inadecuación en el tiempo. Esto no significa que el poeta desprecie la vida, ya que le permite sentir: "... sol viejo/ de pasión estremecido,/... qué morir tan encendido," pues, quizá aquí alude al amor. Ha sido el hondo sentimiento el motivo inspirador en la poesía de Rius.

Los últimos dos versos resumen el sentido ambivalente de la vida del poeta. Así la "aurora rota de luz," es metáfora de la infancia quebrada que no pudo seguir su destino natural; mientras que el "... largo ocaso cautivo", del final, de la madurez en el exilio. De esta manera Luis Rius expresa su mundo vital.

La luz y el resplandor están presentes en cada imagen de este poema, los vocablos *sol*, *oro*, *fuego*, *rayos*, *lumbre*, *resplandores*, *luz* se vinculan con el sentimiento obsesivo del *ayer nunca vivido*; son la combustión interna de la voz poética: "¿qué lumbre, qué resplandores/ crea, inmenso, tu delirio,". Mientras que *sol consumido*, *aurora rota de luz* y *ocaso* se relacionan directamente con el vacío emocional que se ha experimentado a través de la lectura. El juego de claro-oscuros característico del barroco, es también la base de éste poema.

También existen dos versiones de "Ay, mi corazón, tan triste". La primera pertenece a *Canciones de ausencia* (1954); la segunda, que aparece aquí, a la antología. Los cambios son menores, se conserva la estructura del poema y todas sus palabras; sólo a los versos 19 y 23 se les han anulado los guiones, con lo que dejan de ser elementos incidentales. Al verso 8 se le han suprimido los signos de admiración. La misma tendencia del poeta a omitir el exceso en la exclamación; contención por la que logra sencillez y mantiene el aire nostálgico de su poesía.

Si bien, el poema recién analizado tiene semejanzas con la poesía de los siglos XVI y XVII, principalmente por la complicación sintáctica y por las imágenes recargadas de luminosidad, que corresponden a la pasión del destierro, y las oscuras, que se refieren a la nostalgia y al vacío existencial; no es ésta la tendencia poética del autor. Su poesía se vincula con la sencillez, sobriedad y depuración de la palabra de Antonio Machado.

En la introducción a "Arte de extranjería" se mencionó el doble ser del poeta, que se aprecia en el *ayer nunca vivido* del poema "Si yo pudiera, tristeza...", por ejemplo. El vacío producido por la ausencia de una "verdadera infancia", se relaciona directamente con el sentimiento de no plenitud en la vida de Luis Rius; pues desintegrada, desde sus inicios, difícilmente puede llegar a completarse, y crea un enrarecimiento interior, que lo asombra. Como en este poema:

1    Casi plena tu cuenca,  
       alma,  
       es la gota inasible

5 que temblorosa aguarda  
 en el instante efímero  
 -última vida siempre- quien colmara  
 tu plenitud entera.

10 Ay, rocío virgen, fugitiva lágrima,  
 esquiava gota del instante vivo,  
 es tu misterio último el que falta,  
 incierto y presentido,  
 a mi soledad ávida.

15 ¿Quién logrará sentirte, desprendida  
 ya, caer a la cuenca honda del alma?  
 (Ay, blando golpe, desbordado anhelo.)  
 Para gozar su plenitud lograda  
 un momento, y por siempre  
 después -eternidad cumplida- derramarla.

Se descubre a un poeta que no sólo escribe siguiendo la tradición, sino también, a la manera actual. El poema se forma por tres estrofas, el verso es libre y la rima, asonantada. Sin embargo, no son los cambios en la estructura los únicos que revelan al poeta moderno, también participa la imagen que nace junto con su idea, pero se trata de una imagen diferente a las anteriores, porque tiene movimiento, siendo la cuenca casi plena en un principio, llega a recibir la gota que complete ese vacío. "¿Quién logrará sentirte, desprendida/ ya, caer a la cuenca honda del alma?/ (Ay, blando golpe, desbordado anhelo.)"

El poema parece surgir del ensimismamiento del poeta, del que se desprende una verdad, que sincera y desprovista de retórica alcanza la belleza en esta creación. Belleza que también está relacionada con la imagen interior. Existe un sentido importante de la muerte. Además de la imagen, es un concepto que la alude: sólo por la muerte se llega a la plenitud de la vida; se refiere al momento de morir y al cómo se muere que da sentido a la misma: "en el instante efímero", "esquiava gota del instante vivo,". Las vivencias una a una van

goteando el alma, llenándola, satisfaciendo sus necesidades y deseos, pero la voz poética sabe que una sola logrará la plenitud, la muerte -eternidad cumplida-. El cómo se de misteriosamente sellará el pasado: "es tu misterio último el que falta/ incierto y presentido..."

Los versos 13 y 14 son una pregunta retórica: ¿Quién logrará sentirte, desprendida/ ya, caer a la cuenca honda del alma? En donde el verbo principal aparece en futuro, pero no cumple con una acción que esté por realizarse, pues la idea evoca un tiempo irreal, por lo que quizá correspondería el verbo *lograra*, en subjuntivo, que no cambia la estructura, y va más acorde con las ensoñaciones de Rius.

José de la Colina escribió una reseña a *Canciones de ausencia*, en la que incluye gran parte de este poema. En ella habla principalmente de la imagen: "... es una idea nacida con su forma. Y la que se nos dice en este poema trae, del fondo insondable de la belleza, algo diferente de las palabras que la integran: es el resumen luminoso de un mundo entrevisto."<sup>13</sup> Y añade: "Un buen poeta es el que no necesita más de una sola imagen. Muchas le vienen, seguramente, al cerebro, pero él afina el torrente: lo convierte en claro río. Así da la nota aguda, tensa, corta, en la que todo ha sido expresado."<sup>14</sup>

El autor también creó dos versiones de este poema. La segunda, que fue publicada en la antología, presenta las siguientes variantes respecto a la primera: el vocablo *cuenca* sustituye a *concha*. Y el verso número 18 "ya, caer a la cuenca honda del alma?", por "a la concha caer, dulce, del alma?"

El primer cambio, que se relaciona con el segundo, modifica la imagen, tan importante en el poema. *Concha* es una palabra de uso más

generalizado que *cuenca*, aunque en ésta mera observación no recae la variación de la imagen, sino en la misma forma de la concha y de la cuenca; siendo la primera también muy bella, no complementa el sentido general del poema como la segunda, pues una de sus acepciones dice que es "un territorio cuyas aguas afluyen a un mismo río, lago o mar."<sup>15</sup> Con lo que el simbolismo de la gota, las últimas vivencias de la vida, logran total armonía con el agua ya reunida, con el cúmulo de experiencias, con la suma de vida que, segundo a segundo, el hombre obtiene. De tal manera, el verso 18 es *cuenca honda*, por el conocimiento de vida acumulado, pero aún más por la profundidad de los sentimientos que pasan a la voz poética; en vez de ser *concha dulce y alma dulce*, que aluden a un sentimiento más ingenuo.

La presencia de Dios es muy poco frecuente en la poesía de Luis Rius. Se encuentra sólo en dos poemas, los VI y VIII de *Canciones de ausencia* intitulados "A Arturo Souto" y "Tiéntame el corazón, Señor", que se analizará a continuación. Asimismo, el tema religioso está implícito en sus cuatro villancicos.

En la entrevista realizada por Graciela Cándano, cuando Rius comenta la función interrogadora del poeta, reflexiona un momento acerca de Dios, y dice: " -El único que no está en la interrogación es Dios, Jehová, Zeus."<sup>16</sup> Y luego cita unos versos del poema "Raúl Flores Guerrero, muerto en Nueva York a los 29 años de edad":

Antes del hombre sólo el mar había,  
 todo era cielo y agua.  
 Los huesos descarnados,  
 la sangre desangrada,  
 los ojos y las uñas de los muertos  
 van haciendo la tierra.

El siguiente soneto es una plegaria a Dios. El tono del poema es grave y tiene profundidad espiritual:

- 1      Tiéntame el corazón, Señor, que sea  
un instante siquiera luminoso.  
Si ha de ser ciego siempre, tenebroso,  
que un punto al menos sus tinieblas vea.
- 5      Oh, noche; oh, pensamiento; oh, infinita  
desolación donde el corazón -rosa  
de ausencia, rosa de esperanza, rosa  
de desamparo y de pasión- habita.
- 10     Y así, Señor, florece: sombra y sueño.  
Y aún más, aguarda el corazón el día  
en que ni el resplandor de su agonía  
llegue acaso a ser luz y lo despierte;  
y ciego deje el sueño de la vida  
y sueñe ciego el sueño de la muerte.

El poeta angustiado por la constante búsqueda de su identidad, de su verdadero yo, recurre a la Divinidad. En algunos de los poemas anteriores se ha visto que la voz poética ha interpelado a la naturaleza, al mar, al viento, al sol, para lograr saber quién es; la búsqueda prosigue, es el motivo que la vivifica ante el despojo de su propio yo, del que se quedó en Tarancón. Rius recorre un laberinto interior con el fin de identificarse consigo mismo y con el mundo, lo lleva por vericuetos y cerradas que lo desesperan pero, sobre todo, lo colocan en una situación de desamparo. Así, en este soneto, más que llegar al centro del laberinto, es decir a sí mismo, anhela siquiera ver el camino que anda. Pero inmovilizado por la desesperanza, va aún más allá, desea la muerte para salir de su confusión.

El primer cuarteto está desprovisto de artificio. Es un lenguaje, al igual que el resto del poema, en el que las palabras más simples

están cargadas de viva emoción. El mensaje es claro: es la trasparente sinceridad con la que se dirige a Dios para salir de las tinieblas. Esta oscuridad se identificará con el mundo externo (la noche) y el interno, integrado por la razón (el pensamiento) y las emociones (el corazón) y; todos éstos elementos, serán abrasados por la *desolación*.

Los versos del segundo cuarteto presentan imágenes del corazón, que son muy bellas pues se basan en las semejanzas con las rosas, como el colorido, la forma y la vida efímera, bajo el manto negro de la noche. Son metáforas que hablan de su propio sentimiento, calificándolo de *ausencia, esperanza, desamparo y pasión*.

En el siguiente terceto se conocen los anhelos de la voz poética: *sombra y sueño*, la irrealidad que sólo puede traspasar por medio de la imaginación y, en este caso por la muerte: "... aguarda en corazón el día/ en que ni el resplandor de su agonía/ llegue acaso a ser luz..." Así, se interna en un juego de fuerzas que se contraponen: "y ciego deje el sueño de la vida/ y sueñe ciego el sueño de la muerte." Expresiones que remiten a los sonetos de Quevedo.

También, se encuentra influencia de San Juan de la Cruz. Es el tono grave, la participación de Dios, aunque aquí no hay misticismo como en las creaciones del carmelita, ni está presente el amor divino; el autor desterrado pretende encontrar el sentido de la agonía, pues no *florece sombra y sueño*, no hay otra realidad en la que su ser desdoblado reencuentre el *otro yo*. A continuación se transcribe un fragmento de "Canciones que hace el alma en la íntima unión de Dios", en el que se observa cierta resonancia del soneto de Luis Rius:

Oh lámparas de fuego  
 en cuyos resplandores  
 las profundas cavernas del sentido,  
 que estaba oscuro y ciego,  
 con extraños primores,  
 calor y luz dan junto a su querido!<sup>17</sup>

Y en el siguiente de "Coplas del alma que pena por ver a Dios", en el que se hermanan estos dos poetas al compartir el sentimiento de que la vida que viven no es la legítima:

...  
 En mí yo no vivo ya,  
 ...  
 Esta vida que yo vivo  
 es privación del vivir;  
 ...<sup>18</sup>

Este soneto está dedicado a Santiago Genovés en la antología poética; no así en su primera publicación de *Canciones de ausencia*, que, además, presenta otras modificaciones: en la última estrofa el verbo con el que inicia la primera versión es *logre*, que implica esfuerzo; mientras *llegue* (de la versión aquí transcrita) no presenta esa acepción, y se relaciona con mayor naturalidad a la imagen de la luz que agoniza.

Al finalizar el verso número 12 el autor sustituye dos puntos por punto y coma, con lo que conexiona las dos últimas oraciones, que no resumen el poema, pues son consecuencia del fin de la agonía.

El verso 14 presenta el cambio de un vocablo: "y *busque* ciego el sueño de la muerte", por "y *sueñe* ciego..." Esta corrección también es acertada pues acentúa el juego del vocablo *sueño*, que tiene gran significación en la poesía de Luis Rius.

Los siguientes poemas pertenecen al tercer libro, *Canciones de amor y sombra*, de 1965. Continúan la temática de "Arte de extranjería", correspondiente a la segunda parte del poemario recién citado, que se divide en cinco, exceptuando "Destierro", incluido en la cuarta sección.

La muerte está presente en los dos últimos poemas de *Canciones de ausencia* que se analizaron. Su función es liberar a la voz poética de la realidad, y a veces, también de los sueños que la aprisionan y la confunden. Profundo engaño como el que expresa el soneto que se transcribe:

- 1    Engaño de la vida hora tras hora;  
       repetido, constante, terco engaño.  
       Mis ojos miran hoy la luz que antaño  
       otros vieron brillar, engañadora.
- 5    En tanta vida y tanta, aquí y ahora  
       mi único ser, no es otro mi tamaño.  
       De este engaño no cabe desengaño.  
       No la vida, la muerte es quien me añora.
- 10    A los que no han nacido va la vida  
       a amanecer, dejándome olvidado.  
       Nada puede mi voz embravecida
- contra su terco son. A su llamado  
       ya otros vienen tras mí. quede encendida  
       esta engañosa luz; mi sombra a un lado.

En el contraste de realidades que se superponen, parece que la irrealidad *mi sombra*, da certeza y confianza de sí misma a la voz más íntima del poeta; en tanto que la vida real representa un engaño incuestionable: "De este engaño no cabe desengaño." Este verso presenta un juego conceptista característico del barroco, como el siguiente, ejemplo de Quevedo:

Sino es que quieres dar muerte a la Muerte,<sup>19</sup>

Sin embargo, este soneto alcanza otro nivel, que no es el biográfico, pues el poeta se desprende de sí mismo para abarcar a la humanidad, frente a la que se reduce a sombra y olvido: "A los que no han nacido va la vida/ a amanecer, dejándome olvidado." Comunica su particular visión de la vida: es un engaño del que participarán más hombres, por lo que experimenta momentos de rebeldía; pero luego, ya sereno, expresa: "Nada puede mi voz embravecida/ contra su terco son. A su llamado/ ya otros vienen tras mí...", da paso al fluir natural de la continuidad del hombre en el mundo.

Además, este soneto también manifiesta el anhelo de muerte del poeta: "No la vida, la muerte es quien me añora." Ésta, junto con la sombra, no lo confunden.

Sólo dos cambios realizó Rius en la segunda publicación del soneto, pues pasó a la antología. El primero consiste en la sustitución del punto y coma por coma en el verso número 6, con lo que alarga la pausa entre las frases, pero no modifica sustancialmente el poema. El segundo, en la modificación del adjetivo *enardecida* por *embravecida*, que añade furia a su sentir, pero tampoco resuena en la profundidad del soneto.

La naturaleza tiene gran importancia en la poesía de Luis Rius. Real o imaginaria aparece en los paisajes que lo motivan hacia la búsqueda de su ser. Lo que manifiesta un deseo de identificarse con el mundo, del que se siente desterrado, y confundirse con su naturaleza, pues ésta es el medio natural del hombre. El próximo poema evoca a la lluvia, para participar con ésta en el constante renacer de la vida:

- 1 Llégate, lluvia, aquí,  
a este rincón murado donde vivo  
sin poderte tocar,  
sólo viéndote, oyéndote, llamándote.
- 5 Llégate a derruir estas paredes  
y esta techumbre estériles.  
Con tu savia menuda en mis entrañas,  
¡qué plenitud de vida granarían!
- Tu sencillo poder  
¿no vale para mí?
- 10 Gráname, lluvia, gráname. No quiero  
ser, por ti, más que tierra.  
Yo no soy en verdad más que un trocito  
olvidado de tierra.
- 15 Llégate a mí, descúbreme  
aquí adentro, encerrado  
en esta clausurada morada solitaria,  
y bátela con furia, sé diluvio  
para su despiadada resistencia.
- 20 Destruyela y fecúndame.  
Si no, lluvia, ¿qué llanto  
sin sentido eres tú?,  
que deleznable llanto,  
tan sólo verdadero
- 25 para la vasta tierra descubierta,  
la tierra sin voz ya, sin corazón, sin  
[tiempo.

Se trata de un poema en verso libre, constituido por dos estrofas irregulares. Se puede decir que la importancia de la vida es el tema. Para ello el poeta apostrofa a la lluvia, ya que desea ser fecundado como los campos; pero, para recibir vida necesita salir de sus propios límites: "Llégate ... a este rincón murado donde vivo ... Llégate a derruir estas paredes/ y esta techumbre estériles."

