

17



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ACATLAN

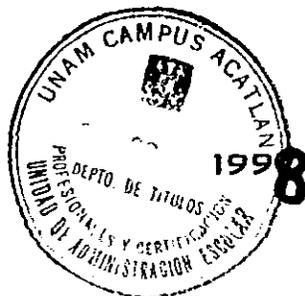
"ANALISIS ESTILISTICO DE CUATRO
POEMAS DE LUIS RIUS"

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

P R E S E N T A
GUADALUPE ORALIA MELENDEZ RODRIGUEZ

MEXICO, D. F.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres, ejemplo de amor y fortaleza.

A Ricardo, por su apoyo constante y
curitoso

A mi hijo Ricardo Alberto, como muestra del
esfuerzo que se debe realizar para alcanzar
mi fin.

Un agradecimiento especial

a mi sobrino

David Edgar Anguiano Meléndez

por haberme regalado

su empeño,

sus conocimientos

y su cariño

para la realización

de este trabajo.

INDICE GENERAL

ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE CUATRO POEMAS DE LUIS RÍOS.

PROLOGO	VIII
INTRODUCCIÓN.....	X
1. EL POETA EN SU MOMENTO HISTÓRICO Y LITERARIO.....	3
1.1. Infancia del poeta.....	3
1.2. México, mi nuevo hogar.....	6
1.3. Relación del poeta con el mundo literario de su tiempo.....	11
Índice de citas del capítulo 1.....	13
2. ANÁLISIS DEL ROMANCE: "SÓLO YA, LA CARA AL CIELO".....	16
2.1. Etapa externa.....	16
2.1.1. Localización del texto.....	16
2.1.2. El romance en la tradición española.....	19
2.1.3. Características de los romances luisianos.....	24
2.2. Etapa de análisis de contenido.....	27
2.2.1. Tema e idea central.....	27

2.2.2. Tono.....	29
2.2.3. Estructura del contenido.....	30
2.3. Etapa de análisis de la forma.....	32
2.3.1. Peculiaridades del romance correspondientes al plano fónico, fonológico, prosodémico.....	32
2.3.1.1. Ritmo y rima asonantada.....	32
2.3.1.2. Claridad de los fonemas.....	36
2.3.2. Particularidades del romance pertenecientes al plano morfosintáctico.....	37
2.3.2.1. Encabalgamiento.....	37
2.3.2.2. El manejo de los tiempos.....	39
2.3.3. Particularidades del romance en el plano semántico.....	40
2.3.3.1. Significación simbólica de tipo disémico.....	40
Índice de citas del capítulo 2.....	44
3. ANÁLISIS DEL SONETO: "ENGAÑO DE LA VIDA HORA TRAS HORA.".....	47
3.1. Etapa externa.....	47
3.1.1. Localización del texto.....	47
3.1.2. El soneto en la tradición renacentista.....	49
3.2. Etapa de análisis de contenido.....	53
3.2.1. Tema e idea central.....	53
3.2.2. Estructura del contenido.....	55
3.3. Etapa de análisis de la forma.....	56

3.3.1. Particularidades del soneto pertenecientes al plano fónico, fonológico, prosodémico.....	56
3.3.1.1. Aliteración.....	56
3.3.1.2. Anáfora.....	58
3.3.1.3. Claridad de las vocales.....	60
3.3.1.4. Ritmo.....	60
3.3.2. Particularidades del soneto pertenecientes al plano sintáctico.....	64
3.3.2.1. Plurimembraciones y encabalgamientos.....	64
3.3.3. Particularidades del soneto pertenecientes al plano semántico.....	67
3.3.3.1. Bifurcación del pensamiento en dualidades conceptuales y por contrarios.....	67
Índice de citas del capítulo 3.....	72
4. ANÁLISIS DEL POEMA: "DESTIERRO II".....	75
4.1. Etapa externa.....	75
4.1.1. Localización del texto.....	75
4.2. Etapa de análisis de contenido.....	77
4.2.1. Tema e idea central.....	77
4.2.2. Tono.....	79
4.2.3. Estructura del contenido.....	80
4.3. Etapa de análisis de la forma.....	82
4.3.1. Particularidades del poema pertenecientes al plano fónico, fonológico, prosodémico.....	82

4.3.1.1. Ritmo.....	82
4.3.1.2. Constitución fonética de una acción evocadora.....	90
4.3.1.3. Aliteración del fonema fricativo "S" y de las vocales claras "A", "E".....	93
4.3.2. Particularidades en el poema pertenecientes al plano morfosintáctico.....	96
4.3.2.1. Preponderancia del sustantivo.....	96
4.3.2.2. Función del adjetivo.....	100
4.3.2.3. Consideraciones sintácticas.....	114
4.3.2.4. Importancia expresiva de la transposición del adverbio "lento".....	121
4.3.2.5. Anáforas: la preposición "sin". La palabra "noche".....	122
4.3.3. Particularidades del poema en el plano semántico.....	124
4.3.3.1. La imagen de doble proyección metafórica.....	124
4.3.3.2. Figuras retóricas.....	127
Índice de citas del capítulo 4.....	130
5. ANÁLISIS DEL POEMA EN VERSO LIBRE: "AL MORIR EL PINTOR FRANCISCO TORTOSA".....	134
5.1. Etapa externa.....	134
5.1.1. Localización del texto.....	134
5.2. Etapa de análisis de contenido.....	135
5.2.1. Tema e idea central.....	135

5.2.2. Tono	136
5.2.3. Estructura del contenido.....	137
5.3. Etapa de análisis de la forma.....	138
5.3.1. Particularidades del poema en el plano fónico, fonológico, proyodemático.....	138
5.3.1.1. Comentario métrico del poema.....	138
5.3.2. Particularidades del poema en el plano morfosintáctico.....	143
5.3.1.2. Configuración gramatical del poema.....	143
5.3.3. Particularidades del poema en el aspecto semántico.....	144
5.3.3.1. Paralelismo.....	144
Índice de citas del capítulo 5.....	148
CONCLUSIONES.....	150
BIBLIOGRAFÍA.....	156
ANEXO 1.....	162
ANEXO 2.....	163

PRÓLOGO

¿POR QUÉ ESCRIBIR SOBRE LUIS RIUS?

Tristeza sosegada, un sueño inalcanzable, la inmensidad del mar. Heridas muy sutiles causadas por ausencia, soledad insalvable, temura, movimiento, un aire refinado y un algo de sensual. Palabra suave de ritmo cadencioso, que como en tenue río se desliza ligera, para tocar discreta el fondo de un suspiro, y --como arrebatado oscuro de una orfandad amarga-- la imposibilidad. Hallarse con las manos tendidas hacia el viento, como esperando algo... pero, sin esperar.

Todo lo anterior y más fue el testamento poético de Luis Rius entre mis manos, aquella tarde de 1984, cuando abrí por primera vez su libro *Cuestión de amor y otros poemas*. De vez en vez --al posarse mis ojos en la última palabra de un poema-- como transportada a un mundo de anhelos muy cercano, cerraba mi ejemplar para ver en la portada aquel rostro estilizado, con boca de presagio y mirada extraviada en la lejanía. ¡Qué hombre melancólico! --decía en mis reflexiones--; con ser bien parecido y de rasgos bastante firmes, proyecta un aire frágil. Iniciaba nuevamente la lectura, ora de un villancico, ora de un soneto, y al decir de los versos disfrutaba, sin saberlo, un trabajo terminado unos meses antes, en la cama de un hospital.

El cuerpo de Luis Rius aún estaría como lo vieron por última vez sus familiares:

sumergido en su oscuro descanso. En el mismo momento, la quietud infinita era burlada por el verso del poeta y, sin temor a dudas, se tendía el puente firme entre aquél y la posteridad. La palabra del escritor cobraba fuerza en mi boca, subiendo a mi garganta como una flor anarga, y el sentimiento impreso en los versos despertaba en mí sensibilidad.

Suspiros y caricias, casi la vida entera de Rius entre mi pecho convidaba esa tarde. Su deseo, el sufrimiento, la fatalidad, su varonil mirada prendida a una cintura, el dejo de tristeza por ver el tiempo atrás. Su herencia literaria, la España conquistada a fuerza de contarla en los versos de sus poetas preferidos... todo estaba presente ese día entre mis manos y, ahora me parece que es tan mía como de otros (aunque yo no la viera) la sonrisa franca de su amistad.

Quede claro, pues, que escribo sobre Luis Rius, porque su obra es una constante invitación a la lectura y una promesa de placer estético. Valorar su poesía y propiciar su mayor difusión, son dos de los objetivos que persigo con este trabajo, entre otros que coadyuvan a un análisis del estilo luisiano, con el objeto de facilitar su posterior estudio, tanto en la enseñanza media, como en la enseñanza superior.

Un agradecimiento a dos personas maravillosas que me brindaron apoyo: la señora Pilar Rioja y la señora Elisa Rius. Y, por supuesto, la mayor de mis gratitudes para la maestra Rosario Dosal. Ella hizo posible la realización de este trabajo.

INTRODUCCIÓN.

A raíz de la guerra civil, España perdió un gran número de hombres inteligentes y cultos. Éstos, inconformes con el régimen implantado por el general Francisco Franco, la Iglesia y la oligarquía, se vieron en la necesidad de abandonar su patria para evitar la cárcel, o bien, en el peor de los casos, la muerte.

Algunos países abrieron sus puertas para recibir a los desterrados. Es el caso de México, donde el presidente Lázaro Cárdenas brindó abrigo a una incalculable cantidad de refugiados españoles.

La formación de colegios y la participación de los profesionistas en las diferentes áreas culturales de nuestro país no se hicieron esperar. En el mundo de las letras, hombres como Luis Cernuda, José Moreno Villa, León Felipe, Francisco Giner de los Ríos, Simón Otaola, Ramón J. Sender, Max Aub, Agustí Bartra, entre muchos otros, formaron parte de la densa población de escritores que continuaron su labor en tierras mexicanas.

Por otra parte, la llamada "generación fronteriza", integrada por aquellos que todavía eran niños o adolescentes cuando llegaron a México, ha dado ya sus frutos en todas las áreas de la cultura. Por ello, los estudiantes y los maestros --sobre todo en la Universidad Nacional Autónoma de México-- se ven en la necesidad de valorar su labor como es debido.

En las librerías de la Ciudad de México, se encuentran ejemplares como *Poesía y Exilio*, *Los poetas del exilio español en México*, donde podemos apreciar las opiniones de diferentes autores en torno a la obra de los escritores exiliados. Algunos libros --la mayoría concentrados en la biblioteca de El Colegio de México, Casa de España en sus inicios-- abordan el asunto desde una perspectiva más amplia.

Con respecto a la obra de la "generación fronteriza", no existen todavía investigaciones profundas referentes a su labor. La mayoría de las veces estos autores son incluidos en estudios generales y lo que se dice de ellos es muy breve. Así pues, se impone la necesidad de especificar las características, las semejanzas y las diferencias que presentan como grupo, pero se revelan como urgentes las investigaciones sobre algunos profesionistas que, en forma individual han destacado.

Es el caso del escritor Luis Rius, quien publicara en México cinco libros de poesía, (cuyo valor poético ha sido poco estudiado), además de otros ensayos y estudios literarios.

La presente tesis proporciona al cuerpo docente, a los alumnos y a los lectores en general, un análisis del estilo de Luis Rius, una muestra de sus características y un claro estudio de su evolución poética. Se explica, además, su inclinación por las formas clásicas y la manera como acuña en sus versos los incontables recursos de fondo y forma que lo hacen un poeta valioso. Asimismo, se especifican los puntos de contacto entre la obra del escritor hispanomexicano y algunas aportaciones de los poetas actuales.

El análisis responde al método propuesto por Díez Borque en su libro *Comentario de*

Textos literarios. Método y práctica. En cuanto a la manera de exponer los logros líricos del poeta, se toma como modelo principalmente a dos escritores: Dámaso Alonso y Carlos Bousoño. El lector juzgará en qué medida este esfuerzo alcanzó dicha ambición.

Sólo una tesis se ha realizado acerca de Luis Rius antes de ésta. En ella se estudia al escritor y su obra en forma integral, lo cual es muy importante porque especifica claramente los antecedentes históricos de los exiliados españoles, y habla, entre otras cosas, de los ensayos y de los libros de poesía pertenecientes al autor en cuestión. Sin embargo, aunque se analizan varios poemas, el carácter de la investigación impidió profundizar en alguno.

Así pues, se creyó conveniente escoger cuatro poemas pertenecientes a las diversas formas que más cultiva el poeta, para analizarlos de forma rigurosa: un romance, un soneto, una silva y un poema en verso libre, facilitaron el mostrar las tendencias estilísticas del escritor, así como su amplio acervo literario, de cuyos haberes asimiló la creatividad poética y la temática de los escritores españoles, desde la Edad Media hasta la actualidad. (Por supuesto, el poeta asimiló también el conocimiento de otras literaturas, según se constata en su poesía).

Ojalá que este análisis minucioso no destruya --en el parecer de los lectores-- la riqueza lírica de los poemas, pues el propósito es aportar elementos para una mejor interpretación de los mismos. Se desea contar, pues, con la comprensión de quienes gusten meditar sobre el cauce de esta labor.

CAPÍTULO PRIMERO

EL POETA EN SU MOMENTO HISTÓRICO Y LITERARIO

**"Inacabada infancia
que en la frente te llevo
y en el corazón vana, inútilmente
busco, di, ¿en qué tierra
yo te abandoné un día sin saberlo?"**

Luis Rius

1. EL POETA EN SU MOMENTO HISTÓRICO Y LITERARIO.

1.1. INFANCIA DEL POETA.

Cuando los republicanos fueron derrotados en la guerra civil española, se impuso un estado totalitario encabezado por el general Francisco Franco, la Iglesia y la oligarquía. Aquellos españoles que durante tres años se entregaron a una lucha difícil para lograr sus anhelos democráticos tuvieron que dejar su país ante el inminente triunfo de los nacionalistas. Una gran parte del pueblo español, incluyendo a la mayoría de los intelectuales, salió al exilio. España se preparaba para ver transcurrir años de pobreza y aidez, no sólo en el aspecto económico, sino también en el desarrollo de su propia cultura.

En México, el presidente Lázaro Cárdenas recibió con gentileza a una gran cantidad de refugiados, los motivos de su actitud eran prácticos así como altruistas. "En su informe al congreso, de septiembre de 1939, elaboró públicamente las ventajas que esperaba obtener al invitar a los transferrados: México recibiría la contribución de un grupo estrechamente

relacionado por raza y espíritu a los mexicanos mismos, grupo que incluía hombres de gran capacidad y energía que desempeñarían un papel en el desarrollo del país.” (1)

Los hombres de los cuales hablaba el Presidente, recibieron el nombre de “primera generación”, porque participaron conscientemente en el conflicto que originó su expatriación; además, porque llegaron a una tierra amiga ya formados, maduros, con fuertes convicciones y principios. Sus hijos, quienes llegaron muy jóvenes a México, forman parte de la “segunda generación” y suele llamárseles hispanomexicanos, la generación “nepantla” o fronteriza, causa de desazón en los críticos, que no saben si clasificarla como española o como mexicana, debido a la corta edad de los niños al incorporarse al entorno mexicano.

Luis Rius pertenece a la “segunda generación”. Nace el poeta un primero de noviembre de 1930 en Tarencón, España, en el seno de una familia correspondiente a la clase burguesa, cuyas ideas eran liberales. Don Luis Rius Zunón (padre de nuestro escritor), tuvo a su cargo la gubernatura de Soria y de Jaén durante la Segunda República Española, hasta que el inicio de la guerra civil le impidió continuar con su labor.

Como muchos lo hicieron, a los pocos días de iniciado el conflicto el abogado Rius Zunón manda a su familia lejos de cualquier peligro. Manuela Azcoitia y sus dos hijos, Elisa y Luis, se reúnen con un familiar en Barcelona. Éste los conduce a Marsella, de donde parten rumbo a Tournaville, Normandía. A ese lugar se dirige Rius Zunón para reunirse con su familia y trasladarla a Francia. Los tres años que estuvieron en ese lugar, Luis Rius asistió a la Escuela Comunal para Varones, pero el 30 de marzo de 1939 la familia emprende el viaje hacia

América, dejando atrás la amenaza de la Segunda Guerra Mundial. Es así como Luis Rius ve transcurrir sus primeros años de vida: entre viajes y añoranzas, desconcierto y desarraigo. Por eso, cuando Gonzalo Celorio escribe acerca del poeta y su forma de expresar el exilio, concede a la infancia una significación especial:

“... la infancia es la zona más intransigente de la vida, la que no hace concesiones, la que más experimenta, la que más se recuerda, la que más fija el corazón. Desarraigado, el corazón escribe estos versos dolorosos que definen el exilio...:

Es una serpiente herida
que se arrastra en la noche congelada
de un invierno sin tierra.” (2)

Ya en América, después de estar dos meses en Nueva York, la familia de Luis Rius se dirige a México, lugar donde se establece definitivamente. La infancia del poeta había quedado repartida entre lugares extraños. El niño de sólo nueve años que llegó a tierras mexicanas, poseta las mismas experiencias tristes de otros que, como él, sufrieron las consecuencias del exilio. Néstor de Buen dice al respecto:

“Nuestra generación... fue la generación del miedo y del hambre, la del exilio permanente: a otra habitación, a otra casa, a otro barrio, a otra ciudad, a otra escuela, a otros amigos, a otros periódicos, a otras costumbres, a otro país.” (3)

1.2. MÉXICO, UN NUEVO HOGAR.

Los mexicanos dividían sus opiniones respecto a la llegada de los transferrados. Algunos los recibieron con gusto, pues entre ellos llegaba un número considerable de intelectuales que daría impulso al progreso mexicano en las diferentes áreas de la cultura. Sin embargo, "los moderados y los conservadores, temían que la llegada de los transferrados fortificara la extrema izquierda de su país", (4) que México se viese, además, mezclado en la política española y, sobre todo, que los españoles compitiesen en lo económico con los mexicanos. Pasado algún tiempo de ajustes, cuando hubo la seguridad de que la mayoría de los exiliados sólo había venido a trabajar y a brindar a sus familias una vida con expectativas de educación y desarrollo, los inconformes oriundos de México reaccionaron favorablemente.

Los inmigrantes, al margen de la participación política en México, se dedicaron a fomentar sus ideales de restaurar la República en España. Por otra parte, se integraron al trabajo productivo y artístico, con la magnífica oportunidad de aportar sus conocimientos en las industrias e instituciones mexicanas. Siempre pensaron que su estancia en México sería transitoria, pues, dados los resultados de la Segunda Guerra Mundial, esperaban que Franco perdiera pronto el poder. Sentían la necesidad de mantener sus relaciones para tener fuerza como grupo, el día que pudieran regresar a España. Para lograr la cohesión, crearon sus propias asociaciones y se preocuparon por educar a sus hijos dentro de la comunidad española que formaron en la ciudad.

La primera escuela española que empezó a trabajar en México fue el Instituto Hispano Mexicano Ruiz de Alarcón, luego se formó el Instituto Luis Vives, posteriormente la Academia Hispano-Mexicana y, más tarde, el Colegio Madrid. Todas las escuelas debían cumplir con las condiciones que les imponía el gobierno mexicano. Susana Fagen las enumera de la siguiente manera:

“... debían aceptar el requisito de que los cursos de historia de México y de Civismo fuesen impartidos por maestros nacidos en México; que un determinado porcentaje de los profesores fuesen de nacionalidad mexicana y que... siguiesen los libros de texto mexicanos reconocidos.” (5)

Poco después, los transferrados se percataron de que la asistencia de sus hijos a esas escuelas se prolongaría por tiempo indefinido, pero nunca relegaron el modelo de la filosofía educativa de la Institución Libre de Enseñanza Española, que había influido sobre el renacimiento intelectual de España en el s. XX.

Las numerosas revistas que publicaron los integrantes de la “primera generación”, fueron el medio por el que sus voces se alzaron para manifestar sus esperanzas de volver a España. También, a través de ellas, propalarían su desilusión cuando, en 1955, las Naciones Unidas y las potencias occidentales reconocieron el gobierno de Franco.

Recordaremos los nombres de algunas de estas revistas: *España Peregrina*, *Litoral* y *Las Españas*, que fueron de participación y temas exclusivamente españoles; *Cuadernos Americanos*, *Romance*, *El Hijo Pródigo*, *Tierra Nueva*, *Taller* y los suplementos literarios de *Novedades* y *Excelsior*, que fueron fundadas casi en su totalidad por españoles y en cuyas

páginas participaron escritores tanto de España como de México. Aparte, todos los periódicos totalmente mexicanos que aceptaron colaboración de españoles.

Durante todo ese tiempo, los niños que formaron la "segunda generación" se hicieron hombres, a quienes Luis Rius llamaría después fronterizos, pues su educación se nutrió de la cultura española aprendida en sus casas y escuelas, pero también, inevitablemente, del entorno mexicano.

La familia de Luis Rius participó también de las circunstancias generales planteadas con anterioridad. Y, como sucede con todos los refugiados, "España.. se impone como una memoria histórica tenaz que vive en la fantasía familiar, en las enseñanzas escolares y en la literatura. Es una España insistente, fantaseada y sentida.." (6)

El poeta realizó sus estudios elementales en la Academia Hispano-Mexicana. Por las tardes la España de su imaginación se reforzaba a través del gusto por la literatura y la influencia de su padre, quien era un gran lector de obras clásicas, muy aficionado, además, a escuchar los villancicos y las canciones tradicionales de su pueblo natal, Tarancón.

El grupo de intelectuales con quienes convivía la familia Rius pretendía --como todos los refugiados-- mantener vivo el recuerdo de España en sus compatriotas jóvenes. Para ello utilizaban los recursos emotivos que estuviesen al alcance de todos. La música, los libros, las revistas, las instituciones y la misma vida en el seno de un hogar español, fueron los principales aliados para sembrar muy hondo la querencia por aquel país en el ánimo de los

adolescentes. Ellos, por su parte, conservaron el acento de sus padres y compartieron --hasta donde les fue posible-- esa pasión por la tierra lejana; sin embargo, conforme los días iban pasando, fortalecían sus lazos con México. Néstor de Buen recuerda aquella época con las siguientes palabras:

"En realidad, a España nos la tuvimos que aprender en lecturas, discursos, reseñas y reuniones de partidos y muchas veces borrada la realidad por la pasión siempre actual de los que habían sido protagonistas en la guerra.

Luis se hizo su España él solo. A horas ganadas y perdidas inmerso en la lectura. A horas interminables de charlas con los viejos de hoy... Yo creo que Luis se inventaba los recuerdos, a fuerza de horas de soledad y de ensimiamamiento. Vivió, me parece, con un permanente espejo retrovisor. Pero usaba, para verlas hacia atrás, la vida y la obra de otros." (7)

Mientras el poeta asimilaba un mundo lejano de la manera descrita, su vida en México, le obligaba a poner los pies en tierra firme. Terminó el bachillerato rodeado de todo ese ambiente; escindida su personalidad entre el hombre que en un momento dado pudiera aflorar en España y el hombre que estaba en la obligación de ser aquí en México. Al fin, con el paso del tiempo y cuando la realidad se impuso, recordaría él, con rara sensación, aquel ser que siempre guardó en pugna por vivir dentro de sí:

**"el frágil y hondo espejo se rompió,
y ya de mí no queda más testigo
que ese otro extraño que también soy yo." (8)**

Por entonces, la familia atravesaba por una situación difícil. Se pensó que en Cuba habría mejores oportunidades y en 1948 Luis Rius sale rumbo a ese país, después de haber cursado un año en la Facultad de Derecho, únicamente por complacer los deseos de su padre. Unos meses después, al regresar de La Habana, se aplica a estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la carrera de Letras Españolas, donde intensifica sus actividades

literarias, pues dirige la revista *Clavileño*, en la cual publica poemas y ensayos de su inspiración. Para 1950, sale a la luz *Segrel*, la segunda y última revista que edita.

En 1951, recién egresado de la facultad, se marcha a Guanajuato animado por su padre y en compañía de grandes amigos. En esa ciudad vivió con Horacio López Suárez, Alberto Gironella, Ricardo Guerra y don Pedro Garfias. Su actividad era intensa, productiva y satisfactoria. Funda la Facultad de Filosofía y Letras, en donde ejerce como secretario de la misma, como profesor y como Jefe de Departamento de Letras. También en ese año hace su aparición su primer libro de poemas *Canciones de Vela*, epilogado por Julio Torri.

En 1954 publica *Canciones de Ausencia*. Por ese tiempo fue profesor invitado de la Universidad de San Luis Potosí, del Mexico City College y de la Universidad Iberoamericana. En 1955 presenta la tesis *El mundo amoroso de Cervantes y sus personajes*, para graduarse como Maestro en Lengua y Literatura Española. De 1956 a 1957 fue becario del Centro Mexicano de Escritores y el mismo año de 1957 regresa a la ciudad de México, donde contrae matrimonio con Eugenia Caso, hija del historiador y arqueólogo mexicano Alfonso Caso, y madre de sus tres hijos: Luis, Manuela y Eugenia. Para entonces, buscaba trabajar en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde a lo largo de su vida desempeñaría diferentes puestos: maestro de tiempo completo, coordinador del Departamento de Letras Hispánicas, secretario académico y jefe de la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras.

1.3. RELACIÓN DEL POETA CON EL MUNDO LITERARIO DE SU TIEMPO.

Cuando se habló del viaje que hizo Rius a Guanajuato se mencionaron algunos nombres que, con el paso del tiempo, han cobrado diferente importancia en el mundo de las artes: Pedro Garfias, Alberto Gironella, Arturo Azuela, Arturo Souto, Santiago Genovés, Edmundo Flores, Augusto Monterroso, García Márquez, Horacio López Suárez. La lista de amigos se haría interminable si tuviera que recordar aquí a todos aquellos que trataron al poeta. Luis Rius era un hombre bohemio, asistía a reuniones en las que departía con quienes compartieran los temas importantes para él.

Es imprescindible mencionar la relación amigable que, no obstante la diferencia de edades, se dio entre León Felipe y Luis Rius. La importancia de ésta se aprecia si se recuerdan las palabras escritas por el mismo viejo León, para terminar la carta-prólogo incluida en el libro biográfico que le escribiera Rius:

“Pero yo te quiero, te abrazo... y soy tu amigo.

LEÓN FELIPE.” (9)

El libro en cuestión lleva por título: *León Felipe, poeta de barro*. Y varios amigos de Rius afirman que fue el mismo poeta de la voz rebelde quien lo eligió para que escribiera su vida.

