

Mester de soledad.

El exilio en la poesía de Luis Rius

José PAULINO

I. LUIS RIUS Y EL EXILIO EN MÉXICO

Con la persona entrañable y la obra de Luis Rius (Tarancón, 1930-México, 1984)¹ nos ponemos, en primer lugar, ante la situación de los desterrados españoles de la segunda generación, aquélla cuyos miembros nacieron entre 1925 y 1935, que vivieron, por tanto, la guerra civil en su infancia y que llegaron aún niños a México. Hay diferencias entre ellos porque la intensidad y la extensión de la masa de recuerdos españoles es distinta. Y poco a poco esa memoria se va haciendo más imprecisa para quedar quizá identificada con la infancia misma. Son iguales en vivir un ambiente familiar cargado de evocaciones y nostalgias, al principio casi provisional, pensando en la vuelta inminente. Hay que recordar, a este respecto, el doble rasgo del exilio apuntado por J. L. Abellán: la resistencia inicial a integrarse en la nueva sociedad, y la voluntad de permanencia, con el empeño de dar testimonio de su verdad y de conservar

¹ Luis Rius nació en Tarancón (Cuenca) el 1 de noviembre de 1930. Sale de España al fin de la guerra civil y después de un breve paso por Francia va a América. Parece que sólo en 1942 llegó a México, después de estar en Nueva York y La Habana (aunque los resúmenes biográficos dan 1939 como año de llegada a México). Comienza los estudios de Leyes que deja por las Letras. Es fundador de revistas literarias como *Clavileño* (1948) y *Segrel* (1950). Doctor en Letras por la UNAM, fue profesor de las Universidades de Guanajuato y UNAM y director, en esta última, del Departamento de Letras Españolas. En su obra académica hay que contar un ensayo sobre Pellicer y algunos libros: *El mundo amoroso de Cervantes y sus personajes* (1945), una edición de las Novelas Ejemplares, *Los grandes textos de la Literatura Española hasta 1700* (1966), *León Felipe, poeta de barro* (1968) y numerosos artículos.

la memoria histórica (en su constitución, instituciones, cultura y costumbres)².

Esto hizo que la educación de los jóvenes estuviera muy dirigida al conocimiento de España, tanto por la transmisión de las experiencias de los mayores, como por los repertorios de canciones, las costumbres (en su caso, la lengua), y, sobre todo, la historia. Y esto ocurría dentro y fuera de la familia, pues los exiliados crearon sus propios centros de enseñanza, se relacionaban entre sí y establecían sus noviazgos. De esta manera, con cierto aislamiento inicial del medio y con la gran intensidad de sus evocaciones, como describe un miembro de la generación, esa «España aprendida» o España como idea tuvo que hacer crisis con el tiempo³.

Porque tampoco para ellos se detuvo la vida y el medio mexicano les ofrecía nuevos incentivos y relaciones y les exigía una respuesta integradora. Así describe esta situación el mismo Luis Rius, distinguiendo a los más jóvenes de los adultos:

Otro fenómeno que con el destierro se produce es la asimilación parcial del nuevo medio que se habita a la personalidad anterior del desterrado, lo cual trae como consecuencia un sinnúmero de efectos, a veces contradictorios, que van desde la sensación de enriquecimiento interior hasta la sensación de desasimilación del mundo, como si de actor en él se hubiera pasado a ser su espectador.

* * *

... ¿qué pasó en nosotros, los que llegamos niños? Ahí ya no se trató de una asimilación a nuestro ser, sino de una conformación de nuestro ser⁴.

Recogiendo estas explicaciones y aceptando la última distinción, podemos tratar de perfilar qué es España para ellos en los momentos de su formación. Y, en primer término, 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:

Hemos aprendido a España, primero en los recuerdos de nuestros padres, y, después, en los libros, en Unamuno y en Machado, en Lorca y en Hernández, en Juan Ramón Jiménez y en Jorge Guillén. Y siempre en nuestros clásicos... Todo lo que sabemos de España es sentimental y libresco, así que lo ignoramos casi todo⁵...

² J. L. Abellán: *De la guerra civil al exilio republicano (1936-1977)* (Madrid: Mezquita, 1982), *passim*.

³ José R. Marra-López: «Jóvenes poetas españoles en México (Una promoción desconocida)», *Insula*, 222 (1965), p. 5.

⁴ Luis Rius: «Poesía española en México», *Revista de la Universidad de México*, XXI, 5 (1967), p. 16.

⁵ Son palabras de J. P. Buxó, recogidas por J. R. Marra López en art. cit. Por su parte, escribe Ramón Xirau, miembro de la misma promoción: «Los menores la recordaban apenas (la

Como pura memoria, tiende a perder los perfiles más particulares y la historia puede llegar a adquirir cierta calidad de ejemplo. Esto ha sido descrito también por J. L. Abellán al mencionar, como característica de este exilio, la reafirmación de los valores españoles e hispánicos de la cultura y del espíritu. Se adquiere así una visión nueva de la universalidad de España y se traspone su ser a un ámbito de vigencia absoluta, al ser fecundada por lo americano. Creo que en este camino se levanta como paradigma la reflexión mítico-religiosa y poética de Juan Larrea y el temprano esfuerzo de *España Peregrina*, por ejemplo⁶.

El mismo Luis Rius, transcurridos ya treinta años, continúa escribiendo que el exilio español representa para el mundo, en el orden de la justicia y de la inocencia, «ese espíritu español humanista, ávido de libertad, respetuoso de todos los hombres y todas las creencias... Ya reencarnará y volverá a ser respetuoso de todas las creencias: pero ya no podrá tener aquella inocencia y no se dejará traicionar como aquella vez... Porque es precisamente aquella inocencia de la República, ya irrecuperable, la que, si bien dio alas a sus enemigos, la elevó a ella a categorías de símbolo cuya vigencia no ha terminado, y que mientras haya historia y ésta sea aún escrita por los hombres no llegará a caducar⁷».

