

El arte del verso en la evolución poética de Luis Rius

Arcelia Lara Covarrubias

A la memoria de Víctor Arturo Soria Mayés

La discusión entre fondo y forma en la literatura es tan antigua que se nos ha gastado, pero no por ello está resuelta. La poesía versificada ha gozado del prestigio que la institución literaria otorga a toda creación que busca la perfección formal dictada por modelos clásicos. Por el contrario, el verso libre nace rebelándose contra las reglas. Pero entre estas dos poéticas, que no son sino los extremos de una vieja controversia planteada como un juego de oposiciones, surge una tercera vertiente que podría aportar matices significativos a través de las distintas corrientes y generaciones de la literatura. Esta tercera forma de hacer poesía capta, por cuanto implica de una y otra poéticas, el fundamento de toda la polémica. Los antagonismos fondo-forma, técnica-inspiración, academicismo-libertad, no pueden ser más que un momento de la reflexión y un instante casi equívoco por dos motivos: supone que la cuestión prístina de la teoría literaria radica en esa antítesis, por un lado, y aísla la dialéctica de las intermediaciones, por otro. Es mucho más importante permanecer atentos a la trascendencia histórica de la expresividad de la poesía y discernir toda la riqueza entre la versificación y su contraparte.

En el siglo XX, el arte intenta innovaciones que lo distinguen del anterior; en poesía, el álgebra superior de las metáforas, como diría Ortega y Gasset, se promueve el verso blanco, las imágenes complejas, el rechazo al sentimentalismo, la modernidad como motivo poético, etcétera. Disposición genuina, en algunas ocasiones o actitud impostada y pedante, en otras.

Un excelente ejemplo que media las dos poéticas creando una tercera es la poesía de Luis Rius. Su producción fue publicada con los títulos *Canciones de vela* (1951), *Canciones de ausencia* (1954), *Canciones de amor y sombra* (1965), *Canciones a Pilar Rioja* (1970) y *Cuestión de amor y otros poemas* (1984). Por los años en los que se dio a conocer su obra puede incluirse en la generación del 50, momento en que se cultiva la libertad métrica y la diversidad de ritmos. En el contexto literario mexicano se encuentran poetas como Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines y Eduardo Lizalde, entre muchos otros. En la

poesía de estos autores, como en la de Luis Rius, las cuestiones formales aparecen como recursos discretos y aparentemente espontáneos; sin embargo, estudios más detallados prueban que en el verso libre se encuentran distintas tradiciones literarias.

130 Me atrevo a pensar que para Luis Rius la forma poética no era un código de limitaciones autoimpuestas. Creo que la intensión de cultivar los esquemas preestablecidos se debía más a una actitud estética que de momento obligaba a ceñir el ímpetu poético, pero que luego resultaba liberadora. Aunque parezca un contrasentido, Rius se sujetaba a la norma poética para darle mayor relieve al sentido, la cuestión técnica quedaba, finalmente, subordinada a la cuestión de amor. No me parece, entonces, casual que sus últimos poemas, en los que se manifiesta un completo dominio formal, sean también los más sentidos. Así puede apreciarse en el siguiente soneto:

Acta de extranjería

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

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

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

el frágil y hondo espejo se rompió,
y ya de mí no queda más testigo
que ese otro extraño que también soy yo.¹

A partir del soneto anterior pueden generalizarse algunas observaciones; por ejemplo, para hablar de la angustia causada por la búsqueda personal, el poeta elige principalmente sonetos, una de las expresiones preferidas por los clásicos españoles. Ante un tema que ha sido retomado por el exis-

¹ Luis Rius, "Acta de extranjería", en *Cuestión de amor y otros poemas*. México, Promexa, 1984, p. 76.

tencialismo, tendencia de moda en los cincuentas, Luis Rius opta por una composición modélica. Continente y contenido poético parecieran antitéticos; las contradicciones, sin embargo, son más aparentes que reales. Hablar de los problemas que han preocupado a los hombres de todas las épocas es poner el dedo en lo fundamental. Atender a lo que todo humano padece es nombrar lo universal, lo que no tiene época ni lugar específico; es decir, de lo local salta a lo universal, de lo amoroso a lo trágico y del destierro concreto a un exilio metafísico.