En 1966, el poeta publica artículos en revistas y colabora en *El Herald*, como director de la Sección Cultural. Ese mismo año publica también *Los grandes textos de la literatura española Hasta 1700*. En 1967 conoce a la bailarina Pilar Rioja, con quien contrae matrimonio al año siguiente, una vez divorciado de Eugenia Caso. Su último poemario es precisamente dedicado a ella: *Cancones a Pilar Rioja*. Por este libro, Rius recibe el Premio Olímpico de Poesía en 1968.

A partir de entonces, su vida cultural se desarrolla principalmente en la UNAM como docente de tiempo completo. En 1970 fue Jefe del Departamento de Letras Españolas y jefe del Departamento de Literatura en la Dirección General de Difusión Cultural. De 1971 a 1978 fue jefe de la División de Estudios Superiores. Por estos años escribió *La poesía* y realizó su disco antológico perteneciente a la colección *Voz viva de México*. En 1974, viajó a España para arreglar un asunto legal relacionado con tierras de la familia, y, en 1978, estuvo un año en su país natal.

Durante los últimos años de vida, Luis Rius realiza su antología *Cuestión de amor y otros poemas*. Revisa profundamente sus poemarios y algunos textos inéditos para elegir ciento diecisiete poemas que, ordenados según su temática y su importancia, constituyen la mencionada obra. Tres meses después de hacer la nota preliminar, el 10 de enero de 1984, muere el escritor.

ÍNDICE DE CITAS DEL CAPÍTULO 1

1. Fagen, Patricia, *Transterrados y ciudadanos*, p. 36.
2. Celorio, Gonzalo, "Corazón desarraigado", p. 16.
3. Buen, Néstor de, "Exilios hacia dentro y hacia fuera", p. 14.
4. Fagen, Patricia, *Op. cit.*, p. 44.
5. *Ibidem*, p. 83.
6. José Paulino, "Mester de soledad. El exilio en la poesía de Luis Rius", p. 198.
7. Buen, Néstor de, *Op. cit.*, p. 14.
8. Rius, Luis, *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 76.
9. Ruis, Luis, *Ledn Felipe, poeta de barro*, p. 13.

CAPÍTULO SEGUNDO

ANÁLISIS DEL ROMANCE: "SOLO YA, LA CARA AL CIELO"

"Así otra vez el viejo Romancero revive en la nueva literatura."

Ramón Menéndez Pidal.

2. ANÁLISIS DEL ROMANCE: "SOLO YA, LA CARA AL CIELO".

2.1. ETAPA EXTERNA.

2.1.1. LOCALIZACIÓN DEL TEXTO.

El romance "Solo ya, la cara al cielo" apareció por primera vez en el libro *Canciones a Pilar Rioja*, publicado en 1992. Posteriormente, fue recogido por el poeta en su antología *Cuestión de amor y otros poemas*. Seis cambios (-) se pueden notar en el texto a raíz de su nueva edición. Compárense las versiones:

Solo ya, la cara al cielo
se recostaba en la hierba
por mirar toda la noche
que la luna no se fuera.
Con la llegada del día
la vida se le iría entera:
no tenía plazo más largo
ni más comedida pena.
Nadie le dijo por qué
moriría la noche ésa,
ninguno le dio de ello
razones, malas ni buenas.
Aquella noche acababa
todo, quieras o no quieras,
desde lo recién vivido

Solo ya, la cara al cielo
se recostaba en la hierba
por mirar toda la noche
que la luna no se fuera.
Con la llegada del día
la vida se le iría entera; (1)
no tenía plazo más largo
ni más comedida pena.
Nadie le dijo por qué
moriría la noche ésa,
ninguno le dio de ello
razones, malas ni buenas.
Aquella noche acababa
todo, quieras o no quieras,
desde lo recién vivido

a las memorias más viejas.
 Se fue haciendo más cerrado
 el silencio y la tristeza,
 y el amor, recién abierto,
 ya emparedaba su puerta.
 Si mediada para otros,
 su edad ya era en él completa.
 No había sabido hasta entonces
 qué era el amor, y al fin era:
 ahora que no le daban
 tiempo de amar, sí conciencia.
 Ya se le iban las preguntas
 deshojando en la cabeza
 y en el corazón se iban
 callando todas las quejas.
 La soledad, la quietud,
 la noche impasible y lenta,
 y el tenerse que acabar
 todo al alba, al alba ésa.
 Se le fue cayendo sola
 la ropa que tenía puesta:
 no había ya calor ni frío
 ni desnudez más perfecta
 ni amor más desventurado
 ni había rabia más serena
 que en aquellos ojos suyos,
 cara al cielo, ahí en la hierba,
 mirando toda la noche
 que la luna no se fuera.

a las memorias más viejas.
 Se fue haciendo más cerrado
 el silencio y la tristeza,
 y el amor, recién abierto,
 ya emparedaba su puerta.
 Si mediada para otros,
 su edad ya era en él completa.
 No había sabido hasta entonces
 qué era el amor, y al fin era: (2)
 ahora que no le daban
 tiempo de amar, sí conciencia. (3)

Ya se le iban las preguntas
 deshojando en la cabeza
 y en el corazón se iban
 callando todas las quejas.
 La soledad, la quietud,
 la noche impasible y lenta,
 y el tenerse que acabar
 todo al alba, al alba ésa... (4)

Se le fue cayendo toda (5)
 la ropa que tenía puesta; (6)
 no había ya calor ni frío
 ni desnudez más perfecta
 ni amor más desventurado
 ni había rabia más serena
 que en aquellos ojos suyos,
 cara al cielo, ahí en la hierba,
 mirando toda la noche
 que la luna no se fuera.

Como puede verse, la sustitución en tres ocasiones de los dos puntos por el punto y coma es acertada, porque los versos subsecuentes no son en realidad ni consecuencia, ni una enumeración de elementos que continúen los versos anteriores. El punto y coma, por el contrario, sí tiene razón de ser, pues separa oraciones entre cuyo sentido hay proximidad, y este es el caso de los versos en cuestión. Se suma a estas razones la densidad significativa de una

pausa pronunciada; el silencio suele ser ingrediente fundamental de una atmósfera grave o triste; y, en este caso, hay mucho de ambas cosas.

Se observan a continuación los puntos suspensivos en lugar del punto y aparte en el verso: "todo al alba, al alba esa..." Ese momento tan preciso al que se alude, no es otro más que el de la muerte, pero como todo lo relacionado con ella implica un misterio, los tres puntos sugieren al lector la imprecisión, la vaguedad de cualquier afirmación al respecto, a despecho del final determinado que entraña el punto aparte.

Se explicarán ahora los cambios más significativos. Este romance, de estar integrado por una sola tirada de versos, a la usanza de los poemas epicolíricos más antiguos, cuya extensión era propia para las grandes descripciones, se presenta ahora dividido en dos largas partes. Lógica intuición de Rius, quien ha querido con ello aumentar el lirismo del texto. Menéndez Pidal dice:

Esta mezcla de los dos sistemas es lo más natural: la canción puramente lírica necesita un metro dividido en estrofas, pues éstas regularizan las reiteraciones, tan propias de la poesía lírica como las cadencias del baile, acompañamiento primitivo de la canción; por su parte, la poesía épica pide una serie ininterrumpida de versos, forma adecuada para seguir una larga narración, sin divisiones periódicas que la embaracen. (1)

El último cambio se refiere a la palabra "sola". Fue sustituida por "toda" como se observa a continuación:

"Se le fue cayendo sola
la ropa que tenía puesta."

"Se le fue cayendo toda
la ropa que tenía puesta."

La inercia evocada por la primera versión se sustituye por la de un adverbio cuya función es potenciar el sentido de la desnudez y la carencia. Este sentido se ve reforzado por las expresiones venideras.

La palabra "toda", indica el exceso de la circunstancia, con ello, cobra fuerza la expresión, pues ese recurso funciona en forma similar a una reiteración. Por consiguiente, el poeta opera las transformaciones necesarias, según su madurez de crítico y de artista, para intensificar su "mensaje".

2.1.2. EL ROMANCE EN LA TRADICIÓN ESPAÑOLA.

En este apartado no se pretende revisar de manera profunda el papel del romance en la tradición, sino solamente anotar algunas bases de la importancia de esta forma poética en la literatura española, así como establecer sus características y cambios formales producidos a través de la historia para, posteriormente, poder relacionar los romances de Luis Rius con el viejo Romancero.

Según las palabras de Díez-Echarri, es a "Menéndez Pidal, a quien se debe acudir siempre que se hable de romances." (2) Y él mismo así lo pensaba al afirmar:

Yo... para estudiar la esencia y la vida de la poesía tradicional, he buscado los restos antiguos del Romancero en las bibliotecas principales de Europa; los he buscado después en la tradición lírica y los he oído cantar en multitud de pueblos, desde las brumas de los vaqueros asturianos hasta las cuevas del Monte Sacro, a la

vista de la romancesca Granada; los oí en las orillas del Plata y al pie de la gigantesca mole de los Andes.

Yo me encuentro así, que soy el español de todos los tiempos que haya oído y leído más romances. (3)

Se seguirán entonces sus enseñanzas. En el estudio preliminar de *Flor nueva de romances viejos* plantea los orígenes y la evolución a través de los siglos de esta manifestación literaria. Empieza por definirlo así:

El Romancero es la canción epicolírica de fondo más heroico y caballeresco... no sólo representa la vida histórica nacional, sino que aparece más enraizado en la poesía heroica, esa poesía que informa los orígenes literarios de los pueblos modernos, y de la cual el Romancero continúa los héroes, los temas, la versificación y hasta los versos mismos. El romancero, extendido por todos los climas y los mares adonde se dilató el imperio hispánico, es la canción epicolírica que recrea la imaginación de más pueblos, por el hemisferio boreal y austral. Es la canción que ha alcanzado más altura literaria, haciéndose digna de informar importantes ramas de la producción artística, tanto en la época clásica como en la moderna.. (4)

En forma fragmentaria se recogen en el Romancero partes de las canciones épicas que iban desapareciendo, y en este paso de juglar en juglar, expuesto a las refundiciones y retoques constantes, su naturaleza se acentúa cada vez más en los motivos líricos.

Así, se tienen algunos romances en cuyo contenido se revela como trascendental un fondo emotivo, y se deja de lado la información de un suceso. Un buen ejemplo es el *Romance del prisionero* que se cita a continuación:

"Que por mayo era, por mayo,
cuando hace la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enagorados
van a servir al amor,

sino yo, triste cuitado,
que vivo en esta prisión;
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla
que me cantaba al albor.
Matómela un ballestero;
dele Dios mal galardón." (5)

Lo anterior se debe al gusto cada vez más refinado de la corte. Las personas se inclinaban por la brevedad de las composiciones y su perfección formal. Se especificará pues, en qué consisten las gracias estructurales de los romances, merecedoras de tanta aceptación.

Casi siempre las preceptivas literarias adjudican al romance una definición similar a ésta: *canción que consta de una tirada continua de versos octosílabos y rima asonantada*. Pero, basta con hojear una antología de estas composiciones para encontrar una cantidad enorme de romances que escapan a esas exigencias. Algunos presentan rima consonante y asonante a la vez, otros muestran versos hexasílabos y hay bastantes con disposición estrófica. Con todo, se concede una razón a la definición formal mencionada, "El romance más perfecto es el que cumple con esa doble condición: metro octosílabo, rima asonantada." (6)

Por otra parte, se habla mucho de la sencillez de esta forma. Según Roca Franquesa "se distingue por la simplicidad de recursos empleados: versificación exenta de artificios, monorrítmica, asonantada, ausencia de elementos maravillosos y un realismo que denuncia su filiación directa con los cantares de gesta." (7) Esto deja claro el porqué, no obstante ser una manifestación noble de la literatura, se filtra fácilmente al dominio popular.

Cuando alguien menciona el Romancero siempre se piensa en su origen popular, pero a través del tiempo escritores y críticos admiradores de su fuerza expresiva, de la belleza y ligereza de su forma y, al parecer, de su sencillez en cuanto a recursos, han coincidido en afirmar la diferencia sustancial entre lo popular y lo vulgar. “Un humanista como Juan de Valdés, que distinguía muy bien los dos términos citados, tan frecuentemente confundidos, ensalzaba la naturalidad de los romances... y los contraponía al decir bajo y plebeyo que le molestaba en muchos poetas cortesanos.” (8)

En cuanto a la temática se refiere, se dará primero la clasificación de los romances viejos, es decir, aquellos cuya antigüedad probada es anterior al siglo XVI:

“Está aceptada universalmente la que formuló Menéndez Pelayo con carácter definitivo, y según la cual han quedado agrupados en los siguientes ciclos:

1. ROMANCES HISTÓRICOS, con varios subgrupos: a), el rey don Rodrigo y la pérdida de España; b), Bernardo del Carpio; c), el conde Fernán González y sus sucesores; d), los infantes de Lara o de Salas; e), el Cid; f), romances históricos varios; g), el rey don Pedro; h), romances fronterizos; i), romances históricos de tema no castellano.
2. ROMANCES DEL CICLO CAROLINGIO.
3. ROMANCES DEL CICLO BRETÓN.
4. ROMANCES NOVELESCOS SUELTOS.
5. ROMANCES LÍRICOS.” (9)

Los romances nuevos o artísticos, según la división que hizo Grimm en 1815, son los escritos a partir del siglo XVI por autores conocidos. Pero no se debe olvidar que, en su

travesía por los siglos, esta forma se presta para revestir los más diversos intereses estéticos y de contenido, por ello, moderniza constantemente sus ideas directrices.

En el s. XVI se olvida un poco su carácter nacionalista para conferir dignidad y admiración a los enemigos moros de una batalla; en esta forma, va de acuerdo con “la valoración del hombre en sí mismo, por cima de las limitaciones medievales de raza, religión o clase”, (10) que plantea el Renacimiento. En el s. XVII el romance fue continuado por los poetas cultos: Lope de Vega, Góngora, Quevedo. Todos ellos dejan la huella de su momento en la vieja forma narrativa.

Pero la totalidad del Romancero tiende a olvidarse en la segunda mitad del siglo XVII. “El arte de las reglas, el pseudoclasicismo, la poética de Luzán, todo progresivamente fue conspirando a que el romance... viniese a ser despreciado en el siglo XVIII.” (11) No obstante, dice Menéndez Pidal, esto se remedió por la valoración de ese género literario que hicieron otros pueblos: Inglaterra, Alemania y Francia, precisamente en ese orden.

Ya para el siglo XIX, España retoma su vieja forma expresiva. Finalmente, aún más que los escritores románticos, son los del siglo XX quienes vibran muy alto sus octosílabos y los llevan a los distintos géneros: Jacinto Grau, Cristóbal de Castro y López, Enrique de Mesa, Fernández Ardavin, Blanco Belmonte, Moreno Villa, García Lorca, Alberti, Azorín, etc.

“Hoy la tradición está decaída porque sólo vive entre los rústicos, pero, ¿acaso no podrá revivir también en un ambiente de cultura?” (12) Luis Rius ha contestado a la pregunta

del hombre docto en la materia. Sus bellos romances, en cuyo entramado se engarzan los recursos del poeta moderno, ofrecen sangre nueva a la voz de la tradición.

2.1.3. CARACTERÍSTICAS DE LOS ROMANCES LUISIANOS.

En el prólogo a su primer libro, *Canciones de Vela*, Rius declara abiertamente su gusto por las composiciones aludidas en el título: “Su intención, su sabor popular, su originalidad me encantaron. Y no dejo de asombrarme ante el olvido en que ha caído este tipo de canciones...” (13)

Estas palabras sirven ahora para ilustrar lo que seguramente sentía también por los romances. Muestra de ello son los numerosos textos escritos en octosílabos y rima asonantada, **diseminados por sus cuatro libros de poesía. Nunca olvida Rius el ritmo ligero, ágil, casi como de vuelo suave que imprime a las ideas tal metro. Se fija hondamente en sus esquemas fónicos y encuentra una armoniosa correspondencia con el tono sosegado, opaco, característico del escritor hispanomexicano y con su temática, rara vez feliz. ¿Por qué entonces la relación? Es claro: ese ritmo rápido confiere vida y movimiento a su poesía.**

Pero no todo son logros. Varias de estas composiciones romanceadas son solamente una curiosa muestra del gusto y admiración que el poeta profesaba a la mencionada forma expresiva. Su mensaje poético se agota en la emoción suscitada por la anécdota o en la descripción de un motivo o circunstancia, con las características estructurales anotadas anteriormente. Por ello, quizás, el poeta no las toma en cuenta al preparar esa antología, cuidadosamente pulida durante sus últimos días de vida, con la intención de legar al mundo el testimonio de su arte y de su sensibilidad. Como ejemplo vaya el siguiente romancillo:

"ROMANCILLO DE ABRIL

Ligera y graciosa
cantas mientras juegas:
"¿Por qué sólo capullos
florecen mi huerta,
que aún es niña y débil
Primavera".
Linda hortelanita
que las plantas riegas
--ojuelos inquietos,
sonrisa traviesa--,
cuando sea la tarde
y llegue a tu reja,
y para ti sola
--que nadie nos vea--
y para ti sola
diga mi quimera:
una antigua copla
con palabras nuevas,
dime hortelanita,
ardiente e ingenua,
--corazón de niña,
ademán de reina--,
para el galán triste
que llegue a tu reja
¿no habrá en tus rosales
ya una rosa abierta?" (14)

Como acontece a la mayoría de los poetas, conforme se encuentran a sí mismos reflejados en su obra, (es el caso del escritor en cuestión) se identifican en su propia repetición los motivos temáticos y los rasgos estilísticos conferidores de su sello personal, los cuales acentúan su capacidad lírica.

Y Luis Rius evoluciona. El anterior romancillo pertenece a su primer libro. Muy diferentes serán los poemas de *Canciones a Pilar Rioja*, donde se encuentra el romance: "Solo ya, la cara al cielo", que es, sin duda, un bello ejemplo del estilo sugerente de la poesía contemporánea. Sin embargo, es necesario anotar cómo este crecimiento artístico no transforma la esencia del poeta. Arturo Souto explica su opinión al respecto de la siguiente manera:

Un largo camino después del primer texto, todavía lleno de ilusiones mágicas. Con todo, sus más recientes poemas están escritos en el mismo cauce, en el mismo lenguaje. No ha cambiado el ritmo, se han mantenido una constante de estilo, una fidelidad a sí mismo que no todos los artistas consiguen. Se ha enriquecido el léxico quizás, ha madurado con múltiples nuevas vivencias, algunas bien amargas; está desde luego más hecho, pero conserva con decantada perfección su primera identidad (15)

está "más hecho". ¿Qué hay detrás de tal expresión?; la intuición señaladora de los recursos actuales que intensifican el mensaje poético en la obra de su mejor amigo.

En suma, versos octosílabos con rima asonantada alternante hay en abundancia en la poesía del autor, pero estas reliquias populares, cuya cadencia se amalgamó entre los recursos poéticos de su preferencia, no son, por supuesto, utilizados como un molde para imprimir "refritos", sino que utilizan la voz tradicional para entonar las notas frescas de la nueva

imaginería poética. Sin el afán de comparar, (que ése no es el objetivo de este estudio), se invita al lector a recordar aquel tan intenso y sentido romance: "Verde que te quiero verde".

2.2. ETAPA DE ANÁLISIS DE CONTENIDO.

2.2.1. TEMA E IDEA CENTRAL.

El paso inevitable del tiempo, el transcurrir urgente de la vida, la poca importancia de cualquier anhelo humano ante el hecho indefectible de la muerte, son preocupaciones existenciales que han aquejado al hombre desde el preciso momento en que adquirió conciencia de sí mismo. Netzahualcóyotl ya meditaba en su tiempo sobre las mismas cuestiones; su poesía se preguntaba angustiada por qué hemos de perecer. A dónde vamos después de muertos; quién es el responsable de ello y, sobre todo, ponía de manifiesto la poca importancia de los pequeños poderes detentados por el ser humano, así como la nimiedad de sus bellezas y virtudes, condenadas a desaparecer. Del otro lado del mundo y varios siglos después, Kafka, por ejemplo, expresaba también, a su manera, la angustia existencial. Obviamente, en épocas en que las circunstancias vitales son preocupantes, estas ideas y sentimientos se incrementan.

Con ser estas preocupaciones propias de todos los tiempos por su carácter universal, no es extraño que los poetas exiliados, con su vida rota o interrumpida, obligados a enfrentar su futuro incierto, se preguntaran sobre el sentido de las cosas y aun sobre su propia fe. Blas de Otero lo decía en su poema "Poderoso silencio" de la siguiente manera:

"Poderoso silencio con quien lucho
a voz en grito: grita hasta arrancarnos
la lengua, mudo Dios al que yo escucho." (16)

Luis Rius, como se sabe, no es la excepción. Su poesía habla del exilio y gime en la soledad, pero transgrede los contornos de su propia circunstancia y, en un momento dado, el "yo poético" que se debate en sus versos, grita por todas las bocas para decir qué solos están los seres humanos y cuánto les duele morir cuando apenas empiezan a aquilatar las bondades de la vida.

Este romance aborda ese tema: las preocupaciones existenciales. La soledad del hombre, el indefectible plazo de su muerte, los sentimientos que se pierden cuando se empiezan a valorar, la inconformidad revestida de una indiferencia que abandona al ser a merced de lo inexorable.

2.2.2. TONO

Un halo de tristeza y de fatalidad traspasa suavemente los versos del romance. El tono grave y solemne de Luis Rius se pone de manifiesto de nueva cuenta. Pero es un tono atemperado, un musitar casi --en forma serena-- el ineludible peso del destino. Hemos de morir ¿Por qué? Ni siquiera aspirar a saberlo. Ya nadie trata de explicarlo. En esa noche corta y larga que es la vida, algunos, como el poeta, todavía gimen su impotencia.

Pero la pregunta universal sigue latente. El misterio y la amargura tejen sucesivas, una tras otra, las palabras en susurro. El desagrado discreto, casi pudoroso de la melancolía; la rabia como brasa, sin fuego ya; pero ardiendo aún serena, palpitante... y la frustración más grave: la del hombre en toda su arrogancia de facultades cimeras, completamente inerte ante lo inevitable; todo ello conforma ese tono entre dulce e indolente, entre acerbo y resignado, con tintes de rebeldía sosegada que irrumpe en la sensibilidad del lector arrancándole un suspiro. La manera más fina de inquirir, de reclamar sin esperar respuesta; el tono sereno de una fuerza vencida que conserva la dignidad.

Luis Rius se ha dado cuenta de cómo los hombres comparten su sentir. No es el único desolado; no es el único que sufre vivamente el desarraigo. Ahora se sabe, en su discurrir mesurado, parte de la pena que otros gritan. Sin embargo, él --hasta el último momento-- sabrá mantener la elegancia en su decir. Su poesía podrá ser el llanto, la queja desesperada, el rugido

de la soledad; pero la sordidez de esos sentimientos se verá sometida, sutilmente encauzada, a la expresión propia del hombre refinado.

El tono del poema entraña las mencionadas características, pero se debe especificar ese ligero vuelo que imprime el octosílabo en la primera parte del romance, como símbolo del irrefrenable paso del tiempo; y el sosegado fluir de la parte segunda, en cuyo desarrollo la indolencia existencial se prende de la contingencia poética.

2.2.3. ESTRUCTURA DEL CONTENIDO.

Ya se ha explicado, cuando se habló de los cambios que hizo Rius al poema, cómo en su primera publicación estaba constituido por una sucesión ininterrumpida de versos, apegada completamente a la forma de un romance tradicional. En su nueva aparición, el poema gana en lirismo, pues, al revisarlo, el escritor hizo caso omiso de los prejuicios formales y decidió cortar el hilo de la secuencia, esto es, dividió el romance en dos grandes tiradas de versos. En la primera, constituida del verso primero al número veintiséis, se aprecia la parte del contenido cuyo desarrollo ofrece al lector la apariencia de una simple narración realista del asunto. En otras palabras, se encuentra una descripción aparentemente sencilla, con un significado lógico que fácilmente se relaciona con la metáfora inicial del poema, expresada en los primeros cuatro versos.

Esta parte primera corresponde a un momento emocional del poema. Es la descripción de las circunstancias por las que atraviesa el "yo poético", al enfrentarse a la noticia de su muerte cercana. Se sugiere la idea de un condenado, cuya sentencia ha sido dictada por un tribunal agazapado en el misterio:

"no tenía plazo más largo
ni más comedida pena,"

...
"ahora que no le daban
tiempo de amar, sí conciencia."

El momento psicológico se refleja, tanto en las reflexiones agolpadas en la conciencia del hombre, como en sus reacciones afectivas de impacto, tristeza y mutismo.

Separada por una pausa significativa, correspondiente al tiempo necesario que conlleva la racionalización de los hechos, viene la segunda parte del romance. En ésta, el tono se percibe reposado, más intimista y reflexivo. Aunque no se pierde nunca el octosílabo (verso que proyecta en su continuidad el transcurrir irrefrenable del tiempo), la sustancia emotiva, encarnadora de la consecuente reacción existencial ante la fatalidad, domina ahora:

"Se la fue cayendo toda
la ropa que tenía puesta;
no había ya calor ni frío
ni desnudez más perfecta
ni amor más desventurado
ni había rabia más serena"

Como se ve, dos momentos psicológicos constituyen el poema en su sentido literal; dos tiradas de versos comprenden ahora su estructura. Ya se ha dicho antes, el autor moderno

decide modificar el poema para beneficiarlo en el aspecto expresivo. A fin de cuentas, se aprecia el romance, al que infirió (con aquella transformación) vuelos más altos.

2.3. ETAPA DE ANÁLISIS DE LA FORMA

2.3.1. PECULIARIDADES DEL ROMANCE CORRESPONDIENTES AL PLANO FÓNICO, FONOLÓGICO, PROSODÉMÁTICO.

2.3.1.1. RITMO Y RIMA ASONANTADA.

Cuando se ha hecho referencia a la rapidez y armónico encadenamiento que imprime el octosílabo en la lectura, se ha recordado su origen popular estrechamente unido a la música. Los romances eran cantados; eran, la mayoría de las veces, para informar al pueblo de acontecimientos de importancia general; pero, en su paso por los siglos (sobre todo cuando llega a permear sus vuelos en la pluma de un Alberti o de un Lorca) presta su figura para revestir contenidos diferentes.

La nueva imaginaria, a la que se refiere Carlos Bousoño cuando habla de la poesía contemporánea, encuentra en ese verso tan musical, tan acorde al oído cotidiano, una manera de

acercarse al público, para quien la poesía se va pareciendo, cada vez más, al enigma o al misterio.