España sigue conservando también una cualidad enigmática. Pero la condición de español ya no será, en primer término, tanto un «enigma histórico» cuanto existencial. Este paso puede advertirse en la inmediata reflexión de María Zambrano, cuando habla de derrumbe del mundo racionalista occidental, de la necesidad de crear algo nuevo y anima a sumergirse en la vida, en el enigma de su ser temporal, para descubrir su sentido. «Y puede acontecer que en momentos de hondo, terrible fracaso de un pueblo, éste necesite hundirse en su ser para arrancarse su sentido, para llegar hasta el sentido del fracaso; la razón de la sinrazón.» Y continúa: «Así España. La razón de tanta sinrazón y el sentido de tan inmenso caos, la razón del delirio, de la locura y hasta de la variedad, claman por ser encontrados⁸.»

guerra) y se alimentaban de los recuerdos —tan frecuentes— de sus padres y de sus familiares», *Camp de l'Arpa*, 74 (1980), pp. 34-35. No se refiere a Luis Rius, aunque sí a otros compañeros, en «Nuevos poetas de México», *Poetas de México y España* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1962), pp. 167-193. Puede verse también, Manuel Andújar: «Desde un ayer de cenizas y ascuas. Renovadas consideraciones sobre el exilio español en México y nuestra cultura viva», *Diwan*, 11 (1981), pp. 87-100.

⁶ Puede verse *Al amor de Larrea*, ed. de Juan M. Díaz de Guereñu (Valencia: Pre-textos, 1985).

⁷ Luis Rius, p. 12.

⁸ María Zambrano: «Pensamiento y poesía en la vida española», en *Obras reunidas. Primera entrega* (Madrid: Aguilar, 1971), pp. 256 y 267.

En este marco cultural y en el ámbito de esta tarea autoimpuesta se desarrollan los jóvenes españoles «trasterrados», quienes no sentirán la urgencia del sentido histórico y nacional tanto como la del sentido personal de sus vidas. Por ello, la pregunta que se nos plantea es qué las define, cómo se definen ellos mismos y, consiguientemente, con qué signo nacen a la literatura.

Tomamos de nuevo la respuesta prestada de la presentación de Luis Rius, pues ella nos muestra algo de la situación general y mucho de la percepción particular del autor elegido. Lo que él diga puede bien servir para caracterizar la situación común, pero es imprescindible para definirle a él mismo dentro de ella. Y lo que viene a decir es que son extranjeros de toda patria y desterrados de toda tierra; que, por pertenecer a dos culturas, con ninguna llegan a identificarse enteramente y eso les hace «mestizos» y «fronterizos».

En los miles de jóvenes españoles refugiados en México llegó, al correr los años, a hacerse consciente su naturaleza de desterrados, aceptándola como tal naturaleza. Esto es, el destierro no lo vimos ya como un estado provisional, como un gran paréntesis perturbador de realizamos humanamente, sino que sentimos que de él está hecha nuestra sustancia primordial y definitiva. Somos desterrados...

Se trata ahora de ejercer nuestro oficio de desterrados —digámoslo así— con la misma integridad con que nos hemos analizado por dentro y descubierto lo que somos, y lo hemos aceptado sin reversas y fingimientos⁹.

Y de esa conciencia de destierro permanente pueden dar fe también diversos testimonios, teniendo siempre en cuenta, por nuestra parte, que se refieren a una actitud íntima y radical de la persona y de su experiencia, lo que no elimina otras posibilidades de acción y de relación, de compromiso, amistad, amor y trabajo. Esa conciencia la expresó también F. Giner de los Ríos¹⁰, mayor que todos ellos, y la repite a su modo Marra López¹¹. La

⁹ Luis Rius, p. 16

¹⁰ En el «Prefacio» a la antología de la «Segunda Generación de Poetas Españoles del exilio mexicano», *Peña Labra. Pliegos de Poesía*, 35-36 (1980), escribe acerca de la dualidad de los escritores: «Pero el caso está en que esos poetas ya mexicanos por vocación vital, por amor, por todo lo que conforma en su propio ser la existencia misma, siguen siendo españoles». Y acerca del destierro propone en su caso, «que es lo que llamaría mi destierro eterno. (Porque en España ahora —con sus piedras y su cielo recobrados— me siento como desterrado de México y de Chile, de toda la América que he vivido y en que he sido español...)»

¹¹ «Si las anteriores generaciones, en mayor o menor grado, poseían vivencias de la tierra perdida, se hallan unidos ella por la vida pasada, entrañable en la ausencia, este nuevo grupo resulta el más hondamente exiliado de todos, sin encontrarse en parte alguna, ni siquiera en la región de los recuerdos», *art. cit.*

vertiente contraria de la integración fue puesta de manifiesto por R. Xirau¹².

El texto anteriormente citado de L. Rius corresponde al año 1966 y pertenece a una antología de poetas españoles desterrados en México, de la primera promoción: Domenchina, Moreno-Villa, Rejano, Garfias..., etc. No deja de ser significativo que allí se edite un disco de tales características, agrupando a estos poetas todavía en esa fecha, y que sea otro español exiliado, de la segunda generación, quien haga su estudio inicial. Eso nos sugiere la integración y la identidad de esa literatura escrita por españoles en México. Y el siguiente texto, también de Rius, fue dicho poco antes de su muerte, después de haber regresado varias veces a España y recuperado su campo y su casa. La experiencia descrita es la misma y el patetismo mayor:

¹² Conviene matizar el sesgo de las opiniones anteriores con otros testimonios que ponen de relieve también el factor de integración. Sería descabido por ello algún trabajo que de modo sistemático recogiera juicios, recuerdos y experiencias de estos escritores para precisar convenientemente esa hipótesis, que es sólo un intento abstracto de conciliación, de la «actitud íntima y totalizadora» frente al quehacer diario. Pues Ramón Xirau, escribe: «Su adaptación a México fue cada día más evidente. No podía ni debía ser de otro modo puesto que en esta tierra nos formamos entre mexicanos que siguen siendo nuestros amigos». Y, por su parte, Vicente Llorens apunta: «El destino de los hijos ya no podía ser el de los padres, aun prescindiendo del frecuente antagonismo personal entre unos y otros... En contraste con los viejos, que como extranjeros tenían que permanecer al margen de las luchas políticas del país, algunos jóvenes adoptaron una actitud militante.» *El exilio español de 1939*, Tomo I (Madrid: Taurus, 1976), p. 152. Pero él mismo, en la página anterior, distingue expresamente entre los descendientes nacidos en España desde 1920 hasta 1930 (que ya no forman un grupo homogéneo) y los nacidos en México, que «no pueden considerarse, ni se consideran ellos mismos, españoles»; el texto que citamos a continuación en la exposición pone también de relieve esa tensión o dualidad que no es la simple nostalgia de lo perdido, sino la experiencia, enriquecedora humana y literariamente, pero quizá también desgarradora, de una doble pertenencia que puede ser, por su lado negativo, un doble destierro. Y es curioso y digno de mencionar que en un poema de su primer libro, ya anuncia o adivina Luis Rius este hecho, que entonces no podía sentir con la fuerza y claridad con que se le impone luego. Este es el texto:

Desterrado por siempre, desterrado
seguiré mi camino,
que ya no sabré andar sin el cayado
y el polvoso sayal de peregrino.