Podría pensarse que Rius es un poeta arcaizante; de la tradición anterior hereda formas literarias y temas. Pero si se toma en cuenta que la modernidad no es ignorar el pasado sino verlo con ojos actuales, no hay calificativo más injusto (de justeza y de justicia) para el autor. No se trata de que haya asuntos antiguos y modernos —lo que a la humanidad le preocupa son siempre las mismas cuestiones: el amor, la soledad, la muerte, el significado de la vida, etcétera— sino de distintos tratamientos de esos problemas. La versificación es para Luis Rius un medio o un instrumento para limitar la tentación de la dispersión, para acotar lo discursivo y así lograr una forma sintética. Las reglas, en este caso, lejos de sujetar la imaginación promueven una expresión más intensa. Revisemos brevemente cómo en su obra la versificación y los temas han ido cambiando, pero siempre aunados al espíritu poético de un periodo de su creación.

Etapas en la poesía de Luis Rius

En la poesía de Luis Rius pueden apreciarse tres etapas definidas por temas y preferencias de versificación: la primera podría identificarse por el aliento de cierta dulce melancolía; por la segunda asoma un existencialismo incipiente y en la última se identifica una creciente angustia existencial.

En la etapa calificada como dulce melancolía se pueden ubicar sus dos obras iniciales: *Canciones de vela* y *Canciones de ausencia*. La primera de éstas recuerda los cantares de vela medievales, género particular de poesía lírica, con las que los centinelas espantaban el sueño en sus noches de guardia. Sobre el estilo y los temas de este libro, dice Arturo Souto:

Baste saber que en aquel primer libro, publicado hace más de veinte años, había emergido ese ritmo interior, original, en lo más profundo siempre igual a sí mismo, que caracteriza la obra de los grandes artistas. Hay, desde luego, otras muchas cosas: tentativas, experimentos, concesiones. No es nada fácil resistirse a las academias ni tampoco al gusto de los más exquisitos o los más rebeldes. Menos fácil

aún rechazar las pasiones ocasionales que accidentan la vida. Y todo ello forma la temática cambiante de un escritor.²

Las *Canciones de ausencia* son un suspiro amoroso por el lejano ser amado. Cuando escribió esta obra se encontraba como profesor de letras en Guanajuato, lugar al que le guarda especial cariño. Esta etapa se caracteriza por su gracia y por una nostalgia apenas estrenada. El título de su inaugural libro señalaría el de los siguientes. Para Rius, la poesía lírica debía volver a su naturaleza oral, debía manifestar su parentesco con la canción.

132 Sus primeros poemas tienen el sabor de la poesía popular española: las preferencias de versificación y el tema recuerdan un lirismo propio del *Romancero* que, pese a estar sujeto a normas, deja fluir la expresividad poética con un aliento natural y sencillo. Los títulos de las obras de Rius no son gratuitos. A través de sus poemas el verso medieval y del Siglo de Oro español se actualiza. Pareciera que el poeta, con ese reconocimiento manifiesto en sus primeros libros, encontrara la tan añorada identidad en su infancia dispersa por el exilio.

En *Canciones de vela* y *Canciones de ausencia* domina el verso de arte menor y las composiciones populares como el romance, el romancillo, el villancico, la espinela, la endecha, el zéjel y la redondilla. Algunos ejemplos son los siguientes:

a) En *Canciones de vela*, puede leerse la siguiente composición estrófica propia de las canciones del siglo xv.

Por más que me lo repitas,
¿no voy a saberlo yo?
Corazón, calla y sosiega,
no te engañes, no;
siempre será la primera
la más hermosa ilusión:
aquella que no llegaba
y que, sin llegar, pasó.³

Se trata de una octavilla asonante con pie quebrado.

b) Muy popular es el siguiente poema con versos de redondilla menor, también muy favorecido en las composiciones del poeta:

² Arturo Souto Alabarce, "Prólogo", en Luis Rius, *Luis Rius. Voz viva de México*. México, Difusión Cultural UNAM, [s. a.], p. U 43.