Octavio Paz, en su ensayo "Poesía y fin de siglo", nos dice:

...todos (los pueblos) tienen una tradición poética —canciones, baladas, romances— que se confunde con su historia misma. En todos los tiempos y en todos los lugares se han compuesto canciones y romances de amor o de duelo, de soledad o de regocijo comunal... al rozar este tema, encuentro de nuevo una ausencia. Muy pocos, entre los poetas contemporáneos de renombre, se han interesado en cultivar los géneros tradicionales. Ha sido una gran pérdida. Los poemas y canciones tradicionales son nuestra herencia poética más viva y pura. Es una tradición que existe en todas las lenguas y que en la nuestra es particularmente rica. Nace con el idioma, produce el Romancero, atraviesa el mar y se extiende en el continente americano. Muchos de esos poemas son anónimos y otros son obra de nuestros más altos poetas, admirable fusión de lo colectivo y de lo individual. El renacimiento de la poesía española, en el primer tercio del s. XX, se debió en buena parte a la influencia vivificante de la lírica tradicional, conservada y depurada por Bécquer y, después por Juan Ramón Jiménez y por Antonio y Manuel Machado. En América no tuvimos ni un García Lorca ni un Alberti... sin embargo, por más atractivas que sean las formas de las canciones y los romances tradicionales, la poesía popular contemporánea no tiene por qué repetir esos modelos. Los poetas deben buscar formas y ritmos más en consonancia con el lenguaje y la vida de nuestras ciudades.(17)

Desconcertante la opinión de Paz. Primeramente se lamenta de que los poetas ya no recuerden la tradición; pero según sus conclusiones, sólo debería rescatarse de aquélla un algo extraño y lejano a la forma, pues ésta, o es caduca o poco tiene ya en común con la sensibilidad del hombre actual.

Las nuevas formas deben buscarse, pero esto no impide que coexistan con las viejas y menos aún que se confronten o se amalgamen en busca de innovadoras posibilidades expresivas. En fin, mientras el poeta, desde su muy particular creación artística, aporte valores

estéticos y logre conmover la sensibilidad del lector, puede utilizar las formas que mejor motiven su expresión.

Octavio Paz cita a Antonio Machado, a Lorca etc., pues bien, leemos en ellos los recursos significativos actuales, tanto en el ejercicio del verso libre como a través del soneto, el romance o alguna otra forma, tradicional, sí, pero de ninguna manera anquilosada o inexpressiva. La magia de esos poetas, en cuanto al asunto se refiere, consiste no sólo en experimentar nuevas formas, sino también en lograr una manera actual de proyectar los contenidos poéticos aun a través de los metros tradicionales, a cuyos efectos conocidos acuden para potenciar sus mensajes.

El influjo es recíproco: de las formas consagradas emerge su halo expresivo con un sabor nuevo, al vibrar en sus versos las notas de imágenes no acostumbradas; y, la nueva manera de asociar las realidades estremece las viejas formas abriendo posibilidades poéticas, que no necesariamente aientan del todo ajenas los lectores actuales.

Se estudiará ahora el ritmo del romance "Solo ya, la cara al cielo". Nada nuevo quizás, pero estrechamente vinculado con las respuestas emocionales de un lector medio. Si el simbolismo lo desconcierta, la cadencia lo abraza y la poesía gana adeptos.

El poema presenta un ritmo monorrítmico (Anexo 1). Versos isométricos de ocho unidades cuánticas. Cada eslabón melódico está formado por cuatro cláusulas trocaicas. Los acentos rítmicos recaen en 1a, 3a, 5a y 7a sílabas. El verso número veinticinco muestra una

disposición notable, su lectura corresponde a octosílabo sólo por una licencia poética, pues la misma cadencia de la monorrimia anterior lleva al lector a no formular la sinéresis en la palabra “ahora”, por lo que, al generarse el hiato, se mantienen las ocho unidades cuánticas.

Es casi seguro que el poeta no provocó la singularidad de este eslabón melódico de manera consciente. Fue su intuición, cuya misteriosa fuerza selectiva enfatizó la importancia conceptual del verso:

“ahora que no le daban”

En él se acumula la suma de sensaciones características del tono de Luis Rius: la fatalidad y la melancolía. Nuevamente el trasfondo es la carencia y la consecuencia, lo inevitable. Nuevamente, la voluntad es inútil. La situación del “yo poético” sólo puede llevarlo a esperar el final amargamente. Será despojado de manera irremediable como lo seremos todos, como lo fue el poeta una vez y para siempre. Tales emociones surgen de la muy particular manera de sentir y experimentar el exilio el poeta hispanomexicano. Emociones llevadas después al plano existencial, donde la angustia de saberse impotentes embarga a todos los seres humanos por igual.

Ésas son, pues, las peculiaridades del verso aludido. En el esquema rítmico del romance, podrá observarse el áxis, a cuya conformación coadyuva la rima consonante alternada en “ea” (ver anexo citado).

2.3.1.2. CLARIDAD DE LOS FONEMAS.

En clara concordancia con el rápido discurrir del cauce versal, se encontraron la claridad de los fonemas. El lector podrá quizá preguntarse ¿Por qué el ritmo y esa diafanidad fonemática parecen contradecir el tema amargo de la muerte?

Pues bien, cuando Carlos Bousoffo explica aquello del símbolo disémico doblemente encadenado en un poema de Antonio Machado, hace ver la contradicción léxica que sirve para resaltar la doble referencia que, al contraponerse, provoca un efecto de luz y sombra parecido al de la antítesis. El hecho es el siguiente: ante las palabras alusivas a la primavera, la luz, la juventud, la vida; estaban sus opuestas. Los lectores finalmente pueden intuir el dolor, aún más crudo, de una realidad oscura y triste estando ante palabras luminosas que entrañan lo perdido.

Resulta igual en este romance. La proliferación de sonidos claros como “a”, “e”, “i”, a despecho de los oscuros: “o”, “u”, es el recurso que dulcifica la sordidez del contenido y, así, el lector percibe una actitud suave: la mirada sutil ante lo inevitable. Como si se dijera “la muerte es ineludible, pero no importa; se debe mostrar calma y hasta indiferencia ante un hecho cruel pero natural.” Todo esto halla eco en esos versos sosegados donde demuestra Rius, una vez más, el poco temor que le inspira la muerte. Fenómeno al que trata con un dejo de melancolía y a veces con desprecio por cuanto lacera al ser humano. Aunque también le concede una virtud, la de acabar con el sufrimiento:

no tenía plazo mas largo
ni más comedida pena.

2.3.2. PARTICULARIDADES DEL ROMANCE PERTENECIENTES AL PLANO MORFOSINTÁCTICO.

2.3.2.1. ENCABALGAMIENTO.

En la poesía de Luis Rius --normalmente triste y traspasada por un tono opaco-- el encabalgamiento sirremático adquiere un lugar muy importante, pues confiere movimiento a los versos. Pero en el romance que ahora se estudia, es otra la finalidad, ya que el ritmo de los octosílabos suscita por sí mismo la versatilidad deseada.

Carlos Bousoffo menciona en su libro *Teoría de la expresión poética / cómo los poetas de la posguerra española utilizaron de una especial manera el encabalgamiento*: “el encabalgamiento de la poesía española de la posguerra, omnipresente entre, digamos, 1948 y, digamos, 1962, cuyo sentido resulta, si estoy en lo cierto, semejante, pero sólo semejante al que tuvo parcialmente en Quevedo: la expresión de una angustia que en este caso es, más o menos, de matiz o aproximación existencialista” (18)

Rius, en este caso, parece apuntar en la misma dirección, pues los versos en los que a continuación se señala el mencionado recurso, entrañan preocupaciones absolutamente existencialistas:

Aquella noche acababa
todo, quieras o no quieras, ←

Estos versos se refieren a la inminencia de la muerte. El poeta muestra una angustia constante de ver cómo se le escapa la vida:

por mirar toda la noche
que la luna no se fuera. ↩

De la circunstancia anterior se desprende, como es natural, la queja por no haber valorado lo suficiente lo único que podría conferir sentido al hecho absurdo de morir para vivir: el amor.

No había sabido hasta entonces
qué era el amor, y al fin era; ↩
ahora que no le daban
tiempo de amar, sí conciencia. ↩

También, en esta estrofa se expresa con amargura cómo el hombre, al final de su vida, y cuando al fin tiene la experiencia para disfrutarla debidamente, se ve impedido para hacerlo. Vienen entonces las preguntas, la rabia silenciosa ante lo inevitable y, finalmente, el abandono aparente de la angustia que el existencialista experimenta cuando de tanto temer pasa a un estado de insensibilidad: se pierden las convicciones, y todo lo que se tiene o por lo que se lucha de pronto carece de sentido. La muerte ya no importa, pues de cualquier forma se va hacia ella.

Se le fue cayendo toda
la ropa que tenía puesta; ↩

2.3.2.2. EL MANEJO DE LOS TIEMPOS.

Este romance subraya la angustia existencial que el autor plasma en el contenido de sus poemas, pues nos habla de hechos posibles que determinan hechos reales. Situados, el "yo poético" y el lector, en un momento intermedio entre las acciones, se genera una atmósfera de zozobra y espera, así como de irrealidad.

El poema se desarrolla básicamente en tres tiempos. El presente, perspectiva desde la cual se parte para hablar de la situación. El pospretérito, que introduce una acción potencial y determina el tono fatalista del poema, pues lo que espera el "yo poético" es la muerte. Y el copretérito, perteneciente al modo indicativo, que afirma tal hecho como real e ineludible, aunque no determina el momento preciso en que se realizará. Esta información será proporcionada por el poeta a través de un dato explícito: "La noche ésa".

El pospretérito anuncia lo que va a suceder, el copretérito la contundencia del hecho y otra información dice cuándo exactamente se llevará a cabo el terrible acontecimiento. Sin embargo, ambos tiempos, copretérito y pospretérito, tienen una característica en común, los dos afirman una acción en un tiempo indeterminado, de tal manera que el poema adquiere un tono hipotético. Esto, dada la gravedad de lo anunciado, coadyuva a generar la angustia y, por otra parte, suscita un ambiente de tensión.

A través de la oración refleja reflexiva "se le fue cayendo toda / la ropa que tenía puesta" se anuncia lo que le estaba ocurriendo al "yo poético" durante la espera. Se omite el

presente, para continuar el efecto de indeterminación y con ello se sugiere también el paso del tiempo, pues con esta expresión se capta que las cosas dejaban de importarle lentamente.

2.3.3. PARTICULARIDADES DEL ROMANCE EN EL PLANO SEMÁNTICO.

2.3.3.1. SIGNIFICACIÓN SIMBÓLICA DE TIPO DISÉMICO.

En este poema se pone de manifiesto el valor de Luis Rius como un poeta cultivador de los recursos que le brinda la tradición poética española, por cuanto debe al romance medieval sus características formales. Sin embargo, aunque en su apariencia no sea más que eso, un romance a la manera de los cantados en los siglos XV y XVI, en realidad es un poema contemporáneo que entraña un recurso muy utilizado por Antonio Machado: la significación simbólica de tipo disémico.

Según Carlos Bousoño el símbolo disémico “concentra dos sentidos bajo el mismo significante: el lógico y el subyacente emotivo de carácter irracional”. (19) Cuando el lector se halla frente a la primera significación que se desprende del sentido literal del texto, suele creer que lo ha comprendido cabalmente. No obstante, un poema cuya composición se fundamente en

la disemia conlleva, en el fondo, la significación profunda relacionada directamente con el sentimiento o estado emocional que el poeta ha querido plasmar.

Un lector avisado tendrá que partir de un análisis tanto de los “signos de sugestión” (como llama Bousoño a las palabras o elementos claves que sugieren una misma idea), como de la temática del poema para encontrar lo que realmente ha querido decir, a través de sus versos, el poeta.

El romance “Solo ya, la cara al cielo” es una clara muestra de lo mencionado. Su primera significación es muy clara y la hemos mencionado ya, cuando se habla del tema: los sentimientos y las reacciones que experimenta un condenado a muerte. Aunque el texto de Rius plantea problemas inclusive para comprender de una manera racional la situación del “yo poético”, pues la atmósfera simbólica del texto confiere al sentido literal del mismo un carácter propiamente “irracional”. Se afirma esto, porque no es usual imaginar la libertad de recostarse a la hierba si se está preso. Por lo tanto, los símbolos encadenados de los cuatro primeros versos, invitan a interpretar imágenes desde una perspectiva ilusoria. Nada tienen que ver con la realidad los hechos descritos y si alguien quisiera leerlos en ese sentido, la imagen comunicaría (lejos del sentimiento de angustia propio ante el paso del tiempo, la soledad y la muerte) una situación absurda y risible.

Por el contrario, si se leen esos mismos cuatro versos como se lee un símbolo monosémico, la interpretación, producto de una asociación irracional entre un sentimiento y una imagen evocada será la siguiente: cualquier ser humano en su condición individual se halla

solo, pero únicamente se percata de ello cuando adquiere conciencia de su muerte, o sea, de su propia existencia. Por eso, cuando se sabe un ser finito, el tiempo cobra importancia y el anhelo lleva a desear un imposible: que la vida no acabe, que no se cumpla el ciclo vital, en palabras del poeta, que la luna no se vaya. (Es bien sabido que sufre de la misma manera la angustia de perder la vida.)

Por otra parte los "signos de sugestión" cielo, hierba, noche, luna, cumplen una doble función. La primera es transmitir al lector el enamoramiento que siente el poeta por las cosas bellas de la vida. Así, la evocación de la naturaleza es primordial para motivar un clima de frescura y renovación. La segunda función se cumple cuando estos mismos elementos invitan a pensar en el círculo vital, pues es materialmente imposible que el cielo no oscurezca, o que la luna no se oculte para dar inicio a un nuevo día.

La palabra "recostarse" tiene también su significación simbólica. En general, el estar recostado significa un placer, un descanso que es una forma muy agradable de pasar algunos momentos de la vida, por cuanto implica comodidad y una gratificación confortable. Pero cuando los lectores del poema se entregan a esta sensación, el poeta nos sorprende y la palabra "toda" causa un efecto contrario, pues impone una tarea larga y extenuante (porque además es de noche y el estar despierto es un martirio) que no tiene ningún sentido. La luna se irá aunque se mire, aunque se prive del sueño o se esté dispuesto a cualquier sacrificio, porque así tiene que ser.

Después de los primeros cuatro versos el romance se ajusta al simbolismo disemico; así pues, la anécdota del condenado a muerte parece lógica.

Ahora bien, la segunda significación del poema es una preocupación existencial que universaliza el texto, ya que expresa sentimientos de angustia, impotencia, tristeza y soledad. Pero todavía es posible profundizar más en la interpretación y decir: en esa preocupación, Luis Rius enmarca nuevamente los sentimientos que a lo largo de su trayectoria poética podemos apreciar. Detrás de la soledad, al fondo de la angustia por la muerte, está ese estado del alma melancólico, triste, que sacude suavemente la mayoría de sus versos, en cuyo fondo se vislumbra su actitud fatalista ante la vida.

Esto es posible porque "en el símbolo cabe que coexistan varios estratos de realidad que se superponen". (20) Por ello, un mismo símbolo puede ofrecer una interpretación inmediata y otra resultado de una indagación más detenida.

ÍNDICE DE CITAS DEL CAPÍTULO 2

1. Menéndez Pidal, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, pp. 17-18.
2. Díez-Echarri, Roca Franquesa, *Historia de la literatura española e hispanoamericana, T. I*, pp. 146-147.
3. Menéndez Pidal, Ramón, *Op. cit.*, p. 41.
4. *Ibidem*, pp. 39-40.
5. *Ibidem*, p. 213.
6. Díez-Echarri, Roca Franquesa, *Op. cit.*, p. 155.
7. *Ibidem*, p. 147.
8. Menéndez Pidal, Ramón, *Op. cit.*, p. 32.
9. Díez-Echarri, Roca Franquesa, *Op. cit.*, p. 151.
10. Menéndez Pidal, Ramón, *Op. cit.*, p. 129.
11. *Ibidem*, p. 36.
12. *Ibidem*, p. 41.
13. Rius, Luis, *Canciones de vela*, p. 9.
14. *Ibidem*, p. 25.
15. Souto, Arturo, "Pensando en Luis Rius", *Novedades*, p. 4.
16. Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética, T. I*, p. 483.
17. Paz, Octavio, *La otra voz*, pp. 117-118.
18. Bousoño, Carlos, *Op. cit.*, p. 483.
19. *Ibidem*, p. 309.
20. *Ibidem*, p. 304.

CAPÍTULO TERCERO

ANÁLISIS DEL SONETO: "ENGAÑO DE LA VIDA HORA TRAS HORA"

**“Y pasarán los años y los años; irán modas,
vendrán modas, y ese ser creado, tan complicado
y tan inocente, tan sabio y tan pueril (nada, en
suma, dos cuartetos y dos tercetos), seguirá -
teniendo una eterna voz para el hombre, siempre
igual, pero siempre nueva, pero siempre distinta.
Tan profundo como el enorme misterio oscuro de
la poesía es el breve misterio claro del soneto.**

Amado Alonso.

3. ANÁLISIS DEL SONETO: "ENGAÑO DE LA VIDA HORA TRAS HORA."

3.1. ETAPA EXTERNA.

3.1.1. LOCALIZACIÓN DEL TEXTO.

En este tercer capítulo se estudiará un soneto cuya publicación data de 1965. Formó parte del libro *Canciones de amor y sombra* y de la selección realizada por el autor al preparar su antología *Cuestión de amor y otros poemas* (1984).

**Engaño de la vida hora tras hora;
repetido, constante, terco engaño.
Mis ojos miran hoy la luz que antaño
otros vieron brillar, engañadora.**

**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.**

**A los que no han nacido va la vida
a amanecer, dejándome olvidado.
Nada puede mi voz embravecida**

**contra su terco són. A su llamado
ya otros vienen tras mí. Quede encendida
esta engañosa luz; mi sombra, a un lado.**

Sólo quince de los ciento diecisiete textos recogidos en la citada antología corresponden a la forma fiel de un soneto. La configuración de la rima preferida por Rius es de tipo: ABBA ABBA CDC DCD. Ocho de los mencionados sonetos presentan tal disposición; los demás, con excepción de dos, varían solamente en los tercetos.

Como puede observarse, el autor muestra constancia en la preferencia de ciertas formas; pero, tratándose de un molde tan criticado en su tiempo como el soneto, en algunas ocasiones Rius sorprende al lector y los tercetos son sustituidos por tiradas de versos sin número definido.

La composición poética que se estudiará fue elegida debido a razones peculiares de índole estilística. El soneto "Engaño de la vida hora tras hora" resume varios elementos que nos permiten mostrar a nuestro poeta como legítimo heredero y continuador de una tradición literaria, cuyos orígenes se remontan (en el caso del soneto) a los siglos XVI y XVII, momentos en los que brillara la influencia de la poesía italianizante de Garcilaso y de Boscán y la de los gigantes barrocos: Góngora, Lope, Quevedo. Pero Luis Rius no bebe de las exageradas contorsiones sintácticas ensayadas por Góngora; más bien toma como modelo algunos aspectos de la poesía de Garcilaso y de Quevedo.

El endecasílabo de Garcilaso, lánguido y suave, con una trieteza lenta, espaciada en esa gracia, en ese equilibrio propio del autor, proyecta resonancias en la poesía del escritor hispanomexicano, quien a través del renacentista y de Quevedo se acerca a la tradición

petrarquista. El verso de Rius no tiene la extraña fuerza que imprimía en los suyos el poeta barroco. Sin embargo a él le debe su precisa manera de adjetivar, el logro de algunas frases que encierran un sintetismo admirable y el tono afectivo y patético cuyo pesimismo nos hace estremecer. Y, por supuesto, su manera de plasmar el pensamiento por medio de juegos de palabras, el uso de contrarios y hasta de algunos tópicos; además, le debe a Quevedo ese algo de grotesco, de crudeza en las ideas, porque los versos del poeta hispanomexicano son finos, son sutiles, pero las ideas contenidas en algunos de ellos, especialmente en los sonetos, son tajantes y duras. En conclusión: melancolía, a la manera de Garcilaso, petrarquismo en la forma, y en el fondo un algo de ese desgarrón afectivo que Dámaso encuentra en Quevedo, son ingredientes mezclados en los sonetos luisianos.

3.1.2. EL SONETO EN LA TRADICIÓN RENACENTISTA.

En este apartado se estudiarán algunas características del soneto petrarquista y la forma como éstas trascendieron en la obra de los poetas italianizantes y en la de algunos escritores barrocos, especialmente en la poesía de Quevedo. Luis Rius se ve fuertemente influido por esta vía de inspiración. Se especificará, pues, la fisonomía del petrarquismo o, dicho de manera más propia, de la influencia de un renacimiento italianizante:

El influjo de Petrarca en España es siempre directo, pero está en cada momento reavivado y renovado por el de los petrarquistas italianos, y en especial por el de los petrarquistas del siglo XVI, tanto españoles como de Italia.

Busquemos en nuestra lírica culta del siglo XVI y del XVII el rastro de Petrarca, y en seguida lo hallaremos por todas partes: nos lo revela un contenido de temas de belleza, y un insaciable análisis del sentimiento amoroso, una masa de metáforas y metonimias siempre reiteradas, una tendencia a la imagen suntuaria y colorista, un gusto por ciertos esquemas distributivos de la materia en el verso y en la estrofa, en especial por la regular distribución de materia en el verso en plurimembraciones pluralidades, etc., y, sobre todo, por la bimembración, ya simple, ya por contrarios. Todos estos elementos y muchos otros, señalan la inmensa oleada del petrarquismo. Y esta oleada no se interrumpe al llegar el barroquismo. (1)

Según Dámaso Alonso, la influencia de Petrarca puede encontrarse, sobre todo, en las que están consideradas como primeras creaciones líricas de Quevedo, pues sus sonetos amorosos repiten incesantes el juego de contrarios fuego-hielo y la distribución del contenido en las mencionadas plurimembraciones y pluralidades. Para ejemplificar lo que se dice respecto a la forma, se citarán un soneto de Petrarca (2) y otro del poeta barroco mencionado arriba (3) donde se puede apreciar la disposición semejante de los versos:

Lieti fiori e felici e ben nate erbe

Alegres flores, yerbas agraciadas,
que mi señora oprime algo pensando,
playas que vais sus hablas escuchando,
suelo que de sus pies veis las pisadas.

Y vos, violetas frescas, regaladas,
vos plantas, que de amor muestra estáis dando,
selvas a quien el sol está ayudando
y os hace con sus rayos sublimadas.

Terreno deleitable y puro río
que con tus aguas bañas tal lindeza
de donde cobras toda tu hermosura.

¡Ay cuánta envidia os tiene el pecho mío!
No se halle en vos de hoy más peña o dureza
qu'en mi fuego no aprenda más blandura.

PETRARCA

Embravecí llorando la corriente
de aqueste fértil, cristalino río,
y cantando avancé su curso y brío;
¡tanto puede el dolor en un ausente!

Miréme en los cristales de esta fuente
antes que los prendiese el hielo frío,
y vi que no es tan fiero el rostro mío
que no merezca ver tu luz ardiente.

Dejé sus aguas ricas de despojos;
cubrí, ¡oh mi Isabell!, de incienso tus altares ;
coronélos de espigas a manojos;

sequé y crecí con agua y fuego a Henares;
y tomando en el agua a ver mis ojos,
en un arroyo pude ver dos mares.

QUEVEDO.

En ambos sonetos se puede observar la tendencia a la bifurcación. Las dualidades se oponen tanto por conceptos como por contrarios. Conceptualmente, en Petrarca, por medio de una comparación entre su triste estado y la alegría de las plantas y del terreno ante la presencia de Laura. Por su parte, en Quevedo, la bifurcación es tanto conceptual como por contrarios: la segunda estrofa es muestra de ello.

El soneto de Petrarca es, además, un buen ejemplo de su marcada tendencia a la duplicación, aun cuando no se opone el concepto: "alegres flores, yerbas agraciadas". Obsérvese que el verso ha sido dividido en dos partes, en este caso por una coma, y nótese también que ambas partes son gramaticalmente similares, esto es, conformadas por dos miembros: un sustantivo con su correspondiente adjetivo. Al estar los adjetivos en los polos opuestos el efecto simétrico es mayor.

En otras ocasiones, la separación puede ser marcada por verbos, preposiciones o conjunciones, lo que lleva a recordar otra característica: la sucesión de elementos sustantivos. Mas, enumerando bellezas o no, la mencionada sucesión de elementos se presenta de modo profuso y, como consecuencia de éstas, vienen las correlaciones. Clara muestra de ello es el soneto tomado del *Cancionero* citado anteriormente.

En resumen, la importancia de la comparación estilística entre el vate renacentista y el poeta barroco estriba en la necesidad, como se dijo antes, de establecer la vía de acceso por la que entra en esta tradición Luis Rius. Formalmente sus sonetos responden a las características explicadas en una mezcla de detalles estilísticos particulares e italianizantes.

3.2. ETAPA DE ANÁLISIS DE CONTENIDO.

3.2.1. TEMA E IDEA CENTRAL.

El soneto “Engaño de la vida hora tras hora” aborda un tema de innegable tradición: la brevedad de la vida; por ello podría pensarse que carece de originalidad. “Pero, ¿qué es ‘pensamiento original’? Si existe, no lo esperemos... de ningún poeta.. En cualquier pensamiento humano, aun en el que parezca más nuevo, el peso de lo tradicional se lleva la mayor parte... La novedad del poeta es la forma, colaboradora del pensamiento en cuanto que lo fija, lo adensa, resalta partes en sombra, le da perfiles nuevos. Más aún: muchas veces es sólo la troquelación de la forma exterior, la condensación, y vivificación del pensamiento en lenguaje rítmico, lo que es, estrictamente, creación del poeta.” (4)

Rius no está inventando nada. Su soneto es, tanto en la forma como en el tópico, un mero tributo de admiración por la literatura española. La única contribución que Rius hace a la poesía con este soneto es la troquelación de los conceptos en una estructura tan tradicional como suya, pues vibra en los endecasílabos su particular tono melancólico y el inevitable toque de amargura resignada, característica de toda su obra lírica.

Es verdad, resuenan Garcilaso, Quevedo y muchas otras voces en los versos de Rius, pero ¿cuál con tal despaciosa tristeza, con tal suavidad? La del poeta toledano, por supuesto. El poeta barroco es tajante, sus versos hieren la sensibilidad con la concentración de materia que alcanzan; el poeta hispanomexicano, en cambio, aunque ceñido su verso, concentrado y

grave, termina por languidecer al final de su segundo terceto. Vuelve a ser sombra, y asocia su sentimiento de exiliado con el de la muerte, pues quien ha leído el conjunto de su obra poética advierte cómo se desprende de ella una sensación de extrañeza, de divorcio con el mundo de los hombres, de soledad intimista e imperecedera, evocada siempre por las mismas palabras. Este soneto es dedicado a la fugacidad de la vida, una clara imitación y, sin embargo, quien ha leído lo más representativo de la obra de Rius no deja de percibir, tras el acartonado repetir, su propia voz, su canto. Un canto triste de notas ondas y graves, impregnadas de aquella melancolía elegante pregonada antes por Garcilaso.