* * *

aunque la tierra que mi paso humille
sea la tierra de España —¡patria mía!—
por tí, México amado,
yo seré todavía
desterrado por siempre, desterrado.

Yo no podría vivir ya fuera de México, pero ahora siento mucho más que de joven la profunda tristeza de no haber podido vivir también en España [...] vida admirable por quienes han convivido conmigo y por mi amor a México, pero vida incompleta. Yo soy un doble ser, así me siento [...]. La sensación de destierro no la tuve, porque nací desterrado; esa sensación me la dio el tiempo, la reflexión, la madurez.

Hay que añadir un nuevo término, ya imprescindible, a esta descripción. Se trata de la nostalgia que, como sentimiento totalizador y concomitante a la condición de desterrado, va más allá de una referencia concreta y de cualquier paisaje, tierra o familia. Es más bien el modo afectivo de enraizar en la indefinición existencial, como nos lo muestran una serie de textos, de los cuales el primero, escrito por María Zambrano, resulta de nuevo el definidor inicial, ya que esta nostalgia sin objeto concreto se puede asimilar, a mi juicio, y, en especial, en el caso de Luis Rius, a lo que ella llama la *melancolía*: «No es la melancolía un problema, sino una forma de sentir la vida, de sentirse ante todo como tiempo irreversible; es sentir cada uno de los momentos de que el tiempo está compuesto¹³».

Y observa R. Xirau, con cierta sorpresa que trata de explicar, que de los niños exiliados a México, el grupo de los más pequeños llegó a ser el más nostálgico de España, de la que apenas pudieron conservar recuerdos. Y de nuevo Luis Rius ofrece una explicación general, situando este sentimiento en relación con aquel símbolo de España: «Yo creo en esa fuerza de la inocencia porque si no no podría explicarme el arraigo que la vida de los que éramos entonces apenas niños sigue teniendo en aquellos sucesos. Debe haber en nosotros una gran nostalgia de esa inocencia en cuyo seno hubimos de nacer y de la que, antes de tener conciencia de ella, fuimos desposeídos¹⁴».

Ese conjunto de idea y sentimiento, arraigo y desarraigo, conciencia y recuerdo, vivencia inmediata y melancolía puede tal vez explicar algo del modo tenue, nada combativo, con que estos jóvenes poetas se presentaron, alrededor de 1950, en el mundo de las letras de México. Sus rasgos, el profundo sentimiento y el refugio o apoyo en los temas más comunes, tratados desde un punto de vista general humano. A. Souto, compañero de Rius, describe así esta presentación:

A los escritores españoles hechos, desterrados o trasterrados aquí, no sólo les sorprendió esa casi común falta de acometividad en sus descendientes: les defrau-

¹³ María Zambrano, p. 288. Esta mención del tema del tiempo me parece esencial. Se nos va a mostrar como la «preocupación» poética fundamental de Rius. Precisamente destierro y tiempo, en su equivalencia final, como mostraremos, tienen término común en la melancolía.

¹⁴ Luis Rius, p. 12.

dó e irritó. Les pareció, y las pocas críticas que por aquellos años se escribieron lo atestiguan, que había aparecido una generación prematuramente envejecida. No podían entender ni el tono, ni la actitud, ni los sentimientos. Algo está trastocado, y a poco concluyeron a la española, tajantemente: una generación perdida¹⁵».

II. LA OBRA POÉTICA DE LUIS RIUS. TEMAS Y FORMULAS LITERARIAS

Desde 1950 a 1968 aparecen solamente cuatro libros de poemas de Luis Rius, con los siguientes títulos: *Canciones de vela* (1951), *Canciones de ausencia* (1954), *Canciones de amor y sombra* (1964) y *Canciones a Pilar Rioja* (1968, aunque editado en 1970). Después no aparece libro alguno hasta el último, publicado póstumamente en 1984 y que es una recopilación sistematizada de la poesía anterior, con otros poemas nuevos, inéditos o dispersos¹⁶.

Prescindiendo de esta última colección, que después será preciso comentar, la lectura ordenada de los libros ofrece el repetirse de dos temas que se hacen dominantes, nucleares: el amor y el tiempo.

El primero puede configurarse como una secuencia que se abre con los primeros deslumbramientos, casi adolescentes, para acceder a la plenitud del momento erótico, pasando por la tensión del deseo y su fantasía, hasta enfrentarse a la angustia del desencuentro, a la amenaza de la separación. La idea de que en el frágil e insoslayable fundamento del amor se asienta la consistencia del ser atraviesa la poesía de Rius:

Se enamoró el viento.
Fugaz, eterno;
relámpago el amor;
todo es ya día sin deseo
de anochecer jamás;
la luz total; el mundo por fin cielo.

(CPR, 38)

¹⁵ Arturo Souto: «Presentación», en *Luis Rius. Voz viva de México* (Disco microsurco), UNAM, p. 3. También se refiere a otros aspectos que acabamos de tratar; así, la fugacidad e inestabilidad del tiempo como causa de su melancolía. «No pensaron tampoco que esos niños abrieron sus conciencias a un mundo donde lo pasajero se había hecho artículo de fe, así como la frustración, el resentimiento, el reparto de culpabilidades... Hay razones para que en *Canciones de vela* no haya gritos, ni maldiciones, ni reproches políticos. Lo que sí hay, en vez, es una profundísima melancolía. Una desolación original...»