³ L. Rius, "Por más que me lo repitas", en *Canciones de Vela*. México, Segrel, [1951], p. 53.

Soledad, tú y yo
en la tarde muerta.
Compañera mía,
triste amiga vieja,
tú y yo nuevamente
juntos en la espera;
mas hoy ya no hay lágrimas
que alivien la pena,
ni vagos recuerdos
que nos adormezcan.⁴

La composición que domina en sus primeras dos obras es el romance (5 y 13 composiciones respectivamente); uno como muestra es el siguiente, de *Canciones de ausencia*, en el que además se trata de una copla:

133

Si yo pudiera, tristeza
mía, darte mi ayer muerto;
pero no hay savia que fluya
en ti ni tierra en mi huerto.
Sueño de ayer, sueño errante
de mañana, siempre sueño,
mi corazón es camino
sin final y sin comienzo.⁵

En algunos casos el poeta combina versos de distinta medida, siempre de arte menor, que no constituyen ningún modelo registrado por los manuales. No se trata propiamente de anisometría, pues la regularidad de las mezclas de metros sugiere más algún tipo de experimento poético. Un ejemplo se encuentra en “Marcello: Presto”:

Yo te plantaría, muerte,
por ver si verdeabas.

Árbol serías tú, muerte,
con hojas en las ramas,

y darías fresca sombra
en las altas mañanas,

⁴ L. Rius, “Soledad, tú y yo”, en *ibid.*, p. 69

⁵ L. Rius, “Si yo pudiera, tristeza”, en *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 31.

y mejor aire al aire
tus bellas flores blancas.

Muerte, ¡te plantaría,
por ver si verdeabas!⁶

En el poema anterior se combinan versos octosílabos y heptasílabos. Por la cercanía de los metros pareciera que algunos versos son en realidad octosílabos leídos con dialefas forzadas, o bien heptasílabos con sinalefas violentas. Sin embargo, hay versos que sólo pueden leerse de ocho y de siete sílabas.

134

En visiblemente menor medida, en las primeras dos obras se encuentran también versos de arte mayor como octavas reales, silvas, sonetos, romances heroicos y cuartetos tetrástrofos. Ejemplo de este último es el siguiente:

Como el juglar galante de tiempos olvidados
—el laúd a la espalda, en la mano un adiós—,
al tiempo que de flores se cubran estos prados,
partiré por la senda que nos unió a los dos.⁷

A diferencia de los usados en la cuaderna vía por Gonzalo de Berceo, los versos anteriores no son monorrimos; tienen, en cambio, rima cruzada.

Una sola vez se registra una composición en dodecasílabos:

Lucerillos al alba. Ayer la he visto;
su saya era de seda, rojo el pañuelo,
de terciopelo verde era el corpiño...⁸

Este metro estuvo en boga en el siglo XVI, luego cayó en desuso. Como puede apreciarse, cada verso es un heptasílabo más un pentasílabo: en realidad es una serie de seguidillas empleadas como verso largo. Hasta aquí los ejemplos de la primera etapa. Luis Rius reconoce y sigue una tradición muy antigua, que lo distingue de sus contemporáneos (el Romancero y los Cancioneros tradicionales y la poesía hispánica de los siglos XV, XVI y XVII).

A la etapa de existencialismo incipiente pertenecería *Canciones de amor y sombra*. Algunos de estos poemas fueron escritos en su adolescencia, época de optimismo, de amor. Esta visión se vuelve sombría, amarga y casi desesperada después de los desencantos amorosos. El calificativo de incipiente

⁶ L. Rius, *Canciones a Pilar Rioja*. México, Finisterre, 1972.

⁷ L. Rius, "Como el juglar galante de tiempos olvidados", en *Canciones de vela*, p. 33.