Nótese cómo el mismo Rius nos habla de la idea central de su soneto cuando estudia en su libro *Los grandes textos de la literatura española hasta 1700* un poema de Quevedo. Obsérvese también el apasionado estremecimiento que le produce tal reflexión:

Obsesiva, sañudamente la finitud del ser aparece y reaparece declarando su presencia en el consciente y en el inconsciente de Quevedo.

Una sola realidad verdadera para la inteligencia y el sentir quevedescos: estar de continuo dejando de ser, adquiere en la sensibilidad del poeta una calidad agónica agudísima. Los dos términos de esa agonía: conciencia de estar dejando de ser e irracional impulso de ser eternamente, chocan con tremenda furia en la intimidad del alma del poeta. Y tras la explosión del conflicto en su interior, el canto, tinto de un brutal pesimismo, en el que se niega a sí mismo. (5)

3.2.2. ESTRUCTURA DEL CONTENIDO.

La distribución del soneto estudiado obedece a la tradicional. Cuando Rius recurre a una forma consagrada suele ser muy respetuoso de ésta: en “el primer cuarteto desarrolla el pensamiento, en el segundo lo elabora. El primer terceto es una consideración sobre lo expuesto en los cuartetos precedentes, y el último terceto cierra el pensamiento.” (6)

Un rasgo particular de Rius que se ha observado en varios de sus poemas se hace patente aquí: en la primera estrofa --para ser más precisos, en sus dos últimos versos-- se establece una imagen, en este caso de tipo tradicional, y se ignora en los versos subsiguientes, hasta que en los últimos dos versos del terceto final se menciona nuevamente con otros elementos, para cerrar en forma circular la composición poética.

En la primera estrofa del soneto “Egafío de la vida hora tras hora” se establece la idea de la fugacidad de la vida. El segundo cuarteto desarrolla el t6pico, especificando la posici6n del “yo po6tico” cercana ya a la muerte, y entre los dos tercetos se esparce una consecuencia l6gica de lo anterior; esto es, se hace patente la continuaci6n del engaño que es la vida, pues, dejando a un lado el ser caduco, se anuncia luego en los nuevos seres. El final del segundo terceto remata con un verso que, en s6 mismo, condensa todo el soneto. Efectiva conclusi6n desde el punto de vista formal y conceptual, muestra clara de la influencia de Quevedo: distribuci6n, contradicci6n, condensaci6n.

3.3. ETAPA DE ANÁLISIS DE LA FORMA.

3.3.1. PARTICULARIDADES DEL SONETO PERTENECIENTES AL PLANO FÓNICO, FONOLÓGICO, PROSODEMÁTICO.

3.3.1.1. ALITERACIÓN.

El poema establece una contradicción conceptual: mientras la vida empieza a brillar para los que vienen, quienes ya han contemplado su engañadora luz, empiezan a ser oscuridad. La oposición se expresa literalmente en el último verso del segundo cuarteto, por medio de la antítesis vida - muerte; y, después, en los dos últimos versos del poema por medio de los contrarios luz - sombra.

Lo anterior se refleja en la configuración fonética del soneto. Una lectura en voz alta hace evidente la insistencia de las consonantes “t” y “d”. Ambos fonemas son idénticos por razones de su punto y modo de articulación, pues son dentales oclusivos. Su diferencia estriba en la función de las cuerdas vocales al momento de su pronunciación; así, la t “no tiene otro efecto acústico que el producido por la explosión o fricación del aire en algún punto del canal de la voz”, (7) por ello es un fonema sordo. Por el contrario, al pronunciar la d, “óyense simultáneamente, de una parte, el efecto de dicha fricación o explosión, y de otra, el sonido resultante de la vibración de las cuerdas vocales”; (8) por lo tanto, es sonora.

Se explicó con detalle su distinción, porque ello establece, para el oído del lector, un juego de oposiciones. En tres estrofas del soneto prepondera el fonema sordo:

1er. cuarteto: 7 /t/ - 4 /d/

2o. cuarteto: 8 /t/ - 4 /d/

2o. terceto: 5 /t/ - 4 /d/

Solamente en el primer terceto no se encontró ningún fonema /t/, pero es significativo el número existente de su contraria sonora :

1er. terceto: 9 /d/

Se explicará la razón. Por mucho que sea impropio llamar a las articulaciones sordas: fuertes, duras o ásperas; y llamar débiles, dulces o suaves a las sonoras, cuando se habla de poesía y se trata a los fonemas como “significantes parciales”, esta distinción sí opera. El soneto de Rius es un buen ejemplo de ello, pues, de no ser así, ¿por qué, precisamente cuando los versos tocan el aspecto positivo de los que vienen a la vida, la intuición del poeta selecciona la consonante “d”? ¿Por qué aparece nueve veces sin la coincidencia de un solo fonema “t”? Esto es obvio. Porque la consonante sonora prodiga a la expresión una suavidad, una cierta dulzura, muy acorde con la ternura de los infantes; y, por el contrario, la aspereza de las expresiones en cuyo entramado abunda la /t/, subraya la fatalidad del tema poético: la fugacidad de la vida.

Compárense las pronunciaciones de los siguientes versos:

“ repetido, constante, terco engaño.”

“ A los que no han nacido va la vida”

Y, para cerrar este apartado, obsérvese nuevamente el segundo verso del soneto. En éste, las fuertes explosiones de las consonantes dentales sordas se suceden una tras otra, reiterándose insistentes, tal como lo hace el engaño de la vida, exactamente igual que lo expresa el significado de las palabras: golpeando la sañuda conciencia del “yo poético” cercano ya a la muerte.

3.3.1.2. ANÁFORA.

Normalmente es correcto realizar el análisis de la reiteración de términos en el plano morfosintáctico. Sin embargo, esta figura tiene, en ocasiones, más importancia desde el punto de vista fónico. En el soneto estudiado se puede observar la constancia de la palabra *engaño* y sus derivadas, del término “vida” y con menor frecuencia, de la palabra “luz”, lo que produce un efecto sonoro más significativo que su propia función en la estructura sintáctica.

Se sabe que la repetición es parte de diferentes figuras retóricas, y Luis Rius muestra una tendencia a la utilización de éstas. Por ejemplo, usa mucho el estribillo, también es partidario de la rima y considera el uso del epíteto como una reiteración. Por ello, no es extraño que en el soneto utilice la anáfora con plena conciencia de su efecto acústico.

La anáfora fija una idea, afirma su importancia y matiza la imagen sonora de las estrofas. Tres veces se repite en el soneto de Rius la palabra “engaño”, pero “engañadora”, “desengaño” y “engañosa”, establecen con aquella un paralelismo fonemático y significativo cuyo eco necesariamente perturba el ánimo del lector, al captar la visión negativa de la vida como una mentira y como una traición.

Se repite la palabra “engaño” y se repite la idea, tal como sucede con la vida. Así pues, la metáfora “engañosa luz” fue bien elegida al conllevar la idea de la mentira y el triste desencanto producido por la misma.

Resuena en segundo lugar (pues sólo aparece tres veces) la palabra “vida”. En todo el soneto se le menciona de una forma o de otra. Así el poeta delata el desesperado apego que los hombres sienten por ella. Él lo decía de esta manera: se siente “el irracional impulso de ser eternamente”. (9)

Por último, el término “luz”. Su significado en el soneto no es otra cosa que la misma vida, pero Rius se sirve de esta metáfora para aludir al aspecto engañoso de aquélla. El poeta dice: cuando apenas viene la vida, está a punto de amanecer, pero nos recuerda también cuán poco dura esta aurora y lo cerca que estamos, como el “yo poético”, de ser sólo una sombra.

3.3.1.3. CLARIDAD DE LAS VOCALES.

Recuérdese la mencionada contradicción conceptual que establece el soneto: vida como luz, muerte como oscuridad. Si se aliende a la gravedad del tema, sería de esperarse que la configuración fonemática de los versos fuese oscura, esto es, abundante en vocales "o", "u"; sin embargo, se hace patente la preponderancia de fonemas vocálicos claros "a", "e", "i".

Sobre esto hay poco que decir, por lo general Rius habla de temas tristes. Hay también demasiada oscuridad en su tono como para recurrir a un apoyo fonemático de esta naturaleza. Su tendencia es establecer la contradicción y eludir un poco la total sobriedad en que caería su poesía si toda proyectase un matiz de negrura.

Si tuviera que atribuirse un color a Rius, según sus contenidos semánticos, la mayoría de las veces aparecería gris. No obstante, sus cadenas fónicas claras y, en ocasiones, su ritmo ágil y encabalgado, generan un haz de luz conferidor de equilibrio y armonía en la suma de la expresión poética luisiana.

3.3.1.4. RITMO.

El uso del endecasílabo en España constituye tema de controversia en el siglo XVI. Como es sabido, Juan Boscán lo introduce en la Península Ibérica plenamente consciente de la

importancia del nuevo ritmo que tal verso implica. En su carta a la Duquesa de Soma, confiesa la influencia italiana como la fuente de inspiración a la cual emula.

Su esfuerzo halla eco, por fortuna, en la voz de su mejor amigo: Garcilaso de la Vega. La elegancia de su decir y el gran sentimiento de melancolía que emana de sus sonetos fijan definitivamente, en el apasionado espíritu de los españoles, aquel ritmo sosegado y espacioso, casi como un lamento, a la vez firme y suave, tremulante y demorado, capaz de proyectar, en forma inmejorable, la tristeza profunda del poeta que cantara a doña Isabel Freyre. Luis Rius habla de esto de la siguiente manera:

Claro está que Garcilaso acogió esa forma expresiva nueva porque se adecuaba admirablemente a los peculiares matices que la sensibilidad del poeta toledano percibía en la vida y en la realidad del mundo afectivamente captadas por él. Esa melancolía que fluita mansa, diáfana y suave de su corazón se ajustaba a la dilatada tersura del metro nuevo, mucho mejor que a la rápida medida octosilábica; esa languidez que en el ánimo del poeta dejaba la lucha interior de su imposible esperanza, y su pasión vivísima, debía traducirse en la perezosa extensión de las once sílabas : la unidad métrica más larga que puede existir... (10)

A partir de ese momento el verso de origen italiano será cultivado por los mejores poetas españoles y resistirá los embates de la vanguardia hasta llegar a compartir, hoy en día, con el verso libre un lugar especial en la literatura.

Incontable es el número de escritores cuya voz objeta al soneto por su rigidez, y, a la rima, como consecuencia de los ripios. Pero más impresionante es la legión de artistas de la palabra que han depositado en este modelo formal sus emociones, ideas y armonía, haciendo alarde de creatividad. Luis Rius es un buen ejemplo de ello. Escribe sonetos cuya forma se ajusta (con algunas salvedades), como ya se ha mencionado, a la tradicional petrarquista. Pero,

nótese cómo entendía él la aportación a la poesía por parte de un escritor cuya obra (como en su caso) utiliza, no sólo el soneto, sino las otras posibilidades métricas que ofrece la lengua española:

Con el endecasílabo naturalizado plenamente castellano por la genial intuición de Garcilaso, nuestra poesía adquiría un instrumento expresivo más lleno de posibilidades que los que antes se habían manejado. No quiero, claro, decir que con él quedarán invalidados los anteriores. No podía ser así. Por el cauce de las ocho sílabas ha corrido y correrá siempre más caudalosamente que por ningún otro el 'río de la lengua castellana.' Era, es el endecasílabo un módulo rítmico peculiar, como el octosílabo o el verso de arte mayor, y ninguno, desde luego, es excluyente de los otros. Cada forma rítmica es capaz de contener una fuerza expresiva perfecta, insustituible por otra, cuando es resultado de una verdadera y profunda intuición poética. El octosílabo en el *Romancero* o en las *Coplas de Manrique* es expresivamente tan perfecto e insuperable como el hexasílabo en las *Serranillas*, que con ese metro brotaron del rosal lírico de Santillana, o como el heptasílabo y el endecasílabo combinados en las *liras* de Garcilaso, de San Juan y de Fray Luis. Que uno de esos metros ofrezca mayores posibilidades de variaciones rítmicas que los demás no significa que ejerza supremacía esencial sobre ellos. El endecasílabo ofrece, sí, un mayor valor instrumental. Sólo en ese sentido puede afirmarse que es de suyo el verso más perfecto. Pero la perfección poética depende y emana de la obra poética, del poema, y no del instrumento con que ha sido realizada, como en cualquier otro tipo de obra. Ahora bien, podemos desde luego admirar por sí mismo un instrumento considerándolo más complejo y útil que otros, pero en esa admiración no interviene para nada nuestra emoción estética, ya que no hay objeto estético ante nuestros ojos.

En realidad lo que Boscán y Garcilaso introdujeron no fue un verso esencialmente mejor que los tradicionales españoles; eso es absurdo afirmarlo, ya que no hay versos en abstracto mejores poéticamente hablando o peores que otros. (11)

Regresando ahora al soneto "Engaño de la vida hora tras hora", se puede observar que sus endecasílabos muestran las dos formas acentuales usadas por Petrarca, en sexta y en décima sílabas. Según Rafael de Balbín ambos grupos tónicos conforman los dos axis rítmicos

como aquellos ríos de Maorique, cuyo cauce indefectiblemente iba a dar a la mar. Con esa idea, Rius resalta en su soneto las engañosas dimensiones de la existencia y, al mismo tiempo, cuán corta suele ser, en dos versos de maravillosa concisión conceptual:

**“En tanta vida y tanta, aquí y ahora
mi único ser, no es otro mi tamaño.”**

Son endecasílabos, cierto, pero pausados. Es un océano creciente la energía vital que se acumula; pero un ingrato muro la contiene. En fin, “de este engaño no cabe desengaño”, todo ser es aforado por la muerte.

3.3.2. PARTICULARIDADES DEL SONETO PERTENECIENTES AL PLANO SINTÁCTICO.

3.3.2.1. PLURIMEMBRACIONES Y ENCABALGAMIENTOS.

Cuando se habla de la influencia de Petrarca se menciona la plurimembración de los versos como una de las características que este poeta hereda a sus seguidores. En los sonetos del escritor italiano los endecasílabos divididos en dos partes, en tres o hasta en más (cuando hay numeración de elementos), se suceden copiosamente. En ocasiones los versos

bimembrados, se dijo, redundan la duplicación al estar formados sus dos componentes por una exacta configuración gramatical, también doble:

“Alegres flores, yerbas agraciadas,”

Pero en otras ocasiones, aunque los miembros del verso no sean sintácticamente iguales, se pone de manifiesto la tendencia a la distribución de la materia y se ve al verso dividido por medio de pausas:

**“Y vos, violetas frescas, regaladas,
vos plantas, que de amor muestra estáis dando,
selvas, a quien el sol está ayudando”**

Lo anterior da como resultado un hábito mental poético, que muchos escritores reproducen cuando pretenden avivar la tradición.

En el caso de Rius, la tendencia a la distribución de elementos en el verso se fusiona con su marcada inclinación hacia el uso del encabalgamiento. La estructura sintáctica del soneto “Engaño de la vida, hora tras hora” responde a tal consideración. De los catorce versos engarzados en el poema, nueve son endecasílabos pausados: dos de ellos tienen braquistiquios y los restantes siete tienen hemistiquios. También es notorio cómo los tres encabalgamientos del soneto tienen lugar entre un verso fluido, cuya función es encabalgante, y uno dividido, como el correspondiente encabalgado. Esto, aparte de ser influencia petrarquista, pone de manifiesto la importancia significativa de los encabalgamientos abruptos. Se puede observar a continuación los señalamientos de lo que hemos explicado:

Engaño de la vida hora tras hora;
repetido, constante, terco engaño.
Mis ojos miran hoy la luz que antao
otros vieron brillar, engañadora. ↩

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.

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. ↩

Como se puede ver, la sucesión de elementos en el soneto se corresponde con la acumulación de vida referida en el mismo: "Tanta vida y tanta", "hora tras hora". Uno tras otro los miembros del verso, en una profusión que parece no tener fin, brotan en la imaginación del poeta y van a parar en un corte brusco. Uno tras otro los versos, como los hombres, inician su paso prometedor y cuando van, preludiando una fluida expansión, surge ante ellos la muralla que los contiene; en el caso de los versos, son pausas; en el peor de los casos, el de los seres humanos, la muerte.

Sólo dos versos del soneto se dividen en tres braquistiquios:

"repetido, constante, terco engaño,"

"Quede encendida
esta engañosa luz, mi sombra, a un lado."

La sucesión en ellos es trascendente, pues los dos enmarcan la idea del ciclo vital. Ambos muestra de una expresión cruda y directa que recuerda a Quevedo, y ambos amargos a la manera de Rius. La palabra "sombra" emerge poderosa de los versos del poeta barroco y se prende a la sensibilidad del hispanomexicano con ese dejo de languidez y melancolía impresos en toda su obra.

Por otra parte, los encabalgamientos abruptos, como quedó apuntado, refuerzan la idea de seguimiento y, a la vez, de brusca interrupción.

3.3.3. PARTICULARIDADES DEL SONETO PERTENECIENTES AL PLANO SEMÁNTICO.

3.3.3.1. BIFURCACIÓN DEL PENSAMIENTO EN DUALIDADES CONCEPTUALES Y POR CONTRARIOS.

La tendencia petrarquista a la bifurcación da como resultado, en cuanto a figuras de pensamiento, dos tipos de dualidades: las conceptuales y las que son por contrarios. Esto establece en los sonetos juegos de palabras, cuyo entramado resulta favorable a la intención ingeniosa de los conceptistas.

Quevedo sorprende por su incomparable habilidad para desarrollar, en los límites comprendidos por el endecasílabo, ideas encontradas en expresiones increíblemente sintéticas. Luis Rius recibió también una fuerte influencia al respecto. Sus versos quizás no logren ser tan compactos como los del poeta madrileño; sin embargo, dentro de su producción se pueden encontrar algunos tan logrados que son dignos de admiración, como éste que tiene aires garcilasianos:

“Tiró de mí la vida premurosa,
más impaciente ahora, más severa.
Con ella voy ya lejos, ya acabando...
Atrás os quedáis tú y la primavera.” (12)

El soneto que ahora se estudia no es precisamente un buen ejemplo de sintetismo, si se analiza en ese sentido, más bien parece redundante. Sin embargo, es ingenioso, por cuanto en los versos se plasma una emoción auténtica a través de contraposiciones y locuciones “originales”.

Nótese las dualidades conceptuales. Éstas establecen una oposición significativa, aunque no confronten términos antitéticos. Los dos versos del primer cuarteto trabajan un juego de palabras:

“Mis ojos miran hoy la luz que antaño
otros vieron brillar, engañadora.”

La contraposición estriba en lo siguiente: yo vivo hoy, lo mismo que los muertos lo hicieron antes. Además, se debe notar cómo, con estos versos, queda establecida la metáfora

de la vida como una luz y con ello su contrario correspondiente. Eso implica que el "yo poético" con quien todos los humanos se identifican, dejará de existir pronto también.

Los siguientes dos versos, ya en el segundo cuarteto, reiteran la misma idea, pero la dualidad conceptual ya no descansa sólo entre la vida y la muerte, sino en el aspecto temporal: la vida en su inacabable sucesión es eterna, mientras que los seres humanos sólo tienen pocos años para gozarla, exactamente los que dure su existencia. Resuena aquí la idea del "carpe diem", tan cara a los poetas renacentistas.

La cantidad es, en estos versos, también importante: la totalidad de la eterna vida, contra la nada de los días humanos. Y cuando el tiempo entra en el juego de ideas se suscita otra dualidad conceptual, los dos primeros versos del primer terceto la desarrollan: los nuevos seres, los que no han consumido ninguno de sus momentos, reciben el privilegio de la vida; por el contrario, cuando el tiempo se agota, aquélla los ignora, la pierden.

En lo anterior se repite la metáfora de la vida como luz, pues se menciona su inicio como un amanecer. Esta contraposición tanto temporal como cromática, da paso a una nueva dualidad conceptual sustentada ahora en el sonido. Se esparce entre el último verso del primer terceto y el primero del último terceto. En ellos se establece un paralelismo entre la insistencia de la vida y un "terco són", como campanadas o notas repetitivas; a su vez, se contrapone a ello otro sonido que, no obstante ser potente, se ve opacado por el mencionado són de la vida.

Ese sonido potente, esa voz embravecida, es la rebeldía ante el hecho indefectible de la muerte. El ser humano no se resigna y grita su desesperación, aunque a veces su alarido se diluya en el silencio. La inmutable realidad le anula todo sentido, lo vence.

Por otro lado, la parte escindida del verso penúltimo del soneto, que encabalga el último eslabón melódico, y éste mismo, engarzan la dualidad conceptual, en cuya contradicción se resumen todas las anteriores:

**"Quede encendida
esta engañosa luz; mi sombra, a un lado."**

Se encuentran aquí nuevamente, para finalizar el soneto en forma circular, los contrarios principales: vida-muerte, continuidad-término, sobreentendidos en las metáforas: luz-sombra.

El "yo poético" emite un juicio lleno de patetismo con la mayor naturalidad (actitud fatalista de Rius ante lo inevitable). Sin embargo, aunque notamos su amarga resignación, intuimos también en aquella melancolía, casi como un suspiro --tributo al apego por la vida que sienten en forma irracional los seres humanos-- la herencia clara de Garcilaso. La dualidad conceptual de los anteriores versos establece lo siguiente: Que la vida continúe en nuevos seres, y la "mía" que se olvide, pues ya ha terminado. A fin de cuentas, lo que importa es la existencia universal; y la muerte, casi con resentimiento, se relega al olvido por quien tanto meditó y sufrió esa realidad.

Con lo anterior quedaron explicadas las bifurcaciones por concepto existentes en el soneto y sólo resta mencionar las que se establecen por contrarios explícitos o antítesis. En el verso séptimo aparecen las palabras: engaño-desengaño. El juego se establece aquí al decirse con ello que a las leyes de la naturaleza nadie escapa:

“De este engaño no cabe desengaño.”

El verso octavo, por su parte, fija la observación, los contrarios explícitos son vida-muerte. Pero la intención del verso es redundar la idea anterior y establecer una nueva dualidad por concepto, además paradójica, pues muestra cómo, mientras se afiora la vida, irremediablemente se está muriendo:

“No la vida, la muerte es quien me afiora.”

Para terminar, se coincide con el verso número catorce, donde aparecen las metáforas contrarias luz-sombra, cuya oposición conlleva, como se menciona antes, la significación total que sustenta el soneto.

No obstante, estos versos van más allá de una simple refundición de contraposiciones. La configuración formal es sólo un medio, (en este caso el mejor para Rius, siempre de acuerdo con la tradición) para plasmar la preocupación del poeta por la rapidez con que se nos va la vida a quienes suspiramos --mientras tenemos aliento-- por detenerla.

ÍNDICE DE CITAS DEL CAPÍTULO 3

1. Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, p. 386.
2. Petrarca, Francisco, *Cancionero*, p. 119.
3. Rius, Luis, *Los grandes textos de la literatura española hasta 1700*, pp. 147-148.
4. Alonso, Dámaso, *Op. cit.*, p. 499.
5. Rius, Luis, *Los grandes textos...*, p. 159.
6. Gullon Barrett, Yvonne, *Versificación española*, p. 112.
7. Navarro, Tomás, *Manual de pronunciación española*, pp. 21-22.
8. *Ibidem*.
9. Rius, Luis, *Los grandes textos...*, p. 159.
10. *Ibidem*, p. 101.
11. *Ibidem*, pp. 100-101.
12. Rius, Luis, *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 107.

CAPÍTULO CUARTO

ANÁLISIS DEL POEMA "DESTIERRO II"

“La forma poética es un complejo de complejos: contiene, de una parte, la representación conceptual de lo mentado por el poeta; y otra, un complejo de elementos fonéticos que todos ellos tienden a establecer relaciones no convencionales entre el significante y la cosa significada. Tanto más perfecta será la forma poética cuanto esos vínculos sean felizmente expresivos.”

Dámaso Alonso.

4. ANALISIS DEL POEMA: "DESTIERRO II".

4.1. ETAPA EXTERNA.

4.1.1. LOCALIZACIÓN DEL TEXTO.

En este capítulo se verá un poema cuyo título original fue "Destierro", publicado en el libro *Canciones de amor y sombra*, en 1965. En la antología del poeta *Cuestión de amor y otros poemas* (1984), dicho texto aparece con el título: "Destierro II", para diferenciarlo de otro poema denominado: "Destierro I", el cual forma parte de su libro *Canciones de ausencia*, cuya fecha de edición es 1954. No hay otra relación entre ambos poemas más que el título.

La versión que se analizará corresponde a "Destierro II"; en ella se presentan algunas modificaciones realizadas por el mismo autor antes de morir:

Recordando un óleo de Antonio Rodríguez Luna

Destierro (1965)

**Es una sierpe herida
que se arrastra en la noche congelada
de un invierno sin tierra.**

Recordando un óleo de Antonio Rodríguez Luna

Destierro II (1984)

**Es una sierpe herida
que se arrastra en la noche congelada
de un invierno sin tierra.**

Ondula por los montes
su cuerpo ensangrentado, lento pasa
por los llanos abiertos,
por los estrechos puentes se adelgaza.

Andrajos y silencio. Ya no tienen
los corazones llanto ni palabras.
Nada hiera a la muerte. Sólo el filo
del crudo invierno rasga
la carne y la estremece. Apaga el viento
el sordo martillar de las pisadas.

Un tenue resplandor se extiende 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.

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

Ondula por los montes
su cuerpo ensangrentado, lento pasa
por los llanos abiertos,
por los estrechos puentes se adelgaza.

Harapos y silencio. Ya no tienen (1)
los corazones llanto ni palabras.
Nada hiera a la muerte. Sólo el filo
del crudo invierno rasga
la carne y la estremece. Apaga el viento
el sordo martillar de las pisadas.

Un tenue resplandor se extiende 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.

La noche sin estrellas.
El silencio sin lágrimas.
Enorme y silenciosa,
por los parajes últimos de España, (2)
es la oscura sierpe del destierro (3)
que en la noche se arrastra.

En el primer verso de la segunda estrofa se sustituye la palabra "Andrajos" por "Harapos"; se agrega una coma para delimitar el cuarto verso de la última estrofa, y en el verso siguiente se sustituye la palabra "serpiente" por "sierpe". Tales cambios incrementan la efectividad expresiva del poema.

Tras estas aclaraciones se inicia la tarea, cuyo objetivo es exponer en qué reside la virtud poética desplegada en el mencionado texto.

4.2. ETAPA DE ANÁLISIS DE CONTENIDO.

4.2.1. TEMA E IDEA CENTRAL.

El exilio es uno de los temas más importantes en la poesía de Luis Rius, quien desde su niñez sufre el destierro como consecuencia de la postura política de su padre. La identidad es otro tema que resulta estrechamente ligado al anterior en el caso de nuestro poeta, pues su condición de niño despatriado le hizo concebir la idea de ser un individuo separado de su natural realización, cosa que lo convirtió en una persona con un futuro imprevisible.