¹⁶ Luis Rius: *Cuestión de amor y otros poemas*. Prólogo de Ángel González (México: Promexa, 1984). Citamos las obras, en texto y notas, mediante las siglas: CV; CA; CAS; CPR; CAOP. El número a continuación se refiere a la página o al poema, en el caso de CPR.

Del tiempo resalta su inseguridad y fugacidad. Quizá aparece con persistencia el modelo de la poesía de Quevedo, revitalizada por la modernidad de cierto existencialismo y por la interiorización vital de la ecuación que iguala al hombre con el tiempo en sus aspectos de dispersión y multiplicidad. En el horizonte de esta experiencia se perfila la seria advertencia de la muerte como despojamiento último, ya vivida anticipadamente.

La cuestión de cuál de estos temas sea dominante es de difícil respuesta y de dudosa legitimidad. Se trata de un tiempo enamorado o de un amor perdido. Porque el hecho fundamental es la imbricación de ambos, la íntima referencia interior, de donde brota la escritura poética de Luis Rius¹⁷. El amor aparece siempre «temporalizado» y el tiempo se carga de significación inmediata vital por la presencia (o ausencia evocativa) del amor. Este es el mensaje fundamental de su libro más maduro, *Canciones de amor y sombra*, que perdura en los siguientes:

Qué breve fue el encuentro
de tu luz y mi sombra, qué pequeña
(¿cuanto tiempo duró?) la compañía,
qué inútilmente azul la primavera.

* * *

Tiró de mí la vida presurosa,
más impaciente ahora, más severa.
Con ella voy ya lejos, ya acabando...
Atrás os quedáis tú y la primavera.

(CPR, 35; cf. 34).

Pero aún falta otro elemento para dar su verdadera dimensión a este *topos* poético, para individualarlo en una posición única de donde surge su escritura original. La tercera de las grandes «preocupaciones» es el destierro y se sitúa como la clave que cierra en perfecta identidad el conjunto de su poesía¹⁸.

¹⁷ Los escasos comentarios que existen sobre la poesía de Luis Rius coinciden en ambos aspectos o resaltan alguno de ellos. Ofrecemos un testimonio como muestra: «Casi no hay canción de Luis que no lo sea específicamente del amor, a veces mellado por tiempo y muerte... Por otra parte, la presencia del amor no es en su poesía nunca abstracta. Es, concretamente, la presencia de la mujer». Ramón Xirau en «Homenaje a Luis Rius», *Cuadernos Americanos*, CCLIII, 2 (1984), p. 59.

¹⁸ Ángel González, en su comentario, ha esbozado así la relación de amor y exilio: «En *Cuestión de amor*, lo que la emoción erótica tiene de exaltado impulso incide, transformándola, en la desolada cosmovisión definida en *Acta de Extrajería*, aunque no logra —ni tal vez intenta— destruir la delicada y firme arquitectura de sueños erigida previamente por el poeta». «Prólogo» en CAOP, p. 16.

Aparece como cuestión explícita en algunos textos y como motivo latente en otros muchos.

El yo poético, entonces, se nos va a mostrar, desde el comienzo hasta el final, indeciso, insatisfecho, inquieto y abandonado, lúcido, triste... Es la connotación sentimental que acompaña a un proceso intenso de vacilación entre la entrega a aquella condición de desterrado, de ser melancólico siempre de lo otro (de la mujer presente cuando ausente, de la tierra perdida en la habitada, de la pureza y la eternidad en el decurso mortal), o la entrega al gozo en un instante, en una plenitud que se vislumbra siempre en el amor ya desposeído.

Ante tal panorama podemos, esta vez legítimamente, preguntarnos qué función desempeña la poesía, es decir, por qué ese cúmulo de experiencias se transforma, en diálogo con una tradición literaria muy asimilada y por gracia del lenguaje, en obra literaria.

Rius no dejó una clara poética expresa en sus versos. Parece, incluso, que era algo refractario a esa tendencia, tan difundida, de la metapoética. Observando sus libros advertimos que todos tienen un claro contenido confesional, con un lenguaje directo, muy marcado emocionalmente. Se pretende en ellos dar cauce verbal a la expresión de la intimidad. Además, recurre con frecuencia a términos dialogales, bien a través de preguntas, bien con apelaciones directas a un receptor mencionado: la amada, el compañero, el yo mismo en desdoblamientos más o menos alegóricos: muerte, tristeza, soledad. En cualquier caso —destacando los diálogos con la amada ausente— se trata de un tipo de diálogo peculiar por imposible, en la medida que lo dicho sólo cabe en el poema y no fuera de él. El poeta se atreve a expresar lo que en otras situaciones comunicativas calla. Y porque ahí calla habla en el poema.

También en este aspecto su poesía aparece como rescate de lo que, como temporal y fugitivo, resulta perdedizo. Así que el término salvación puede ser finalmente adecuado para definir la función que otorga a la poesía. Puesto que todo es tiempo, sólo perdura y se mantiene (aunque también dentro del tiempo) lo que está bien, la perfección de la forma y la hondura del sentimiento. Y viene a propósito recordar lo que Rius decía en sus conversaciones: que la poesía es hablar bien como la danza es andar bien. Para ejemplo de esta interpretación se puede citar el poema de CPR «La danza lleva al poeta a recordar su propio origen» o el arranque de este otro:

Para que nunca mueras yo te canto
y palabra a palabra desespero...

(CPR, 30)

Y sobre todo este soneto «doliente a la fugacidad de la bailarina»:

Siglos tardó la Gracia en dar medida
 exacta a ese ademán, a ese desplante,
 a ese quiebro genial de tu cintura
 ... para que se destruya en un instante.

Vértigo da ver el morir constante,
 tanto ser y no ser de la hermosura
 de un cuerpo que dibuja alucinante
 el desdibujo de su arquitectura.

¡Qué ansia de detener su movimiento,
 por no ver derramarse en un momento
 tan total perfección como contiene,
 nacida del rigor, no del acaso!
 Sí, podrías ser estatua a cada paso...
 Pero a la danza nada la detiene¹⁹.