⁸ L. Rius, "Lucerillos al alba", en *ibid.*, p. 21.

hace referencia a que Rius todavía no tendría el tono angustiado de su última etapa, los reveses que el desengaño amoroso traería no llegaron a convertirse en un problema ontológico sino hasta su última etapa.

También a este segundo momento corresponde *Canciones a Pilar Rioja*. La fascinación de Rius por la danza lo inspira a escribir este libro dedicado desde el título a la bailarina de flamenco. El gesto, el paso, el desliz que producen este arte tienen una existencia efímera; es en el preciso instante de la realización que nace la belleza para morir luego. A propósito de este libro, Arturo Souto opina:

Nada fácil el intento de apresar mediante el lenguaje la fugacidad de la vida, el movimiento, el ritmo. Nada común la poesía que logre recrear sensiblemente lo más raudo y efímero. Casi siempre son demasiado espesas, demasiado lentas las palabras. Y aun así, esta vez logra el poeta las consonancias casi perfectas.⁹

135

En *Canciones de amor y sombra* y *Canciones a Pilar Rioja*, así como en la antología *Cuestión de amor y otros poemas*, el autor tiende hacia el verso de arte mayor, hacia la tradición culta de la poesía. El soneto y la silva son las dos formas predilectas de Luis Rius; el primero con reglas muy específicas y la segunda como una composición que permite cierta libertad en la disposición de los versos y en la rima. El paso del arte menor al mayor es gradual, pues en sus primeros libros se encuentran composiciones como las mencionadas y en sus últimos, formas poéticas populares.

La predilección por el endecasílabo se apunta desde sus primeros poemas, bien que con una escasa presencia, y domina hasta sus últimos. El verso de once, además de ser uno de los metros más prestigiados en español, tiene fama de ser de difícil composición, pues la tendencia rítmica del idioma es más breve. Sin embargo, no se puede decir que Luis Rius se haya vuelto más técnico con el tiempo, porque se da las libertades poéticas necesarias para respetar las normas del endecasílabo en algunos de sus poemas, aunque esto fuera en demérito del ritmo. Así, el poeta no tiene empacho en incluir versos que pueden leerse con sinalefas o dialefas abruptas, o bien, cambios tónicos en las palabras que propician una lectura con sístoles y diástoles (aunque no marcadas ortográficamente). La silva parece ser la composición preferida por el poeta y bien puede incluir variantes pentasílabos, eneasílabos, dodecasílabos o alejandrinos en la ya libre combinación de heptasílabos y endecasílabos. Una de las variantes más comunes es la silva con algún eneasílabo, como en el siguiente ejemplo de *Canciones de ausencia*:

⁹ A. Souto Alabarce, "Prólogo", en *op. cit.*, p. 43.

Amante tan lejana,
 nunca serás recuerdo.
 Más fuerte que la ausencia,
 quebró tu imagen el fanal del sueño
 como en la primavera la flor rompe
 de luz la soledad del huerto.

Y queman tus apalabras en mis labios,
 y oprime al alma, vivo tu misterio.

Amante tan lejana,
 inalcanzable ya, qué verdadero
 mi corazón aún tuyo
 te goza tembloroso en el silencio¹⁰

136

A la tercera etapa, la calificada como de creciente angustia existencial pertenece *Cuestión de amor y otros poemas*. La diferencia con la anterior, radica más en el fondo que en la forma. Cuando Rius decidió hacer la selección para el que sería su último libro se encontraba enfermo, se sentía cerca de la muerte. *Cuestión de amor* es testimonio de su angustia. Éste es el libro en el que en la voz poética se percibe una creciente angustia existencial. Esta antología —o mejor, ontología— contiene los poemas que a mi juicio y el del mismo poeta estaban más logrados, aunándole otros que no habían sido publicados en su obra anterior. El existir auténtico, la posesión de uno mismo, sólo se lleva a cabo en el estado de angustia que descubre al hombre como ser para la muerte. La búsqueda del yo concreto impide la disolución en lo general y colectivo. Ella demanda de cada existente que asuma su humanidad en su finitud, con sus conflictos y contradicciones. El siguiente soneto es fiel muestra de ese sentimiento:

Pasto somos, trabajo de guadaña
 que nos tiene tomada la medida.
 Antes cae la cabeza más erguida.
 No hay en sus tajos ni siquiera saña.