La pérdida de la patria se ha volcado en las entrañas del poeta, busca en la muerte el medio para reintegrarse armoniosamente con el mundo; por ello dice: "Gráname, lluvia, gráname. No quiero/ ser, por ti, más que tierra./ Yo no soy en verdad más que un trocito olvidado de tierra." El hombre se ha sentido desterrado del mundo natural y libre, desterrado del paraíso, desarraigado en la difícil lucha por

mantenerse vivo y a salvo; por ello, vienen al caso las palabras de Vicente Lloréns Castillo del artículo "El retorno del desterrado":

"Morir no es solamente la extinción, el acabamiento de una vida. Es también una reintegración, un retorno al origen, a la tierra que somos y de donde venimos... Volver al regazo maternal de esa tierra es el destino natural del ser nacido de ella, y la posibilidad de florecer de nuevo, de participar en el perenne renacimiento de las cosas vivas."<sup>20</sup>

De tal manera, el hombre quiere ser tierra fecunda, fértil, con un sentido; aunque descubre que, para ello, necesita ser parte de la vasta tierra descubierta, mas no como se describe: *sin voz, sin corazón y sin tiempo*. Estos elementos pueden ser los muros limitadores, que también, manifiestan desesperanza. ¿A qué se debe esta desesperanza tan recurrente en la poesía de Luis Rius? Quizá sea que guardaba esperanza en el retorno a España y, cuando lo alcanzó no encontró la tierra imaginaria e idealizada que tenía en la mente y en el sentimiento. Quizá se deba a que el paso del tiempo lo había alejado enormemente de sí mismo, de su verdadero yo, y ya no había manera de volver el tiempo atrás para recuperar la vida que realmente le correspondía. Sobre todo a la ausencia de un pasado. Por último, también puede deberse a que como hombre de su tiempo expresa los problemas de la posguerra, que se unen y confunden con los del exilio. El conflicto es filosófico en cuanto a la relación del yo y del mundo; el poeta se pregunta: ¿qué sentido tiene la vida en el exilio?, ¿dónde se quedó aquella que sería mi verdadera vida?, ¿por qué no formo parte de la tierra en que nací? Y trata de afianzar su identidad en los recuerdos, en el pasado, como explica Vicente Lloréns: "La existencia del desterrado, y este es uno de sus rasgos más característicos, se proyecta anormalmente hacia el pasado."<sup>21</sup> Sin

embargo, y aquí radica el problema ontológico que manifiesta la poesía de Rius, como la obra del resto de escritores de esa generación hispanomexicana, es que, independientemente de los hechos históricos, no existe pasado vivido por ellos mismos del que puedan asirse; el destierro les produce gran dolor, pero sobre todo, vacío.

La literatura poética de Luis Rius se asemeja a la narrativa de Marcel Proust (1871-1922), en el problema filosófico que pretende recuperar el tiempo pasado. Proust, en parte aislado del mundo físico por su precaria salud, siente toda la melancolía del tiempo inútilmente perdido, y se empeña en encontrarle sentido por medio de un análisis lleno de agudeza y sensibilidad de su propia vida mental, lo cual realizó en una larga serie de novelas bajo el título general de *A la Recherche du Temps Perdu* (*En busca del tiempo perdido*). En tanto, la poesía de Rius trasciende sus más íntimos conflictos y contradicciones, y libera a su espíritu anhelante de un pasado inexistente. Reflexiona sobre el sentido de su vida, a veces esperanzado y a veces paralizado por la realidad.

El siguiente poema es muy interesante por la capacidad emotiva lograda en breves versos:

1    Hasta los rieles del tren  
      me hacen llorar.

      Tan cerca el uno del otro,  
      ¡cómo quisieran!, se alargan  
5    y no se pueden juntar.

      Por guardar penas y penas,  
      ¡cuántas lágrimas!,  
      que hasta los rieles del tren  
      me hacen llorar.

Nuevamente aparece una imagen del mundo exterior a través de la cual el poeta proyecta su sentir. La tristeza se transmite simultáneamente a la visión plástica de la imagen; ambos factores coinciden en estar apenas sugeridos.

La primera estrofa y estribillo, pues se repite al final, une los dos únicos factores que conforman todo el poema: la imagen de los rieles del tren y la tristeza. Sorprende al lector la identificación de tales elementos, además de moverlo a la curiosidad para proseguir la lectura.

Tan sólo hablando de los rieles del tren, la segunda estrofa expresa una frustración: "¡cómo quisieran!... y no se pueden juntar." Que deja una sensación de melancolía. La última estrofa afirma la tristeza que se acaba de sugerir. Se cierra el poema con el estribillo.

Este poema tiene cierto parecido a los primeros dos que aparecen en este estudio. En ellos el mar motivaba a la voz poética, se asemeja a los rieles del tren en que ambos producen el recuerdo de un viaje, son un medio que distancian al poeta de algo o alguien amado. Quizá el tono, la brevedad y la sentimentalidad le dan un aire bequeriano.

Dice Angel González que uno de los prodigios de la gran poesía es lograr que nada de lo que en ella sucede nos sea ajeno.<sup>22</sup> Ciertamente aquí ha de reconocerse el ser humano, cuando es muy sensible y todo se convierte en un estímulo al llanto por el cúmulo de sufrimientos.

Algunos poemas de *Canciones de amor y sombra*, y otros que no se habían recogido en libros antes de publicarse la antología, tienen un

tono y una expresión que intensifica la tristeza. Aquel sentimiento, que podía haber sido pasajero en la juventud del poeta, ahora se transforma en melancolía. Ya no existe una contraparte sustentada en el porvenir y en la ilusión, ha desaparecido el entusiasmo; es un sentir que proviene de lo más profundo de su alma, de su esencia. Su voz es madura, y el sentimiento que transmite amargo:

- 1 Ya no es tiempo, no, no;  
no, ya no es tiempo.  
Ya muy alta la vida  
y llevo ya cansado el pensamiento.
- 5 Callar, callar, callar.  
Que las canciones se me queden dentro,  
las canciones tardías  
que nunca florecieron  
cuando podía cantar.
- 10 Esas que no nacieron  
que no nazcan. Ya no,  
no, ya no es tiempo.  
Cantar otra vez más, cantar...

Silencio

Se trata de una silva, aunque no en su sentido formal, pues la métrica de los últimos dos versos sumada es endecasílabo, que respondería adecuadamente a la forma poética; pero el autor la modifica. Lo primero que salta a la vista es, precisamente, la posición que tiene el último vocablo, precedido de los puntos suspensivos. Es un logro poético en el que a la pausa, que es prolongada por los mismos signos de puntuación, se le suma la ausencia de palabras, y el silencio aumenta la tensión del poema, que se rompe con la palabra *silencio*, como un murmullo casi involuntario del creador; en este sentido es un símil respecto a la relación poeta-poema, pues la creación surge a pesar de la autonegación de su autor. La repetición de palabras y frases tienen un peso importante en el ritmo.

La voz poética niega la posibilidad del canto a lo largo de doce versos; de pronto parece que abre nuevamente la posibilidad de la canción, pero más como un pensamiento latente, pues sugiere fatiga en la frase "Cantar otra vez más". Mientras que en el ritmo lento sólo pervive la respiración del lector, se muere el poema y exhala "silencio"; reafirmando la idea que expresa el poema.

La represión que quiere el poeta: "Que las canciones se me queden dentro," parece provenir de un descontento consigo mismo, que está relacionado con su evolución poética: "las canciones tardías,/ que nunca florecieron/ cuando podía cantar." Es probable que, al reflexionar sobre la poesía, haya sentido frustración debido a la inutilidad. Ya no lo entusiasma el redescubrir lo que en su juventud lo pasmó, pues ahora está cansado, decepcionado y no quiere cantar. El paso del tiempo tiene un valor importante, por ello habla de "canciones tardías". Durante los primeros años de creación de un artista, se permiten ciertos errores por la inexperiencia; además la exaltación del joven está muy lejos de limitar el sentimiento. Sin embargo, la edad, y el cúmulo de conocimientos, lo obligan a mayor perfeccionamiento y calidad estética; asimismo, mesuran la emoción. Cabe aquí recordar las palabras de Arturo Souto respecto a la autocrítica de Luis Rius: "No pongo en duda que el estudio y el método agucen la capacidad selectiva, pero afirmo que en el caso de Rius, como en el de otros muchos escritores, puede convertirse esta capacidad en inhibición paralizadora."<sup>23</sup> Además, pudieron existir otras razones internas, que hayan llevado al desánimo de escribir.

"Va muy alta la vida/ y llevo ya cansado el pensamiento." Dice el poeta cuando tenía alrededor de 35 años, cuando publicó este poema.

Es sorprendente apreciar una voz madura, desilusionada; pues la visión del paso del tiempo corresponde a la de una persona mayor, al igual que el pensamiento autocrítico y el sentimiento decaído. Es el estado anímico y la conducta que los románticos llamaron *spleen*. La evolución de Rius ha llegado a la cima. Los rasgos que lo iban caracterizando se han definido y, también, recrudecido. Como en las siguientes estrofas que apoyan esta idea, y también fueron publicadas en *Canciones de amor y sombra*:

...  
 Y pienso en otras horas  
 de otros años lejanos.  
 Abría yo la ventana  
 para que entraran en mi cuarto  
 o me echaba a la calle  
 a recogerlas con mis manos.

Eran mis horas, era  
 mi vivir cada día atesorado.

...

¿Cuánto tiempo pasó que no he sentido?  
 Sigue el reloj contando  
 al mismo son su cuenta...  
 ¿Qué le ha pasado al aire? ¿Son aún más  
 estas horas? ¿Y vivo aún? ¿Aún canto?

O los siguientes versos:

Supo algún día  
 el corazón desmenuzar misterios  
 y navegar asombros  
 e incendiar el silencio.  
 Un día lo supo  
 el corazón, y lo olvidó.  
 Hoy, lejos  
 aquella edad, las horas  
 caen sin sonido en el reloj desierto.

...

Sin embargo, aún faltaba por venir una publicación en la que reaparece nueva fuerza y ánimo: *Canciones a Pilar Rioja*, cuya

temática es amatoria, por lo que se analizará en el siguiente capítulo.

Un aspecto en el que no cambió Luis Rius, es en su sentimiento del destierro. El desplome emotivo de estos años consolida al *Corazón desarraigado* y al sentimiento del *ayer nunca vivido*; la voz poética acaba por no encontrar consuelo, y saber que será así por siempre. Como "El extranjero", que transmite la soledad, la desesperanza y la incomprensión del desterrado:

1    ¿A quién le hablaba, a quién,  
       ese hombre solo en medio de la tarde?

      Los choches y los hombres por las calles  
       no se detenían. Era,  
 5    entre los altos árboles del parque,  
       como un árbol enfermo deshojándose  
       en pleno estío radiante.

      Pájaros flechadores  
       a trinos abatían sus palabras. La sangre  
 10    de las palabras muertas  
       salpicaba la tarde  
       de un crepúsculo súbito.

      ¿A quién le hablaba, a quién  
       ese hombre solo?

15    Nadie  
       reconocía su voz.  
       Ni los hombres, ni los pájaros ni los  
                                   [árboles.]

Escrito en verso libre, la primera estrofa es una pregunta acerca la lógica de la imagen: "hombre solo en medio de la tarde". Planteándose, desde un principio, gran soledad e incomprensión. Además, recurre a la tarde, que ha sido uno de los momentos que más se identifican con Rius (recuérdese "sol a la tarde nacido"). La luz del crepúsculo transforma los colores brillantes del medio día en tenues rosados, naranjas, blancos, azules y grises, que resultan casi

irreales, además de que tienen una muy corta duración. Este momento engaña a la vista, pues no se perciben con claridad los objetos vistos a contra luz. Todos estos factores, y sobre todo el hecho de que se trate del fin del día, contribuyen a que los sentimientos de nostalgia estén a flor de piel: ya queda poco tiempo para hacer aquello que se pospuso. Las labores han terminado y se piensa en el día que culmina y se escapa de la vida. Pero, también puede haber insatisfacción por lo que no fue; en el caso de Luis Rius cada día no es, pues la vida debió haber sido otra. Asimismo, el atardecer le recuerda, la luz que le toca aquí en América, mientras que del otro lado del mundo, ya se anuncia el nuevo día. Es decir, que el crepúsculo simboliza su vivencia entre dos mundos.

En el segundo quinteto, los elementos de la cotidianidad y la ciudad como *coches, calles, hombres*, remiten a la vida en sociedad, en la que los hombres, metafóricamente, son árboles; uno de ellos es el poeta que canta su malestar, parece que no se adecúa en el mundo: "como un árbol enfermo deshojándose/ en pleno estío radiante."

Los "pájaros flechadores", que veloces surcan el cielo, y que "abatían a trinos sus palabras" traen el ruido que producen las parvadas al atardecer, y, por tanto, impiden que se escuche el lamento del extranjero. La metáfora es clave: la sociedad habla tan fuerte y sin orden, y lleva tal prisa que no presta atención y es indiferente al que llora su sentir. La voz poética está decepcionada ante la incomprensión y la extrañeza que su destierro produce en los demás. La imagen se dramatiza con la presencia de la sangre que pinta de rojo el crepúsculo: "... La sangre/ de las palabras muertas/ salpicaba la tarde".

Finalmente, el poema vuelve a la pregunta retórica. Después de la pausa prolongada y tensa de la cuarta estrofa, responde: "Nadie", prosigue otra pausa breve; por lo que este vocablo queda limitado por el silencio, acentuando la ausencia de la respuesta de la sociedad. Termina mencionando, en orden decreciente, a los seres vivos insensibles a su clamor: "Ni los hombres," su misma especie; "ni los pájaros," que pueden ser poetas, pues remiten a la canción y a un grupo específico en el que él participa; "ni los árboles.", que son los hombres; pero, la metáfora de "los altos árboles del parque", que son fuertes y han madurado, podrían sugerir a los mismos exiliados, entre los que Luis Rius también es diferente. El sentimiento de la voz poética se expresa a través de imágenes del crepúsculo y de los elementos, sencillos y comunes, de la naturaleza que se han citado; como abundan, aparecen desproporcionadamente ante su sentir singular y raro, aumentando la soledad en el desarraigo. En el poema "Destierro (2)" lo define así:

- 1 Es una sierpe herida  
que se arrastra en la noche congelada  
de un invierno sin tierra.  
Ondulada por los montes
- 5 su cuerpo ensangrentado, lento pasa  
por los llanos abiertos,  
por los estrechos puentes se adelgaza.
- Harapos y silencio. Ya no tienen  
los corazones llanto ni palabras.
- 10 Nadie hiere a la muerte. Sólo el filo  
del crudo invierno rasga  
la carne y la estremece. Apaga el viento  
el sordo martillar de las pisadas.
- 15 Un tenue resplandor se enciende largo  
en las tinieblas de la noche helada;  
yerta aurora fingida  
la roja luz que lame las miradas  
del hijo y de la esposa; el hombre lleva  
una antorcha en sus manos apretada.

- 20 La noche sin estrellas.  
 El silencio sin lágrimas.  
 Enorme y silenciosa,  
 por los parajes últimos de España,  
 es la oscura sierpe del destierro  
 25 que en la noche se arrastra.

El epígrafe se refiere a un óleo de Antonio Rodríguez Luna. Uno de los pintores del destierro, ha motivado al poeta, que al describir, comunica sus emociones e ideas ante esa obra.

Las imágenes dramáticas, como las que aparecen aquí, no son frecuentes en la poesía de juventud de Luis Rius. Ha mantenido el lenguaje sencillo que lo caracteriza, pero la expresión de dolor rebasa las que antes se conocieron, manifestando recrudescimiento emocional. Su estado espiritual, que alterna con el paisaje, es lúgubre.

En la imagen de la primera estrofa, que es desoladora, la "noche congelada" satura todo el poema de oscuridad y frío; es imposible que ese paraje conforte a la "sierpe herida", cuando, además, el elemento de más peso surge y completa la situación: "sin tierra." Rius resiente el olvido y abandono en el que han caído los desterrados: "Harapos y silencio", "Apaga el viento el sordo martillar de las pisadas." Esos olvidados aún tienen "su cuerpo ensangrentado" por su destino. Sin embargo, domina el grito lastimoso, con lo que dramatiza todavía más: "Ya no tienen/ los corazones llanto ni palabras./ Nada hiere a la muerte."

Después del verso 14, a través de imágenes plásticas, se produce un angustioso acto de esperanza ante una realidad terrible, es como un deber de supervivencia: "la roja luz lame las miradas/ del hijo y de la esposa; el hombre lleva una antorcha en sus manos apretada." La

presencia del hijo y de la esposa, manifiestan el carácter social del problema; el destierro traspasa la individualidad. La valentía del hombre, que trata de dar luz a la familia en medio de ese inhóspito sitio, crea el punto de mayor tensión. Aparece una asfixiada llamarada en el negro poema; tiñéndolo de rojo. No hay solución posible. Las cosas son como son: "por los parajes últimos de España,/ es la oscura sierpe del destierro/ que en la noche se arrastra."

Puede haber influencia de Antonio Machado en este poema. Cabe observar la semejanza con algunos elementos del siguiente poema:

Desnuda está la tierra,  
y el alma adlla al horizonte pálido  
como loba famélica. ¿Qué buscas,  
poeta, en el ocaso?