En un poema tardío (creo) insiste en la función inmortalizadora de la poesía que es como un aliento o impulso para huir que no puede finalmente consumarse. Así surge la inquietante pregunta:

¿Qué podía ya su canto?
 ¿Qué valía su esperanza?

El poeta no encuentra mejor salvación que echar al río esa canción que no le libra de la muerte para preservarla, de modo que

Quedó en el río el cantar.
 Lo va diciendo el agua.

(CAOP, 75)

Si entiendo bien, frente a la amenaza triunfante de la muerte, es el canto —la poesía— arrojado a la fluidez del tiempo y que en él y por él se repite, lo único que permanecerá vivo. Paradoja última.

Con esta reflexión acerca de los temas y de la función de la poesía, nos sumamos a una opinión muy repetida que ve como característico de Rius su clasicismo. Pero éste se advierte, antes que nada, por la elección de las formas, la métrica, la construcción de los poemas y el léxico (literario aunque no libresco, muy depurado aunque no anacrónico). Es casi absoluta su preferencia por los poemas breves —apreciaba mucho la concisión— bien trabados en unidades estróficas, con aceptación de la rima. Dentro de esta preferencia caben las canciones y el soneto, lejos de la experimentación formal y preocupado por la comunicación. Aunque practique otras formas más libres, la impresión glo-

¹⁹ CPR, 27. Hay que aducir también los poemas XXV y XXXI de CAS, donde de nuevo se refiere a la inutilidad de la poesía y a la crisis del lenguaje.

bal se mantiene. Eso tampoco excluye juegos verbales, poemas «lúdicos» o recreaciones tradicionales con humor (cantigas de vela, villancicos, etc.).

En conclusión, la poesía de Luis Rius puede caracterizarse por la concentración en pocos temas esenciales y por la depuración de su tratamiento lingüístico, en diálogo con la tradición literaria española, desde Fr. Luis y Quevedo hasta Bécquer, Machado, Juan Ramón o Jorge Guillén. Pero, sobre todo ello, lo que tal vez da el sello propio, el tono característico es la tensión entre la intensidad emocional (a veces cercana a la negación total) y la contención verbal, tensión que se resuelve en el recurso normal a la paradoja, la antítesis o la elipsis. La implicación emocional del sujeto (presencia inmediata del yo en su escritura) y su distancia expresiva (sobriedad mediada literariamente) es lo que creo que conforma ese gesto propio de su escritura y que, con palabra querida para él, se puede llamar justamente *elegancia*²⁰.

He aquí un ejemplo de cada uno de los temas principales donde pueden observarse estas características:

Voló mi amor, voló
a la copa del árbol;
mi amor suave, ligero
como un pájaro.
Yo aquí abajo llamándolo.
Te llevaste mis ojos
cuervo por mi criado.
Ahora me verán ciego
mis ojos desde lo alto.

(CAS, X)

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 enardecida
contra su terco son. A su llamado
ya otros vienen tras mí. Queda encendida
esta engañosa luz; mi sombra, a un lado.

(CAS, XXII)

²⁰ Algo semejante se pone de manifiesto por parte de sus amigos en el cit. «Homenaje a Luis Rius» de *Cuadernos Americanos*.

III. POESÍA DEL DESTIERRO

Establecido el paronama temático del conjunto de su obra poética, en esta última parte se tratarán los libros, en su disposición diacrónica, para determinar luego algunas notas que se pueden considerar caracterizadoras del tema del destierro en la poesía de Luis Rius.

1. Primera evocación: *Canciones de Vela*

En el prólogo, el autor nos explica el doble carácter, literario y personal, de este título, e insistente en la función humana y expresiva de la poesía²¹. De un modo directo e ingenuo, esta presentación traza un perfil, una serie de puntos de referencia que tendrá un largo futuro. Por otra parte, es libro predominantemente amoroso y nada en particular parece sugerir la condición de «exiliado» del autor. Nada, hasta llegar a la última parte y su título: «En el destierro», con un locativo que nos indica que el tratamiento no se centra en el hecho histórico, sino más precisamente en el sujeto poético situado en la circunstancia o condición del destierro.

Así se puede apreciar en el primer poema:

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

(CV, XXII)

Y, mejor aún, en este otro:

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

(CV, XXV)

²¹ «En ellos [los versos] he querido comunicar al que los leyere la conmoción que sobrecogía a mi espíritu en el momento de escribirlos. Los temas, los de siempre: amor, soledad, esperanza..., sentimientos que mejor que la razón definen al hombre.

... y pensé entre otras cosas, que si las canciones de vela eran las cantadas por los centinelas o veladores para vencer el sueño, bien podía llamar así a las que yo compuse, que también me robaron algunas horas de reposo, y fueron por un tiempo mi desvelo, y me ayudaron a dominar muchas veces ese sopor íntimo, fruto de engaños y desesperanzas, que quizá sea el más nocivo y profundo de los sueños.» CV, pp. 7-8 y 10.

Este sujeto poético, identificado como un *yo* se presenta colocado *frente a* un objeto, digámoslo así, separado de él por una enorme distancia, al que trata de alcanzar con la mirada. Hay, pues, una representación espacial dicotómica del destierro (aquí/allí) que se hace experiencia terrible porque es separación violenta de una identidad inicial. Y el sujeto se define por la carencia, por el anhelante estado de remisión a un otro de sí mismo, imposible.

Pero aparece ya otro rasgo: el tiempo, que en esa constitución se presenta sólo como una repetición vacía, como una identidad muerta.

Así, dos aspectos propios del sujeto poético, muy determinantes en los libros siguientes, aparecen aquí esbozados y afirmados textual y contextualmente: la *soledad* y la *ausencia*. Cuando estos términos se repitan, aunque no se mencione asociativamente ningún otro como «exilio», «destierro», etc., podremos buscar legítimamente en esa situación humana su raíz²².

El poema más extenso de esta sección del libro primero es muy convencional —el autor lo «olvidará» luego— pero interesante, pues nos indica la virtualidad de esa imagen «soñada» y «literaria» de España, con su paisaje aprendido en los textos. En él se nos propone de forma explícita la contradicción de experimentar la identidad con la patria precisamente en la distancia y la ruptura. Y se apunta brevemente el carácter también contradictorio del ser mismo de España.