Ni a separar del trigo la cizaña
 se detiene, ni escoge conmovida
 a quienes cercenar quiere la vida.
 Indiferente y fácil es su maña.

¹⁰ L. Rius, "Amante tan lejana", en *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 84.

¿A qué llorar? ¿A qué tanto lamento?
Fuéramos silenciosos como el trigo.
Fuera, bajo la hoz en movimiento,

de su desdén nuestro desdén testigo,
y se encarase al tribunal del viento.
Aquel que dio y quitó solo consigo.¹¹

No es casual que estos versos profundamente melancólicos fueran escritos en los últimos años de vida de Rius. Fue ésta una época descorazonada y de postración. Quizás las preocupaciones existenciales fueron enseñanza de una época, influencia de algunas lecturas, pero siempre existía la esperanza en el amor, ese saber, como Quevedo, que seremos polvo pero polvo enamorado. En estos poemas hasta ese último afán estaba perdido, la única certeza era la muerte; sin embargo, no hay patetismo, se trata de un abandono ácido que todavía se permite la ironía: “¿A qué sufrir? ¿A qué tanto lamento?”

137

La melancolía, la incertidumbre, la duda, la angustia existencial de la obra de Luis Rius conmueven intensamente por el medio más eficaz: la experiencia estética. Arturo Souto dice que “En este poder mágico de la metáfora total que es la poesía, en esta transfiguración de las cosas pequeñas y efímeras en las más grandes y eternas, arraiga su fuerza y su belleza”.¹²

El soneto es una de las formas cultas que el poeta cultivó asiduamente en su última etapa y, es aquí, creo yo, donde se confirma la idea de que Luis Rius se somete a esquemas formales establecidos para ocuparse mayormente del fondo. Pareciera, el soneto, un reto al creador; no por capricho se dice que es una pequeña cárcel. Abundante en limitaciones, este tipo de poema exige versos sintéticos, sugerentes, no se presta al desarrollo sino a la sencilla exposición. La sola forma de éste es motivo de belleza, de admiración y aun los de tema más trivial o los escritos como simple divertimento logran regocijo en el receptor.

Aunque en los últimos poemas de Rius se diluye un poco el sustrato popular español, sus inquietudes no han cambiado, sólo optaron por una forma diferente de expresarse; aquello que en el principio se manifestaba en la versificación, en sus últimos libros se presenta como tema: las raíces perdidas se recobran poéticamente en la forma métrica al inicio de su creación y como continua preocupación manifiesta en los motivos de sus últimos poemas; la identificación con la literatura española antigua por influencia familiar se va transformando en búsqueda de identidad existencial, más allá de las particulares circunstancias de su generación.

¹¹ L. Rius, “Pasto somos, trabajo de guadaña”, en *ibid.*, p. 67.

¹² A. Souto Alabarce, “Prólogo”, en *op. cit.*, p. U 41.

Machado opina que “Los grandes poetas son filósofos fracasados y los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad, de sus poemas”.¹³ Esta idea del poeta filósofo podría aplicarse a Luis Rius, pero ¿a qué tendencia del pensamiento estaría adscrito? La respuesta pueden darla los mismos poemas. Otro soneto puede servirnos de ejemplo:

Yo fui, no soy, y mi verdad es ésta,
mi presencia conmigo, la más mía:
ser tan sólo memoria y lejanía,
jugador ya sin carta y sin apuesta.

138

Si ahora digo que fui, que tuve puesta
la vida en este ejercicio, que vivía,
muy bien me sé que igual melancolía
me daba entonces similar respuesta.
Entonces ya también había vivido
sin vivir ni esperar un venidero
instante, un presente no cumplido.