Amargo caminar, porque el camino  
pesa en el corazón. ¡El viento helado,  
y la noche que llega, y la amargura  
de la distancia!... En el camino blanco

algunos yertos árboles negrean;  
en los montes lejanos  
hay oro y sangre... El sol murió... ¿Qué buscas,  
poeta, en el ocaso? <sup>24</sup>

La presencia de la "loba famélica", tiene cierta similitud, en cuanto a moribundos animales salvajes, con la "sierpe herida". También, "viento helado" con "noche congelada"; y el colorido de ambos poemas: "oro y sangre", "aurora fingida/ la roja luz", aunque aquí se marca una diferencia en los momentos de cada poema: el de Rius es plena noche oscura, mientras que el de Machado es el final del crepúsculo. El sentimiento que transmiten los dos poemas es parecido: tristeza y soledad, y ambos tienen un sentido existencial: quizá el de Machado se pregunte sobre el por qué de la vida; en tanto



- de este cuarto, a montones, como polvo,  
acostumbradas a que nada ocurra  
20 y al olor encerrado día tras día.
- Yo sé bien que ellas saben que me he dicho  
muchas veces: si yo me decidiera  
y por fin fuese al mar...
- Y si cerrara suave, quedamente la puerta  
25 de la casa, pensando  
que no pienso marcharme para siempre,  
con el pulso tranquilo, como cuando  
cierro para bajar a comprar más cigarros.  
Y bajara sin prisa la escalera  
30 y caminará y caminará  
y no me detuviera y caminará  
y sin sentir llegase a un tren que espera  
y me subiera en él y el tren se fuese  
a cualquier parte, lejos, y tuviera  
35 dinero en el bolsillo y no pensara  
en todo lo que dejo aquí pensado.  
Si tuviera o tuviese, si pensara  
o pensase o pudiera, si pudiese...
- Yo sé la pena de los subjuntivos  
40 porque tampoco saben ir al mar.
- Si yo no odiara el mar, como esos otros  
que les gusta ir al mar a broncearse,  
a hacerse un poco estatuas de sí mismos  
y enamorar al sol a otras estatuas solas.
- 45 Pero a mí no me gusta el mar. Yo digo  
que me gustan los pueblos tierra adentro  
con su campo labrado, con sus yuntas,  
sus aperos, sus serios labradores,  
y salir yo muy de mañana al campo  
50 a oler el olor bueno de la tierra.  
Porque yo soy de un pueblo tierra adentro  
y nunca olvida nada el inconsciente,  
dicen que dijo Freud, digo que dicen.
- Si yo, si yo, si yo, si yo dijera...  
55 sí, sí, podría decir...  
(Voy a dormirme un rato, y a ver luego...)

Parte del logro poético se basa en el ritmo. El ritmo cuantitativo es endecasílabo, aunque hay muchas excepciones, por lo que se considera verso libre. Asimismo, el ritmo cualitativo recae en la acentuación de la penúltima sílaba, pues casi todos los versos

finalizan con palabras graves, con excepción de dos que terminan en *mar*. Como el mismo poema lo señala, algunos de los vocablos finales son verbos en subjuntivo, los que van del verso 30 al 38; además, es el modo del primer verbo: *pueda*, y de muchos otros más. La belleza del poema está relacionada con el juego de subjuntivos, que manifiestan una serie de acciones no alcanzadas.

El poema trata de un cambio en la vida del autor, quien está inmerso en una gran dubitación. Su deseo inicial es "ir al mar", quizá, quiere volver al paisaje que más le aviva la nostalgia de su patria. Al final del poema menciona el inconsciente, refiriéndose a las vivencias aprehendidas en la primera infancia; sin embargo, su inconsciente también puede determinarse por el mar: el largo trayecto de Europa a América que lo separa definitivamente de España, dejando a su tierra más allá del horizonte; es imposible recuperarla ya. El mar es un motivo que le recuerda su destino, por lo que no es un lugar paradisiaco y cálido, como se aprecia en los versos 41, 42, 43, 44 y 45:

Si yo no odiara el mar, como esos otros  
que les gusta ir al mar a broncearse,  
a hacerse un poco estatuas de sí mismo  
y enamorar al sol a otras estatuas solas.

Pero a mí no me gusta el mar...

A partir del verso 45, recién transcrito, hay un cambio de parecer del poeta que sorprende al lector, pues pasa a segundo plano la idea de ir al mar. Aunque pervive el sentimiento nostálgico, ahora por medio de la descripción emotiva del campo, y de la nota autobiográfica: "Yo digo/ que me gustan los pueblos tierra adentro/... Porque yo soy de un pueblo tierra adentro".

El deseo incierto de cambiar de aires, probablemente provenga de "esa larga pereza de estar aquí en mi casa", que se prolonga hasta el final del poema: "(Voy a dormirme un rato, y a ver luego...)" Es un estado de ánimo que recuerda el *spleen* de los modernistas, físicamente inmoviliza al poeta, pero de él surgen todas las imaginaciones poéticas, que transforman ese tiempo en gozo.

En el ritmo poético interviene la repetición de frases, vocablos y sonidos. Por ejemplo, en las siguientes oraciones, que corresponden a los tres primeros versos respectivamente, se reitera la idea al enumerar los obstáculos, y se alarga el periodo previo a la acción, que nunca llegará: 1. Cuando yo pueda... 2. Cuando yo tenga... 3. Cuando me quite... Otro ejemplo, está en los verbos del verso número 5, que repiten el fonema /r/ (alveolar múltiple vibrante sonoro) tres veces, casi onomatopéyico el sonido del ronquido, con lo que transmiten aún más pereza.

El poema que a continuación se transcribe, es uno de los más bellos de Luis Rius. Concentra la experiencia del destierro, del estar entre dos mundos, y no ser del todo de ninguno; del yo que se despliega. Es, además, un recuento de su vida.

- 1 Yo fui, no soy, y mi verdad es ésta,  
mi presencia conmigo, la más mía:  
ser tan sólo memoria y lejanía,  
jugador ya sin carta y sin apuesta.
- 5 Si ahora digo que fui, que tuve puesta  
la vida en ejercicio, que vivía,  
muy bien me sé que igual melancolía  
me daba entonces similar respuesta.
- 10 Entonces ya también había vivido  
sin vivir ni esperar un venidero  
instante, un presente no cumplido.

Siempre he sido pasado. Así me muero:  
no recordando ser, sino haber sido,  
sin tampoco haber sido antes primero.

Es un soneto, igual que los anteriores "Tíéntame el corazón, Señor" y "Engaño de la vida hora tras hora", que vienen al caso porque coinciden en tener la forma poética en que el autor expresa sus hondos pensamientos acerca de la vida, el exilio, Dios, el amor. La emoción también participa, pero antes ha sido analizada por el poeta, como en los casos citados. El tono es grave y el sentido, profundo. Recuerdan los sonetos acerca de la muerte de Quevedo.

El poeta cuestiona el sentido de su existencia, se interna en sí mismo y razona sobre su ser. Plantea una duda ontológica en la que el pasado condena el sentido de su presente: "Yo fui, no soy, y mi verdad es ésta,". La realidad de su existencia no cambia; en la juventud ya había experimentado la misma conmoción: "muy bien me sé que igual melancolía/ me daba entonces similar respuesta." Sustentada en la desesperanza: "sin vivir ni esperar un venidero/ instante". Los ojos vueltos siempre al pasado, tratando de alcanzar la verdadera vida y olvidar lo que se es, para dar lugar a lo que debió haber sido.

La metáfora: "jugador ya sin carta y sin apuesta", lleva a pensar en la vida como en una partida que depende del azar, en la que la voz poética participa muy parcialmente. Quizá, se refiere al pasado y el hastío de encontrar *similar respuesta* en aquellos años en que suponía *puesta la vida en ejercicio*. El último terceto evoca a la muerte, otra gran obsesión de Luis Rius, que además se da en el vacío de la vida: "... Así me muero:/ no recordando ser, sino haber sido/ sin



intransigente de la vida, la que no hace concesiones, la que más fija el corazón."27

De nuevo la voz poética se vale de elementos de la naturaleza en su búsqueda de identidad, y se pregunta: "¿De qué tierra será?, ¿dónde su mar?", "¿cuál es su sol, su aire su río?", para responderse "No hay aire, río, mar, tierra, sol mío." Es decir, no encuentra nutrimentos para su ser, que además no logra definir: "Con lo que no soy yo voy siempre a dar." ¿Quién soy? es la duda obsesionante, que necesariamente recae en su condición de niño exiliado:

¿Quién soy yo aquí, quién soy  
 en esta tierra de hombres  
 que trabajan y luchan noche y día  
 entre hierro y petróleo  
 para construir máquinas  
 con sus seguras manos  
 de alfareros idólatras?  
 ¿Quién soy yo que no entiendo  
 su lenguaje preciso  
 de fórmulas y siglas  
 ...  
 Soy un intruso ahora.  
 ...

Sin embargo, el desarraigo en la Ciudad de México, es también en Tarancón, pues forma parte de su esencia.

En la tercera estrofa, el poeta habla del amor. En él encontró un remanso a su desarraigo, pues se identificaba con la amante "piel a piel, sombra a sombra, dentro a dentro". En los poemas anteriores no hubo abiertamente ninguna mención al amor, ahora el poeta lo une a la búsqueda de sí mismo: "Si acaso alguna vez logré mi encuentro/ -fue camino el amor-", porque a través del ser amado puede aliviar su vacío, pues es la aceptación y la entrega, el sentimiento de pertenencia, aunque sea efímero. La experiencia amorosa fue real y

tangible, sin desdoblamientos. Así, el amor ocupó parte importante en la poesía de Luis Rius, como se verá en el siguiente capítulo.

En el último terceto se destruye la ilusión del amor, y con él, su propia identidad: "el frágil y hondo espejo se rompió," prevaleciendo aquello de lo que no tiene duda: "ese otro extraño que también soy yo."

Notas:

<sup>1</sup> Rius, Luis, *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 23

<sup>2</sup> Sueiro, Daniel, "Voces y voz de Luis Rius", en *El País*, miércoles 18 de enero de 1984, p. 24

- 3 Rius, Luis, "Desterrado por siempre, desterrado...", en *Canciones de vela*, pp. 76-77
- 4 Rius, Luis, "En el destierro, España...", en *Canciones de vela*, p. 73
- 5 Sueiro, Daniel, *Ob. cit.* p. 24
- 6 Rius, Luis, "En el destierro, España...", en *Canciones de vela*, p. 73
- 7 Según Antonio Sánchez Barbudo en *Los poemas de Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*, existen diversos niveles en la relación entre el mundo externo y los sentimientos del poeta, que son, brevemente, los siguientes: *Descripciones*: en donde lo principal es el mundo externo, del que se desprende la emoción. *Impresiones*: que presentan con mayor o menor precisión un paisaje, a la vez, explícitamente, la impresión que ello produce en el poeta. Y *proyecciones*: en donde lo primario y principal es el sentimiento, o pensamiento, que el poeta comunica. pp. 120-121. Cabría notar que el orden que presenta podría ser cambiado. Ya que en una impresión la participación del sujeto es breve, lo que da pie a menor comunicación con el objeto; en tanto que, una descripción requiere de mayor detalle por parte del sujeto, por lo que hay más exteriorización, aún y cuando éste pretenda señarse a la objetividad.
- 8 Machado, Antonio, *Obras completas*, p. 726
- 9 González, Angel, Prólogo a *Cuestión de amor y otros poemas*, pp. 10-11
- 10 Machado, Antonio, *Ob. cit.*, p. 719-720
- 11 Rius, Luis, "Como si la belleza no existiera..." en *Cuestión de amor...*, p. 70
- 12 Rius, Luis, "Llegó aquí después", *Ibid*, p. 57
- 13 Colina, José de la, "Reseña a Canciones de ausencia", en *Ideas de México*, septiembre-diciembre de 1954, p. 50
- 14 *Ibidem*
- 15 *Diccionario de la Lengua Española*, pp. 391-392
- 16 Cándano, Graciela, "Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius" en *Utopías*, p. 81
- 17 Cruz, San Juan de la, "Canciones que hace el alma en la íntima unión de Dios" en *Historia y antología de la poesía española de Federico Carlos Sainz de Robles*, p. 651
- 18 *Ibidem*
- 19 Quevedo, Francisco, "Inútil y débil victoria del Amor en el que ya es vencido amante" en *Textos de la literatura española hasta 1700 de Luis Rius*, p. 149
- 20 Lloréns Castillo, Vicente, "El retorno del desterrado" en *Cuadernos Americanos*, julio-agosto de 1948, p. 222
- 21 *Ibid*, p. 216
- 22 González, Angel, *Ob. cit.*, p. 15
- 23 Souto, Arturo, "Luis Rius", en *Los Universitarios*, p. 3
- 24 Machado, Antonio, *Ob. cit.*, pp. 727-728
- 25 Celorio, Gonzalo, "Corazón desarraigado", en *Semanal*, p. 18
- 26 *Ibid*, p. 19
- 27 *Ibidem*

C A P I T U L O   S E P T I M O

**Cuestión de amor**

"Cuestión de amor" es la otra gran vertiente de la poesía de Luis Rius. El título señala su temática, cuyo tratamiento va cambiando de acuerdo a la evolución poética del propio autor. Su estudio seguirá el mismo orden que *Arte de extranjería*, es decir, se inicia con poemas de *Canciones de vela*, por tratarse de su primer poemario publicado, prosiguiendo con el resto en orden de aparición cronológica.

Luis Rius, en sus inicios como poeta, se encauzó en la línea tradicional de canciones, romances y villancicos, que con el tiempo marcó una fuerte influencia en toda su creación. Junto con la mocedad, vinieron los primeros amores y sus consecuencias poéticas; por ello se trata de poemas que surgen de experiencias reales. Arturo Souto explica al respecto: "Aquí también parte el autor de vivencias concretas, que luego se trasmutan poéticamente. No debe confundirse, con todo, el plano ideal en el que se mueve la poesía de Rius con lo que comúnmente se llama amor platónico. En esto como en otras cosas, se opone a la abstracción."<sup>1</sup>

"Cuestión de amor" canta el amor y el desamor, la separación de los amantes, la soledad, la desilusión, la muerte y, también, el erotismo. Sus poemas líricos están colmados de pasión, expresan ese enamoramiento que se le esfumaba para luego regresar:

Voló mi amor, voló  
a la copa del árbol;  
mi amor suave, ligero  
como un pájaro.

Denis de Rougemont en *El amor y occidente* parte del mito de Tristán e Iseo, para analizar el sentido de este tema en el mundo

occidental. A ese amor cortés corresponde, en gran medida, el sentimiento y la idea que del amor se expresa en la poesía de Rius:

"Amor y muerte, amor mortal: si no es toda la poesía, es al menos todo lo que hay de popular, todo lo que hay de universalmente emotivo en nuestras literaturas; tanto en nuestras más bellas leyendas como en nuestras más bellas canciones. El amor feliz no tiene historia. Sólo el amor mortal es novelesco; es decir, el amor amenazado y condenado por la propia vida. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la *pasión* de amor. Y *pasión* significa sufrimiento. Tal es el hecho fundamental."<sup>2</sup>

La oración que dice: "Es menos el amor colmado que la *pasión* de amor", concentra la propuesta de Rougemont. Es mayor el gozo y el deseo al amor mismo, que a la persona amada, detrás de lo que se disimula una pasión mucho más terrible. En el caso de Luis Rius el amor también es pasión, e incluso muerte:

...  
 Tú y yo ya no estaremos.  
 Nuestras almas, vagando  
 sin sangre y sin camino.  
 Pero la noche quedará esperando,  
 eternamente viva,  
 para poder a veces recordarnos.

El amor se liga al sufrimiento. Véase el siguiente poema que apareció publicado a la vez en el segundo número de *Segrel* y en *Canciones de vela*, ambos en julio de 1951; y que también fue seleccionado para la antología. "Y se perdió tu voz" canta, precisamente, la separación de los amantes.

1 Y se perdió tu voz bajo la música  
 del aire entre la hierba.  
 Sólo sentí ya el golpe  
 de mi paso en la tierra,  
 5 y me detuve al cabo  
 y pronuncié tu nombre, compañera.

- El campo trascendía  
soledad y pureza;  
blanqueaba el camino  
10 una luz tenue, incierta.
- Se hizo inmensa la noche.  
El alma sintió el roce de su boca desierta  
que la colmó de hastío,  
de fatiga y tristeza.  
15 Regresé lentamente  
como quien sabe qué hallará a su vuelta.
- La ciudad a lo lejos dormitaba  
en el turbio fanal de su miseria.  
Sobre el camino blanco, única, sola  
20 fulguraba la estrella.

En un principio, el poeta da a conocer el suave alejamiento de los amantes, entre música, aire y hierba. La imagen es etérea, fugaz y sugiere más que la separación, a la amada misma. La *música* no es la que literalmente describe "del aire entre la hierba", sino que es una imagen que remite o lleva a pensar en la voz de ella, seguramente dulce y melodiosa. De pronto se opone otra imagen, esta vez es el golpe del paso sobre la tierra, se puede sentir el polvo que seca la garganta del caminante, quien ya se siente solo. Por ello dice: "y me detuve al cabo/ y pronuncié tu nombre, compañera." Nada más directo que nombrarla para expresar la añoranza. En los versos 7 y 8 la voz poética plasma la imagen del campo, siendo ésta una metáfora del amor que experimentaba: *soledad* por el distanciamiento de su caminar, y *pureza* como la representación de un amor tierno y limpio; por lo mismo trata de una luz que "blanqueaba el camino". Sin embargo, es "luz tenue, incierta." ¿Incierta la pureza, o incierto el paso del caminante? La ambivalencia es característica en la poesía, puede ser alguna de las dos, o también pueden ser ambas cosas; lo cierto es que se trata del crepúsculo, que manifiesta nostalgia por la amada.