Tras pasado de soledad y de preguntas, el exilio de Luis Rius se manifiesta como una herida serena pero latente. Su exilio no es parecido al de los poetas mayores, quienes dejaron su patria en edad adulta y tienen, por tanto, una identidad ya hecha, una serie de recuerdos que responden a las preguntas ¿quién soy? y ¿de dónde parto para iniciar qué? En consecuencia, Luis Rius se haya separado de aquéllos, porque parte para definirse a sí mismo, no de su condición de español, sino de su condición de exiliado.

El destierro, entonces, pasa a ser parte de su propio ser, lo cual genera en el poeta sentimientos de extrañeza y de melancolía por lo perdido (que no sólo es su patria, sino la oportunidad de ser un español en España). La tristeza y la soledad vendrán al mismo tiempo, pues el niño se verá obligado a crecer entre la incertidumbre, ya que en cualquier momento podrá abandonar sus actividades en México para recuperar su tierra y el curso “normal” de

su vida. Como ya sabemos, la dictadura de Franco se prolonga por más de treinta años; por lo tanto, los "niños del exilio" se acostumbran a ser desterrados y construyen su futuro en México. Sin embargo, nunca olvidan su origen español y se aferran a la idea de recuperar a España de alguna manera. Luis Rius lo hace a través de la literatura.

En su antología *Cuestión de amor y otros poemas*, organiza la presentación de sus textos en tres partes, según su importancia. En primer lugar aparecen los poemas engarzados en "Arte de extranjería", cuyo tema es precisamente el exilio. Después aparecen los poemas de amor y finalmente los de temas variados. Esto se explica porque, para el poeta, todo adquiere significación a partir de su perspectiva de exiliado.

La suma de sus poemas sugiere la siguiente idea: El exilio lo condena a la soledad y a la tristeza. El amor puede redimirlo, pero fracasa, pues el poeta ha alcanzado ya --a través de su propio destierro-- una verdad universal: Todos los hombre son exiliados. Exiliados de sí mismos, exiliados en el tiempo, exiliados de la vida, condenados a la soledad insalvable entre el ruido de la humanidad. La poesía de Luis Rius apunta, entonces, hacia una dimensión existencial en cuyo fondo se verán reflejados quienes se acerquen a sus versos.

Los poemas de Rius son muy intimistas, casi siempre prepondera un "yo poético" muy de acuerdo con la vida del escritor. Al autor le interesa hablar de sí mismo y, de manera muy subjetiva, de su propia percepción del mundo y de las cosas que hay en él. Tanto en sus primeros versos como en los últimos presenta la misma actitud melancólica e invadida de impotencia ante lo inexorable y ante la fatalidad. Así es como nos habla del exilio.

Sin embargo, en "Destierro II" hay una variante. En este poema Rius habla del destierro desde una doble perspectiva, la de él y la de quienes lo sufrieron a partir de la Guerra Civil Española. Describe el exilio como lo percibe a partir de la observación de una pintura de Antonio Rodríguez Luna. Las condiciones físicas y espirituales en que marchan los desterrados por los últimos lugares que verán de España y, a la vez, algo de su manera intimista de expresar su propio exilio, se pueden captar en algunas expresiones.

Este poema, en conclusión, no obstante partir del tema del exilio, tan frecuente en Luis Rius, es diferente a los demás. Su particularidad surge, como se mencionó antes, cuando no se habla tanto del exilio interior del poeta, sino del exilio como una experiencia colectiva.

4.2.2. TONO.

El tono normal en la poesía de Luis Rius es triste, opaco y melancólico, ya que, desde su exilio, suspira por algo lejano e inalcanzable con un dejo de romanticismo que molesta a los poetas transterrados de mayor edad.

En este poema: "Destierro II", dado que aborda el tema del exilio, pero visto desde una perspectiva inusual, el tono varía considerablemente. Cuando el motivo adquiere el dramatismo del hecho en sí, la voz del poeta cambia, adopta el tono exaltado con el que enmarca, de una manera un poco brusca, las circunstancias descritas. Un resentimiento casi siempre ausente en nuestro poeta, parece desprenderse de la imagen del cuadro y traspasar las palabras del escritor. Un tono duro e hiperbólico emana de los vocablos adoptados para expresar no sólo el sentimiento de Rius sino el de otro artista: el autor de la pintura. El tono y la imagen van de la mano, ambos son una serpiente que se arrastra, ensangrentada, sobre el frío de la muerte.

4.2.3. ESTRUCTURA DEL CONTENIDO.

En "Destierro II", la estructura del contenido es circular. Responde a un esquema de tipo ABBA, donde la primera estrofa y la cuarta se corresponden y, a su vez, abren y cierran el poema. Por otra parte, la segunda estrofa y la tercera se corresponden también y forman el cuerpo interior del texto.

En las estrofas primera y cuarta se plasman los sentimientos íntimos del poeta, es decir, su propia manera de intuir la experiencia del destierro a partir de la observación de la imagen pictórica de Rodríguez Luna. En dichas estrofas se percibe un subjetivismo mayor

que en el de la segunda y la tercera, pues en éstas el poeta describe las condiciones físicas y anímicas de los hombres que marchan al exilio y capta también, al referirse a una experiencia colectiva, cómo sienten el destierro aquellos que los sufren.

El motivo que sugiere la idea de una gradación del subjetivismo entre unas estrofas y las otras, estriba en su composición formal, pues la primera y la cuarta están sustentadas sobre una doble proyección metafórica, esto es, $A = B$, $A = C$. Mientras que la segunda y la tercera, aunque en sí mismas entrañen imágenes visionarias, surgen de una metáfora de tipo $A = B$.

Se habla de una impresión de subjetivismo sólo para describir cómo capta el lector la diferencia entre unas estrofas y las otras, pues al desentrañar las imágenes del poema en forma integral, se verá cuán relacionadas están y se pretenderá explicar, hasta donde eso sea posible, la complicación que alcanzan los recursos poéticos para asir el misterio de la poesía.

4.3. ETAPA DE ANÁLISIS DE LA FORMA.

4.3.1. PARTICULARIDADES DEL POEMA PERTENECIENTES AL PLANO FÓNICO, FONOLÓGICO, PROSODEMÁTICO.

4.3.1.1. RITMO.

En la mayoría de los poemas editados en sus tres primeros libros, Luis Rius muestra preferencia por las formas tradicionales de la poesía castellana. Las canciones, romances, sonetos y villancicos son frecuentes en su producción literaria, y constituyen una muestra palpable de su herencia estilística.

El poema analizado ahora forma parte de las obras que reflejan el mencionado gusto del poeta. Es una silva dividida en cuatro estrofas aparentemente sin ninguna peculiaridad. Sin embargo, el estudio de su ritmo ha revelado cuán expresiva puede ser la forma en un texto, y cómo el escritor hace uso de la entera libertad que le confiere el dón poético para transmutar en los versos su ritmo interno.

Como puede observarse, los eslabones melódicos del poema "Destierro II" son desiguales. El texto está constituido por 25 versos, de los cuales diez son heptasilabos y quince endecasílabos. No obstante, en cada una de las estrofas los versos guardan una constante relación de imparidad por razón del número de sus unidades cuánticas; el poema presenta una estructura estrófica homeométrica.

La inflexión distensiva se encuentra en la penúltima unidad de todos los sintonemas versales; y el acento intensivo final se asocia, como es habitual en el castellano, a la cumbre inflexiva de cada grupo melódico. Por lo tanto, la localización de ambos fenómenos rítmicos presenta una disposición análoga, cuya representación podrá observarse en el anexo 2.

El núcleo fónico de rima asonante (A-A) se ubica en las unidades penúltimas y últimas en tres versos de las tres primeras estrofas, y en dos de la última. Esto completa la constitución de un axis rítmico que, en este caso, por ser un poema homeométrico, tiene una configuración asimétrica.

Según Rafael de Balbín, a este axis cuyos polos o extremos estriban en localizaciones distintas se le denomina homeopolar. Sin embargo, sus características no impiden que reúna en él los factores de tono, timbre, intensidad y cantidad en forma asociada. Además, aunque el axis rítmico se halle dislocado en este poema, el factor de cantidad mantiene una configuración de enorme expresividad lírica.

El autor arriba citado afirma al respecto lo siguiente:

La configuración de la estrofa de grupos melódicos o versos desiguales que mantienen entre sí una relación de proporcionalidad, es totalmente rítmica en castellano, aunque sus paradigmas homeométricos, tengan un sentido rítmico distinto del que se origina en la estrofa isométrica. Los efectos expresivos de la estrofa homeométrica, destacan la agilidad y cambiante variedad del ritmo. Siguen con exacta y precisa matización el curso vivo y oscilante de la vivencia; y la longitud diversa —pero proporcionada— de los sucesivos grupos tonales, mueve la línea melódica con las variaciones de altura expresiva. Su axis rítmico homeopolar da un signo rítmico impreso y ligero. (1)

Si se subraya la configuración del axis rítmico en el texto de Luis Rius tendremos :

Es una sierpe he
que se arrastra en la noche conge
de un invierno sin
Ondula por los
su cuerpo ensangrentado, lento
por los llanos a
por los estrechos puentes se adel

Harapos y silencio. Ya no
los corazones llanto ni pa
Nada hiere a la muerte. Sólo el
del crudo invierno
la carne y la estremece. Apaga el
el sordo martillar de las pi

Un tenue resplandor se extiende
en las tinieblas de la noche he
yerta aurora fin
la roja luz que lame las mi
del hijo y de la esposa; el hombre
una antorcha en sus manos apre

La noche sin es
El silencio sin
Enorme y silen
por los parajes últimos de Es
es la oscura sirpe del des
que en la noche se a

ri ^x
lâ [^]
liê [^]
môn ^x
pâ [^]
biê ^x
gâ [^]
tiê [^]
lâ [^]
fi [^]
râs [^]
viên [^]
sâ [^]
lâr [^]
lâ [^]
gî ^x
râ ^x
llê [^]
tâ [^]
trê ^x
lâ [^]
ciô [^]
pâ [^]
tiê [^]
rrâs [^]

da
da
rra
tes
sa
tos,
za.

nen
bras.
lo
ga
to
das.

go
da;
da
das
va
da.

llas.
grimas.
sa,
ña,
rro
tra.

Varios estudiosos de la métrica castellana establecen que los versos menores, es decir, aquellos que no exceden las ocho unidades cuánticas, confieren un ritmo rápido y grave. Debido a que en su pronunciación la fuerza espiratoria no disminuye, la intensidad del

sonido se mantiene alta y el verso resulta fuerte y ágil ideal para las expresiones vivaces o abruptas.

Por el contrario, en la pronunciación de un endecasílabo el lector agota la capacidad del aire espirado y, aunque la mayoría de esos versos ofrece la posibilidad de una pausa breve medial (su ritmo secundario), el esfuerzo se prolonga provocando una lectura deavaneada y suave. Por otra parte, los endecasílabos no pausados obligan una realización seguida cuya lectura agota la fuerza espiratoria. Esto genera una sensación de longitud, de gran extensión. Cuando se dicen en voz alta, se puede sentir cómo se va perdiendo la intensidad sonora; por eso se encuentra en ellos la languidez propia de la tristeza o el tono opaco de la sobriedad.

Así, se tiene en el poema "Destierro II", una combinación métrica de grandes posibilidades líricas. Luis Rius aprovecha al máximo las contradicciones expresivas de los metros yuxtapuestos, hasta el punto en que algunos heptasílabos suelen constituir a la vez un solo verso y una sola oración gramatical. Su impacto resulta así doblemente acentuado. A ello se suma la importancia semántica, pues en algunos casos dichas oraciones son afirmaciones contundentes. Se citan como ejemplo los siguientes eslabones melódicos:

La noche sin estrellas.
El silencio sin lágrimas.

Son expresiones en verdad abruptas, llenas de fuerza y dramatismo, contrastantes con los sentimientos de suavidad y longitud prodigados por los siguientes endecasílabos:

Un tenue resplandor se extiende largo
en las tinieblas de la noche helada;

La cadena prolongada de estos versos corresponde también al significado aludido por los mismos.

En otras ocasiones, el poeta escande un endecasílabo por medio de una pausa larga fuera de su posición habitual. La primera parte del verso ostenta siete sílabas cuánticas; de esa manera se corresponde rítmicamente con los heptasílabos del poema estableciendo un juego acústico de identificación y paralelismo. Tómese como ejemplo el siguiente fragmento:

**Harapos y silencio. Ya no tienen
los corazones llanto ni palabras.
Nada hierve a la muerte. Sólo el filo
del crudo invierno rasga**
-- --> la carne y la estremece. Apaga el viento
el sordo martillar de las pisadas.

La cesura cuya función es dividir estos endecasílabos, aparece señalada por punto seguido o coma, y limita una oración completa desde el punto de vista gramatical o también un sirrema. Ahora obsérvese cómo ha quedado la parte opuesta del verso escindido:

**Harapos y silencio. Ya no tienen
los corazones llanto ni palabras.
Nada hierve a la muerte. Sólo el filo
del crudo invierno rasga
la carne y la estremece. Apaga el viento
el sordo martillar de las pisadas.**

Estos sirremas a final de verso resultan expresiones tan breves, que no son usuales como eslabones melódicos de la cadena fónica castellana. Así pues, por razones de

pausación mecánica y significativa, se genera el efecto propio de un antibraquiotiquio, o bien, del tradicional encabalgamiento. Sin embargo, al estudiar las afirmaciones de Antonio Quilis, se observó que estos versos no corresponden fielmente a ninguno de los dos recursos. Dicho autor en su libro *El encabalgamiento en la métrica española*, dice lo siguiente: "podemos definir el encabalgamiento como el desajuste que se produce en una pausa versal al no ser de ninguna manera pausa sintáctica... (tal procedimiento) es una modificación perceptible, una vulneración de las pausas métricas." (2) Y establece su clasificación del encabalgamiento sirremático, tomando en cuenta sólo los casos en los que los elementos sintácticos escindidos son:

"a) Sustantivo - adjetivo.

b) Sustantivo - complemento determinativo.

c) Verbo -adverbio.

d) Pronombres átonos, preposiciones, artículos y conjunciones del elemento que introducen.

e) Tiempos compuestos y perífrasis verbales.

f) Palabras con preposición.

g) Y también, como caso especial ya justificado, las oraciones adjetivas o de relativo especificativas." (3)

Como se podrá notar, nunca menciona la situación de los versos aludidos, en donde se encuentra un verbo transitivo muy cerca de pausa versal, cuyo complemento directo (indispensable para dar sentido a la expresión) se ubica en el siguiente eslabón melódico.

Ahora bien, con respecto al antibraquistiquio el mismo autor dice: "recibe (ese nombre) la parte final de un verso que no llega a cuatro tiempos. No supone encabalgamiento (excepto en los casos sintácticos mencionados con anterioridad), es un efecto completamente contrario a éste, pero puede potenciar estilísticamente una estrofa de la misma manera que el mencionado recurso." (4) Como ejemplo se pueden citar unos versos de Garcilaso:

**La mala yerba al trigo ahoga, y nace
en lugar suyo la infelice avena. (5)**

Como se menciona con anterioridad, los finales de verso delimitados por pausas estudiados en el poema de Rius tampoco son antibraquistiquios, pues suman cuatro unidades cuánticas; sin embargo, la lectura de tales eslabones melódicos exige una realización verbal continua, y son tres las razones motivadoras del efecto de unidad:

1. De pausación mecánica, por la brevedad del sirrema.
2. De tipo sintáctico, porque el verbo transitivo a final de verso requiere del complemento directo, ubicado en el siguiente eslabón melódico, para completar su sentido.
3. De pausación fonológica expresiva, pues en esta forma se plasma el ritmo interno que dio origen al poema.

Se explicará esta tercera razón: resulta notorio cómo el recurso de encadenamiento se utiliza a lo largo del poema, y más aún cómo se reitera constantemente en la segunda estrofa, cuyo espacio constituye una de las partes centrales del texto. Esto se debe a que el contenido semántico de la imagen evocada por el escritor halla en tal configuración estructural una forma ideal de plasmación.

Aunque tal recurso es un rasgo estilístico en la poesía de Luis Rius, cuyo propósito es dotar de agilidad el acostumbrado tono opaco de la melancolía, no suele encontrarse en un mismo poema tantas veces como en el que ahora se estudia; por lo tanto, se puede afirmar que a los efectos propios del procedimiento en cuestión se suma uno más en "Destierro II": la proyección de una configuración serpenteada.

Ya se ha dicho cómo la forma del poema se relaciona íntimamente con su contenido semántico y con la configuración melódica de sus versos. Para establecer la relación entre los recursos estilísticos mencionados, se habrá de recordar también el carácter plural del sentimiento descrito: el autor se refiere al gran número de personas hermanadas por el exilio español.

Es posible ver claramente cómo el recurso del ritmo hace alusión a la solidaridad, a la experiencia generalizada al sugerir los siguientes efectos reveladores:

- a) de un desplazamiento difícil, provocado por las pausas que escandén algunos versos;
- b) de seguimiento y unidad, al efectuarse la lectura continua, u omisión de pausa versal en ciertos casos, y
- c) de longitud, suscitado por la suave expansión de los endecasílabos, y algunos que sí son propiamente encabalgamientos suaves.

Por consiguiente, el texto mismo da la impresión de ser una serpiente herida que se arrastra y que se ondula.

4.3.1.2. CONSTITUCIÓN FONÉTICA DE UNA ACCIÓN EVOCADORA.

Una pausa duradera determina la importancia contundente de los tres primeros versos. Después de ese punto aparte la estrofa continúa. Tres proposiciones coordinadas conforman el segundo fragmento. Tres acciones que lleva a cabo la serpiente de la que se habla, y que, como ya hemos dicho, prosiguen el devenir de la imagen:

Ondula, pasa, se adelgaza.

El verbo inicial: "Ondula" es poseedor de una gran expresividad. En la medida que la sensibilidad del lector capte su efecto, logrará una mejor intuición totalizadora del poema, ya que hay una íntima relación entre el significado y la forma de dicha palabra y la estructura encadenada del texto.

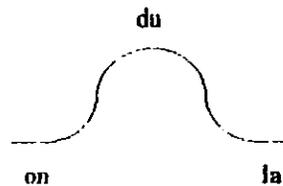
La ondulación es un movimiento que imita el de las olas del mar. Algo que se ondula describe medios giros y su figura aparece en forma de curvas eslabonadas. Si se imagina la serpiente en movimiento, se actualiza una escena relacionada con la única manera de

transportarse con la que cuenta dicho animal: dibujando con su cuerpo, retraído en forma periódica, un deslizamiento zigzagueante.

Pero la fuerza dinámica que imprime a la imagen esta palabra, no sólo emana de su significado, sino también de su propia constitución fonética, pues, el mensaje semántico de movimiento serpenteado sugerido por el vocablo en cuestión, redonda en los sinfonemas que, funcionando como significantes sociales, se unen en él.

La palabra está formada por tres unidades cuantitativas. Dos de ellas son átonas, y una, la sílaba en posición media es tónica.

Por razones de intensidad la configuración de la palabra es como sigue: la sílaba /on/ registra una posición ascendente; corresponde a /du/ la cumbre inflexiva; y /la/ está en posición descendente.



Así pues, se puede notar cómo la palabra *ondula*, al ofrecer una pronunciación sinuosa, reitera en la percepción del lector el avance difícil de los exiliados y, además, preludia la estructura serpenteada del texto.

La primera sílaba de la palabra es trabada, es decir, termina en consonante. La siguiente sílaba empieza asimismo con consonante, esto da lugar a una depresión sonora en relación con la vocal que necesariamente aparecerá después de ambas.

La intensidad de dichas consonantes se debilita aún más, debido a la depresión de perceptibilidad que comúnmente separa las sílabas.

Es por ello que la vocal "u", no obstante ser la más cerrada entre las vocales, abre la cavidad bucal y su sonido se realza. Esta ligera modificación en su timbre habitual se matiza significativamente por el hecho de estar en posición tónica.

Según Tomás Navarro, la disposición de algunos principios fonéticos de carácter general puede variar la cantidad relativa de los sonidos que requiere un fonema para ser perceptible. (6) En el caso de la palabra analizada, la vocal "u" debido a las especificaciones anteriores, adquiere una "cantidad relativa" mayor a la de los fonemas que la rodean. Por ello, se puede decir que su sonido se percibe "semilargo", en comparación con el breve de los otros fonemas.

Es interesante recordar que para Jhoames Pfeiffer, las vocales "o" y "u" son sonidos oscuros y amenazadores. Y cuando alguno de los sonidos claros o luminosos como "a", "e", "i" se encuentra entre sonidos preponderantes "o", "u", su pronunciación se hará dura. (7)

En este caso, "ondula" encierra en su propia configuración una pronunciación sinuosa que matiza el significado de una situación difícil. De esta manera, dicho vocablo es un buen ejemplo en el que esencia y palabra se funden. Como diría Pfeiffer: "donde se hace notar que un modelo de verdad se vuelve realidad en el encanto de la forma." (8)

4.3.1.3. ALITERACIÓN DEL FONEMA FRICATIVO "S" Y DE LAS VOCALES CLARAS "A", "E".

Se verá ahora el poema desde el punto de vista formal. Una primera lectura en voz alta revelará la reiteración constante del fonema fricativo "s". En la primera y la última estrofas su persistencia es mayor, pues en ellas el poeta habla de la sierpe que se arrastra y el efecto del fonema mencionado sugiere al lector precisamente el sonido característico de dicho animal al efectuar su desplazamiento. Por otra parte, también se evoca el ruido sibilante emitido por los ofidios.

Cuando se habla del ritmo, se menciona que el cuerpo del poema tiene similitud con el de la serpiente aludida en el mismo. Ahora se debe notar cómo la expresión poética de Luis Rius seleccionó no sólo la forma, sino también los sonidos adecuados para resaltar una serie de asociaciones a que invita la realidad evocada en esos versos. Pero esta selección de la que se habla no es resultado de un trabajo minucioso y consciente. Es necesario recordar

las palabras de Dámaso Alonso: "la aliteración en un verdadero poeta no es un artificio nunca, sino un fenómeno intuitivo, profundamente ligado a la entraña de la creación." (9)

La sierpe va herida, su avance es lento, por lo tanto sus movimientos serán intermitentes, interrumpidos por breves lapsos en los que se recobra el aliento para continuar. La aliteración de las eses en los versos y en las estrofas cobra significación al respecto, pues en un mismo eslabón melódico llega a repetirse hasta seis veces esta consonante, entre cuyo sibileo se escuchan varios sonidos vocálicos haciendo las veces de dichos espacios o respiros.

Ondula por los montes
su cuerpo engangrentado, lento pasa
por los llanos abiertos
por los estrechos puentes se adelgaza.

Harapos y silencio. Ya no tienen
los corazones llanto ni palabras.

Ahora bien, cuando se está frente a un poema de tono solemne, amargo o triste, casi siempre el apoyo fónico reiterativo lo constituyen vocales oscuras. Pero en este caso es notoria la claridad de los tres primeros versos del poema, donde preponderan las vocales "a", "e". La rima asonante en a-a, que se inicia con la palabra "congelada", mantiene a lo largo del texto el mismo cariz de blancura.

En contraposición el poeta ha acumulado, a lo largo de las cuatro estrofas, un léxico que expresa oscuridad: noche, tinieblas, apaga, oscura. Y la definición de la atmósfera juega

en ello un papel importante, pues la palabra "noche", reiterada cuatro veces, acumula el concepto de negrura.

En el entramado fonético del poema se establece un juego antitético entre la claridad de las vocales preponderantes y la oscuridad evocada por las citadas palabras. Luz y sombra. Mas, es necesario recurrir al aspecto semántico para aclarar el sentido de tal contraste. Antes se mencionó la palabra "congelada", ubicada en el contexto de la primera estrofa. En tal vocablo (como en los tres primeros versos) la claridad fonética sugiere que la sierpe en cuestión se arrastra por una superficie no terrosa, sino escarchada. Una superficie de hielo (valga la redundancia) blanco, sumida después en la oscuridad nocturna.

Este efecto se reitera en todo el poema y, finalmente, cierra en la cuarta estrofa, donde no se menciona ningún adjetivo o sustantivo referidos a la algidez, pero el cuadro fónico subraya la idea. La única diferencia está en que, para dar por terminado el poema, el autor quiso particularizar el referente, y la inexistencia de la tierra (aspecto irracional en la primera estrofa) se sustituye por la mención de España, suelo por cuyos senderos se arrastra la imagen del éxodo.

En esta forma se explica la blancura de las vocales aliteradas en el texto, al identificarlas con el color del hielo y, por ello, con el frío mortal en las carnes y en el alma de los desterrados.

4.3.2. PARTICULARIDADES EN EL POEMA PERTENECIENTES AL PLANO MORFOSINTÁCTICO.

4.3.2.1. PREPONDERANCIA DEL SUSTANTIVO.

En "Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius", Graciela Cándano Fierro cita las siguientes palabras del autor:

Pienso, cada vez más, que el adjetivo es lo fundamental (en la poesía). 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. (10)

En contra de lo que podría suponerse, debido a las mismas declaraciones del escritor hispanomexicano, en su poesía hay una preponderancia de sustantivos a expensas de los adjetivos. Por esta razón, aquéllos cobran una mayor fuerza expresiva, esto es, intensifican su capacidad evocadora y connotativa.

Entre los sustantivos utilizados con mayor frecuencia por el autor se pueden señalar: soledad, mar, ausencia, sueño, corazón, sombra, noche, tristeza, alma, silencio, tierra, muerte, amor. Mencionarlos solamente sería una vana tarea, pero si se pone atención a su significado, revelan, aun sin estar contextualizados, una enorme tendencia a la melancolía y a la oscuridad, una necesidad de volcar en expresión un sentimiento muy íntimo e individual.

Tan sólo en los mencionados sustantivos privan los de categoría abstracta. Pero no sorprende cuando Arturo Souto dice: "lo suyo es el ser humano en carne y hueso, el amor concreto y definido, los frutos terrestres, las cosas más menudas y naturales", (11) porque Luis Rius es un poeta de "tierra", pero se debe agregar que se siente fallido su intento de aferrarse a ella. El viento, la sombra, el sueño (sus palabras preferidas) lo hacen etéreo y, en ocasiones, sobrecoge su voz, como si fuera la emanación de una fantasmagoría o de la propia inconsistencia. Compruébese lo anterior en la lectura de los siguientes versos:

"Se enamoró el viento." (12)

"Pero sombra soy, soy sombra
que huye de sí misma, y no;" (13)

"¿Qué le ha pasado al aire? ¿Son aún más
estas horas? ¿Y vivo aún? ¿Aún canto?" (14)

Más la mayoría de las veces el poeta ofrece expresiones compactas, concretas. Como si de su interior brotase un fuerte impulso de ponerse en contacto con el mundo, de reconciliarse con la realidad como ser humano. Surge entonces "el corazón" en un lugar privilegiado, que muestra un rasgo romántico de Rius, quien presenta los hechos siempre al trasluz del sentimiento. Su "yo", es decir, la manera subjetiva como percibe las circunstancias que lo rodean y las sensaciones o efectos despertadas por éstas, son el motivo sugeridor de casi toda su obra lírica.