Siempre he sido pasado. Así me muero:
no recordando ser, sino haber sido,
sin tampoco haber sido antes primero.¹⁴

A Rius le preocupa la búsqueda del propio ser, el huidizo, el que se escapa y se presenta como un espejismo pretérito que cuando la memoria intenta asir, desaparece trayendo el recuerdo de que en el pasado sucedió lo mismo. La existencia se desdobra y no se encuentra, se está más abandonado cuando la ausencia que se padece es la propia. Se vive en la persistente falacia de que en ciertos momentos el hombre se ha hallado.

Rius recuerda las palabras de Machado en una entrevista: “El poeta es poeta no por lo que afirma, ni por lo que niega, [...] sino por lo que duda. [...] El que hace arte debe crear una interrogación, y no decir ‘esto es la verdad’, ‘esto es la mentira’. Hay una zona en el inconsciente que nos lleva a preguntarnos siempre”.¹⁵

Ese “no encontrarse” de Rius no significa reconocerse perdido, sino cuestionarse profundamente y saberse un ser que perece. La desesperación de la búsqueda personal no nace del desequilibrio, surge de la intensa res-

¹³ Antonio Machado, *Obras completas*. México, Séneca, 1940, p. 554.

¹⁴ L. Rius, “Yo fui, no soy, y mi verdad es ésta”, en *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 66.

¹⁵ Graciela Cándano Fierro, “Últimas conversaciones con el poeta Luis Rius”, en *Utopías*, núm. 6. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, marzo-abril de 1990, p. 81.

ponsabilidad de entender que cuando alguien elige un rostro para sí mismo hace un voto de identidad; al construirse a sí mismo forja al hombre.

Los poemas de esta última etapa conjugan dominio formal e intensidad de fondo. La madurez creativa se encuentra reposada, posada en su obra. Cuando leemos al Rius de sus últimos años, notamos que la forma se depuró de tanto sentimiento; entonces el soneto, por ejemplo, deja de ser un juego técnico, grácil y complicado para convertirse en un dardo expresivo, exacto y profundo, casi desprovisto de retórica o, mejor, sólo con la que la inquietud poética y existencial requiere. Así, en el siguiente poema, las costuras con las que se une la aflicción se vuelven discretas:

Si ángeles fuimos y nos despeñamos
¿cómo saber ser hombres todavía?
Faltaron alas, plumas fueron huesos,
fue la sombra verdad, la luz mentira.
En el tiempo caímos y cobramos
distinto ser. Total fue la caída.
Sólo nos queda amar la primavera
por ver la tierra tibia y florecida
—¿cuántas veces aún?— y no pensar
que tal vez fuimos ángeles un día.¹⁶

139

No nos importa ya más si se trata de una copla real con una distribución semiestrófica especial o si es un soneto con rima asonante cruzada, al que le faltaron cuatro versos, o bien si estamos ante una espinela de arte mayor con ciertas particularidades rítmicas o una octava real con dos versos de más. También podríamos, simplemente, decir que es un ejemplo de décima luisriusiana que inaugura una nueva forma de hacer décimas. Tampoco es del interés total del crítico saber cuáles fueron sus motivaciones estilísticas o qué demonios tutelares lo aconsejaron, el bien ya está hecho.

Las angustias existenciales de Luis Rius se agotan en sus poemas. Rius se sabe pasto, trabajo de guadaña, mortal, pero al escribir y surgir el poema, su inquietud sobre la muerte se agota porque la poesía lo inmortaliza. Cuando dice “con lo que no soy yo voy siempre a dar”, el lector lo percibe y a fuerza de identificarse con su poesía que lo refleja, uno lo encuentra. En “Si ángeles fuimos y nos despeñamos”, Rius se lamenta de haber perdido el paraíso, es consciente de su condición de ser humano y por eso limitado; pero el ángel caído, en el momento de la lamentación poética, no sólo recupera su antigua forma sino trasciende y se convierte en dios, en demiurgo capaz de crear, en divinidad que burla el tiempo atrapándolo en círculos de once sílabas.

¹⁶ L. Rius, “Si ángeles fuimos y nos despeñamos”, en *Cuestión de amor y otros poemas*, p. 58.