"Se hizo inmensa la noche." El adjetivo adquiere importancia, tiene tanto o más valor que el sustantivo *noche*, ya que a través de él se transmite el sentimiento de soledad. Cabe recordar el concepto acerca del adjetivo del propio Rius, que se conoció en el capítulo que trata de poética: "Pienso, cada vez más, que el adjetivo es lo fundamental.<sup>3</sup>

El poema continúa su narración: El caminante desiste separarse de su amada; regresa esperanzado y convencido de ello, "como quien sabe qué hallará a su vuelta." Y persiste el amor etéreo, "Sobre el camino blanco, única, sola,/ fulguraba la estrella."

El poeta presenta a la ciudad negativamente en oposición al campo, en lo que se observa un tratamiento maniqueo. Para ejemplificar, compárense las siguientes imágenes:

El campo transcendía  
soledad y pureza;

La ciudad a lo lejos dormitaba  
en el turbio fanal de su miseria.

En medio de la naturaleza, en la soledad es donde la voz poética olvida la presencia física de la amada, "Y se perdió tu voz"; pero es, también, donde sufre su ausencia por la distancia que los separa: "El alma sintió el roce de su boca desierta/ que la colmó de hastío, de fatiga y de tristeza." Al nombrar al *alma*, se vuelve a apreciar ese amor más espiritual que carnal de este poema. En la ciudad está la amada, hacia ella se dirige el amante, pero es un lugar sucio y miserable, como si en él el amor no pudiera ser trascendente ni espiritual.

Estas líneas traen a la memoria los versos de fray Luis de León de la "Oda a la vida retirada":

Qué descansada vida  
 la del que huye el mundanal ruido,  
 y sigue la escondida  
 senda por donde han ido  
 los pocos sabios que en el mundo han sido!  
 ...<sup>4</sup>

La idea que contraponen el campo a la ciudad, por el alejamiento de la sociedad, que expresa fray Luis, es la misma que sustentan los románticos. Una de sus obras precursoras: *Emile*, de Rouseau, muestra al campesino como aquel que aún conserva la pureza de su antepasado el salvaje, en medio del decrepito mundo de los hombres civilizados. Es cierto que "La vida retirada" tiene un sentido espiritual, pero también se ha notado algo semejante en el concepto amoroso de Luis Rius. Coinciden los dos poemas en ser silvas; presentan la experiencia en la naturaleza "libre de amor", pues así empezaba a estarlo Rius, aunque desiste de ello.

La versión que se transcribió de "Y se perdió tu voz", es la de la antología. Muy pocos cambios presenta respecto a la primera. El verso número uno de la creación de 1951 dice: "... Y se perdió tu voz bajo del canto". ¿Por qué el autor sustituye el complemento circunstancial de modo *canto* por *música*? Quizá su intención fue la de suprimir el *canto* porque se liga directamente con la voz, mientras que la música no depende de lo humano, sino del Más allá, de la otra vida; y es la expresión artística más abstracta, con lo que eleva la naturaleza, que a su vez está en relación con la amada idealizada. Los puntos suspensivos dan la idea de que el canto se escuchaba muy poco tiempo antes, o quizá aún perduraba el eco; mientras que en la versión de 1984, que carece de ellos, la voz se ha perdido y sólo prevalece el recuerdo de ella.

En la publicación de 1951 los versos están dispuestos de manera distinta. La primera estrofa finaliza con el verso número 10, la segunda se compone por los versos que van del 11 al 16 y la tercera es igual que la de 1984, del 17 al 20. El cambio estrófico de 1984 equilibra el poema en cuatro estrofas alternadas: 6, 4, 6 y 4 versos. Además, el poeta al aumentar un espacio interlineal después del verso número seis, separa la idea y la imagen del campo puro.

El siguiente soneto pertenece a *Canciones de ausencia*. Recuerda la voz profunda de San Juan de la Cruz que apela a la muerte para llegar al Amado. Rius no busca el amor divino, sino el profano, el que siente específicamente por una mujer, y que lo lleva a la pasión mortal para eternizarse en él: .

- 1 Sólo tú quedarás, yo estaré ausente;  
rota mi voz, mi sangre congelada.  
Caminante, cumplida la jornada,  
la dura tierra cubrirá mi frente.
- 5 Sólo tú quedarás, prístina fuente  
del corazón, honda verdad, brotada.  
Oh, vida que, a mi muerte arrebatada,  
fluirás eternamente.
- 10 Pasión de mi alma, amor, qué duradero  
serás en la nostalgia del sendero.  
Yerto mi cuerpo ya, mi voz perdida,  
tú quedarás y yo no podré verte:  
amor más verdadero que la vida,  
amor más poderoso que la muerte.

El tema del amor y la muerte es universal. Al estudiarlo, Denis de Rougemont se pregunta: "¿Quién se atrevería a confesar que quiere la Muerte, que detesta la Luz que le ofusca, que espera con todo su ser la aniquilación de su ser? Algunos poetas se atreverán a esa

confesión suprema. Pero la muchedumbre dirá: están locos."<sup>5</sup> Luego, con el Romanticismo y el refinamiento sentimental de su obra *Las cuitas del joven Werther*, la humanidad aceptará este exceso amoroso.

"Algunos místicos -continúa Rougemont- hicieron más que confesar: supieron y se explicaron. Pero si afrontaron 'la Noche oscura' con la más severa y lúcida pasión es porque tenían el testimonio, por la fe, de que una Voluntad personal y 'luminosa' del todo sustituiría a la suya. No era el dios sin nombre del filtro, una fuerza ciega o la Nada, lo que se apropiaría de su secreto querer, sino el Dios que promete su gracia y la 'llama de amor viva' abierta en los 'desiertos' de la Noche."<sup>6</sup>

El escritor se refiere a la obra de San Juan de la Cruz, en ella también se detuvo Luis Rius. Pero no hay que confundir, Rius es un poeta profano, como señala Arturo Souto:

"Sus versos, en verdad, están esfumados en perspectivas ideales, transparentes. Más de una vez, leyéndolos, se recuerda el vuelo de San Juan de la Cruz, pero no es la mística la preocupación central del poeta, por mucho que le maravillaran sus más sublimes autores."<sup>7</sup>

Uno de los grandes temas de la literatura es el amor capaz de trascender la muerte, expresado por Rius en el último verso escrito en cursivas: *amor más poderoso que la muerte*, que a su vez proviene del título de un romance que habla de las maravillosas transformaciones de los amantes perseguidos; del que se transcribe el siguiente fragmento:

Él murió a la medianoche,  
ella a los gallos cantar;  
a ella, como hija de reyes,  
la entierran en el altar;  
a él, como hijo de conde,  
unos pasos más atrás.  
De ella nació un rosal blanco,  
dél nació un espino albar;  
crece el uno, crece el otro,  
los dos se van a juntar;  
las ramitas que se alcanzan

fuertes abrazos se dan,  
 y las que no se alcanzaban  
 no dejan de suspirar.  
 La reina, llena de envidia,  
 ambos los mandó cortar;  
 el galán que los cortaba  
 no cesaba de llorar.  
 De ella naciera una garza,  
 de él un fuerte gavián,  
 juntos vuelan por el cielo,  
 juntos vuelan par a par.<sup>8</sup>

La leyenda de Tristán, famosísima en toda la Europa medieval, se difundió ampliamente en España por medio de romances, que también se relacionan con el anterior y con el poema de Rius, pues allí donde fueron sepultados los amantes crecieron unos árboles cuyas ramas se entrelazaron. "Sólo tú quedarás, yo estaré ausente" también presenta cierto parecido a algunos sonetos de Francisco de Quevedo, aquellos que expresan el anhelo de eternizar el amor por una mujer, como "Amor constante más allá de la muerte" y "Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante", que se transcribe a continuación:

No me aflige morir: no he rehusado  
 acabar de vivir, ni he pretendido  
 alargar esta muerte, que ha nacido  
 a un tiempo con la vida y el cuidado.

Siento haber de dejar deshabitado  
 cuerpo que amante espíritu he ceñido;  
 desierto un corazón siempre encendido,  
 donde todo el amor reinó hospedado.

Señas me da mi amor de fuego eterno,  
 y de tan larga y congojosa historia  
 sólo será escritor mi llanto tierno.

Lisi, estáme diciendo la memoria  
 que, pues tu gloria la padezco infierno,  
 que llame al padecer tormentos gloria.

Aparece la muerte en la primera estrofa del soneto de Rius. El poeta plasma una imagen dura y áspera del hombre hecho cadáver. En la

segunda entra un elemento de vida espiritual "prístina fuente/ del corazón", que surge de la profundidad del alma, y evoca la existencia del amor en la otra vida: "fluirás eternamente."

En el primer terceto, los versos 9 y 10 concentran belleza y originalidad, pues empatan elementos disímbolos. Sorprende la idea y la imagen de que el amor será duradero "en la nostalgia del sendero." Es así, que el sentimiento pasional que vive el poeta, tiene un fondo común al que se ha analizado en "Arte de extranjería": es nostálgico. Ama el recuerdo del amor que le inspira este soneto. Es un *amor nostálgico*, en parte por la fugacidad del amor y, también, por un vacío existencial. La mención del *sendero* se relaciona con el segundo verso que dice: "Caminante, cumplida la jornada," la voz poética va al final de esta vida, es decir del camino. Y luego, en el segundo terceto, una vez que se ha retomado la idea inicial, se da mayor tensión: "amor más verdadero que la vida/ *amor más poderoso que la muerte.*"

Cuando el poeta dice: "tú quedarás...", se aprecia un doble sentido: puede referirse a la amada, pero no necesariamente, pues tarde o temprano ella también morirá; también puede tratarse de la realidad del amor vivido. Aunque desalienta el sentir de sus palabras "... y yo no podré verte." Si es una alusión de la inexistencia material de la amada, el poema recobra la fuerza espiritual del enamorado; pero, asimismo, puede concentrar su emoción en la eternización del instante amoroso.

Este no es un soneto en el sentido riguroso, ya que el último verso del segundo cuarteto cuenta sólo con la mitad del ritmo cuantitativo. Quizá esto se debe a que el autor no pretendió escribir

un soneto como tal, sino que así lo dispuso posteriormente; ya que la primera publicación de la obra tiene otra estructura, pues el segundo cuarteto dice:

Sólo tu quedarás: prístina fuente  
del corazón -honda verdad- brotada.  
¡Oh vida que a mi muerte arrebatada  
fluirás eternamente!

Además, la tercera estrofa está formada sólo por dos versos y la última, por un cuarteto. El cambio favoreció al poema, pues sólo con el paso del tiempo, y al ser estudiado, Rius pudo observar que se trataba de un soneto.

La estrofa recién transcrita presenta algunas diferencias con la que conocimos primero. Los dos puntos después del verbo explican forzosamente aquello que se *quedarás*. La *honda verdad* aparece como un elemento algo intruso, que se podría excluir. Ahora bien, en la versión de 1984, en la que todos los elementos están separados por comas, existe mayor hilación de las imágenes y de los conceptos; es una enumeración casi de equivalentes: esto quiere decir lo otro, *prístina fuente del corazón brotada es honda verdad brotada*. Nuevamente el autor suprime los signos de admiración, éstos y los que encerraban los dos últimos versos. Por lo demás, el poema no presenta más cambios.

En el poemario *Canciones de amor y sombra*, Luis Rius manifiesta una fuerte influencia del Romancero. Varios poemas de amor están escritos de esa manera, incluso se titulan así: "Romance del amor y el invierno", "Romance del alba y el río", "Romance del enamorado y la tarde". Otros entrañan algunas semejanzas, como los tres que se

reunen bajo el título de "El enamorado y la muerte", retomado, precisamente, del "Romance del enamorado y la Muerte". Se han indicado estas relaciones ahora, ya que ninguno de estos poemas serán analizados; pues en esta obra y en la de 1970, el poeta logra una mejor poesía amorosa: la erótica. Pero, antes de presentarla de lleno, se aprecian algunas creaciones que manifiestan un nuevo concepto de la amada. Desaparece aquella neblinosa de las obras de mocedad; ahora adquiere consistencia real. Sus formas reales y demás cualidades inspiran a un creador sorprendido por la fuerte emoción amorosa.

De *Canciones de amor y sombra* y, también, *Cuestión de amor y otros poemas* se transcribe el siguiente:

- |    |   |   |
|----|---|---|
| 1  | Lleno de ti, por ti desconsolado;       | A |
|    | mientras más de tu amor la llama crece  | B |
|    | más en mi corazón abandonado            | A |
|    | la soledad se aviva, se enardece.       | B |
| 5  | Y si más rigurosa y prolongada          | C |
|    | tu esquivéz, con más vida reverdece     | B |
|    | la flor de mi esperanza enamorada.      | C |
|    | En confusos latidos y turbados          | D |
|    | mi corazón, contigo prisionero,         | E |
| 10 | dolor y gozo siente aparejados,         | D |
|    | pues en sólo tu amor temo y espero.     | E |
|    | Es mi agonía cruel, como de amante;     | D |
|    | que en un mismo suspiro vivo y muero    | F |
|    | y nazco y me aniquilo en cada instante. | D |

Del sentimiento que transmite la obra diría Denis de Rougemont:

"Amor-pasión: deseo de lo que nos hiere y nos aniquila en su triunfo... preferencia íntima por la desgracia. Sea esa desgracia, según la fuerza de nuestra alma la 'deliciosa tristeza' y el *spleen* de la decadencia o el sufrimiento que transfigura o el desafío que el espíritu lanza al mundo, lo que buscamos es lo que puede exaltarnos hasta hacernos acceder, a pesar nuestro, a la 'verdadera vida' de que hablan los poetas. Pero esa 'verdadera vida', es la vida imposible. Ese cielo de nubes exaltadas,

crepúsculo purpurado de heroísmo. ¡no anuncia el Día, sino la Noche! La 'verdadera vida está ausente', dice Rimbaud. No es más que uno de los nombres de la Muerte, el único nombre por el que nos atrevemos a *llamarla*, al tiempo que fingimos rechazarla."

La desgracia amorosa ha adquirido una tensión privilegiada en el poeta, y luego en el lector. Cuando hay más soledad, el amor aumenta, porque la insatisfacción nutre la pasión. Él ama una ilusión, una realidad casi imposible a través de la que continúa el sufrimiento, lo que desenmascara un narcisismo oculto, pues existe gran amor por el propio sentimiento. Y, a pesar de este raciocinio, la obra sigue despertando emociones.

Se encuentran resonancias de Quevedo cuando se relacionan la pasión con el fuego: "mientras más de tu amor la *llama* crece", "la soledad se aviva, se *enardece*." Pues, por ejemplo, en el soneto citado "Amor constante más allá de la muerte", la *llama* se refiere al amor capaz de sobreponerse a la laguna Estigia. También está presente San Juan de la Cruz, quien nombra "Llama de amor viva" al sentimiento que le inspira dicha creación.

La imagen de los versos 6 y 7 que dice: "... con más vida reverdece/ la flor de mi esperanza enamorada", se presenta única, alentadora, después de las ideas, porque "Lleno de ti, por ti desconsolado;" e "Y si más rigurosa y prolongada/ tu esquivez" son conceptos más que imágenes. La flor que reverdece es metáfora de un segundo, tercero, en fin, enamoramiento.

En la segunda estrofa, el amor que se describe es sado-masoquista: "dolor y gozo siente aparejados," parece que se trata de una purificación del alma para lograr un estado amoroso más puro. El amor profano toma un sentido profundo, casi etéreo, traspasa la realidad: "pues en sólo tu amor temo y espero.", podría llegar a confundirse

con el amor místico, por ejemplo en San Juan de la Cruz: "Vivo sin vivir en mí, / de tal manera espero, / que muero porque no muero." Existe la misma intención amorosa, sin que se dirija a la misma persona.

Los últimos tres versos forman un juego conceptista. El 12 exalta el sentimiento doloroso del enamorado, los 13 y 14 describen la angustia por la oposición de los sentimientos, que se da toda a un mismo tiempo, pero que sólo se puede expresar por medio de la enumeración: "que en un mismo suspiro vivo y muero / y nazco y me aniquilo en cada instante." ¿Cómo puede el autor lograr coherencia al unir tales opuestos? Vida y muerte a un mismo tiempo. Es que el sentimiento amoroso desconoce la razón, y se regodea e identifica con los misterios de la naturaleza: nacer y morir. Aquí, cabría recordar el segundo falseamiento de la lengua, considerado por Rius en su texto *La poesía*: el conocimiento de la realidad es sintético, pero se expresa, sólo analíticamente, por medio de la lengua.