Los extremos explicados entre los que se mueve la preferencia léxica del escritor, ponen de manifiesto la respuesta afectiva ambivalente originada en el lector al percibir su mensaje poético. Sensaciones encontradas claramente aludidas por Graciela Cándano al

decir: "Las palabras en boca de Luis Rius resuenan como cuchillos, como campanas, como aire." (15)

La escritora logra captar muy bien su intuición a través de los términos elegidos como definidores de una fuerza expresiva, cuyo léxico oscila entre la ingravidez de lo inconciso y el golpe sujetador de lo concreto. Cuchillos son, por supuesto, la concentración de materia por medio de sustantivos que evocan una realidad dada, y las oraciones cortas en cuyo desarrollo descansa, en varias ocasiones, la carga de sentido y de representación en el verso luisiano. Léanse los siguientes versos como ejemplo de lo dicho:

"Sonreír. Mar. Debajo
del mar. La blanca mina
de la sal. Silenciosa. Por debajo,
menos y más --más tuya-- que tu risa.
Vuelo a punto. Paloma que ya es rosa.
Pétalos ya las alas detenidas.
... Y mi amor, y mi amor de pronto erecto
como una espada a sola tu sonrisa." (16)

Aire, es la vaguedad, la imprecisión de una identidad indefinida, plasmada en expresiones cuyo significado se refiere a lo inasible: viento, sombra, nada, sueño. Aire también la velocidad de su ritmo, cuyo cauce, refrenado por la tristeza, parece estar mediado por campanadas fúnebres.

Analícese el poema "Destierro II" que es un buen ejemplo de lo mencionado con anterioridad. Tiene en total cuarenta y un sustantivos distribuidos entre las cuatro estrofas. La primera cuenta con ocho, en la segunda hay trece, en la tercera once, y en la cuarta nueve. El número de adjetivos es menor: cinco en la primera, dos en la segunda, cinco en la tercera

y cuatro en la cuarta. En total suman sólo dieciséis. Ni siquiera la mitad de los sustantivos. Esto asegura un claro sello en el ritmo concentrado y, a la vez, ágil de la poesía luisiana.

Por supuesto, algunas de las citadas como palabras recurrentes en la poesía del autor se presentan en este texto formando parte esencial en la configuración de la imagen: noche, corazones, muerte, silencio, viento, tierra. Obsérvese cómo al unir en unas cuantas frases con sentido tales palabras se esboza la idea sustancial desarrollada en el poema: el destierro definido por corazones silenciosos, en el viento de la noche... corazones sin tierra, heridos por la muerte.

Es importante revisar las dos estrofas centrales, por ser en ellas donde esta característica se evidencia:

Estrofa segunda	{ <u>Harapos y silencio</u> . Ya no tienen los <u>corazones</u> llanto ni <u>palabras</u> . <u>Nada</u> hiera a la <u>muerte</u> . Sólo el <u>filo</u> del crudo <u>invierno</u> rasga la <u>carne</u> y la estremece. Apaga el <u>viento</u> el sordo <u>martillar</u> de las <u>pisadas</u> .
Estrofa tercera	{ Un tenue <u>resplandor</u> se extiende largo en las <u>tinieblas</u> de la <u>noche</u> helada. Yerta <u>aurora</u> fingida la roja <u>luz</u> que lame las <u>miradas</u> del <u>hijo</u> y de la <u>esposa</u> . El <u>hombre</u> lleva una <u>antorcha</u> en sus <u>manos</u> apretada.

Claramente se puede notar cómo la contextura gramatical desarrollada en ambas induce a pensar en lo que Dámaso Alonso llama “sintetismo de las nociones”, pues domina

la mencionada función predominante del sustantivo. La segunda estrofa del poema es bastante ilustrativa al respecto. En ella, los trece sustantivos, sobre cuyo soporte es construida la imagen, se suceden unos a otros formando un efecto de excesiva densidad. Según palabras del autor arriba citado, la copiosa condensación de materia suscita una expresión más fuerte, más impregnante o más sintética pues "el nombre aislado, desnudo, tiene que multiplicar sus valencias afectivas." (17)

Con mucha frecuencia, antes de colocar adjetivos en abundancia, Luis Rius prefiere recurrir a las frases adjetivas donde privan los sustantivos. Pero cuando aparece un modificador, el valor expresivo de éste suele ser muy importante en la intuición total del poema. Véase en la estrofa segunda del texto que nos ocupa. No hay en ella un sólo adjetivo cualificador y, no obstante, es descriptiva.

En resumen, se puede asegurar que el poeta de Tarancón debe en mucho el efecto devastador de la fatalidad, impreso en su decir poético, al número y peculiaridad de los sustantivos acunados en sus versos.

4.3.2.2. FUNCIÓN DEL ADJETIVO.

La opinión de Luis Rius acerca de la potencia expresiva en el adjetivo, fue manifestada con claridad en la entrevista que publicara Graciela Cándano:

--Acabo de recordar a Machado 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. Y esa es la maravilla.

... Manuel, su hermano, que era uno de los grandes adjetivadores, nos dejó: 'y de sus ojos el azul cobarde'. He aquí un ejemplo de adjetivo cualificador, el que individualiza, lo que da una idea de la visión propia de la realidad de la que se habla. (18)

En el ejemplo que el poeta citó de Manuel Machado, la adjetivación corresponde ya, con exactitud, a la forma como plasman sus intuiciones los poetas contemporáneos. En su libro *Teoría de la expresión poética. I*, Carlos Bousoffo expone lo siguiente:

La nueva posición vital de tipo irracionalista (en un cierto sentido) propia del hombre contemporáneo, ... es, pues, la que en parte (aún veremos luego otra causa de ello) ha producido el nuevo sistema imaginativo (y, en general, el nuevo aspecto de la poesía). Pero del mismo modo que esta nueva posición vital no es sólo ruptura con una generación anterior, sino con toda una era que comienza acusadamente con Descartes y se dibuja más débilmente desde antes del Renacimiento, la nueva imagen (la nueva lírica) no rompe sólo con una escuela precedente, sino con todo un vasto período literario que se extiende, aproximadamente, desde el siglo XVI (y aún desde el comienzo de la literatura) hasta el s. XIX: en el romanticismo empieza ya, aunque sólo aquí y allá y más bien por síntomas que por efectivas realidades, a resquebrajarse. De ahí se deduce la trascendental importancia de la poesía contemporánea para la historia de la poesía, y también, como consecuencia, la eminencia de su valor estricto. (19)

En efecto, la peculiar selección de atributos a la que se refiere Rius al evocar el verso del poeta modernista tiene mucho que ver con la construcción de una imagen visionaria. Pero antes de explicar cómo el escritor hispanomexicano utiliza tal recurso se apuntará la intención gráfica de los adjetivos en la primera y la cuarta estrofas del poema "Destierro II".

En ellas, fiel a sus convicciones, el poeta tiende siempre a cualificar, a definir sintéticamente sus percepciones por medio de un adjetivo preciso y contenedor de las referencias connotativas más raras, esto es, apegadas a las dos o más realidades relacionadas en su imagen.

Pero se debe advertir que la calidad del atributo en estas estrofas está todavía dentro de la conformación de una correspondencia tradicional, pues entre los términos superpuestos se puede establecer una asociación racional. Así lo exige la imagen de la serpiente, cuya función es delinear el contorno, la atmósfera y las características de la escena, donde la significación metafórica establece una semejanza objetiva, tanto material como moral, con el sentimiento que la motiva. Entiéndase lo dicho tomando en cuenta la definición de Bousoffio, para quien la imagen tradicional "se basa siempre en una semejanza objetiva (física, moral o de valor) inmediatamente perceptible por la razón, entre un plano real A y un plano imaginario B." (20)

La plasticidad de la imagen desarrollada en la primera y la última estrofas del poema que se estudia reside en una certera adjetivación de tipo tradicional. Obsérvese los versos iniciales:

Es una serpiente herida
que se arrastra en la noche congelada
de un invierno sin tierra.
Ondula por los montes
su cuerpo ensangrentado, lento pasa
por los llanos abiertos
por los estrechos puentes se adelgaza.

La acumulación de adjetivos cualificadores en sirremas es de tipo sustantivo - modificador: “sierpe herida”, “noche congelada”, “cuerpo ensangrentado”; y aun donde el adjetivo es definidor, o con el esquema gramatical invertido: “llanos abiertos”, “estrechos puentes”, era necesario para economizar, en la expresión poética, lo que en una descripción normal la enumeración de características ocuparía un espacio y un tiempo considerables.

Es claro cómo el modificador “herida” individualiza la serpiente al conferirle un estado en parte físico, en función del significado literal, y en parte espiritual (implícito por los valores connotativos de la palabra) referido al estado anímico del poeta. También es notorio cómo los demás adjetivos desplazan su potencia gráfica en función de este hecho continuando la imagen.

Véase ahora la última estrofa:

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

En ella se reitera la alusión al ofidio, y se insiste en especificar aún más, a través de los cualificadores enorme, silenciosa, oscura, últimos, el significado ambivalente de la mencionada evocación.

Finalmente se concluye: para definir, para caracterizar y para situar a la serpiente aparecen los adjetivos en estas estrofas. Adjetivos sencillos, correspondientes a una imagen

tradicional, pero acertados, pues logran su finalidad en el poema: envolver al lector en una atmósfera gélida y oscura donde imperan el silencio y el dolor.

Se deben revisar en seguida las estrofas centrales. En la segunda sólo hay dos expresiones adjetivas:

**Harapos y silencio. Ya no tienen
los corazones llanto ni palabras.
Nada hiera a la muerte. Sólo el filo
del crudo invierno rasga
la carne y la estremece. Apaga el viento
el sordo martillar de las pisadas.**

Como se puede observar, los mencionados adjetivos son antepuestos, con función de epítetos. Esta utilización del modificador implica un juicio analítico, pues se extrae del sustantivo una cualidad inherente a él, para realzarla por medio del adjetivo.

Nuevamente son útiles las palabras del escritor recogidas en la entrevista “Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius”:

—A propósito de Machado, en la última clase una chiquita... me respondió a la pregunta que yo hacía acerca de la importancia que podía tener el adjetivo definidor, que no el cualificador. Pues resulta que esta chiquita... levanta el dedo y me dice: ‘Maestro, yo creo que tiene la importancia equivalente -- desde el punto de vista expresivo-- (añade en són de complicidad el maestro Rius) --a la de la repetición o el estribillo’.

Eso fue maravilloso --concluye Luis la anécdota--. Si lo tomamos como receptores de poesía, ‘la noche fría’ o ‘la nave cóncava’ equivalen a la repetición, al paralelismo. (21)

Rius comparte la idea de que este tipo de adjetivo se repite en esencia, pues en cada uso de él se parte de una misma intención estética; sin embargo volviendo al poema, lo usa

dos veces en una estrofa donde, como se menciona en el apartado anterior, la carga semántica, afectiva y conceptual recae en los sustantivos. Este hecho indica la importancia evocadora de los sintagmas como tales. Adjetivo y sustantivo se corresponden en un juego de exaltación significativa: “crudo invierno”, “sordo martillar”.

Todo el poema está traspasado por una atmósfera glacial. El poeta sitúa el hecho rodeado de una exacerbada algidez, la de la orfandad. Expresiones como “la noche congelada”, “un invierno sin tierra”, “el frío del crudo invierno”, “apaga el viento”, “la noche helada”, la misma palabra “yerta” (al asociarla irremediabilmente con la frigidez mortuoria), no hacen sino reafirmar en la intuición del lector la misma idea. Por consiguiente, la importancia del epíteto “crudo invierno” es precisamente ésa, la de evidenciar el frío cruel, áspero, en cuyas garras se ven los seres desprovistos de refugio. El siguiente epíteto “sordo martillar”, redondea la idea, pues es en este sistema donde han quedado fijos los pasos apagados por el viento.

Por tanto, se afirma Luis Rius como poeta conocedor de su oficio. No usa el epíteto como una simple postura estética, cuya repetición exagera las expresiones y erosiona el recurso sin sentido. Por el contrario, el adjetivo definidor recobra su fuerza expresiva al ser evocado, además (en esta segunda estrofa) inmerso entre una compacta textura gramatical, donde, como ya se ha explicado, se condensa la materia.

La tercera estrofa es más pródiga en la adjetivación:

Un tenue resplandor se extiende 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

La lectura se orea, se expande por cuestiones de ritmo, y el uso más frecuente de los adjetivos coadyuva en la holgura de los versos.

El primer epíteto, ‘tenué resplandor’, parece ser sólo eso, pero viene al caso recordar las palabras de Borges: “En la figura que se llama oxímoron (sic), se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de luz oscura; los alquimistas de un sol negro.” (22)

Rius no hace obvia la oposición en su verso; en realidad una luz puede ser más baja o más alta y ambas emitir destellos de diferente intensidad; sin embargo, las connotaciones de la palabra resplandor hacen sentir una contradicción entre dicha palabra y su modificador. Normalmente, cuando se utiliza el mencionado término, se hace para referirse a un fulgor admirable; de ello precisamente se desprende el sentido cuando alguien halaga a una persona que está en óptimas condiciones diciéndote que resplandece. Eso es (aludiendo a su principal acepción), resplandecer es brillar, y se llega a la cuestión: el brillo no puede ser apagado, a menos que algún agente extraño mitigue sus destellos. Sólo entonces puede hablarse de un “tenué resplandor”, en cuya expresión, del adjetivo emana la limitante que inhibe la principal significación del vocablo modificado. Así pues, se trata de un oxímoron.

Esta utilización del adjetivo “tenue” es absolutamente acorde con la paradójica situación descrita en la estrofa. Allí se habla de una débil luz, pero una débil luz resplandeciente, esto es, hermosa, pura, nítida, grande en si misma y, sin embargo, débil. Esta luz es la esperanza. El hombre debe proyectarla a su familia, mas... ¿cómo lograrlo?, si es un aura falsa, (he ahí su languidez), si dentro de él está muerta:

Un tenue resplandor se extiende largo
en las tinieblas de la noche helada.
Yerta aurora fingida.

Oxímoron también el nacimiento de la luz, que no puede ser muerto, y no obstante lo es, por ser fingido. Ningún adjetivo sobra. La expresión se condensa. Se sintetiza de una manera eficaz la contemplación de un estado anímico.

Pero falta explicar esta estrofa y la función de los adjetivos al servicio de un recurso que, según Bousoño, forma parte de “la nueva imaginaria de la poesía moderna”: la imagen visionaria. Para acercarse al mecanismo de tal recurso se cita una reflexión de Dámaso Alonso sobre unos versos de Quevedo, en los que, de una manera original para su tiempo, establece una asociación cercana a las visionarias:

“...en Quevedo, la brutal transmutación establece entre dos realidades un débil vínculo, un punto fugaz de relación: ese hilito es sumamente tenue y las dos realidades que une (A-B) son tan dispares, que al cruzarse momentáneamente en el cerebro, algo se rompe allí, quizá una profunda ley de proporcionalidad y correspondencia. Esa rotura es lo que llamamos humor. He aquí dos conceptos:

A = nariz chata

B = ser humano en cuclillas.

Hay tal desproporción entre una “nariz chata” y una “persona en cuclillas”, que para admitir la identidad de ambas nociones hemos de prescindir de toda nuestra razonable racionalidad y aferrarnos a una aparental proporción:

nariz normal = persona en posición erecta
nariz chata = persona en cuclillas.

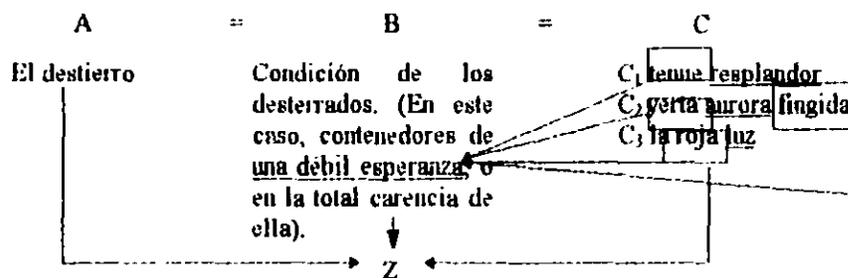
Prestar ilusión a una proporción semejante exige oscurecer todo el campo nocional de ambos conceptos, salvo un solo punto, por el que la imaginación pasará el hilo unidor: nariz -en cuclillas.

Si, desasidos de todo, salvo de ese ilusorio hilillo, flotamos un instante en una iluminada insensatez irracional cuando Quevedo le dice a la pobre chata:

El olfato tenéis dificultoso
y en cuclillas..." (23)

Ahora bien, la imagen de Quevedo se construye en la forma A=B. Donde A corresponde al término real: la nariz chata; y B corresponde al término metafórico: el ser humano en cuclillas. Hasta aquí, todo estaría dentro de lo tradicional. Pero la sensación innovadora viene cuando se nota que la frase adjetiva sólo adquiere sentido en torno al plano B y no al A. Esto forma el desajuste, la asociación irracional, en fin, el carácter visionario. Por eso estas frases parecen algo descabelladas, completamente irracionales si se quiere encontrar una explicación lógica y pronta. Mas la desconexión entre el término y su modificador sirve (en este caso a Quevedo) para definir aquella nariz sumamente achatada, en forma por demás ridícula. La extravagancia de la expresión, el "chiste", la sorna se trasladan en la sensibilidad del lector, directo a su evocación de la susodicha nariz. Por esto, entre otras cosas, Quevedo ofrecía en su tiempo, una fuerza expresiva muy especial. Mas tal procedimiento es todavía raro en sus versos, casi se limita a usarlo en su poesía burlesca por aquello de la hilaridad causada a través de la semejanza total entre los planos asociados. Además no se encuentra en él ningún caso de continuidad en la figura. Por ello, aunque su manera de adjetivar muestre algún ingrediente de "visión", no llega a serlo.

En la estrofa de Luis Rius, la asociación es aún más difícil porque el poeta complica la imagen al utilizar un doble plano metafórico en que se omiten en forma literal, tanto el plano real A como el plano metafórico B. Sólo presenta en la expresión poética la segunda metáfora, correspondiente al plano C; y los indicios que deben sugerir, al menos emocionalmente, los anteriores planos, se hallan en los adjetivos, que no corresponden racionalmente al término evocado en el plano C, sino al plano tácito B. Véase la representación:



Emociones: Desolación, desamparo, desilusión
incertidumbre, apatía, tristeza, impotencia, miedo.

Para lograr la mejor comprensión del recurso, nada más adecuado que las siguientes palabras de Carlos Bousoño:

“Frente al tipo tradicional de desarrollo imaginativo o alegoría se viene a situar el desarrollo no alegórico de la imagen característicamente contemporánea. La novedad consiste en que ahora el plano A no reacciona frente a la proliferación $b_1 b_2 b_3 \dots b_n$ del plano imaginario B emitiendo a su vez, términos $a_1 a_2 a_3 \dots a_n$ correlativos a aquéllos; antes, estos elementos $b_1 b_2 b_3 \dots b_n$ se justifican exclusivamente como emanación de B. Quiero decir que cuando el lector encuentra en la esfera de evocación B esos términos $b_1 b_2 b_3 \dots b_n$ no debe buscar en la realidad A el soporte realista $a_1 a_2 a_3 \dots a_n$ que les dé curso legal. Los legaliza B, o si se quiere mayor rigor, los legaliza la emoción Z en que A y B

coinciden, y por la que, a su vez, esos miembros A y B han podido ofrecerse en ecuación:

$$\begin{array}{c} A = B \quad b_1 \quad b_2 \quad b_3 \dots b_n \\ \quad \quad \quad \backslash \quad / \\ \quad \quad \quad \quad Z \end{array}$$

En efecto, los ingredientes $b_1 \quad b_2 \quad b_3 \dots b_n$ sirven para reforzar la impresión Z en que se suponen coincidentes a A y B. Advierto que este tipo de desarrollo visionario puede afectar también, durante el período contemporáneo, a las imágenes tradicionales en que a veces recaen nuestros poetas del siglo XX. De este modo, esas imágenes, al visualizarse en su desarrollo, abandonan de hecho su 'tradicionalidad' adquiriendo la plasticidad que caracteriza a la nueva imaginaria." (24)

Debe tomarse en cuenta que el crítico habla de una imagen en la que se superponen sólo dos realidades. De cualquier forma, el recurso es el mismo. Aunque en este poema, no es fácil encontrar varios ingredientes que continúen el plano B o en todo caso C, sino más bien, imágenes paralelas, que desarrollan la misma idea aludida en el texto, pero que mantienen su independencia. Esto va acorde con la preferencia de Rius por las frases cortas y las ideas concisas.

Ya se ha mencionado en otro apartado la habilidad del poeta para rescatar la tradición, para hacerla vivir, porque emerge de su formación y de su temperamento español. Pero ahora se muestra la otra cara de la medalla. Su manera de adjetivar tiene mucho que ver con la de la poesía contemporánea. Así lo dice Monserrat Ramírez: " Se descubre a un poeta que no sólo escribe siguiendo la tradición, sino también, a la manera actual...; 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...". (25) En realidad, todas las imágenes tradicionales o visionarias tienen movimiento, pero ella debe referirse a la continuidad que se establece en el plano irracional de las llamadas imágenes visionarias, por ello menciona el dinamismo como característica contemporánea.

Pues bien, no sólo se encuentra en Rius el ritmo, la cadencia a la que no puede escapar por hallarse en su voz, en su sangre; se encuentran también reminiscencias de una finura cuya génesis podría rastrearse en los logros de la poesía pura, propiamente en Juan Ramón Jiménez. Es clara la diferencia entre el poeta novecentista y el poeta hispanomexicano: aquél huye de la anécdota, mientras que Rius se apega al símbolo en la mayoría de sus poemas, en ese sentido más a la manera de Antonio Machado.

Pero se debe reconocer que un hallazgo artístico de la magnitud de aquél, en cuyo esfuerzo se sumergió gran parte de la creación juanramoniana, al paso del tiempo es asimilado por la expresión poética trascendente, verdaderamente artística, aun de algunos poetas de la vanguardia como Federico García Lorca, y después, cultivado como rasgo característico de la poesía moderna.

Dice Carlos Bousoffo al respecto:

... un fenómeno diferente, propio también de la poesía contemporánea con que a veces se 'completa' el de la imagen visionaria, al cual en efecto, 'supone', consiste en que esos ingredientes $b_1, b_2, b_3, \dots, b_n$ (cualidades o atributos imaginativos), que crecen sobre el plano imaginario B sin conexión alegórica con el plano real A, descienden, sin embargo, a A, en ocasiones, con lo que A aparece con las cualidades o las funciones, etc., que son propias de B. Este fenómeno se da poquitas veces en Rubén Darío y menos en Machado. Pero

en Juan Ramón Jiménez se convierte ya en característico y, por supuesto, es habitual de los poetas de la generación del 27. (26)

Con *firava de la* que se habla antes, bien puede venir de una utilización similar del adjetivo, pues, según la impresión, en ambos poetas: Juan Ramón Jiménez y Luis Rius, la especial manera de conceder atributos se debe al uso de la imagen visionaria y de la traslación de cualidades entre los planos, real e irracional aludida en la cita de Boussoffo.

He ahí el porqué no se podría divorciar a Luis Rius de su momento histórico. Es un poeta de herencia, sí, pero su particular fuerza expresiva resulta de una amalgama entre valores estéticos de ayer y de hoy. De ahí la frescura de sus versos y la eficacia para impactar a un lector de nuestros días; de ahí también la incomparable delicia al recorrer sus líneas y respirar lo que agrada de tiempos pasados con un especial aroma a nuevo. ¿Qué tienen estos versos que los hace proyectar un sello único, que los hace tan parecidos a otros y tan diferentes? Tal vez la respuesta sea: la herencia de una expresión poética tradicional, combinada con la propia utilización de los medios provistos por la imaginaria contemporánea.

Pero es necesario observar el adjetivo, fuerza y misterio, recurso cuya potencia individualiza la expresión de los verdaderos poetas. Adjetivos visionarios, en su función cualificadora o como epítetos, adjetivos al servicio de una imagen irracional. Observemos también la estrofa tercera del poema "Destierro II". Es necesario leer nuevamente este fragmento reproducido unas páginas atrás, donde se han subrayado los atributos.

En “la noche helada”, funciona un adjetivo cualificador, cuya tarea es especificar, una vez más en el poema, el contexto físico en el cual se desarrolla la acción. La frase “en las tinieblas”, aunque desde el punto de vista morfosintáctico es un complemento circunstancial de lugar, no hace sino adjetivar, pues habla de una noche oscura y tenebrosa. Un escenario cuya impresión plástica mueve a percibir, de manera irracional, el sentido visionario de la imagen: el estado del alma bien puede parangonarse con los sentimientos de abandono, de miedo ante lo desconocido, que normalmente asaltan al hombre perdido en la oscuridad. Y el frío de “la noche helada”, ese frío superlativo en cuya escarcha envuelve el poema Luis Rius, es persistente, cortante. Tiene su origen en la noche del alma, y emerge imperioso para herir los cuerpos.

El aspecto físico referido en el plano imaginario de la expresión pone al descubierto una actitud mental y afectiva, de esa forma, delata las circunstancias del momento por el que atraviesa la psique de los desterrados.

Por otra parte, “la roja luz” es una nueva intuición sintética, sólo que aquí el adjetivo antepuesto no resalta una cualidad inherente a cualquier luz, sino únicamente a la evocada por este sintagma: la de la esperanza. Es roja, porque debe ser ardiente, a ello alude también su procedencia, es decir, el reflejo de la antorcha apretada, asida con desesperación por la intención del hombre en su deseo de aferrarse a la vida.

Y, entre toda esa maraña de imágenes visionarias, los adjetivos funcionan como “indicios” para que la intuición relacione el ánimo de los desterrados con el propio destierro.

Es así como se cumple el objetivo principal del poeta: definir el destierro por medio de las condiciones, tanto físicas como afectivas de los desterrados. Por tanto, el texto en su conjunto opera a través del principio marcado por una figura de contigüidad: la metonimia. Dicho de otra manera, define el destierro por medio de imágenes visionarias cuya función es presentar los efectos en lugar de la causa. Otro rasgo estilístico de los poetas contemporáneos que comparte Luis Rius:

... la lírica, que no es más que una particularización de la cultura en sentido general, ha sufrido en su evolución, como no podía ser menos, el proceso mismo de ésta hacia un subjetivismo o idealismo cada vez más agudo.