¡Qué cerca estoy de ti!
y sin embargo,
qué profundo es el mar
que separa tu cuerpo de mis manos;
¡qué dentro estoy de ti!
y mi polvo y tu polvo, ¡qué lejanos!

* * *

Pero soy tuyo, España,
porque nací de ti, y fui dotado
de tus mismas virtudes y vicios:
de tu pobre alegría y rico llanto.

(CV, XXV)

2. La interiorización lírica: 1954-1968

En *Canciones de ausencia* ya desde el título, expresivo pero impreciso, se nos anuncia que el proceso de asimilación de esa condición exiliada se ha pro-

²² Ángel González: «La existencia precaria y escindida en un lugar imposible, elegido e impuesto por una decisión que es la vez suya y ajena, reune toda la compleja y amarga experiencia del destierro.» «Prólogo» a CAOP, p. 12.

ducido. Hay una constante recurrencia, en el libro, de la desorientación vital del sujeto, como se manifiesta en este soneto:

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

(CA. VIII)

Sin embargo, nada parece remitirnos explícita y textualmente al exilio. Ya casi ha desaparecido como tema, no como condición o sustrato de la poesía. Y hay que decir *casi* porque, un tanto inopinadamente, surge la composición «Destierro», que es la única titulada en la primera parte y que sirve de cierre. El lector no puede por menos de tomar nota de esta peculiaridad y preguntarse si no habrá un propósito de enunciar así la fuente o el origen de toda la situación antes analizada. Sin embargo, es también un poema menos directo que los anteriores, y, en él, la elaboración y el artificio se perciben vivamente.

Se mantiene, del libro anterior, la dicotomía espacial del aquí/allí, cuya distancia-diferencia trata de ser cubierta (anulada) por una mirada que tiene alma.

Miraremos las tierras
que allá quedan, lejanas.
El horizonte es claro
y limpia la mirada.

(CA. XXIV)

Esa situación va a caracterizarse con parejas de antónimos: amargura/dulzura, por ejemplo; pero, sobre todo, se advierte cierto carácter irremediable de esa situación: «... es larga la jornada.../ Espera aquí conmigo,/ ya nadie nos aguarda».

Todos los cambios de matices que modifican la primera presentación refuerzan el sentido de interioridad. Las tierras de España están lejos, pero la mirada sigue los senderos del alma. Hay una España vivida dentro y contemplada en el corazón.

Una segunda característica del poema es la presencia de un tú, el *compañero*-

ro, al que se dirige el poema. A la primera relación del poeta con la patria se le añade ahora una segunda, la del poeta con otro, con quien comparte la misma condición. Angel González supone que hay aquí un desdoblamiento del sujeto como emisor y receptor. Es posible, pero no creo necesario aceptar esta interpretación; más bien al contrario, indica una apertura del texto confidencial al dialógico. De hecho, nos encontramos antes con un poema que gustaba a su autor, donde usa el mismo término para nombrar a la amada (y precisamente en relación con una localización del sujeto):

Tierra adentro, compañera,
me encontrarás.
Lanzan los campos y el viento
ráfagas de ausencia y paz.
Ciega el sol. El sueño, lento.
Lenta la vida detrás.

* * *

Tierra adentro, compañera,
me encontrarás.
Tierra y cielo. El alma sabe
su camino y su cantar.

(CA. XIV)

Es un poema de amor, una cita anunciada en una tierra que más tarde se identificará con la patria del poeta. Pero lo que queremos resaltar es que este libro parece escribirse en relación con dos receptores, explícitamente mencionados en el texto: una compañera, identificada con la amada, y un compañero que es amigo y desterrado. De hecho, así menciona a alguno de sus verdaderos amigos (vgr. Arturo Souto) citados en otros textos. Así, en la total ausencia de arraigo, la identidad con la tierra y con el origen geográfico ha sido sustituida por un espacio genérico («tierra adentro») y por la comunicación poética y el diálogo amoroso; por la poesía como diálogo.

En *Canciones de amor y sombra* parece haberse difuminado aún más la presencia del destierro. Pero de nuevo otro poema con ese mismo título (la coincidencia y persistencia no pueden ser casuales) nos va a recordar que sigue como referencia vital, si bien ahora lejana y mediada, pues se trata del comentario, casi descripción, de un cuadro. Allí se muestra la dureza de una situación última —la salida masiva de España por los Pirineos— y la solidaridad del poeta con esa humanidad dañada.

Ya podemos suponer que, en el siguiente libro, el tema del destierro habrá desaparecido, en cuanto evocación histórica. Se trata de *Canciones a Pilar Rioja*, su mujer bailarina, poesía descriptiva y, sobre todo, celebrativa y amorosa. Pero aparece la relación en el apunte geográfico (Torreón, capital de Es-

paña) y, sobre todo, en un texto donde el poeta manifiesta «ser llevado a recordar su propio origen». Y de nuevo España, en su identidad contradictoria con el hombre nacido en ella, se erige en el tema fundamental.

Respecto al primer libro, el tratamiento nos muestra grandes diferencias: ha culminado el proceso de interiorización, como se advierte, de manera privilegiada, en la distancia temporal, ya no espacial, simultánea y dualista, y en la relación descrita que es la memoria del origen, actualizada y objetivada en la bailarina:

Tuya es, a un tiempo que el horror sombrío,
la claridad de España, el desconsuelo
y la pasión de aquel
antiguo y fosco pueblo.

* * *

Todo lo que es España está en la hondura
que le das a su ritmo y a su acento.

(CPR, 29)

La imagen que se ofrece de España, a partir de un elemento evocativo y simbólico como es su música y su baile, desarrolla ampliamente aquellas virtuales contradicciones, recurriendo a series de antítesis: «amor y crueldad» o «crueldad y sufrimiento», «horror sombrío y claridad», «luz y terca sombra», «odio y piedad».

Pero la nueva y fundamental diferencia estriba en que la bailarina, por su arte, no sólo evoca y encarna, sino que salva para el poeta la historia inmediata de España («los pasados campos de batalla» y «los irremediables cementerios»), donde tiene origen su propia condición definidora de hombre desterrado, ausente, vacilante y contradictorio. El breve poema desemboca en la experiencia de la salvación por el arte, donde las realidades opuestas se integran y pueden ser vividas. He aquí de nuevo aquella fundamentación que tratábamos de establecer de la poesía como el espacio o el modo de salvación de la realidad para Rius. Estos son los dos últimos versos:

Tú redimes a España con tu danza.
Su odio y piedad salvados por tu cuerpo.