Este poema tiene gran perfección en sus cualidades formales. Todos los versos son endecasílabos. Obsérvese la rima alternada, en la primera estrofa la B se combina con A y C equilibradamente; en la segunda, la D con la E y F de igual manera. El ritmo marca un acento prosódico grave al final de todos los versos.

La versión que se transcribió arriba es de 1984, y tiene algunas diferencias con la de 1965. Sólo hay cambios en la puntuación: El primer verso no distinguía dos oraciones divididas por una coma, su añadidura responde al perfeccionamiento gramatical. Ese mismo verso que finaliza con un punto y coma, tiene un punto y aparte en su primera publicación. Es una sutil disminución de la pausa, que

aligera el ritmo. El verso con que inicia la segunda estrofa está escrito de la siguiente manera: "En confusos latidos, y turbados," del que resaltan las comas alrededor del calificativo *turbados*, que no son necesarias y sí afectan el ritmo.

El amor idealizado y espiritual de las primeras publicaciones de Luis Rius, se va transformando en erótico y carnal con la madurez, alcanzando la mayor tensión en *Canciones de amor y sombra*. Es una poesía que exalta el amor sensual; es intimista. En ella el autor se presenta más auténtico y libre de resonancias exteriores; es él mismo en relación directa con la amada; es ya su propia historia amorosa y no la sublime idealización poco clara del amor. La amada, que ocupaba un lugar secundario cuando lo primordial era el sentimiento del amor, de la pasión, ahora es fundamental, sin su presencia física no existiría el poema. Como dice Ángel González:

"Es lo mismo si el encuentro se traduce, en ocasiones, en desencuentro; lo importante es el enfrentamiento con lo otro; sólo en ese punto el diálogo-monólogo insinúa la apertura a un verdadero diálogo. La figura de la amada está dotada de tanta realidad que aun ausente, persiste en una imagen poderosa..."<sup>10</sup>

Y en una acción igualmente poderosa, como la que describe la siguiente creación:

- 1 Se enamoraban al anochecer.  
Se enamoraban.  
En el día iban solos por las calles  
sin recuerdos, sin pena, sin nostalgia.
- 5 No se reconocían  
al cruzarse. Llevaba  
cada uno su cuenta  
de los árboles muertos  
y de las flores deshojadas.
- 10 Pero caía la noche y existía  
para ellos una alcoba callada.

- Él la miraba siempre desnudarse  
 lentamente: la silenciosa falda,  
 las medias leves,  
 15 la última seda aún cálida.  
 Luz y asombro en la sombra.  
 La sed desparramada  
 Por la piel sigilosa. Delicado  
 sentir. Y la impaciencia. Y la batalla.
- 20 Al anochecer era; muerto el día.  
 Se enamoraban.

Escrito en verso libre, su referente es una pareja de amantes. Sin conceptos complejos se va presentando el suceder del día, y la manera singular de vivir el amor: "sin recuerdos, sin pena, sin nostalgia." Se manifiesta una relación amorosa plena, satisfecha y sustentada en la experiencia; no existe ya la idea incierta tras la que iba el poeta.

En la narración poética aparecen las siguientes metáforas: "... Llevaba/ cada uno su cuenta/ de los árboles muertos/ y de las flores deshojadas." La primera es de los grandes amores perdidos, de los que enraizaron y crecieron lentamente a través de los años; la segunda, de los enamoramientos fugaces, que apenas duraron unos días o unas horas. Existe una relación directa del amor con la naturaleza; es entonces cuando se descubre que para el poeta no hay división entre la naturaleza humana (amor) y la del medio ambiente (árbol, flor); es una misma, y con ello modifica la parte anterior del poema, que es más bien introductoria y evoca a la ciudad.

Lo erótico está a partir del verso 10 que describe el encuentro amoroso. Se conoce la acción tal cual es, sin encubrimientos, por lo que se aprecia sencilla y bella: "Él la miraba siempre/ desnudarse". Luego viene la sutil sugerencia, al igual que el pintor puede dar a conocer la totalidad de lo que quiere representar con sólo unas

pinceladas características, también el poeta logra participar el gozo erótico por medio de algunas imágenes sensuales: "silenciosa falda", "medias leves", "seda cálida".

El verso 16 que dice "Luz y asombro en la sombra", además de ser bello por la imagen y por la repetición de los fonemas, expresa la innovación del amor cada noche, que no ha caído en la rutina aburrida de la cotidianidad, como el resto de la vida, aunque existía desde tiempo atrás: *Se enamoraban* es el verbo en pretérito imperfecto con que inicia el poema.

La intimidad y la sensualidad colman la relación amorosa que luchará por satisfacerse. Se supone que lo logrará, pero la intensidad del poema es precisamente el enamoramiento.

Indirectamente, se conoce que se trata de una relación entre amantes. El verso "No se reconocían al cruzarse" y la "alcoba callada" sugieren esta situación clandestina. Sin embargo, existe un tono secreto subyacente que la intensifica: nótese la frecuencia del fonema /s/, además destacan los vocablos relativos al silencio. El fonema apicoalveolar fricativo sordo aparece 44 veces, seguido por el /l/ (lateral sonoro) en número de 24, y luego otros en menor cantidad. El efecto que se produce al pronunciar el poema, es que resuena el bisbiseo de los enamorados que hablan en voz baja, del poeta que participa sus encuentros amorosos secretamente. Los vocablos *callada*, *silenciosa*, *sombra*, *sigilosa* tienen la misma intención.

Sólo dos cambios realizó Rius cuando revisó la obra. El primero se encuentra en el verso 13, que dice, como en la versión transcrita arriba: "lentamente: la silenciosa falda," mientras que la anterior

elide el adverbio *lentamente*, y los dos puntos finalizan el verso 12. Al agregar dicho vocablo aumenta los rasgos eróticos del poema. El segundo cambio está en el penúltimo verso, que es también un estribillo, aunque suprime una parte y aumenta otra, la versión de 1984 dice: "Al anochecer era; muerto el día." Distinguiendo correctamente la yuxtaposición de las oraciones, mientras que la de 1965 las divide sólo por una coma.

La poesía erótica, que es característica de *Canciones de amor y sombra*, continuó en *Canciones a Pilar Rioja*, pero no con la misma intensidad; pues el poeta ya no alude directamente a las partes sensuales y sexuales de la mujer, y se vale de otras cualidades para exaltar su belleza y el amor que siente por ella. No todos los poemas eróticos de 1965 pasaron a la antología, ciertamente el autor elige tres de nueve. Cabe señalar que cuatro de ellos participan las imaginaciones eróticas de la voz poética frente a la mujer, pero no se realiza el amor; existe una lucha entre la idealización de la amada, la que se conoció en su obra de juventud, y la carga erótica del pensamiento. El siguiente fragmento ejemplifica:

Quiero sembrarme en ti. No me conformo  
con tu piel, con tu risa, con tu aliento.

...  
Enamorar tu entraña con mi entraña.  
Herir de paz tu cuerpo.

Yo callo triste, tú besas mis manos,  
mientras gime de amor mi pensamiento.

Y el que dice:

Novia mía, ojos morenos,  
blancas manos, voz umbría,

lánguido andar silencioso...

...  
 A tu soledad le dabas  
 tu falda ya desceñida,  
 tus redondos pechos libres  
 de su leve prisión tímida,  
 las medias que por tus piernas  
 entreabiertas se abatían  
 y la breve seda ansiosa  
 que entre tus ingles se hendía.  
 A mí, tu larga mirada  
 de virgen dulce y esquiva.

El deseo anima estos poemas, se describe con más detalle el objeto anhelado; pero carecen de poder de sugestión. Al respecto ha comentado Angelina Muñiz:

"Sutil si, salvo en aquellos casos en que lo erótico se confunde con la palabra desapacible en el lugar inadecuado -"la tibieza de su calzón pequeño"- . Error este censurable e inquietante. Palabras como esas apagan un clímax erótico, no por que la palabra en sí sea antipoética (Neruda, en sus célebres enumeraciones caóticas recorre todo el vocabulario de lo común y de lo hiriente), sino por que su ubicación es destructiva y su toque de realismo deshace el tono de ambigüedad excitante que requiere el erotismo refinado, cuyo límite es casi imperceptible y fácilmente propenso a desbordarse en pura sensación violenta, sin matices ni emotividad."<sup>11</sup>

El poema que se transcribe a continuación sí logra sugerir y mantiene el "tono de ambigüedad que requiere el erotismo refinado":

- 1      Qué confusión de sedas y de olvido  
          hasta romper el claustro de tus pechos.
- Levanta la cabeza  
          reclinada de ardores y de miedos.
- 5      No quieras más celarlos  
          tras la morena sombra de tu pelo.
- También lo quiere el aire  
          y los desea el crepúsculo y los pájaros  
          que se han posado en el balcón desierto.
- 10     Cabe en su redondez todo el amor;  
          y en mis dos manos, ellos.

También aquí, está presente la batalla para lograr la posesión de la amada: "... romper el claustro de tus pechos", que manifiesta un sentido religioso que no se ha puntualizado, pero que, igualmente, se aprecia en los poemas anteriores: cuando el poeta llama a la amada novia y compañera, y la relaciona con el blanco, la inocencia y la pureza; cuando el amor es ternura; cuando se ha reconocido la *idealización de la amada* como una virgen, en oposición a una amante. Las batallas entre estas versiones maniqueas de lo femenino, se agolpaban en la mente del poeta. La lucha es de verdad antigua. Rougemont, en la sección que titula "La revolución psíquica del siglo XII", asegura que:

"Una forma totalmente nueva de poesía nace en el Sur de Francia, patria cátara: canta a la Dama de los pensamientos, a la idea platónica del principio femenino, al culto del Amor contra el matrimonio, al mismo tiempo que la castidad.

"A ese flujo poderoso y como universal del Amor y del culto a la Mujer idealizada, la Iglesia y la clerecía no podían dejar de oponer una creencia y un culto que respondiesen al mismo deseo profundo, surgido del alma colectiva. Había que 'convertir' ese deseo dejándose llevar por él para mejor captarlo en la corriente poderosa de la ortodoxia. De ahí las tentativas multiplicadas, desde comienzos del siglo XII, de instituir un culto a la Virgen. María recibe generalmente, a partir de esa época, el título de *regina coeli*, y en lo sucesivo el arte va a representarla como Reina.<sup>12</sup>

Regresando al poema, se recordará el logro a través de la sugestión. La voz poética sólo al principio nombra los senos, después lo que hay alrededor de ellos, finalmente se deduce que son el argumento del que se vale para realizar el tema erótico. Por medio de imágenes los engrandece. En el segundo cuarteto, sintetiza la gran batalla en la metáfora *cabeza de ardores y de miedos*; que además describe la actitud física de la mujer, y lleva a la imaginación de

la belleza de los pechos al ocultar una parte de ellos: "tras la morena sombra de tu pelo." En el tercer terceto, aparecen elementos de la naturaleza que son ya tópicos en la poesía de Luis Rius: el aire, el crepúsculo, los pájaros. El aire puede ser metáfora de la libertad, que en el contexto de la batalla aludiría a la entrega de la amada. El crepúsculo es el momento del día con el que más se identifica el poeta, es cuando se realiza el amor, que le ha sido tan significativo. Y los pájaros son metáfora de lo masculino. El *balcón desierto* expresa la intimidad del encuentro amoroso, dónde sólo la naturaleza es testigo.

La última estrofa cierra el círculo que se ha creado alrededor de los senos. Interesante porque no sólo por su imagen táctil, pero también que expresa un amor que no puede concebirse sino redondo, sin principio ni fin, es decir, perfecto.

A diferencia de los anteriores, éste poema presenta una sola versión.

El poemario *Canciones a Pilar Rioja* está dedicado a la bailarina. Consta de 69 poemas, de los cuales 55 pasaron a la antología, constituyendo casi la mitad de ésta que suma el total de 117, como se indicó en el capítulo V. Está dividido en once partes, cuyos subtítulos son los siguientes: "Canciones para danzar en el agua", "Canciones al aire que danza", "Canciones para un manual de geografía", "Canciones danza a danza", "Canciones al cuerpo de la bailarina", "Canciones a la sonrisa de la bailarina", "Canciones a las manos de la bailarina", "Canciones dolientes a la fugacidad de la bailarina", "La danza lleva al poeta a recordar su propio origen", "Canciones de irremediable

amor a la bailarina" y "Canciones de ausencia para la bailarina". Estos subtítulos son una síntesis de los temas que trata el poeta conmovido por la danza, la belleza y el amor. Sin embargo, cuando reorganizó su obra los distribuyó de otra manera, ya que en "Cuestión de amor" sólo incluyó algunos de los que se agrupan en los dos últimos subtítulos recién citados, y el resto los integró a *Invención varia*, la tercera parte de su antología, bajo el subtítulo "Cifra de danza". El criterio que siguió para separar su obra de ese modo, se concentra en la profundidad con que trata el tema del amor, ya que los poemas de "Cifra de danza" no excluyen ese tópico, pero bajo el matiz del baile, pues el amor es secundario frente a la danza; aunque existe una unión entrañable entre uno y la otra, que no siempre se puede separar, además de que no es necesario, porque constituye lo auténtico, extraordinario y característico de *Canciones a Pilar Rioja*.

Para continuar el análisis, se seguirá la guía con la que inicialmente se comenzó, que se respalda en el criterio del poeta para organizar su obra en *Cuestión de amor y otros poemas*, de lo contrario se rompería la secuencia que se pretende lograr.

Forma parte de la poesía amorosa erótica el siguiente poema:

- 1 Ya no extraña a ti misma, ya no ausente;  
en mis manos desnuda, compartida  
tu intimidad más casta y escondida,  
tu pudor derrotado largamente.
- 5 Sería dulce el silencio, no doliente;  
no tu mirada inhóspita: rendida.  
Afuera tiembla abril de tanta vida  
que tú rechazas obstinadamente.
- 10 Más tu pudor me enciende, más tu miedo,  
que todo su blancor y tu hermosura.  
Más quisiera poder, porque no puedo

tu llanto vulnerar que tu cintura.

Son versos endecasílabos agrupados en tres cuartetos, que riman el primero con el cuarto verso y el segundo con el tercero, en las dos primeras estrofas; y alternadamente el primero con el tercero y el segundo con el cuarto en la última.

Surge este poema desde el plano intimista de la voz poética, que nuevamente plantea la batalla entre la castidad de la mujer y la seducción que pueda lograr. Pero ahora, la lucha sobrepasa el nivel erótico e intenta profundizar en el alma de ella, espacio misterioso e inaccesible para el poeta; notándose su más alta tensión en los versos 11 y 12.

Más quisiera poder, porque no puedo,  
tu llanto vulnerar que tu cintura.

Si bien, él puede poseerla, le es imposible desentrañar su espíritu, traducido al mundo exterior en llanto. La pregunta que surge entonces, es si esta concepción de la mujer presenta gran diferencia con la idealización de los poemas de juventud. En la forma en que la trata sí, porque ahora es una mujer real y no neblinosa; pero en el fondo no, ya que finalmente para Luis Rius la otra parte de esta mujer, de la que sólo puede ver el llanto, es etérea. Se confiesa bajo un culto rendido al arquetipo idealizado de la mujer; su amor se encuentra sólo parcialmente liberado en el ejercicio de la poesía erótica.

En general, el primer cuarteto recurre a las imágenes conceptuosas y no a las plásticas, como algunos paisajes que se han visto. Este habla de la seducción lograda: "tu intimidad más casta y escondida/ tu pudor derrotado largamente." Lo que indica una condición en la

entrega amorosa de la mujer: que no deje de ser pura. El segundo cuarteto continúa reflexionando sobre la actitud de la mujer, de la que se queja el poeta: "Sería dulce el silencio, no doliente/ no tu mirada inhóspita; rendida." Parece que el lamento proviene de la actitud de la mujer que él no logra desentrañar.

Cuando Luis Rius plasma algún paisaje en la poesía amorosa, a veces se aprecia influencia de Antonio Machado. Del primer poema que aquí se analizó, titulado "Y se perdió tu voz..." se retoma el siguiente fragmento para ejemplificar:

El campo transcendía  
soledad y pureza;  
blanqueaba el camino  
una luz tenue, incierta.  
  
Se hizo inmensa la noche.  
...

Versos que inevitablemente recuerdan los del paisaje plasmado en el poema XVII, de *Del camino*, "Es una forma juvenil", que dice:

Ella abre la ventana, y todo el campo  
en luz y aroma entra.  
En el blanco sendero,  
los troncos de los árboles negrean;  
...<sup>13</sup>

Volviendo al poema que ahora se analiza, cuando Rius evoca la primavera en "Afuera tiembla abril de tanta vida", resuenan los versos del sevillano: "Abril florecía/ frente a mi ventana", "Era una mañana y abril sonreía." Cierta ilusión se desprende de la presencia de la primavera, entusiasmo que proviene del exterior, pero que no empatiza con la amada, por lo que la voz poética se exaspera: "que tú

rechazas obstinadamente." Leyendo estos versos, se comprende que los amantes no han armonizado sus estados de ánimo.

El poeta vuelve a la batalla de los amantes en el último cuarteto, pero luego, reflexiona y expresa un sentimiento de frustración frente al proceder desconcertante de ella.