... el subjetivismo o idealismo extremado hace que el mundo no importe sino como productor de reacciones psíquicas. Esto es, el mundo como tal desaparece y es sustituido por sus efectos en mí. (27)

4.3.2.3. CONSIDERACIONES SINTÁCTICAS.

Ya se ha entrevisto la importancia de la imagen en la poesía de Luis Rius. Ahora bien, en el entendido de que el movimiento es una característica sustancial del recurso, se estudiarán

los verbos, tanto en función del acontecer, como en su capacidad semántica, pues, según sea la realidad aludida en el texto, será la importancia expresiva conferida a las acciones.

En este poema: "Destierro II", la doble referencia metafórica y la sucesiva evolución en ambos desarrollos, acusan al tiempo presente de los acontecimientos. Este tiempo, a su vez, hermana las estrofas primera y cuarta --donde se alude a la serpiente-- con las dos centrales, cuyo referente son los desterrados.

Un rasgo estilístico de Luis Rius, con respecto al uso de los verbos, es precisamente el omitirlos cuando se trata del copulativo ser. Debido a ello, si vemos los versos del poeta desde el punto de vista gramatical, encontraremos muchos verbos elípticos que introducen predicativos, donde tales modificadores pueden ser metáforas, símbolos o visiones. El mencionado poema ofrece algunos ejemplos: /Harapos y silencio./ /La noche sin estrellas./ /El silencio sin lágrimas./

Para afirmar o para negar algo, se utiliza siempre el verbo "ser". En su conversación con Graciela Cándano, el autor comentó lo siguiente

"... el poeta es poeta no por lo que afirma, ni por lo que niega; dice Machado, sino por lo que duda. Tenía razón Machado.

... el que hace arte debe crear una interrogación y no decir 'esto es la verdad', 'esto es la mentira'." (28)

Luis Rius se pregunta siempre; para ello utiliza, como se menciona antes, el verbo elíptico "ser". Numerosos versos ofrecen constancia de ello. Sin embargo, basta una mirada superficial a su estilo, para advertir la abundancia de juicios plasmados en forma de afirmaciones o negaciones. Nada menos en este poema, al definir el destierro, lo hace por medio de oraciones declarativas, cuyo sentido es mostrarnos la realidad de una manera subjetiva

Nuevamente, el verbo elíptico "ser", ahora en las definiciones. Definir es dar un nombre a las cosas, es resaltar los atributos que se sienten importantes en ellas, es dar un lugar dentro de la propia cosmovisión y aun dentro de los afectos. Y al poeta hispanomexicano le importa hablar de sí mismo. Sus versos tienen una urgencia serena, pero imperiosa, por develar el delicado mundo interior y la tristeza en cuya atmósfera se fraguan sus percepciones. Lo que explica su tendencia a definir. Véase nuevamente la primera estrofa, con la intención de explicar la función de las acciones. Como se puede apreciar, aquí se dice, a través del verbo "es", lo que significa esencialmente el destierro para quienes lo sufren en carne propia y, por medio de la cópula, se establece la semejanza racional entre los términos comparados en la imagen plástica.

En seguida, la mencionada serpiente efectúa una acción refleja reflexiva; a través del verbo: "se arrastra", mueve su cuerpo trabajosamente por parajes amargos, tanto de la depresión, como de las tierras de España. Nótese cómo el verbo, elegido con gran acierto, encierra en su propio significado la lentitud, la dificultad del movimiento, entrafada también en la estructura del texto, en su ritmo, reforzada por el léxico y la transposición del adverbio

“lento” en uno de los versos más evocadores del poema: “su cuerpo ensangrentado, lento pasa”.

Con todo, el desplazamiento continúa, como corresponde a la intención plástica de la imagen: ondula, pasa, se adelgaza. En general, movimientos efectuados en presente, para potenciar la actualidad en el sentimiento de los desterrados. No importa cuánto tiempo hayan estado fuera de casa, la añoran siempre con la misma intensidad.

Con respecto a la cuarta estrofa, (que se menciona siempre unida a la primera, por compartir ambas la misma imagen), ya se señaló cómo, al estar conscientes de la elipsis del verbo ser, se aclara el sentido de los dos versos iniciales. Sin tomar en cuenta lo anterior, cada uno sigue siendo una imagen independiente; pero, en su soledad, cuesta un poco ofrecerles un espacio lógico en el desarrollo del poema.

Para un lector de poesía contemporánea, el entender la labor sintáctica de tales versos puede ser intrascendente. Con seguridad, preferiría experimentar la emoción contenida en ellos. Pero, en un estudio de esta índole, es necesario encontrar los mecanismos que producen esa emoción.

Por ello, se prescinde del zeugma para adentrarse en el mensaje poético de los versos aludidos. Ambos ofrecen al lector una clara relación entre su contenido semántico, el destierro y los desterrados. Al leerlos, la idea de la carencia, del total desamparo traspasa el sentimiento. La tristeza más honda, aquella que, por grande, no logra mitigarse y se sufre

día con día hasta la desesperación, ya no se desahoga con lágrimas; se esconde en el silencio, se convierte en la pena acostumbrada, pero fustiga como en el primer momento al alma sin consuelo.

Magia, misterio, sintetismo de las nociones, todo ello entranan los versos comentados. Pero véase la estrofa para continuar el comentario:

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

El explícito “es” del quinto verso establece un paralelismo entre las tres imágenes y finaliza el poema en forma circular, pues los últimos versos (salvo algunos detalles, como el nombre de España que particulariza el acontecimiento) repiten el principio. El efecto de este recurso afirma la idea del hecho indefectible, del presente eternizado en el que está el poema y el sentimiento aludido en él.

Ya se ha visto, cuando se ha tratado de la estructura, cómo el poeta abandona la metáfora de la sierpe en el desarrollo de la segunda y tercera estrofas. Sin embargo, ella sigue aludida, si no en forma conceptual, sí a través de los otros recursos expresivos desplegados en el poema.

Pues bien, en la segunda estrofa del poema, otro tipo de oración muy frecuente en el estilo del escritor, se pone de manifiesto. Aparece el uso del verbo transitivo al final de

verso, o en otra colocación. Cuando se habla de la estructura se explican las particularidades expresivas de dicho verbo. Ahora, importa ahondar en la contundencia de una imagen que alberga en sí misma, por su configuración sintáctico-semántica, una afirmación angustiosa: "Nada hiera a la muerte."

El tono de inflexibilidad en cuyo muro se estrella el más caro anhelo del hombre (su libre albedrío) se entranía, inefable, en esta sola expresión escueta, concisa, aislada por el hecho de hallarse entre dos pausas significativas. Y, desde el punto de vista semántico, la sentencia captada en esta oración estremece. Al leerla, se tiene la certeza de estar ante algo (por supuesto, la muerte) cuya fuerza se impone a toda lucha, a todo intento humano por librarse, a la más terrible rebeldía o férrea inconformidad.

En verdad, nada se puede contra ese hecho. El morir es lo único para cuyo dolor no se encuentra remedio. Equivale a decir: todo está perdido, sólo queda callar y sufrir ante lo inevitable. Pero, es curioso, quienes están obligados a seguir adelante con la conciencia ineludible de este acaecimiento, son los que llevan la verdadera muerte en el alma.

Es innegable cómo el verbo "herir" ha sido elegido por el sentimiento que mencionamos. No podía citarse otra acción, pues quien establece una lucha pretende por lo menos menguar la fuerza del oponente, pero nada se puede, dice el poeta, los hombres se hallan inermes, mudos o rumiando en sus corazones la imposibilidad trascender sus límites.

Referente a la tercera estrofa, ninguna particularidad por demás significativa hay en la acción pasiva refleja “se extiende”, si acaso, el hacer impersonal la responsabilidad del hecho. Eso es, pone de manifiesto que entre todos se propaga esa débil esperanza, tal como si fuera un fenómeno natural ingobernable.

Es necesario hacer notar cómo en la estrofa tercera las acciones continúan al servicio de la imagen mientras ésta se continúa y se complica. Ya antes se subrayó la fuerza evocadora de los adjetivos y, para finalizar el análisis de la función y expresividad de los verbos en este poema, sólo resta reflexionar acerca de la impresión provocada por el siguiente verso: “la roja luz que lame las miradas”.

En realidad, el verbo pertenece a una oración subordinada adjetiva especificativa, y su función se reduce a modificar “la roja luz”. Se puede hacer la sustitución fácilmente: la roja luz lamedora de las miradas. Se confiere, pues, un valor nulo de movimiento en las que parecen ser dos acciones en la tercera estrofa, y se puede concluir: la ausencia de dinamismo en ella (con excepción del verbo “lleva” en el verso quinto) adensa la expresión, generándose nuevamente el ritmo lento característico del poema, ahora también por el estatismo de la imagen, cuyos adjetivos acentúan la atmósfera y no tanto el devenir. Además, se debe recordar que el adjetivo hace lento el ritmo.

Aquí es como Rius potencializa la capacidad expresiva de su lenguaje: imágenes concisas, frases cortas, sintetismo de las nociones, tendencia a concretar en el concepto

desnudo sus percepciones. Por eso los verbos, al servicio de la imagen, revitalizan el movimiento, confieren agilidad al ritmo yorean las cadenas fónicas por compactas que sean.

4.3.2.4. IMPORTANCIA EXPRESIVA DE LA TRANSPOSICIÓN DEL ADVERBIO “LENTO”.

Viene ahora al caso hablar de un recurso especial utilizado en un verso aludido anteriormente por su importancia: “su cuerpo ensangrentado, lento pasa”.

Ya se ha señalado que la expresión de Rius es serena, pero se debe especificar cómo, la mayoría de las veces, se percibe este efecto por el ordenamiento, la distribución simétrica de elementos, la armonía y medida del verso; todo ello heredado de los vestigios estéticos del renacimiento petrarquista, muy leídos por el autor, estudiante y maestro de letras.

Por eso llama tanto la atención esa violencia ejercida en el orden gramatical del verso, al poner en primer término el adverbio “lento” y después la acción modificada por aquél: “pasa”. Bien, la intuición de la que se parte señala el motivo.

Se ha hablado del ritmo arrastrado, entrecortado y despacioso al señalar el avance de la serpiente. El colocar la palabra "lento" casi en posición central del verso, y después de una *cesura*, obliga al lector a sentir incómoda la pronunciación del sintagma por el adverbio trastocado, lo cual impone una lectura difícil. Estos obstáculos, cuya función es embromar la dicción, no hacen sino reiterar en la "forma" el significado de tales palabras: se habla de un avance lento por un camino sinuoso, pues se obliga a leer con lentitud una expresión *intrincada*.

4.3.2.5. ANÁFORAS: LA PREPOSICIÓN "SIN". LA PALABRA "NOCHE".

Tres veces se repite la preposición "sin" en el poema. Tres veces para denotar la condición de la indigencia. Hay que señalar las expresiones entre cuya urdimbre se encuentra dicha palabra:

Es una serpiente herida
que se arrastra en la noche congelada
de un invierno sin tierra.

La noche sin estrellas.
El silencio sin lágrimas.

En la primera oración, cuya extensión ocupa tres versos, el poeta utiliza la preposición para expresar la falta o la ausencia de la tierra. Si se considera que en dichos versos se está definiendo al destierro, se encontrará un punto de contacto entre la negación y

la carencia: Esos hombres no tienen su tierra, porque se les ha negado la posibilidad de volver a ella. El carácter trascendente de la preposición determina la circunstancia.

Los otros dos versos son similares maneras poéticas de referirse al destierro. El primero de ellos lo presenta a través del uso de la preposición como la completa oscuridad, como la incertidumbre: angustiosa y total perplejidad ante el futuro. El otro verso alude a una pena callada pero latente.

El concepto de carencia aún se repite en otra expresión paralela a la preposición "sin":

**Harapos y silencio. Ya no tienen
los corazones llanto ni palabras.**

La palabra "noche", cuatro veces se repite en el poema como una forma de mencionar al destierro resaltando una de sus características: la oscuridad. Se insiste, pues, en que el exilio apaga la luz de la esperanza y sume a quienes lo sufren en la incertidumbre.

4.3.3. PARTICULARIDADES DEL POEMA EN EL PLANO SEMÁNTICO.

4.3.3.1. LA IMAGEN DE DOBLE PROYECCIÓN METAFÓRICA.

El texto principia con un verbo copulativo en presente: *Es*. Su función semántica principal es definir. Otras veces sólo reúne el sujeto con su atributo. Por lo tanto, en los tres primeros versos el poeta se propone decir cómo es aquello de lo que va a hablar. Y, no obstante, el sujeto permanece tácito; se sabe que es el destierro, pues el título lo ha sugerido ya. Sin embargo, dicha palabra no es aludida por el poeta en forma literal, sino a través de una imagen surgida de sus recuerdos: el óleo de Antonio Rodríguez Luna mencionado en el epígrafe del poema.

Según Johannes Pfeiffer, la diferencia esencial entre las imágenes pictóricas y las literarias está no sólo en la forma de construirse, sino en la manera de captarse. En su opinión, las imágenes pictóricas se pueden percibir por el ojo de una manera global, mientras que para asimilar las literarias se requiere de todo un proceso psíquico.

El mismo autor en su libro *La poesía*, se formula una pregunta interesante: "¿de qué manera peculiar mientan las formas verbales poéticas los contenidos objetivos?, ¿de qué modo específico alberga y encierra la poesía algo así como cosas u objetividades?" (29) Para responder a esta cuestión establece la diferencia entre imagen y concepto. Dice que el lenguaje reúne en sí ambas abstracciones para poder transmitir una comprensión intuitivo-

conceptual. Pero, a diferencia del lenguaje cotidiano, el científico y el filosófico, la poesía recurre a la imagen para captar un contenido espiritual, que de otra manera sería casi imposible expresar, pues el artista transmite, por medio de tal recurso, de manera sintética y eficaz, su propia intuición de una realidad relacionada con el sentimiento.

El artista construye una imagen cuando relaciona una realidad que puede intuirse, con su propia experiencia espiritual y la lleva a la expresión en forma de acontecer. Esto es, cuando evoca un sentimiento por medio de una realidad, cuyas características permiten la simbolización. Johannes Pfeiffer lo explica de la siguiente manera: "(la imagen) se construye en una sucesión temporal, y se nos actualiza sólo en virtud de un constante mirar hacia adelante y hacia atrás. De ahí... que no se trate de una figuración estática, sino en movimiento, en devenir, y lo que importa no es precisamente su intuibilidad (sic) sino su dinamismo." (30)

Las acciones constituyen parte fundamental en la efectividad plástica de la imagen. Pero la capacidad expresiva de dicha figura se sustenta, además, en el uso de la metáfora, ya que el poeta asocia dos realidades intuitivas diferentes y, al referirse a una de ellas, alude también a la otra. Esto quiere decir que en la imagen metafórica se desarrolla una sola configuración acústica con una doble proyección significativa.

Ahora bien, en la imagen metafórica la doble referencia figurada se amalgama. No se yuxtaponen dos significados, sino que ambos están en la misma expresión: uno no se captaría si no lo evocara en sí mismo el otro, y el significado menos literal, el más abstracto, cuyo

sentido se identifica con el estado anímico motivador de la expresión, es, finalmente, el que importará en la intuición total del poema.

Johannes Pfeiffer afirma que si a través de la imagen metafórica el lector puede hacer una recreación particular de los sentimientos del poeta, se habrá logrado "el hechizo poético". (31)

Corresponde, a continuación, explicar el tipo de imagen construida por Luis Rius en "Destierro II", para ello, se recordarán los versos de la primera estrofa:

Es una sierpe herida
que se arrastra en la noche congelada
de un invierno sin tierra.
Ondula por los montes
su cuerpo ensangrentado, lento pasa
por los llanos abiertos,
por los estrechos puentes se adelgaza.

El lector intuye la primera estrofa como la proyección de una escena cinematográfica, pues es un conjunto dinámico desarrollado en forma de acaecer: la sierpe herida se arrastra, se ondula, pasa y se adelgaza. Los complementos circunstanciales de lugar realzan la plasticidad de la expresión, pues permiten imaginar las características físicas de los espacios donde se llevan a cabo dichas acciones.

Ahora bien, si se quiere captar el contenido figurativo del poema, debemos explicar la doble significación de la imagen: la sierpe herida representa, en sentido simbólico, una larga formación de hombres dolientes que caminan hacia el destierro y, a su vez, en sentido

metafórico alude a un estado psíquico susceptible de ser experimentado por cualquier ser humano en similares circunstancias.

En la totalidad de la estrofa se transmuta el sufrimiento y el especial estado psicológico de los desterrados. Su espíritu y su cuerpo maltratos fueron captados por una metáfora surgida de un sentimiento auténtico, en la que se asocian dos realidades tan lejanas en la experiencia como una serpiente y un estado espiritual. Pero, a través de la figura retórica, la "copesión de semas" entre ambos significados produce un efecto dirigido a la sensibilidad del lector. Finalmente, se percibe cómo el particular temple anímico de Rius asoció lo siguiente: la serpiente se retuerce para efectuar su desplazamiento; el espíritu se contorsiona por el dolor.

4.3.3.2. FIGURAS RETÓRICAS.

La metáfora, aparte de funcionar como base para la constitución de la imagen, se encuentra también como figura retórica en varias expresiones del poema. Así, la primera estrofa contiene varias de ellas: "una serpiente herida" se refiere, como se ha mencionado ya, a los hombres que caminan en formación hacia el exilio. "La noche congelada" representa las circunstancias terribles, tanto físicas como espirituales, propias de un "invierno sin tierra",

esto es, del destierro (que aparece también mencionado como "crudo invierno", en la segunda estrofa).

Las metáforas que aluden a la débil esperanza de las familias frente al futuro incierto son: "un tenue resplandor", "yerta aurora fingida", "la roja luz" y "una antorcha apretada". Todas concentradas en los versos de la tercera estrofa.

Por otra parte, se destaca el hipérbaton en los siguientes versos:

Ondula por los montes
su cuerpo ensangrentado, lento pasa
por los llanos abiertos
por los estrechos puentes se adelgaza.

Ya no tienen
los corazones llanto ni palabras.

Apaga el viento
el sordo martillar de las pisadas.

El hombre lleva
una antorcha en sus manos apretada.

Enorme y silenciosa,
por los parajes últimos de España,
es la oscura sierpe del destierro
que en la noche se arrastra.

Este es un recurso heredado de los poetas barrocos, que el autor utiliza en el poema para lograr efectos rítmicos explicados con anterioridad, como el arrastre lento, entrecortado y zigzagante de la sierpe herida. Además del metro, el conseguir la rima es otro motivo por el que se recurre al hipérbaton. También, en la última estrofa se antepone los predicativos para lograr un mayor efecto sensorial. El orden normal sería el siguiente:

La oscura sierpe del destierro, que en la noche se arrastra por los últimos parajes de España, es enorme y silenciosa.

Se mencionará ahora la sinestesia. Recurso por medio del cual se asocian sensaciones que se percibirían normalmente a través de diferentes sentidos. En "se arrastra en la noche congelada" hay una referencia táctil o corporal en el verbo; otra que se capta visualmente: la oscuridad de la noche; y otra nuevamente táctil, pues se refiere a una temperatura: el frío. Lo mismo sucede con la expresión: "la noche helada".

En "...Apaga el viento / el sordo martillar de las pisadas /", se pone de manifiesto una sensación visual: apaga; y otras dirigidas al oído: el ruido del viento y el de las pisadas.

Y, para terminar: / Enorme y silenciosa, / por los parajes últimos de España, / es la oscura sierpe del destierro / que en la noche se arrastra / . Estos versos insisten en las sensaciones corporales, de ausencia de sonido y de oscuridad. Así, las sinestesias reafirman los sentimientos que constituyen el significado profundo del poema: el frío del destierro, la orfandad, el dolor silencioso, el martirio físico, la amargura y la incertidumbre.

ÍNDICE DE CITAS DEL CAPÍTULO 4.

1. Balbu, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, p. 54.
2. Quilis, Antonio, *El encabalgamiento en la métrica española*, p. 84.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*, p. 126.
5. *Ibidem*, p. 127.
6. Cf. Navarro, Tomás, *Manual de pronunciación española*, p. 25.
7. Cf. Pfeiffer, Johannes, *La poesía*, p. 22.
8. *Ibidem*, p. 11.
9. Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, p. 281.
10. Cándano, Graciela, "Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius", *Utopías*, pp. 79-80.
11. Souto, Arturo, "Pensando en Luis Rius", *Novedades*, p. 4.
12. Rius, Luis, *Cuestión de amor...*, p. 109.
13. *Ibidem*, p. 106.
14. *Ibidem*, p. 47.
15. Cándano, Graciela, *Op. cit.*, p. 80.
16. Rius, Luis, *Cuestión de amor...*, p. 141.
17. Alonso, Dámaso, *Op. cit.*, p. 298.
18. Cándano, Graciela, *Op. cit.*, p. 79.
19. Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética, T I*, p. 201.
20. *Ibidem*, p. 195.

21. Cándano, Graciela, *Op. cit.*, p. 79.
22. Aluzraqui, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, p. 223.
23. Alonso, Dámaso, *Op. cit.*, pp. 531-532.
24. Bousoño, Carlos, *Op. cit.*, p. 214.
25. Ramírez Castañón, Montserrat, *Vida y obra de Luis Rius*, p. 126.
26. Bousoño, Carlos, *Op. cit.*, p. 221.
27. *Ibidem*, p. 229.
28. Cándano, Graciela, *Op. cit.*, p. 81.
29. Pfeiffer, Johannes, *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, p. 25.
30. *Ibidem*, p. 28.
31. *Ibidem*, pp. 39-40.

CAPÍTULO QUINTO

**ANÁLISIS DEL POEMA EN VERSO LIBRE: "AL MORIR EL PINTOR
FRANCISCO TORTOSA"**

"La nueva métrica se aseguró sobre el principio de la libertad en la disposición de los elementos que la constituyen, sin que quepa entonces una relación si no es de orden discontinuo, o sea que no existen límites en elegir la disposición del criterio creador."

Francisco López Estrada

5. ANÁLISIS DEL POEMA EN VERSO LIBRE: "AL MORIR EL PINTOR FRANCISCO TORTOSA."

5.1. ETAPA EXTERNA.

5.1.1. LOCALIZACIÓN DEL TEXTO.

El poema en verso libre "Al morir el pintor Francisco Tortosa" fue publicado en el libro *Canciones de amor y sombra* en 1965. Posteriormente, como muchos otros, apareció en la antología *Cuestión de amor y otros poemas*, en 1984. Se transcribe el texto tal como apareció en el libro póstumo del autor:

1 El ruido de tus pasos
2 no se repetirá, ni tu voz rota,
3 ni tu mirada azul, ni tu sonrisa
4 vieja y dulce.

5 Memoria
6 de unos pocos ya eres
7 nada más.

8 Ni una flor
9 pequeña, ni una brizna
10 de aire, ... una gota
11 de agua.

12 Tan sólo un nombre,
13 una palabra sola,
14 que a veces dirá alguien;
15 aun menos que un silencio y que una sombra.

5.2. ETAPA DE ANÁLISIS DE CONTENIDO.

5.2.1. TEMA E IDEA CENTRAL.

El tema del poema es la muerte. En forma de elegía Luis Rius lamenta la desaparición de su amigo el pintor Francisco Tortosa, pero el texto entraña también una buena manera de recordar otro tópico: lo poco que significa la vida de un ser humano y aun su fin, ante la indiferencia del mundo cuyas contingencias continúan.

De los versos se desprenden las siguientes ideas: Todo termina al fenecer. Los hombres, dueños por un momento de facultades maravillosas, son la nada, son menos que lo vago y comunmente ignorado, "aun menos que un silencio y que una sombra". Los humanos, los seres racionales, ¿por qué sienten tanta soberbia?, ¿cuál es, en realidad, el motivo del

orgullo, si la individualidad es lo único dentro de la naturaleza condenado a la desaparición total?

Esta idea, pues, universaliza el poema: la singularidad se esfuma, aunque el género persista.

5.2.2. TONO.

El tono es opaco. Es el tono propio de las elegías: entraña melancolía y lentitud, sin embargo, hay en otros poemas dedicados a la muerte de una persona querida un poco de frescura cuando se recuerdan las características del ser inmerso en la plenitud de la vida; en éste no. La singularidad es evocada sólo para corroborar la insignificancia, no del amigo a quien se canta, sino de la propia identidad frente a la idea de la finitud. Así pues, el tono es grave en todo momento.

5.2.3. ESTRUCTURA DEL CONTENIDO.

El poema consta de cuatro divisiones. En la primera, el poeta expone la idea medular del texto, esto es, por medio de una sucesión de elementos pone de manifiesto el deceso de alguien. En la segunda división se afirma la posición del difunto entre aquellos que le sobreviven. El texto, entonces, se universaliza, pues la observación es válida tanto para Francisco Tortosa, a quien Rius dedica sus versos, como para todos los seres que han muerto o que morirán. Ya en la tercera, al comparar la memoria del ausente con algunas cosas minúsculas de la naturaleza, se enfatiza la insignificancia del ser humano como ser individual. Y, para finalizar, en la cuarta división se resume todo lo dicho: quien ha muerto será sólo un recuerdo, mientras haya todavía alguien que lo nombre, pero pronto será nada.

5.3. ETAPA DE ANÁLISIS DE LA FORMA.

5.3.1. PARTICULARIDADES DEL POEMA EN EL PLANO FÓNICO, FONOLÓGICO, PROSODEMÁTICO.

5.3.1.1. COMENTARIO MÉTRICO DEL POEMA.

El poema cuenta con cuatro divisiones no numeradas por el autor, pero puestas de relieve de una manera singular: entre la línea poética cerrada que termina una división y la línea poética con sangría mayor que principia la otra, se abren dos espacios, ante los cuales, el lector tiene la sensación de estar frente a una separación estrófica.

Por otra parte, estableciendo un cómputo de las dimensiones silábicas correspondientes a las líneas que existen en cada división resulta el siguiente cuadro:

Tabla 1

Estrofas	I	II	III	IV
Primera línea	7 sílabas	3 sílabas	4 sílabas	5 sílabas
Segunda línea	11 sílabas	7 sílabas	7 sílabas	7 sílabas
Tercera línea	11 sílabas	4 sílabas	7 sílabas	7 sílabas
Cuarta línea	4 sílabas		3 sílabas	11 sílabas

Al observar lo anterior se puede notar una combinación de diferentes líneas, por lo tanto, es posible catalogar el poema como una silva libre, cuya única diferencia con la silva

modernista. según Isabel Paraiso, es que la primera admite una mezcla de líneas pares e impares, y la segunda sólo mezcla de unas o de otras. (1)

En la clasificación de la autora citada, este poema entraría como "verso libre basado en ritmos fónicos", pues el análisis de su estructura rítmica nos ofrece como resultado el uso, por parte del poeta, de metros establecidos por la tradición. (2) Es factible, según la terminología mencionada, llamarlo en lo subsecuente *silva libre*.