Recapitemos el proceso descrito en este segundo apartado que abarca el momento central de su obra. La línea general es la progresiva interiorización del exilio o del destierro, lo que se aprecia, primero, en el escaso número de poemas que lo abordan explícitamente, como tema, pero, a la vez, también, en la frecuencia con que se describen estados de ánimo emocionales vinculados estrecha y causalmente a esa condición, como muestra la elección en los

títulos de «ausencia» y «sombra»; y, segundo, se percibe también en el tratamiento poético de España y de la relación del poeta con ella en esos pocos textos explícitos, porque pasa de la referencia espacial a la temporal, de la vista a la memoria, de la tensa dualidad a la contradictoria integración.

3. El destierro como condición humana: *Arte de extranjería*²³

En 1973, la Universidad Autónoma de México edita un disco con una antología de Luis Rius, seleccionada y leída por el propio autor. Es el momento en que aparece una nueva e importante sección, «Arte de extranjería», que recoge algunos poemas recientes y que agrupa bajo este título, reordenándolos, poemas de los libros anteriores. Por primera vez, esta decisión nos sitúa ante el hecho de que el mismo autor ha reinterpretado *a posteriori* determinados textos como testimonialmente válidos de su condición de desterrado, aunque no se haga mención explícita de ella²⁴. Y así, también nuestra interpretación anterior, que vincula estado emocional con destierro viene a recibir apoyo y refuerzo.

Pero ahora ese carácter, de origen contingente e histórico, aparece completamente interiorizado y elevado a rasgo propio y definidor de la condición de quien escribe. Él es, por orden de importancia, un «extraño» de una tierra que apenas ha conocido, de una cultura técnica e industrial, cuyos valores no aprecia y cuyas señas de identidad desconoce²⁵. Y, más aún, la extranjería se le aparece como la condición del ser humano, pues ser desterrado es ser tempo-

²³ Aunque en la exposición usamos destierro y exilio como términos equivalentes y adecuados, es tal vez conveniente anotar que, en su poesía y en los ensayos que conocemos, Luis Rius no usa exilio, sino destierro. Cuando el hecho ha pasado ya claramente a condición (de la existencia y de la escritura) en esa profundidad y extensión, el término cambia y adopta *extranjería* que parece aludir menos a la tierra de origen y más a la desvinculación y extrañeza con el lugar donde se habita.

²⁴ Aunque sea de paso, no queremos dejar sin un breve comentario las características principales de ese libro. *Cuestión de amor y otros poemas* es una selección muy amplia, prácticamente una recopilación de la obra, hecha por su propio autor. La división en tres partes nos orienta hacia una lectura ya organizada temáticamente, con una disposición cronológica dentro de cada una de ellas. Esos aspectos temáticos son: el destierro como extranjería; la cuestión del amor (o el amor como cuestión) y la poesía como homenaje y como juego, donde se libera el placer de la forma y de la idea. La reordenación de los poemas puede tener las siguientes consecuencias: una interpretación ofrecida ya al lector; una fijación del universo poético como tal universo; elimina ciertas relaciones de los poemas entre sí pero propone otras nuevas, creando un nuevo dinamismo y tensión. El autor mismo manifiesta su intención expresa de lograr algunos de estos fines en la «Nota Preliminar», p. 23.

²⁵ Insiste también en este aspecto su amigo A. Souto en el «Prólogo» citado del disco de la UNAM.

ral. En el fluir disgregador y destructor es donde se localiza la verdadera marca del destierro.

Fijemos estos dos aspectos en sendos poemas. El primero se refiere al «destiempo», y el segundo, simplemente al tiempo.

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

El iba a otro mundo.

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

* * *

El iba a otro mundo.
Lo desvió el viento.

(CAOP, 57)

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

Olvidada en el mar
me dejé yo la vida.

(CAOP, 65)

La dispersión en el tiempo, bajo la certera amenaza de la muerte, desrealiza la existencia, priva de consistencia al mundo objetivo y al mundo sentimental y así parece que se produce, en el poema, la suspensión de esas leyes cotidianas, del vivir común, y entramos en la dimensión del *sueño*. Aparece así la metáfora clásica, enriquecida con aspectos del onirismo inconsciente, como dimensión interior en que habita el sujeto, y que Ángel González ha puesto en relación, por ejemplo, con la Oda VIII de Fr. Luis. Ahora esa metáfora es, contextualmente, expresión del destierro, del exilio como condición humana.

Y junto a ella, la casi inevitable metáfora de la *caída* se convierte en portadora de esa misma experiencia. No aparece aquí con el significado posible de culpa, sino cargada con una nostalgia infinita de una patria natural, pero no terrestre, de un estado perfecto y estable, que apenas se puede representar. Existir es ser oscuros soñadores caídos en el tiempo.

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.

(CAOP, p. 58)

Así que, finalmente, desde esta posición última, la experiencia del destierro constituye para nosotros uno de los núcleos temáticos fundamentales y, más aún, se nos configura como el determinante de toda la obra poética de Rius, pues tiende a fundirse con la experiencia independiente del fluir temporal y a engastarse de este modo con el aspecto amoroso.

Estamos ahora ante la necesidad de avanzar en un grado más general del análisis y de recapitular los elementos de la descripción efectuada. Lo haremos tratando, primero, de reunir el conjunto en tres palabras clave que pueden definir una *topica* poética; en segundo lugar, insistiendo en la evolución de las relaciones del sujeto con su patria y, en tercer y último lugar, resumimos lo que el destierro significa para la propia identidad del sujeto poético.