La evolución poética amorosa culmina en *Canciones a Pilar Rioja*. En la poesía de *Canciones de amor y ausencia*, el poeta logra la expresión erótica auténtica y supera ese enamorarse del amor; y, funde el sentimiento del amor con el mismo erotismo. Pero ahora alcanzará la plena identificación con la amada: Luis Rius, desde sus primeras creaciones, se incertó en la tradición española; movido, quizá por el inconsciente, se une a una bailarina cuya especialidad es la danza peninsular. Así, camina por el mundo conocido y desconocido de sus propias raíces, se ha visto reflejado en la interpretación artística de Pilar Rioja, quien, además, destaca en el flamenco, expresión legada por los hispano-árabes expulsados, ¿qué más podía haber en ella que le permitiera vivir plenamente el *Corazón desarraigado*? El mismo poeta lo descubrió, nótese el subtítulo "La danza lleva al poeta a recordar su propio origen", que se basa en un poema que evoca la violencia y las terribles consecuencias de la guerra civil española; todos estos dramas son redimidas por la danza y el amor. Esta creación pertenece a "Cifra de danza", parte del siguiente capítulo. Pero es muy útil para explicar la identificación del poeta con la bailarina, que va más allá del simple recuerdo de la realidad histórica que cambió el curso de su vida; pues, a través de ella y de su arte, o mejor dicho, junto con ella y su arte libera el

profundo sentimiento del destierro. Como también se observa en el poema que se transcribe a continuación:

- 1 De querer tanto y tanto, no sabría  
qué querer más de ti que no pudiera  
querer más todavía.  
Por tu cuerpo te quiero; y más quisiera
- 5 mi deseo que no acaba ya, de prisa,  
escalándote entera,  
a ti, de tan lejana, tan sumisa  
a mi voracidad de enredadera  
que sube de tus pies a tu sonrisa.
- 10 Pilar, esposa ausente,  
en cuánta soledad, y cuánta extrañeza  
se me volvió tu nombre de repente.  
En un vaivén de júbilo a tristeza  
va y viene a mi tu imagen fluctuante,
- 15 ahora fragilidad, ahora firmeza.  
Buscan mis ojos, quieren tu belleza,  
y sólo ven el mar siempre delante.

Se trata de una silva de rima consonante alternada, dividida en dos estrofas desiguales, cuyos primeros tres versos expresan la animosidad en aumento del amor. Del cuarto al noveno, el erotismo, forma una imagen muy bella, por la impaciencia del amante y las cualidades de ella, y culmina en la plasticidad de la "enredadera/ que sube de tus pies a tu sonrisa." El séptimo verso la describe por medio de adjetivos. Luis Rius logra la adjetivación cualificadora, que individualiza la emoción.

En la segunda estrofa, el tono del poema cambia; puesto que la voz poética se concentra en sí misma, para ahondar en las inquietudes que le crea Pilar ausente. Los versos 13, 14 y 15 se mueven "En un vaivén de júbilo a tristeza", fluctuante, que trata de definir la *fragilidad* o la *firmeza*, que se relaciona con el sustantivo *pilar*; creando un juego interesante del concepto de la amada.

Los últimos dos versos son los que evocan todo el sentimiento del *Corazón desarraigado*, del que se habló arriba. La búsqueda del amor es también la de sí mismo, y su respuesta es *sólo el mar siempre delante*; en donde *siempre* es en verdad significativo. En el capítulo anterior, desde el análisis del primer poema "Otra vez frente al mar", se hizo la siguiente observación: "el paisaje marino, más que un vínculo entre México y España, es un símbolo a través del cual se expresa el sentimiento del destierro."

El cambio de tono entre las dos estrofas expresa una contradicción, que tiene que ver con el modo de los verbos. La primera utiliza el subjuntivo: *sabría, pudiera, quisiera*; dando a conocer una realidad inexistente y un tanto esperanzadora. La segunda, en indicativo, concuerda con la realidad experimentada por el poeta: "Pilar, esposa ausente," y con la desilusión que implica ver siempre el mar.

## Notas

- 1 Souto, Arturo, "Luis Rius", en *Los Universitarios*, p. 4
- 2 Rougemont, Denis de, *El amor y occidente*, p. 16
- 3 Cándano Fierro, Graciela, "Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius", en *Utopías*, pp. 79-80
- 4 León, fray Luis de, *Obra escogida*, p. 35
- 5 Rougemont, Denis de, *Ob. cit.*, p. 50
- 6 *Ibidem*
- 7 Souto, Arturo, "Luis Rius" en *Los Universitarios*, p. 4
- 8 Menéndez Pidal, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, pp. 127-128
- 9 Quevedo, Francisco, "Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante", en *Historia de la literatura universal*, vol. 5, p. 383
- 10 González, Ángel, Prologo a *Cuestión de amor y otros poemas*, p.16-17
- 11 Muñíz, Angelina, reseña a *Canciones de amor y sombra*, en "Diorama de la cultura" p. 4
- 12 Rougemont, Denis de, *Ob. cit.*, pp. 115-116
- 13 Machado, Antonio, *Obras completas*, p. 688

C A P I T U L O   O C T A V O

**Invención varia**

Finalmente, se ha llegado a la sección de *Invención varia* que trata de diversos temas. Esta vez no se presenta en el orden cronológico como en las secciones anteriores, ya que están agrupados bajo los siguientes subtítulos: "Cifra de danza", incluye los poemas inspirados en el baile de Pilar Rioja. "Palabras de hombre a hombre" son creaciones dedicadas a personas muy cercanas a Rius, tales como León Felipe, Raúl Flores Guerrero, Francisco Tortosa, Arturo Souto, su hijo Luis Rius Caso y Enrique Morente. La sección "Tierra adentro" está compuesta por tres poemas escritos durante su estancia en Guanajuato, y un poema más intitulado "Al rocío". Incluye cinco poemas en el "Breviario de cacería", que son publicados por primera vez. Y por último, "Canciones de vela y villancicos", dos de las primeras y tres de los segundos, de sus libros de 1951, 1954 y 1965.

El siguiente poema, que pertenece a la primera sección, es uno de los más bellos:

- 1 Podría bailar  
 en un tablado de agua  
 sin que su pie la turbase,  
 sin que lastimara al agua.
- 5 No en el aire, que, al fin, es  
 humano el ángel que baila.  
 No, en el aire no podría,  
 pero sí en el agua.

Esta breve creación en verso libre, se eleva en su calidad artística, pues en tan breve espacio logra definir a la bailarina como *mujer de agua*. Además, es diáfano no sólo por el lenguaje sencillo sino también por la intención lograda; en él se transparenta el agua, y se percibe la fuerza y la gracia de la danza en completa armonía con la naturaleza. Todo el poema expresa gran sutileza;

también, por los elementos que se mencionan. ¿Cómo sería posible que la bailarina no turbase el tablado de agua? Siendo ella misma *mujer de agua*; el agua es el principio de la vida.

Pero además, esta definición encierra un misterio, en el que ella está inmerso, pues la voz poética excluye cualquier característica de lo humano: "No en el aire, que, al fin, es/ humano el ángel que baila." Es decir, que la propia naturaleza de la bailarina es muy distinta aún a la de los ángeles, no es celestial ni divina, es corpórea, aunque su cuerpo sea diferente a los demás. Pues se hunde en las profundidades del agua, allá donde la oscuridad y el misterio lo sobrepasan. Es muy interesante el juego entre aire y agua, pues definen y excluyen, al excluir a la bailarina del medio del aire, se intensifica su esencia de agua. La voz poética confiesa desconocer, pero también admirar, las fuerzas ocultas de las que proviene la maravillosa danza. En Pilar Rioja el baile y el agua son una misma cosa: la vida.

Las imágenes centrales son básicamente dos. El pie bailando sobre el tablado de agua y el ángel. En la metáfora *tablado de agua*, la intención del poeta es la de definir el tablado y, a partir de ella, se desarrolla todo el poema. La gracia de la danza se describe bella y sutilmente en los versos 3 y 4: "sin que su pie la turbase,/ sin que lastimara al agua." Los versos finales 7 y 8 retoman la idea de la segunda imagen y cierran con la primera. En realidad participan muy pocos elementos, en ello también recae la diafanidad.

Sólo existe una versión de este poema. Cabe señalar que la publicación de *Cuestión de amor*, presenta una errata, ya que el

cuarto verso finaliza con una coma, mientras que el quinto inicia con mayúscula.

De "Tierra adentro" se transcribe "La calle de pósitos":

- 1 La recua viene trotando  
bulliciosa, calle abajo.  
Calle abajo el sol asoma  
entre los cerros plateados
- 5 y los ángeles despiertan  
al día en el campanario.  
Fresco amanecer de luz  
y de humildad inflamado.
- 10 Mulas castañas las tres  
y un borriquillo acerado  
detrás, con su carga negra  
la recua viene trotando.
- Alegre tamborileo  
de la calle con sus cascos.
- 15 Y el carbonero detrás  
con una piedra en la mano,  
hosco y pardo, corre y grita,  
con la voz la va arreando.
- 20 Voz del monte, tempranera,  
que se pierde calle abajo.

Es un romance que describe objetivamente el amanecer en la ciudad de Guanajuato. Se delinea una acción rústica: el paso de una recua por la calle de Pósitos; no interviene la primera persona, aunque todo verso proviene de un poeta específico, está escrito en la tercera del singular. De un aspecto cotidiano y de origen rural se abre la descripción del alba, y se manifiesta un sentimiento que va acorde con el momento vivido: alegría y humildad. Pues allí, donde está lo más común, es donde la voz poética encuentra armonía.

El poema desprende humildad. Desde el título se aprecia el carácter sencillo y el origen antiguo de la ciudad de Guanajuato, el

primer verso lo confirma con la imagen de la recua, de uso tan modesto. La alegría aparece inmediatamente: "... viene trotando/ bulliciosa,..." Se enumeran los objetos que conforman las imágenes: se repite "calle abajo", luego "... el sol asoma/ entre los cerros plateados", el lector ya está dentro de Guanajuato en el albor. Los versos 5 y 6 insisten en el amanecer, esta vez, plegándose a la imagen auditiva de las campanas de las iglesias, que tocan para las oraciones del primer ángelus del día: "y los ángeles despiertan/ al día en el campanario."

La segunda estrofa explica a la recua en su colorido, casi blanco y negro: tres mulas castañas, un borriquillo acerado y la carga negra. La ausencia de colores brillantes no sólo va de acuerdo con la tenue luz solar, sino también con la austeridad que transmite el poema. Además, agrega ternura en los animales, sobre todo por el "borriquillo", que remite inmediatamente a Platero: "Tiene acero. Acero y plata de luna, al mismo tiempo."<sup>1</sup> Dice Juan Ramón Jiménez. El verso 12 es un estribillo, su función es recordar la idea y reiterar el ritmo.

Los versos 13 y 14 vuelven al sentimiento gozoso que produce la imagen acústica "Alegre tamborileo/ de la calle con sus cascós."

A partir del verso 15, se presenta la imagen humana: "hosca y parda," que "corre y grita," "con una piedra en la mano". Es significativa esta descripción que presenta un carácter oscuro en la presencia del hombre: dominante y agresivo con los "menos afortunados" de la naturaleza, que, a pesar de ello, transmiten alegría.

En este romance de Luis Rius se da un fenómeno sutil por medio del cual la lectura de *Platero y yo*, así como de los romances de Juan Ramón Jiménez, quien le dio nueva vida al viejo romance tradicional, se incorpora a su pensamiento y se hace experiencia. Es probable que haya partido de lo literario para llegar a lo real; y luego coincide con una verdadera recua baje por la calle de Pósitos por la mañana.

De "Breviario de cacería", proviene el siguiente poema:

- 1 No es por ocio ni por hambre;  
si vengo detrás de ti  
días y más días buscándote,  
acosándote,
- 5 es porque vengo a matarte.  
Y no te quiero en mi casa  
para lucirte o mirarte,  
ni como manjar te quiero,  
tú lo sabes.
- 10 Tampoco quiero tu piel  
ni lo mucho que ella vale.  
No te quiero por nada.  
Es sólo por ver tu sangre.

Aunque la mayoría de los versos sean octosílabos, no es un romance en el sentido formal, pues algunos están reducidos en la métrica: los 3 y 4, que a la vez están unidos por el encabalgamiento de las vocales; asimismo, el 9 que se reduce a cuatro sílabas, pero se equilibra precisamente con el 4; y el 12, un heptasílabo. Aún así, esta polimetría no es libre, pues hay equilibrio y el ritmo se conserva. La rima es asonante. El poeta juega con nuevas versiones de formas antiguas.

Es un poema lírico, puesto que parte de la primera persona y participa los sentimientos del poeta. El tema es de cacería, aunque puede estar hablando metafóricamente de una relación amorosa o la

muerte que se dirige al mismo poeta. Lo que más sorprende es la intención perversa del cazador, que prepara al lector desde los primeros versos: "No es por ocio ni por hambre;" y que se complementa con los finales: "No te quiero por nada./ Es sólo por ver tu sangre." Lo que alude a un misterioso gusto del hombre por la violencia y por la muerte, que no sólo se realiza a través de la cacería, sino cuando se enfrenta a iguales, hasta llegar a las guerras.

Aquí, Rius es directo "es porque vengo a matarte." Desmiente cualquier pretexto bajo el que se mata: "... no te quiero en mi casa/ para lucirte o mirarte./ ni como manjar.../ tampoco quiero tu piel/ ni lo mucho que ella vale." Al desnudar al ser humano no hace más que aceptarlo, y comprender su realidad, que se traduce en su propia aceptación y comprensión. El poeta es uno de los pocos capaces de reconocerla y hacerla pública.

Cuando se piensa en el poema como metáfora sobre la relación de los amantes, es que se ha invertido el amor en odio, y llegará a su consecuente destrucción. Aunque, también puede ser que la voz poética sirva de medio para expresar las palabras de la muerte, o, mejor dicho, del concepto que tiene acerca de ella. Parecido a las Danzas de la Muerte medievales, cuando ésta tiene voz y va llamando uno a uno a los hombres de los diversos estratos sociales, y como ninguno se salva, en ella se igualan. Sin embargo, en Rius no hay un aspecto social, pues sólo interviene la Muerte y su víctima. La idea que transmite es inquietante, pues no sugiere un Más allá sino nihilismo: "No te quiero por nada." Es así, que detrás de lo que dice el poema, se oculta un pensamiento mucho menos ingenuo; aunque no lo sea la exposición que descubre el gozo del hombre por la destrucción.

Las demás creaciones de "Breviario de cacería" también sugieren crueldad en el tema amorio o de la muerte. Por ejemplo:

Se echó el fusil a la cara,  
 ...  
 Le partió un ala.  
 ...  
 ...El ángel se desplomaba.

El poeta ya ha planteado la participación de lo humano en los ángeles: "que al fin es/ humano el ángel..."<sup>2</sup>, por lo que sí puede tratarse de la muerte del hombre. En los siguientes versos se intuye el amor:

Si te cazara, gacela,  
 mal harías en quejarte:  
 en un jardín vivirías,  
 no en este monte salvaje;  
 ...  
 yo te cuidaría, gacela,  
 de los fieros animales;  
 ...  
 Los saltos que tú saltaras  
 serían por gusto del aire.