En su libro *Métrica española del siglo XX* López Estrada apunta:

... en un sentido inverso, se transfundieron a la versificación usada por los poetas nuevos los artificios que la libertad gráfica de la línea había creado con las disposiciones de las líneas fragmentadas, escalonadas, etc., y esto dio una gran flexibilidad al curso y disposición del verso. (3)

Esta afirmación habla todavía de la evolución poética en los últimos tiempos del modernismo; sin embargo, aunque Luis Rius escribe su verso libre en momentos posteriores, la coexistencia del verso tradicional y la línea en su último libro de poesía es muy notoria. Este es el caso también del poema estudiado, pero es conveniente aclarar: se usará, en adelante, la denominación de línea que establece Francisco López, para explicar con la nueva terminología que recomienda, la disposición tipográfica del texto. (4)

Ahora se pondrá en claro otro aspecto relevante: la fluencia del poema. En la primera división se establece un enlace suave entre las dos primeras líneas y nuevamente enlace suave entre las dos últimas líneas:

El ruido de tus pasos
no se repetirá, ni tu voz rota, ←

ni tu mirada azul, ni tu sonrisa
vieja y dulce.



En la segunda división hay un enlace encadenado, o sea, las tres líneas están unidas, pero la primera y la segunda lo están por un enlace brusco y entre la segunda y la tercera se da un enlace suave:

Memoria
de unos pocos ya eres
nada más.



En la tercera división las cuatro líneas están enlazadas de una manera brusca:

Ni una flor
pequeña, ni una brizna
de aire, ni una gota
de agua.



Y la última división muestra cuatro líneas cerradas, esto es, sin fluencia y sin enlace de ningún tipo:

Tan sólo un nombre,
una palabra sola,
que a veces dirá alguien;
aun menos que un silencio y que una sombra.

Evidentemente. Lo explicado tiene su fondo expresivo, pues el lector intuye, a medida que el desarrollo del poema se hace menos fluido, el efecto del paso del tiempo sobre los sentimientos y cómo el recuerdo es cada vez menos intenso. La última división, por supuesto, es absolutamente rígida, el movimiento desaparece en la forma, la evocación de la persona se resuelve en nada.

Ahora, al estudiar las clases de líneas engarzadas en el poema se encuentran:

1) Líneas comunes cerradas: 12, 13, 14, 15 En total son cuatro.

2) Líneas comunes fluyentes con enlace suave: 1-2
 3-4
 ...-7

En total son cinco.

3) Líneas comunes fluyentes con enlace brusco: 5-6
 8-9-10-11

En total son seis.

4) No hay períodos extendidos compuestos de línea fluyente y su correspondiente línea complementaria.

Las líneas de los grupos uno, dos y tres se agrupan en las siguientes medidas:

Tabla 2

Número de sílabas	Número de líneas
3	2
4	3
5	1
7	6
11	3

Se observa en el poema, pues, un eje que está sobre la cifra de siete sílabas y la preponderancia de líneas comunes fluyentes, tanto enlazadas suavemente, como en forma brusca. Ambos resultados eran de esperarse, ya que, tratándose de un poeta con habilidades en el dominio de la métrica tradicional, muy apegado a los versos menores de origen popular

y con una acusada tendencia al enbalsamamiento, tales rasgos estilísticos debían presentarse de alguna manera en su verso libre.

Isabel Paraiso menciona en su libro *El verso libre hispánico*, que los poemas en cuya estructura prepondera un verso, (no obstante su polimetría y falta de rima) pueden considerarse “métricos”, por tanto, según la autora, se pueden tomar como muestras claras de una transición entre la métrica tradicional y el llamado verso libre. El nombre que les asigna es “verso libre métrico”. (5)

Por su parte, López Estrada argumenta:

Desde el verso semilibre a las modalidades radicales de la métrica nueva hay un gran número de combinaciones posibles en que la mezcla de versos y líneas puede ocurrir que no sea tan crecida de versos como en el semilibre y que disminuya en forma cada vez más ostentosa. Y en último término, puede señalarse la libre convivencia de ambas modalidades, sin atender a los porcentajes de uso (...) Hay que contar también con que la línea puede a veces contener varios versos identificables en cuanto a su constitución métrica de acuerdo con los módulos comunes de la versificación; otras veces, puede componerse en parte de versos y en parte de palabras libres de esta medida. (6)

Por lo tanto concluimos que el poema de Rius, sin pertenecer a la época de transición entre poesía tradicional y poesía versolibrista, sino situado en un momento de madurez del verso libre, corresponde a una combinación entre la métrica preestablecida y la nueva.

5.3.2. PARTICULARIDADES DEL POEMA EN EL PLANO MORFOSINTÁCTICO.

5.3.2.1. CONFIGURACIÓN GRAMATICAL DEL POEMA.

La configuración gramatical del poema en cuestión, es muestra de una clara tendencia estilística por parte del poeta: en muchos de sus versos, cuya estructura entraña una oración, a un sólo verbo corresponde una multiplicidad de modificadores predicativos. Rius recurre con demasiada frecuencia al copulativo “ser” en sus diferentes conjugaciones, así que no es extraño encontrar el complemento mencionado formando parte de sus creaciones poéticas, aún cuando el verbo esté sobreentendido.

En otro lado se ha hablado de cómo la ausencia de acciones da paso a una expresión en cuyo entramado lingüístico prepondera el sustantivo, y, también, se menciona el efecto en cuanto a condensación de materia que el anterior recurso conlleva. Pues bien, la expresión concentrada del nombre y la rareza del adjetivo, encuentran compensación cuando Rius recurre a las frases adjetivas de predicativo. Por medio de ellas define sus referentes, son el medio eficaz para comunicar su propia percepción de las cosas y para introducir metáforas en forma aglutinante, logrando una sucesión de imágenes sugeridoras.

El poema “Al morir el pintor Francisco Tortosa” responde a las características mencionadas anteriormente, pero como la finalidad de éstas descansa asimismo en los logros

del paralelismo, se requiere explicarlo todo en el siguiente punto y, quede aquí, sólo la constancia del mecanismo sintáctico.

5.3.3 PARTICULARIDADES DEL POEMA EN EL ASPECTO SEMÁNTICO.

5.3.3.1. PARALELISMO.

Se sabe que el paralelismo es un recurso tan antiguo como *La Biblia*, López Estrada lo explica de la siguiente manera:

Este procedimiento, llamado 'paralelismo de ideas', constituye una modalidad primaria en la disposición rítmica de un contenido, mediante un paralelo que unas veces sirve para repetir la misma idea en forma semejante, pero no igual; otras sirve para oponer las ideas o las palabras entre las dos partes; y otras, aunque el contenido sea otro, la disposición sintáctica es análoga. Las tres manifestaciones, sinónima, antitética y sintáctica, son formas elementales en las que, si su origen fue ayudar a la memoria, pudo convertirse en hecho de arte literario. (7)

Pues bien, la primera estrofa del poema consiste en una acumulación de elementos del mismo nivel sintáctico y, a la vez, contenedores de la misma significación:

El ruido de tus pasos
no se repetirá, ni tu voz rota,
ni tu mirada azul, ni tu sonrisa
vieja y dulce.

Como se puede observar, gramaticalmente estos versos corresponden a cuatro oraciones coordinadas copulativas con un elemento en común: el verbo. Una sola acción, aunque negada, para cuatro sujetos distintos evidencia el paralelismo sobre el cual descansa la obsesión del "yo poético" por el desvanecimiento de una identidad: la de su amigo.

El posesivo "tu" prodiga a las cosas mencionadas un aire intimista y familiar que indica cuán allegada era la persona a quien le dirige los versos. Asimismo lo hace la naturaleza de las evocaciones, absolutas peculiaridades personales, rasgos distintivos y definidores de un carácter. La voz y los pasos afinan el oído de quienes los reconocen familiarmente, lo cual implica la extrañeza al ya no escucharlos. La mirada y la sonrisa sintetizan, metafóricamente hablando, el rostro de un individuo, su muy singular manera de expresar cuanto siente y cómo lo siente. Ambas cosas son algo así como una suerte de indicadores del alma. Así pues, el poeta perdió a su amigo y, con él, para siempre, todo cuanto era: la suma de una vida. Ésta es la idea reiterada en la primera división del poema. Y muy justificado el paralelismo, porque ante los hechos más graves, los seres humanos tienden a recordar varias veces, para expresar el dolor y para poder aceptar lo que se hace imposible.

Una vez expuesto lo perdido, la segunda división del poema menciona lo que se salvó del ser amado: tan sólo un recuerdo.

Memoria
de unos pocos ya eres
nada más.

Y el texto, fiel a la configuración gramatical de la primera división, sigue dando muestras del paralelismo en sus modalidades sinónima y sintáctica. Una sucesión de terminos con la misma función modificadora se desprende del verbo "eres" como una cascada de equivalencias que tratan de encontrar la manera más propia para decir la insignificancia del recuerdo, y, con ello, el descontento por tener que conformarnos con él.

Ni una flor
pequeña, (eres) ni una brizna
de aire, (eres) ni una gota
de agua. (eres)

La figura retórica polístindeton, expresada al repetir la conjunción "ni", refuerza las siguientes ideas: ante la inmensidad de lo perdido y la timidez de un fantasma esperanzado a la memoria, las cosas más pequeñas de la naturaleza, las cosas sin calidad de únicas, tan iguales a otras que todas son casi la misma, adquieren proporciones de importancia inimaginadas. ¿Dónde radica el misterio de tal paradoja? ¿Por qué las cosas que "son" no están para siempre; y las cosas que "están" se develan imperecederas? Preguntas existencialistas surgidas del poema: ¿quiénes realmente existen?, ¿las flores y las gotas, aún algo tan etéreo como el aire o los hombres? La última estrofa nos contesta:

Tan sólo un nombre,
una palabra sola,
que a veces dirá alguien,
aún menos que un silencio y que una sombra.

El hombre se reduce a nada. Porque cuando alguien se va, su nombre cada vez se pronuncia menos; espera, a veces, pacientemente, años enteros para ser mencionado.

Ademas, está condenado a desaparecer, cuando mueran las únicas personas capaces de recuperarlo. Mientras tanto, quizás la sombra de un individuo cruzará por el silencio, paralela a otra, como los versos de este poema.

ÍNDICE DE CITAS DEL CAPÍTULO 5.

1. Cf. Paraiso, Isabel, *El verso libre hispánico*, pp. 80-81.
2. *Ibidem*, p. 57.
3. López Estrada, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, p. 165.
4. Cf. López Estrada, Francisco, *Op. cit.*, pp. 136-138.
5. Paraiso, Isabel, *Op. cit.*, pp. 160-161.
6. *Ibidem*, pp. 85-86.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Como resultado del presente análisis, se concluye que Luis Rius es un poeta valioso, porque, además de imprimir en sus versos el reflejo de un temple anímico auténtico, utiliza los recursos poéticos que le brinda la tradición con maestría y versatilidad. Asimismo, engarza en sus poemas algunos atributos puestos de moda por la poesía actual y, de esa manera, logra proyectar la intemporalidad creativa.

Su estilo es muy definido. Prepondera en él un clasicismo que emana equilibrio y elegancia. Se inclina, se ha dicho, por las formas consagradas a través de la historia. Cultiva los romances; primero, como surgieron en la Edad Media; después, dejando fluir en ellos mayor libertad formal, así como el tono propio de sus preocupaciones. Por otra parte, escribe sonetos al modo de los poetas italianizantes y de los barrocos.

En cuanto a la temática, en un principio, algunos de sus poemas se apegan también a los contenidos propios que los poetas de aquellos años abordaban. Sin embargo, muchas de sus primeras creaciones muestran ya su sello característico, así pues, se encuentran poemas referentes al exilio, al amor, a la soledad o a la muerte en el tono melancólico propio del

escritor. Cuando su poesía adquiere rumbos más definidos, su mensaje transgrede tanto su situación personal de exiliado, como la simple mimesis, propia del novato en su pretensión de conquistar un modelo. Los temas de Luis Rius, entonces, apuntan más hacia una visión muy particular de la condición humana y hacia preocupaciones existenciales, con lo cual, alcanza la universalidad, fundamental en toda obra de arte.

En la producción poética de Luis Rius, preponderan los versos heptasílabos y los endecasílabos. El gusto del escritor por tales metros lo lleva por un derrotero evidente: la silva. Esta estructura poética adquiere un lugar importante entre sus libros y, tal combinación será la base rítmica de sus poemas en verso libre.

Aparentemente lo mencionado es una contradicción, pero si se recuerda que los poetas modernistas como Ricardo Jaime Freyre y Rubén Darío, (entre otros), encontraron, por medio de la silva, una manera de ir hacia la mayor libertad del verso, se comprenderá que Luis Rius, dadas sus preferencias en cuanto a metros, elige un verso libre calificado como "basado en ritmos fónicos."

Si se observa la evolución poética de Luis Rius, se podrá encontrar un punto de contacto entre ésta y el propio desarrollo de la poesía en España. No se quiere decir con ello que el autor únicamente haya recibido influencias de escritores españoles, pero sí que la lectura de estos dejó una huella profunda en los gustos del poeta. Su procedencia española, su propio temperamento y la insistencia en su educación sobre el recuerdo de aquel país, propició la obvia inclinación por los poetas de su patria. Privó en él, pues, algo muy

criticado a los hombres de su nación: el exagerado apego a las tradiciones, cuya consecuencia, en otros aspectos, ha sido causa de la resistencia al cambio.

Con todo, el poeta es un ser social y, como tal, refleja en su obra la influencia del quehacer político correspondiente a su momento histórico. Por ello, en la poesía de Luis Rius no es extraña la utilización de recursos actuales como imágenes visionarias, visiones y símbolos disemicos.

Tales recursos son mencionados por Carlos Bousoño como factores que hacen diferente la poesía tradicional de la poesía fundamentada en el irracionalismo poético, tan socorrido por los poetas contemporáneos. Mas no por ello quedaría en duda el clasicismo del poeta hispanomexicano, en cuya obra priva, como ya se ha dicho, una clara preferencia por los versos de la tradición.

Es necesario destacar la importancia del poema "Destierro II" en relación con las afirmaciones anteriores. Primero, porque su estructura responde a la de una silva tradicional con divisiones estróficas; y, segundo, porque en su configuración retórica encontramos las bases del irracionalismo poético.

Esta silva de Luis Rius tiene características tanto de silva modernista como de poema actual. Responde a la silva modernista por el hecho de respetar la combinación métrica impar; y es, a la vez, un poema de la actualidad, porque exige --por parte del lector-- una actitud no tanto de asociación entre dos realidades con algo en común, sino una lectura

sensible, en cuanto que debe captarse el efecto poético a través de un proceso psíquico irracional.

A la importancia de lo anterior se suma el logro en la configuración versal y, sobre todo, el acierto de reforzar el significado del poema a través de un ritmo que, por sí solo, nos conduce a formular el mismo efecto estético entrañado en los recursos retóricos utilizados. *Esto es, las imágenes precisas encajadas en la forma ideal. Fondo y forma se corresponden para conmovier al lector, de manera profunda, en una sola dirección.*

Por todo lo dicho, esta silva constituye (entre los cuatro textos escogidos para nuestro análisis) el mayor logro lírico del autor y el poema más representativo de lo que, como poeta, es Luis Rius.

Un escritor en cuya obra, no obstante ser breve, se consolida un estilo muy particular. No tiene poemas extensos y, en su último libro, la mayoría son silvas cortas, o bien, poemas en verso libre métrico. Conserva su tono mesurado, su melancolía, y a sus motivos se agrega la preocupación de rescatar el efecto estético encerrado en cada movimiento de la danza, condenado a morir casi al mismo tiempo de su ejecución. Lo efímero, por tanto, es algo importante para el poeta, en este sentido, al pretender rescatar la vida e invitarnos a disfrutar el momento, comparte el "carpe diem" de los poetas renacentistas.

El escritor ama la vida; paradójicamente, sus versos mejor logrados nos hablan del dolor, de la soledad o de lo imposible. No teme a la muerte; la enfrenta con amargura y le habla con desprecio. Prendado de la luna, pasa sus días como en sus versos, entregado a las sensaciones, atento al paso del tiempo.

Luis Rius, un hombre entre los hombres de su momento histórico, un poeta entre los poetas españoles de todas las épocas. Un constante viajero por los caminos de la literatura. En su experiencia se sumaron las joyas expresivas de otros estilos y de otras voces.

Se concluye, pues, con la afirmación dicha por Angel González, cuando éste encuentra influencias de Fray Luis de León en el poeta hispanomexicano:

"Moderno el autor clásico, clásico ya el actual."

BIBLIOGRAFÍA

HEMEROGRAFIA.

Buen, Néstor de, "Exilios hacia dentro y hacia fuera", en *Le-manal* (Supl. Dominical de *La Jornada*), núm. 216. México, 1º de agosto de 1993.

Candano Fierro, Graciela, "Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius", en *Utopías*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, núm. 90. México, marzo-abril de 1981.

Celorio, Gonzalo, "Corazón desarraigado", en *Le-manal* (Supl. Dominical de *La Jornada*), núm. 212. México, Nueva época, 4 de julio de 1993.

Genovés, Santiago, "Con Luis Rius", en *Excelsior*. México, 13 de enero de 1991. Sección financiera y cultural.

José Paulino, "Mester de soledad. El exilio en la poesía de Luis Rius", en *DESCENDA: Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 10. Madrid, Complutense, 1991-92.

Llorens Castillo, Vicente, "El retorno del desterrado" en *Cuadernos Americanos*, núm. 40. México, julio-agosto de 1948.

Marra-Lopez, José R. "Jovenes poetas españoles en México. (Una promoción desconocida)" en *Isala*, núm. 222. Madrid, mayo de 1965.

Souto Alabarez, Arturo, "Luis Rius", en *Los universitarios*, núm. 11. México, Dirección General de Difusión Cultural. Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva época, marzo 1981.

-----, "Pensando en Luis Rius". en *El semanario cultural (Supl. De Novedades)*, núm. 93 México. 29 de enero de 1984.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA.

Rius, Acoitia Luis, *Canciones de vela*. México, Segrel, 1951.

-----, *Canciones de Ausencia*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1961.

-----, *Canciones de amor y sombra*. México, Ediciones Era, 1965.

-----, *Canciones a Pilar Roja*. México, Consejo Nacional para la Cultura y
las Artes, 1992.

-----, *Cuestion de amor y otros poemas*. México, Promexa, 1984.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA.

Alzraqui, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, 3a. ed. Madrid, Gredos, 1977.

Alonso, Amado. "Permanencia del soneto" en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1952.

Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5a. ed. Madrid, Gredos, 1971.

Balbin, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*, 2a. ed. Revisada. Madrid, Gredos [s. f.].

Boristain, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 5a. ed. Mexico, Porrúa, 1955.

Bousoffo, Carlos, *Teoría de la expresión poética I. I y II*. Madrid, Gredos, 1976.

Corral, Rose, et. al., *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. Mexico, Colegio de México, 1995.

Díez Borque, José María, *Comentario de textos literarios (Método y práctica)*, 5a. ed. Madrid, Playor, 1980.

Díez-Echarri, Roca Franquet, *Historia de la literatura española e hispanoamericana T. I y II*, 3a. ed. España, Aguilar, 1982.

Fagen, Patricia, *Transterrados y ciudadanos*. México, FCE, 1975.

Fernández Moreno, César, *Introducción a la poesía*. México, FCE, 1983.

Gillon Barrett, Yvonne, *Versificación española*. México, Compañía General de Ediciones, 1976.

López Estrada, Francisco, *Métrica española del siglo XX*. Madrid, Gredos, 1983.

Menéndez Pidal, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, 22a. ed. México, Espasa Calpe, 1990.

Navarro, Tomás, *Arte del verso*. México, Col. Málaga, 1975.

-----, *Manual de pronunciación española*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1980.

Pariso, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid, Gredos, 1985.

Paz, Octavio, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. México, Planeta, 1990.

Petrarca, Francisco, *Cancionero*. México, Porrúa, 1986.

Pfeiffer, Johannes, *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. México, FCE, 1986.

Quilis, Antonio, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid, Gredos, 1968.

Ramírez Castañón, Montserrat, *Vida y obra de Luis Rius*, (Tesis de Licenciatura presentada en la UNAM). México, 1994.

Rius, Luis, *La poesía*. México, ANUIES, 1972.

-----, *León Felipe. poeta de barro*. México, Málaga, 1968.

-----, *Los grandes textos de la literatura española hasta 1700*. México, Porrúa, 1966.

-----, *Poemas*, [Cuaderno adjunto, texto de Arturo Souto] en Disco. México, UNAM, [s.f.].

Suerio, Daniel, *Rescaldos de la España negra*. México, UNAM, 1983.

ANEXO 1

Solo ya, la cara al
se recostaba en la
por mirar toda la
que la luna no se
Con la llegada del
la vida se le iría en
no tenía plazo más
ni más comedida
Nadie le dijo por
moriría la noche
ninguno le dio de
razones, malas ni
Aquella noche aca
todo, quieras o no
desde lo recién vi
a las memorias más
Se fue haciendo más ce
el silencio y la tris
y el amor recién a
ya emparedaba su
Si mediada para
su edad ya era en él com
No había sido hasta en
qué era el amor y al fin
ahora que no le
tiempo de amar, si con

La soledad, la que
la noche impasible y
y el tenerse que aca
todo al alba, al alba
Se le fue callendo
la ropa que tenía
no había ya calor ni
ni desnudez más per
ni amor más desventu
ni había rabia más se
que en aquellos ojos
cara al cielo, ahí en la
mirando toda la
que la luna no se

cién	lo	x	o	x	o	x	o	x	o
hiér	ba	o	o	o	o	o	o	o	o
nó	che	o	o	o	o	o	o	o	o
fué	ra	o	o	o	o	o	o	o	o
di	a	o	o	o	o	o	o	o	o
lè	ra,	o	o	o	o	o	o	o	o
lár	go	o	o	o	o	o	o	o	o
pe	na	o	o	o	o	o	o	o	o
que		o	o	o	o	o	o	o	o
er	sa,	o	o	o	o	o	o	o	o
er	llo	o	o	o	o	o	o	o	o
bué	nas.	o	o	o	o	o	o	o	o
bá	ba	o	o	o	o	o	o	o	o
quie	ras,	o	o	o	o	o	o	o	o
vi	do	o	o	o	o	o	o	o	o
vié	jas.	o	o	o	o	o	o	o	o
ra	do	o	o	o	o	o	o	o	o
tè	za,	o	o	o	o	o	o	o	o
biér	to,	o	o	o	o	o	o	o	o
puér	ta,	o	o	o	o	o	o	o	o
ó	tro	o	o	o	o	o	o	o	o
plé	ta	o	o	o	o	o	o	o	o
tón	ces	o	o	o	o	o	o	o	o
é	ra,	o	o	o	o	o	o	o	o
da	ban	o	o	o	o	o	o	o	o
cién	cia	o	o	o	o	o	o	o	o
túd		o	o	o	o	o	o	o	o
lèn	ta,	o	o	o	o	o	o	o	o
bá		o	o	o	o	o	o	o	o
é	sa..	o	o	o	o	o	o	o	o
tó	da	o	o	o	o	o	o	o	o
pués	ta,	o	o	o	o	o	o	o	o
frí	o	o	o	o	o	o	o	o	o
féc	ta	o	o	o	o	o	o	o	o
rā	do	o	o	o	o	o	o	o	o
rē	na	o	o	o	o	o	o	o	o
sū	yos	o	o	o	o	o	o	o	o
hiér	ba	o	o	o	o	o	o	o	o
nó	che	o	o	o	o	o	o	o	o
fué	ra	o	o	o	o	o	o	o	o

ANEXO 2.

Coincidencia normal entre cumbre inflexiva y acento intensivo.

Estrofa 1a.

Verso 1, inflexión distensiva en	6a.	unidad	/ri/;
Verso 2, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/la/;
Verso 3, inflexión distensiva en	6a.	unidad	/tié/;
Verso 4, inflexión distensiva en	6a.	unidad	/món/;
Verso 5, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/pá/;
Verso 6, inflexión distensiva en	6a.	unidad	/biér/;
Verso 7, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/ga/.
Verso 1, acento intensivo final en	6a.	sílaba	/ri/;
Verso 2, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/la/;
Verso 3, acento intensivo final en	6a.	sílaba	/tié/;
Verso 4, acento intensivo final en	6a.	sílaba	/món/;
Verso 5, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/pá/;
Verso 6, acento intensivo final en	6a.	sílaba	/biér/;
Verso 7, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/ga/.

Estrofa 2a.

Verso 1, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/rie/;
Verso 2, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/la/;
Verso 3, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/fi/;
Verso 4, inflexión distensiva en	6a.	unidad	/ras/;
Verso 5, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/vien/;
Verso 6, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/sa/;
Verso 1, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/ié/;
Verso 2, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/iá/;
Verso 3, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/í/;
Verso 4, acento intensivo final en	6a.	sílaba	/rás/;
Verso 5, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/vién/;
Verso 6, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/sá/;
Verso 7, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/gá/.

Estrofa 3a

Verso 1, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/lar/;
Verso 2, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/la/;
Verso 3, inflexión distensiva en	6a.	unidad	/gi/;
Verso 4, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/ra/;
Verso 5, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/lle/;
Verso 6, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/ta/;
Verso 1, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/lár/;
Verso 2, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/la/;
Verso 3, acento intensivo final en	6a.	sílaba	/gl/;
Verso 4, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/rá/;
Verso 5, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/llé/;
Verso 6, acento intensivo final en	10a.	sílaba	/tá/;

Estrofa 4a.

Verso 1, inflexión distensiva en	6a.	unidad	/tre/;
Verso 2, inflexión distensiva en	6a.	unidad	/la/;
Verso 3, inflexión distensiva en	6a.	unidad	/cio/;
Verso 4, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/pa/;
Verso 5, inflexión distensiva en	10a.	unidad	/tié/;
Verso 6, inflexión distensiva en	6a.	unidad	/rra/;
Verso 1, acento intensivo final en	6a.	silaba	/tre/;
Verso 2, acento intensivo final en	6a.	silaba	/lá/;
Verso 3, acento intensivo final en	6a.	silaba	/ció/;
Verso 4, acento intensivo final en	10a.	silaba	/pá/;
Verso 5, acento intensivo final en	10a.	silaba	/tié/;
Verso 6, acento intensivo final en	6a.	silaba	/rrá/;