Los tres términos repetidos, constantes, recapituladores de su poesía pueden ser: *sueño*, *silencio*, *soledad*. El primero expresa bien, como hemos dicho, el «carácter ilusorio de la vida» (A. González) en su referencia al tiempo, pero también el abandono del poeta derrotado. El tercero tiene que ver, por un lado, con la ausencia de la tierra, y, por otro, con el esfuerzo por que la poesía sirva como diálogo, que termina también en fracaso: «soledad alta como un pino», canta Rius en uno de sus poemas. Y el silencio tiene que ver con la necesidad del canto, es decir, con la función de la poesía y su importancia salvadora, rodeada del desinterés humano y amenazada por el cansancio y la muerte. También en el campo amoroso la poesía es, habitualmente, ruptura del silencio y expresión de lo no dicho. El canto acontece como un milagro (CAOP, p. 53), pero, al mismo tiempo, es un esfuerzo que termina, como la vida, en silencio (ídem., p. 50). En el silencio del sueño.

De esta manera estos tres términos pueden servir para delimitar, en una primera tentativa provisional, la expresión última de la experiencia del exilio en su grado máximo de interioridad y generalidad. Y se implican con los tres núcleos temáticos ya señalados, como dos conjuntos.

Este mismo proceso, visto desde la relación del sujeto con su patria, puede describirse en los siguientes momentos:

- a) se presenta al sujeto como contemplador imaginario de una realidad física, de la que está excluido por su lejanía. A la vez, se advierte la profunda relación de identidad entre ambos por las cualidades morales, por la cultura,
- b) la relación se establece entre un sujeto más desvinculado y una tierra, con su historia, que está en el origen y que es, por tanto, más una marca interior y un destino,
- c) y ahora la marca del origen, aquel «ser de tierra adentro» aparece ya situada en el inconsciente, en un nivel de profundidad inmanejable y, por ello, más decisivo para la condición de exiliado:

Porque yo soy de un pueblo tierra adentro
y nunca olvida nada el inconsciente,
dicen que dijo Freud, digo que dicen. (CAOP, p. 63)

A la vez que se desdibuja la importancia de la imagen exterior de la patria, para quedar reducida a un dato vivo y esencial, cobra importancia la cuestión que el sujeto se plantea a sí mismo con la pregunta: ¿quién soy yo? Ya sabemos que su última respuesta le viene por la identidad de desterrado. Pero esa es, justamente, una identidad imposible, es una definición por carencia.

Pasando momentáneamente por la falta de señas sociales de identidad —en su «destiempo» es nadie— nos fijamos más radicalmente en el tiempo, donde se vive como pura dispersión de momentos que no encuentran centro en que unificarse. Fugaz, como una raya en la arena, es pura memoria y lejanía. Así termina uno de sus sonetos más impresionantes:

Siempre he sido pasado. Así me muero:
no recordando ser, sino haber sido,
sin tampoco haber sido antes primero. (CAOP, p. 66)

Desde ahí no parece extraño que el sujeto poético se presente desdoblado, es decir, enajenado o permanentemente ausente y, por ello, ser a medias (CAOP, p. 74). La manifestación más acabada de este término es el soneto puesto como cierre a esta sección de su último libro que titula «Acta de Extranjería». En él aparecen vinculados el origen, ya perdido, la ausencia de espacio propio y la carencia de identidad.

¿De qué tierra será? ¿Dónde su mar?
—dicen—, ¿cuál es su sol, su aire, su río?
Mi origen se hizo pronto algo sombrío
y cuando a él vuelvo no lo vuelvo a hallar.
Cada vez que me pongo a caminar
hacia mí pierdo el rumbo, me desvío.

No hay aire, río, mar, tierra, sol mío.
Con lo que no soy yo voy siempre a dar.

Aún queda, con todo, un camino. El mismo soneto acepta, en su provisio-
nalidad, un espejo para el reconocimiento propio: el tú. Y nos encontramos
otra vez remitidos desde este a ese otro gran tema que equilibra la dimensión
poética de Rius, el amor frente al par, ya consolidado como unidad, destierro-
tiempo. De modo que, ahora sí, en conclusión, la poesía de Luis Rius se nos
muestra temáticamente como una exploración cada vez más directa, precisa y
sutil del horizonte vacío del absoluto en que se basa (para él) la existencia hu-
mana, o como la manifestación progresivamente lúcida y controlada de la nos-
talgia del infinito imposible²⁶. Se trata en ella de un «más allá» que es sólo
sueño (otro de sus significados) y de una sucesión que es el propio fluir sin
destino. En medio, sólo el breve deslumbramiento del amor. Un relámpago.

Universidad Complutense de Madrid

NOTA FINAL.—Una parte de este trabajo fue presentada en el VII *Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, celebrado en Barcelona el año 1988. En este tiempo ha aparecido un libro de especial interés sobre el mismo asunto: *Última voz del exilio. (El grupo poético hispano-mexicano.) Antología*, por Susana Rivera (Madrid: Hiperión, 1990), obra que recoge una muestra significativa de la poesía de esta segunda generación del exilio: Manuel Durán, Nuria Parés, Jomí García Ascot, Tomás Segovia, Luis Rius, César Rodríguez Chicharro, José Pascual Buxó, Enrique de Rivas, Gerardo Deniz, Federico Patán. Constituye, hasta el momento, la recapitulación más útil y accesible de la obra de estos escritores, en general desconocidos en nuestra cultura (a pesar del meritorio cuaderno de *Peña Labra*, ya citado en la nota 10 y de algunas ediciones, de T. Segovia, por ejemplo). En su prólogo, Susana Rivera realiza un cuidadoso y sensible estudio del problema de convivencia e integración que, de manera muy sucinta, y como introducción contextual, hemos planteado en el primer apartado de este artículo. Su bien fundada exposición, con abundancia de citas y juicios de los propios poetas, no parece oponerse a la nuestra, y por ello mantenemos esa parte, dejando constancia aquí de su enriquecedora aportación.

²⁶ Citemos este poema como ejemplo de esa nostalgia desolada:

Y después y después de tanta noche,
de tanta luz, de tanta vida y sueño...
(No existes, alma, tú fuera de mí,
no eres siquiera ni mi pensamiento.)
Y después de esta espera, de esta larga,
corta espera diaria, de este nuevo
más viejo despertar de cada día,
¿para qué habrá servido (¡que alto!) el cielo?

(CAOP, p. 69)

Habrà que poner este poema en relación con otros, pero en especial, ahora, con el que corresponde a CPR y que citamos en p. 6.