Por último, se conocerán ejemplos de las canciones y los villancicos de Luis Rius. Algunos fueron los inicios de su creación, y tienen un tono ingenuo, que corresponde a su infancia y adolescencia; difieren de los de madurez, en la profundidad de la reflexión intelectual, como también en el carácter erótico de otras creaciones analizadas; pero, sobre todo en que, muchas veces, éstos no son poemas líricos, ya que están puestos en boca de personajes como mozas, niños o pastores. Al respecto dice Rius:

Hay ocasiones en que un poeta dota a su lengua de un acento tan peculiar, tan despersonalizado, tan airoso de puro sencillo, que los versos trazados por su mano

como que se le van escapando de ésta y toman un vuelo independiente en seguida."<sup>3</sup>

En este sentido, influyeron las vivencias literaria del poeta, primero absorbidas por el padre Luis Rius Zunón y su *Romancero*, y por las lecturas del *Romancero viejo y nuevo*;<sup>4</sup> luego, por las de romances de poetas modernos, como Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Federico García Lorca y Antonio Machado. No todos dejaron huella en sus creaciones, como es el caso de Lorca. "La canción de la casada" es una de las pocas que, recordando las canciones de vela, publicó Rius en su poemario de 1951. Cabe recordar algo de lo que pensó de ellas: "Su intención, su sabor popular, su originalidad me encantaron".<sup>5</sup> Antes de pasar a la canción, cabría detenerse en el concepto de "poesía popular". Luis Rius lo explica así:

"Como los romances, las canciones líricas populares alcanzan su apogeo en la segunda mitad del siglo XV y primeros años del XVI. Muchas de las que se nos han conservado venían, desde luego, de tiempo atrás. Su linaje, en última instancia, procede de las primeras manifestaciones líricas europeas que hoy conocemos: las antiquísimas *jarchas* mozárabes,... y también se advierte en muchas de ellas rasgos de parentesco con la lírica gallego-portuguesa..."<sup>6</sup>

Margit Frenk analiza el carácter popular:

"... la equivalencia *pueblo=clases bajas* es reciente; en épocas antiguas el pueblo de las canciones populares era 'la nación entera, toda la comunidad, aún no socialmente diferenciada'. Estas palabras figuran en la *Estética* de Friederich Theodor Vischer (1851). Decía él que en otros tiempos "una misma canción fascinaba al campesino y al artesano, a la nobleza, los clérigos y soberanos".<sup>7</sup>

Desde el romanticismo se ha creído en el mito de que las canciones provienen de un *pueblo poetizante*, es decir, que han sido compuestas por el pueblo-nación que se acaba de describir. Sin embargo, en la actualidad se ha reconocido lo contrario:

"que 'ninguna obra del espíritu ha surgido directamente de la totalidad de una nación' y que toda creación requiere 'de la actividad y el talento del individuo'... De hecho, el pueblo interviene activamente en la obra, limando o eliminando lo que no le suena, adaptándola a su manera de ser. Para algunos es realmente esta intervención de la colectividad la que convierte un poema en canción popular".<sup>8</sup>

Opinión que compartía el mismo Luis Rius:

"Aquí es preciso insistir nuevamente en que los adjetivos *anónimas* y *populares* que califican a estas canciones no implican la idea de que hayan sido originalmente compuestas por un grupo de personas o, menos todavía, por una colectividad entera. Esto es absurdo suponerlo, aunque alguna vez se ha supuesto. Pero ambos adjetivos tampoco obedecen aquí a una razón fortuita, accidental..."<sup>9</sup>

En la "Canción de la casada", se descubren algunos rasgos semejantes a las jarchas mozárabes y, en general, a los "cantares de amigo" medievales:

- 1 No he de perder, madre,  
mi color morena,  
si tengo marido  
y duermo soltera,
- 5 tan sólo casada  
cuando albores quiebran;  
que yo soy mocita  
y él es centinela,  
guardián de la torre
- 10 de la fortaleza,  
entre helados vientos  
entre viejas piedras,  
ay, ay,  
que yo soy mocita
- 15 y él es centinela
- No han de declararme,  
madre, las ojeras,  
si todas las noches  
las paso despierta,  
diciendo su nombre,  
llorando su ausencia,  
y para ser, madre,  
más grande mi pena,  
oyendo a los lejos  
su canción de vela
- 20 ay, ay,
- 25

## su canción de vela.

Margit Frenk argumenta:

"Cuando se publicaron las primeras veinte jarchas impresionó y emocionó el encontrar en ellas lamentos de amor femeninos tan parecidos en muchos aspectos a los de las *cantigas d'amigo* gallego-portuguesas y los *villancicos* castellanos. También ellas, se dijo, expresaban un lirismo virginal, candoroso, puro. Coincidían los temas, sobre todo el predominante: La ausencia del amado. Coincidió la figura de la madre, confidente de amor.<sup>10</sup>

Así, Luis Rius conscientemente escribe imitando éstas y otras expresiones antiguas, y logra su objetivo. No se trata de una canción de vela, pues éstas eran cantadas por los centuriones en sus guardias nocturnas; no por las mozas. La evocación de aquellas está en la parte final: "y para ser, madre,/ más grande mi pena,/ oyendo a lo lejos/ su canción de vela/ ay, ay,/ su canción de vela."

El tema de "La casada" es la imposibilidad del amor, con un tono angustiado y ligeramente pícaro "si tengo marido/ y duermo soltera./ tan sólo casada/ cuando albores quiebran;". Es una sextilla de rima asonante. Presenta un sólo estribillo: "que yo soy mocita/ y él es centinela". Su estilo es directo; y el lenguaje, sencillo, podría decirse, casi elemental. Por lo demás, no hay figuras retóricas que desentrañar.

Para Rius, poemas como éste "Nacen... desasidos del individuo que lo ha creado, cargado de una intuición que la colectividad reconoce de inmediato como suya..."<sup>11</sup> Sin embargo, el valor real de esas canciones medievales es que responden a la sociedad que las crea; pero no corresponden a la actualidad. Son expresiones que tienen gran valor estético e histórico, pero no tienen la vigencia que hoy en día demanda la colectividad.

La siguiente creación, y última por analizar, es el "Villancico del marinero":

- 1 Déjame, mi Niño,  
 déjame llorar,  
 pues que ya a la tierra  
 llegaste a pensar.
- 5 Si quisieras, Niño,  
 mi bajel tomar,  
 juntos nos iríamos  
 tú y yo a navegar.  
 De largo cayado  
 y túnica albar,  
 10 bien que te verías  
 pastor capitán.
- Déjame, mi Niño,  
 déjame llorar.  
 15 Pues naciste en tierra  
 lejos de la mar,  
 ¡ay del pastorcillo!  
 ¡ay del capitán!

En este villancico se descubre la voz íntima del poeta, desde la primera estrofa, que dice: "pues que ya a la tierra/ llegaste a pensar"; en donde *a pensar* es significativo en el contexto ya conocido del destierro, además de que expresa un lamento: *llorar*.

En la segunda estrofa, se intuye un sentimiento alegre y nostálgico, que surge del recuerdo de la navegación; pero, luego la imagen del pastor se opone a la del marinero. Son metáforas del hombre en la tierra, y del hombre en el mar; el primero simboliza, por un lado, el origen del poeta en Tarancón, que se repite en el verso de la última estrofa "Pues naciste en tierra"; y por otro, su estancia en Guanajuato, ya que este villancico fue publicado en *Canciones de ausencia*. Ambos expresan algo substancial de su naturaleza: vivir y ser de "tierra adentro". El segundo simboliza la

travesía de Europa a América en el navío. El mar determina la distancia y el tiempo que al pasar aleja las raíces naturales. La esencia del poeta es ser pastor de "túnica albar," de "largo cayado", e irónicamente se ríe "que bien te verías/ pastor capitán". Por el mar, siendo marinero, habría modo de regresar físicamente a España, pero no espiritualmente, pues es tan hondo como el dolor del exilio, y tan prolongado como el tiempo que ha pasado.

En el "Villancico del marinero", existen resonancias de *Marinero en tierra* de Alberti, quien nació en el puerto de Santa María donde recuerda su origen y más felices días:

Si mi voz muriera en tierra,  
 llevadla al nivel del mar  
 y dejadla en la ribera.  
 Llevadla al nivel del mar  
 y nombradla capitana  
 ...<sup>12</sup>

Asimismo, en estas canciones se intuye la obra de Gil Vicente:

...  
 Digas tú, el marinero  
 que en las naves vivías,  
 si la nave o la vela o la estrella  
 es tan bella.  
 ...  
 Digas tú, el pastorcico  
 que el ganadico guardas,  
 si el ganado o los valles o la sierra  
 es tan bella.<sup>13</sup>

Otro ejemplo de influencia en esta primera etapa creadora de Rius, es de Juan Ramón Jiménez. El "Villancico del niño moro", que en un fragmento dice:

...  
 -Entre los pastores  
 que van a Belén

a adorar al Niño,  
 pastor quiero ser;  
 más como soy moro,  
 ¿quién me va a querer?

...  
 Rabioso, el rey moro  
 juró por Alá;  
 echó la cabeza  
 del niño hacia atrás,  
 y de un sólo tajo  
 la hizo rodar.

...<sup>14</sup>

Se encuentra analogía en el tono cruel, mas no en el estilo, con algunas de las *Historias para niños sin corazón*, de Juan Ramón Jiménez:

Le han puesto al niño un vestido  
 absurdo, loco, ridículo;  
 le está largo y corto; gritos  
 de colores le han penetrado  
 por todas partes. Y el niño  
 se mira, se toca, erguido.  
 Todo le hace reír al mico,

...  
 le chilla la madre: "¡Hijo

...  
 pareces un niño rico!...

...  
 ...En niño, entre el vocerío,  
 se toca, se mira... "¡Hijo  
 -le dice el padre bebido

..."  
 pareces un niño rico!"<sup>15</sup>

Ninguno de los poemas citados están dedicados a los lectores infantiles, como tampoco *Platero y yo*. El mundo infantil es un pretexto para exponer el del adulto. Manifiesta la complejidad y la contradicción de la realidad, pero el trasfondo tierno agudiza la crudeza y la crueldad del hombre.

El "Villancico del niño moro" se publicó en la obra de madurez del autor, *Canciones de amor y sombra*; el "Villancico del marinero", en 1954. Son más complejos que la creación publicada en 1951, la

"Canción de la casada". Aunque no puede seguirse una línea de evolución, pues las fechas de publicación no siempre corresponden a la de composición. Además, aún en el primer poemario hay muestras de canciones líricas, como "Espuelas compré de plata", que narra los sueños e ilusiones del poeta, en boca de un niño, que se desploman:

Espuelas compré de plata  
 para el brioso alazán  
 que yo de niño quería,  
 orgulloso, espolear;  
 para mi barco soñado  
 ricas velas de cendal,  
 y un traje de marinero  
 que más bonito no habrá;  
 y para el noble camino  
 -el que yo pensaba andar-,  
 capa del más fino paño  
 húbeme yo de comprar.  
 En cosas tan regaladas  
 gasté todo mi caudal,  
 ¡ay, corazón!  
 perdí todo mi caudal.

...  
 Caballero sin caballo  
 que soñó con galopar

...  
 navegante sin navío  
 y marinero sin mar,  
 y caminante sin tierra  
 donde poder caminar...

...  
 Yo no siento mi tesoro  
 que, perdido, bien está;  
 lloro por tan lindas cosas  
 que, gozoso, fui a comprar

...  
 no poderlas estrenar.

## Notas

- 1 Jiménez, Juan Ramón, *Platero y yo*, p. 11
- 2 Del poema "Podría bailar", en *Cuestión de amor...*, p. 129
- 3 Rius, Luis, *Textos de literatura española hasta 1700*, p. 77
- 4 Luis Rius establece las características principales de los romances viejos y de los nuevos: "La primera distinción que de los romances se ha hecho separa los romances viejos de los nuevos: son aquéllos los anónimos escritos hasta el siglo XVI, y éstos lo que escribieron los poetas cultos de los siglos XVI y XVII a imitación de los primeros. *Ob. cit.*, p. 65
- 5 Rius, Luis, *Canciones de vela*, p. 9
- 6 Rius, Luis, *Textos de la literatura española hasta 1700*, p. 75-76
- 7 Frenk, Margit, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, pp. 14-15
- 8 *Ibid.*, p. 17-18
- 9 Rius, Luis, *Textos de la literatura española hasta 1700*, p. 76
- 10 Frenk, Margit, *Ob. cit.*, p. 114
- 11 Rius, Luis, *Ob. cit.*, p. 77
- 12 Alberti, Rafael, *Marinero en tierra*, en *Historia de la literatura universal*, Vol. 9 "De las vanguardias a nuestros días (I)", p. 516
- 13 Vicente, Gil, "Muy graciosa es la doncella", en *Ocho siglos de poesía*, p. 103
- 14 Rius, Luis, "Villancico del niño moro", en *Canciones de amor y sombra*, pp. 78-79
- 15 Jiménez, Juan Ramón, "El niño pobre", en *Historia de la literatura universal*, Vol. 9 "De las vanguardias a nuestros días", pp. 504-505

## CONCLUSIONES

Luis Rius es un poeta que se interioriza, reflexiona y extrae sus versos de lo más profundo de su ser, pero también de su pensamiento, pues muchas veces se detiene a pensar aquello que siente. Esta actitud mental se perfila desde sus primeros poemas, como "Otra vez frente al mar"; y llega a su máxima expresión en los sonetos analizados de *Arte de extranjería*, por ejemplo en "Engaño de la vida hora tras hora". Sin embargo, en *Cuestión de amor* es más espontáneo y concreto, aunque también llegue a cavilar sobre el amor. En *Canciones a Pilar Rioja* alcanza el equilibrio. *Invencción varia* es sorprendente por la diversidad de temas y tonos; quizá dentro de este grupo, se encuentren los poemas más elementales, pero también, muchos de complejidad.

En toda la obra, es mayor número de poemas que pertenecen a la segunda parte, la de "Cuestión de amor", aproximadamente 70; mientras que, a "Arte de extranjería", unos 50. En el primer poemario *Canicones de vela*, son más las del amor; y en el último, las referentes a la extranjería, 18 frente a 2 de temática amorosa. Es así, que ambas partes son realmente importantes.

En "Arte de extranjería", el tema central es la preocupación ontológica del destierro; pues, precisamente, éste y la guerra fueron sus primeras experiencias de vida. En ello recae el predominio de un sentimiento nostálgico, que se intensifica en los poemas de madurez: se reconoce en *Canciones de vela*, se vive más profundamente en

*Canciones de ausencia* y adquiere matices melancólicos en *Canciones de amor y sombra*.

Es una poesía que revela su intimidad adolorida por la *ausencia*: de la tierra natal, del *otro yo* e incluso de la mujer. No hay recuerdo verdadero de la patria sino evocación e idealización. La persona se desdobra en *otro*, el poeta no sabe ya quién es, si el carnal o la sombra que deambula y que debió haberse realizado conforme a sus orígenes. De aquí se desprende el concepto de la otredad. Luis Rius logra a través de la poesía una metamorfosis de sí mismo en el *otro*.

"Cuestión de amor" tiene gran fuerza y refleja los sentimientos más sublimes y complejos de la relación amorosa. Sigue un proceso de evolución: en un principio trata un amor idealizado, neblinoso, podría denominarse platónico; que con el tiempo se va concentrando en formas físicas más apegadas a la realidad. Y es que el poeta también busca identificarse en el amor, pero cuando la amada está ausente ese mismo poeta parece perderse. La ausencia de la patria y el de la mujer coinciden:

Si la distancia solamente fuera  
el mar extenso en medio de dos cuerpos,  
un barco haría el amor para surcarla.  
Pero no es sólo el mar, distancia es tiempo,  
que es más grande que el mar, no permanece,  
como el espacio, inmóvil, va creciendo,  
distancia más distante cada día,  
hasta que el mundo se hace gigantesco  
y no hay barco veloz, avión rugiente  
que pueda, ya infinito, recorrerlo,  
para que otra vez vuelvan a estar juntos  
el hombre y la mujer que se quisieron.

El tiempo se relaciona con el destierro. No era medido por el reloj, sino por las señales naturales: el alba y el medio día, el

atardecer y la noche. Y esa sucesión aumentaba el sentimiento de vacío, que se basa en el *ayer nunca vivido*; y que en el ocaso de la vida se intensifica. Por eso decía Rius: "... pero ahora siento mucho más que de joven la profunda tristeza de no haber podido vivir también en España."<sup>1</sup> Aquí se encuentra el símbolo de un motivo recurrente en su poesía: los paisajes crepusculares. El otro paisaje constante, el del mar, responde también al sentimiento nostálgico, pero vinculado con el viaje definitivo, y en oposición a su esencia de vida "tierra adentro". Como en estos casos, Luis Rius siempre recurre a la naturaleza, a sus formas más comunes y sencillas: rosa, aire, cielo, árbol, agua, por recordar algunas. Y en este sentido, vuelve al mito romántico, que contrapone la civilización al "perfecto estado" del hombre salvaje. Lo que esta poesía manifiesta es una identificación con esas formas naturales.

Hay un atisbo de profundidad en la emoción que se puede denominar religioso. Si bien es cierto que Rius no es un poeta místico, apostrofa a la presencia Divina para resolver sus cuestionamientos internos. Por lo menos, recurre a ella en tres de sus poemas.

Su poesía da forma a los anhelos multiformes y contradictorios del exiliado en la tierra, del hombre en soledad, del desterrado en el tiempo. En palabras de Ángel González "es tan viva la percepción del fenómeno de la temporalidad y de sus devastadores efectos, casi impone una referencia a la moderna tradición existencialista."<sup>2</sup>

La poesía de Luis Rius sigue en general las formas clásicas, entre ellas el soneto y el romance; pero también recurre a las modernas, como el verso libre. Combina unas con otras; puede tener romances que

de pronto presentan un verso de tres sílabas para romper el metro típico. Son menos los poemas escritos en exasílabo; el heptasílabo ya se suma a la mayor parte, junto con el octosílabo, el endecasílabo y el verso libre. También son muy pocos los versos alejandrinos. La rima generalmente es asonantada. De 27 poemas en total analizados 19 así la presentaron, frente a 8 de rima consonántica.

Se trata de una poesía con influjo casi exclusivo de la literatura española. Principalmente de la tradicional, en los romances, canciones y villancicos; la clásica de los Siglos de Oro, cuando se encuentran resonancias de fray Luis de León, San Juan de la Cruz y Quevedo; y de las modernas de fines de la generación del 98 en Juan Ramón Jiménez; y del 27 en Rafael Alberti y Antonio Machado, sobre todo de éste en los rasgos estilísticos que a continuación se exponen:

1. Es un lenguaje sencillo que evoca las cosas cotidianas provenientes de la naturaleza. Y sutil en cuanto a las metáforas relacionadas con su espíritu.

2. Existe un deseo consciente del poeta por dominar el sentimentalismo, por ello elimina las exclamaciones. Logra, sin embargo, intensificar el tono opaco y triste.

3. Transmite los sentimientos clara y directamente, lo que está relacionado con la ausencia de figuras retóricas rebuscadas.

4. Es una poesía concisa. En su mayoría, *Arte de extranjería*, *Cuestión de amor*, y las secciones de "Cifra de danza" y "Breviario de Cacería" de *Invención varia* son poemas líricos que se basan en la

abstracción y síntesis. En cambio, las canciones y villancicos son más explicativos y "objetivos".

Puede decirse entonces que, generalmente, esta obra muestra gran contención, no sólo por la breve cantidad de poemas publicados, sino también porque condensan lo que expresan.

5. En síntesis, el estilo poético de Luis Rius se define como diáfano por el orden y la claridad.

Su poesía está muy lejos de la de poetas cercanos y amigos, como Pedro Garfias o León Felipe; no hay afinidad con el tono altisonante de este último, por ejemplo, por mucho que lo admirase. Es probable que por su formación "mexicana", su obra esté, más bien, impregnada de un tono intimista, sereno, equilibrado, nostálgico y de gran sutileza en el lenguaje, que lo acerca a la poesía mexicana, a Villaurrutia o Pellicer, por ejemplo. Al igual que Machado, Juan Ramón, Salinas, Cernuda y Alberti, son profundamente líricos. Más que a poetas de aquí o de allá, es un estilo poético del mundo hispánico, y en su conjunto de la poesía moderna. Y es precisamente esa armoniosa interiorización la que perfila su obra como clásica.

Quizá por eso, Gonzalo Celorio propuso:

"Esas maneras tan finas y delicadas de Luis Rius lo mismo en el decir que en el escribir, acercan su obra, aunque él quizás no lo admitiera, más a Francisco de Terrazas que a Fray Luis de León, más a Juan Ruiz de Alarcón que a Quevedo, más a Sor Juana que a Góngora y... más a Ramón López Velarde, que con épica sordina habla de la suavidad de la patria en tiempos de aspereza..."<sup>3</sup>

Pero, no son compartidas del todo dichas analogías en este análisis. Sí por el tono discreto, suave, melancólico, "poco español" de la obra de los referidos autores. No por el tono narrativo de Francisco

de Terrazas. Tampoco por el culteranismo característico de Sor Juana; ni siquiera en la corriente tradicional de los villancicos, ya que ella alude a la Navidad, o a San José, o a la Virgen y los exalta con glorias y aleluyas, mientras que Rius exterioriza un diálogo más íntimo. Y, por lo que respecta a "Suave patria", presenta rasgos épicos, evocaciones sensuales e imágenes muy distintas a las conocidas de Luis Rius.

Simultáneamente, en España y en México, en el decenio de los cincuenta, empiezan a publicar sus primeros libros toda una serie de jóvenes autores. Se identifican porque comparten la experiencia colectiva de haber sido "los niños de la guerra", aunque fueron escindidos por el exilio. Ángel González considera que estos grupos forman uno:

"... esa promoción no puede darse por completa hasta que en ella se integren los poetas que, dispersos prematuramente por el exilio, escribieron bajo la presión de las mismas circunstancias. Tan de la guerra, o más si cabe, fueron los niños que se vieron obligados a salir de España en 1939 como los que -así sucedió al menos en mi caso- nos vimos forzados a quedarnos. A unos y a otros se nos impuso vivir en un país igualmente inesperado ante el que, por distintas razones, tuvimos que reaccionar con extrañeza."<sup>4</sup>

En México, se conoce y aprecia la obra de los transterrados, "donde se les considera poetas mexicanos, si se quiere con una variante"<sup>5</sup>; pero en España son escasamente conocidos y apenas figuran en alguna antología o historia de la literatura. Cabe señalar que en el Coloquio internacional "Los poetas del exilio español en México", llevado a cabo en El Colegio de México en 1993, hubo participación de ambas partes hacia la apertura y difusión de la literatura del exilio. Sin embargo, por ejemplo, la obra enciclopédica de Martín de

Riquer y José María Valverde intitulada *Historia de la Literatura universal*,<sup>6</sup> no menciona a los transterrados cuando habla de los escritores de la generación del 50. Afilar los rasgos que deslinden a unos de los otros, sería un trabajo extenso que, además, no rompería la unidad de una misma cultura.

#### Notas

- 1 Sueiro, Daniel, "Voces y voz de Luis Rius", en *El País*, p. 24
- 2 González, Ángel, *Ob. cit.*, p. 20
- 3 Celorio, Gonzalo, *Ob. cit.*, p. 19
- 4 González, Ángel, *Ob. cit.*, p. 8
- 5 Souto, Arturo, "Sobre una generación de poetas hispanomexicanos", en *Diálogos*, p.5
- 6 Riquer, Martín de y Valverde, José María, *Historia de la literatura universal*, 10 t., 2a ed., Barcelona, Planeta, 1991.

## HEMERO-BIBLIOGRAFIA

## HEMEROGRAFIA

- RIUS AZCOITA, Luis. "Los españoles en México: Maestros españoles en la UNAM", en *El Heraldó*, 7 de marzo de 1967, p. 7A.
- \*BATIS, HUBERTO. "Reseña a *Canciones de amor y sombra*" en *La Cultura en México*, num. 186, 8 septiembre 1965, p. XIV
- \*BUEN, Nestor de. "Exilios hacia dentro y hacia fuera", en *Semanal* (Supl. dominical de *La Jornada*), México, núm. 216, 1 de agosto, 1993, pp. 14-15
- BUENO, Miguel. "Ausencia de Rius", en *Excelsior*, México, 12 de enero, 1984, Sección Financiera y Cultural, pp. 6-7.
- CAMACHO, Eduardo. "Llanto y dolor de todos por la muerte de Luis Rius; 14 ofrendas florales -las matemáticas en esto nunca son exactas- y un clavel rojo sobre su ataúd", en *Excelsior*, México, 12 de enero, 1984, Sección Financiera y Cultural, pp. 6-7
- CÁNDANO FIERRO, Graciela. "Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius", en *Utopías*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, marzo-abril de 1981, núm. 90, pp. 79-81
- CELORIO, Gonzálo. "Corazón desarraigado", en *Semanal* (Supl. dominical de *La Jornada*), México, Nueva época, 4 de julio de 1993, núm. 212, pp. 16-19
- Clavileño*, México, mayo 1948, núm. 1.
- COLINA, José de la. "Reseña a *Canciones de ausencia*", en *Ideas de México*, México, septiembre-diciembre, 1954, núms. 1-8 pp. 48-50
- \*COLINA, José de la. "Reseña a *Canciones de amor y sombra*", en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XX, núm. 4, Universidad Nacional Autónoma de México, México, diciembre 1956, pp. 31-32
- \*GARCÍA PONCE, Juan. "1965. La poesía", en *La Cultura en México*, núm. 203, 5 enero 1966, p. XIV
- IDALIA- María. "Llegó aquí y ha muerto un día cualquiera, en cualquier momento" Escribió Luis Rius en el último de sus poemas" en *Excelsior*, México, 12 de enero, 1984, sec. B, pp. 1.3

- \*J. P., "Reseña a *Canciones de ausencia*". en *Poesía de América*, año III, núm. 4, enero-febrero-marzo, 1955. p. 59
- \*LERIN, Manuel, "Canciones de Rius". en *Revista Mexicana de Cultura* (Supl. dominical de *El Nacional*), núm. 964, 19 septiembre, 1965, p. 15
- LLORENS CASTILLO, Vicente, "El retorno del desterrado" en *Cuadernos Americanos*, México, julio-agosto de 1948, núm. 40, pp. 216-233
- MARRA-LÓPEZ, José R., "Jóvenes poetas españoles en Méjico. (Una promoción desconocida)" en *Insula*, Madrid, mayo de 1965, núm. 222, p. 5
- \*MAZA, Francisco de la, "La poesía de Luis Rius". en *México en la Cultura*, núm. 138, 23 septiembre, 1951, pp. 7-8
- MURIZ, Angelina, "reseña a Canciones de amor y sombra". en *Diorama de la cultura*, (Supl. dominical de *Excelsior*), México, 12 diciembre, 1965. p. 4
- PAZ, Octavio, "Traducción: literatura y literalidad", en *Cuadernos Americanos*, México, Año XXX, núm. 6, noviembre-diciembre, 1971, pp. 57-66
- Peñalabra*, pliegos de poesía, "Segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano". Prefacio por Francisco Giner de los Ríos. Epílogo por Francisca Perujo, Santander, Institución Cultural de Cantabria de la Diputación provincial de Santander, Primavera-Verano 1980, núms. 35-36.
- Segrel*, México, Segrel, abril-mayo 1951, núm. 1, 40 p. y junio-julio 1951, núm. 2, 48 p.
- SOUTO ALABARCE, Arturo, "Luis Rius" en *Los universitarios*, México, Dirección General de Difusión Cultural Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva época, marzo 1984, núm. 11, pp. 3-4
- , "Sobre una generación de poetas hispanomexicanos" en *Diálogos Artes/Letras/Ciencias humanas*, México, El Colegio de México, marzo-abril de 1981, núm. 98, pp. 4-7
- , "Nueva Poesía Española en México (II)" en *Ideas de México*, México, septiembre-diciembre 1954, núm. 7, pp.31-37
- , "Reyes y los escritores españoles transterrados en México", en *El gallo ilustrado* (Supl. dominical de *El Día*), México, 5 de marzo de 1989, pp. 14-15
- SUEIRO, Daniel, "Voces y voz de Luis Rius" en *El País*, Madrid, 18 de enero de 1984, p. 24
- Ultramar*, revista mensual de cultura, edición facsimilar con estudio introductorio de James Valender, México, El Colegio de México, 1993 [1964]

## BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- RIUS AZCOITA, Luis, *Canciones de vela*, dibujos de A. Souto, epílogo de Julio Torri, Segrel, México, 1951, 84 p.
- , *Canciones de ausencia*, viñetas de Vlady, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1964, 73 p.
  - , *Canciones de amor y sombra*, Ediciones Era, México, 1965, 80 p. (Colec. Alacena)
  - , *Canciones a Pilar Rioja*, Finisterre, México, 1970, 51 p.
  - , *Canciones a Pilar Rioja*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992 [1970], 91 p. (Colec. Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, núm. 66)
  - , *Cuestión de amor y otros poemas*, Promexa, México, 1984, 185 p.
  - , *El mundo amoroso de Cervantes y sus personajes*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1955, 117 p.
  - , introd. *Novelas ejemplares* 2t. =por= Miguel de Cervantes Saavedra, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962. (Colec. Nuestros Clásicos, núm. 24)
  - , *Los grandes textos de la literatura española hasta 1700*, Pormaca, México, 1966, 237 p. (Colec. Pormaca núm. 25)
  - , *Libros de arte para niños Diego Rivera*, Presentación y texto crítico de. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1968, 73 ilus.
  - , *La poesía*, Complejo editorial Latinoamericano, México, 1972, 32 p.
  - , *León Felipe, poeta de barro*, (biografía), Málaga, México, 1968, 266 p. (Biblioteca León Felipe)
  - , *Poemas*. [Disco] Voz del autor, Universidad Nacional Autónoma de México, México, [s. f.] 2 lados, 30 cm. 33 1/3 rpm (Voz viva de México, 40). Cuaderno adjunto, texto de Arturo Souto.
  - , Pedro Garfias, 1901-1967. *Poemas*. [Disco] Voz del autor. Presentación de Luis Rius. Universidad Nacional Autónoma de México, México, [s. f.] 2 lados, 30 cm. 33 1/3 rpm. (Voz viva de México, 38)
  - , León Felipe, 1884-1968. *Poemas*. [Disco] Voz del autor. Presentación de Luis Rius. Universidad Nacional Autónoma de

México, México, [s. f.] 2 lados. 30 cm. 33 1/3 rmp. (Voz viva de México, 7)

## BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- AZCOAGA, Enrique, *Panorama de la poesía moderna española*, viñeta de Ramón Gaya, Editorial Periplo, Buenos Aires, 1953, pp. 480-481
- OCAMPO, Aurora <et. al.>, *Diccionario de Escritores Mexicanos*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de estudios literarios, México, 1967, 422 p.
- PAZ, Octavio, *Hombres en su siglo*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1984, 183 p.
- , "La paloma azul", en *Puertas al campo*, 2a ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967 [1966], pp. 127-130, (Colec. Poemas y Ensayos)
- \*R. L., "Escaparate de libros", reseña a *Canciones de amor y sombra*, en *México en la Cultura*, núm. 859, 5 septiembre, 1965, p. 6
- \*REYES NAVARES, Salvador, "Reseña a *Los grandes textos de la Literatura Española hasta 1700*", en *La Cultura en México*, núm. 217, 13 abril 1966, p. XV
- RIVERA, Susana, *Última voz del exilio (el grupo poético hispano-mexicano)*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1990, 244 p.
- , *La experiencia del exilio en la obra de los poetas hispano-mexicanos*, presentación en el coloquio internacional "Los poetas del exilio español en México", en *El Colegio de México*, 24-28 de mayo de 1993
- ROJO, Gabriel, *Luis Rius y el "arte de extranjería"*, presentación en el coloquio internacional "Los poetas del exilio español en México", en *El Colegio de México*, 24-28 de mayo de 1993.
- \*RUIZ, Luis Bruno, "*Canciones a Pilar Rioja*, un excelente libro de Rius" en *Excelsior*, 12 de enero de 1984, p. 3-B.
- \*SELVA, Mauricio de la, "Asteriscos", reseña a *Canciones de amor y sombra*, en *Diorama* (Supl. dominical de *Excelsior*), 5 septiembre, 1965, p. 7
- SHIMOSE, Pedro, *Diccionario de autores iberoamericanos*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1982, 459 p.

TREVINO, Julio C., *Antología Mascarones. Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1954, pp. 135-145.

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ABELLAN, José Luis, *El exilio español de 1939*, Taurus, Madrid, 1976, 6 vol. (Biblioteca política Taurus núm. 36)
- ALONSO, María de la Soledad <et. al.>, *Palabras del exilio*, coord. Eugenia Meyer. México, INHA, 1980.
- ARECHIGA, Hugo <et. al.>, *Cincuenta años del exilio español en la UNAM*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, 221 p.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 2a ed., México, Porrúa, 1988 [1985], p. 508
- BOUSONO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, 7a ed., versión definitiva, Madrid, Gredos, 1985 [1952], tomo I 610 p., tomo II 510 p. (Biblioteca Románica hispánica, Estudios y Ensayos núm. 7)
- BROUE, Pierre y TÉMIME Émile, *La revolución y la guerra de España*. México, Fondo de Cultura Económica, 1962. Parte I 380 p., Parte II 331 p. (Colec. Popular núm. 33)
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 5a. publicación. México, Fernández Editores, 1985.
- FAGEN, Patricia, *Transterrados y ciudadanos*, la ed. en español, México, Fondo de Cultura Económica, 1975 [1973], 230 p.
- FRENK, Margit, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México, El Colegio de México, 1975, 179 p.
- GAOS, José, *En torno a la filosofía mexicana*, vol II, Porrúa y Obregón, México, 1953.
- JACKSON, Gabriel, *La Guerra Civil Española*, Barcelona, Icaria Ed., 1978, 217 p.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*, 10a. ed., México, Porrúa, 1977, 220 p. (Colec. Sepan Cuantos núm. 66)
- LEON, fray Luis de, *Obra escogida*, Pax-México, 1976, 166 p. (Colec. Poesía Mejor)

- LEON-PORTILLA, Ascensión H. de., *España desde México: vida y testimonio de transterrados*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, 465 p.
- MACHADO, Manuel y Antonio, *Obras completas*, 2a ed., Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1984, 1279 p.
- MARTÍNEZ, Carlos, *Crónica de una emigración; la de los republicanos españoles en 1939*, Dibujos de A. Souto. Libro-Mex. México, 1959, 535 p.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, 21a ed., México, Editorial Espasa-Calpe, 1990 [1938], 246 p. (Colec. Austral núm. 100)
- MONTES DE OCA, Francisco, *Ocho siglos de poesía en lengua española*, 13a ed., México, Porrúa, 1990 [1961], 542 p. (Colec. Sepan Cuantos núm. 8)
- NOVO, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, Empresas editoriales, 1964, 740 p.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, 3a ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1990 [1956], 305 p.
- , "La casa de España" en *Taller*, Ed. Facsimilar, México, Fondo de Cultura Económica, 1982 [1938], Diciembre de 1938, pp. 85-86 [57-58]
- RIQUER, Martín de y VALVERDE, José María, *Historia de la literatura Universal*, 2a ed., Barcelona, Planeta, 1991
- ROUGEMONT, Denis de, *El amor y occidente*, 5a ed., Barcelona, Editorial Kairós, 1993 [1979], 437 p.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Historia y antología de la poesía española (en lengua castellana) del siglo X al XX*, 4a. ed., Madrid, Aguilar, 1964, 2555 p.
- SANCHEZ BARBUDO, Antonio, *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*, 4a ed., Barcelona, Editorial Lumen, 1981 [1967], 473 p. (Colec. Palabra en el Tiempo, Serie de Ensayo, núm. 20)
- SOUTO ALABARCE, Arturo, *Presentación a Clásicos de la literatura universal*, "Española, t. 2", 2a ed., México, Promexa, 1992, V-VII p.

\*Son fichas de textos que no han sido incluidos en el estudio.