

complejidad de los fenómenos sociales. Por ejemplo, sabemos que la familia, el derecho y el estado están ligados, en su surgimiento, a la aparición de las clases y de determinadas relaciones socio-económicas. Sin embargo los conocimientos referentes a esas manifestaciones sociales se exponen separadamente por diferentes ciencias: sociología, economía, ciencias políticas, antropología, etcétera, y se produce así una visión fragmentaria de los mismos fenómenos sociales. Encontrar, como dice Lukács, los momentos típicos y necesarios del proceso de su surgimiento, sus relaciones, transiciones y demás, es función de la ontología como ciencia o disciplina articuladora. Reconociendo, investigando formas del ser social, la ontología, tiende puentes entre las distintas ciencias en la investigación de lo real.

Con este planteamiento de una ontología, Lukács viene a sostener, en tanto materialista y dialéctico, la idea de la filosofía como concepción del mundo, como visión coherente del mundo. No se crea pues que Lukács da un sentido metafísico a la ontología. Al respecto afirma: "Solemos usar la bella palabra ontología, y hasta yo mismo acostumbro hacerlo, pese a que lo que en rigor habría de decirse es que se descubre la manera de ser que da lugar a este nuevo movimiento de los complejos. El hecho de que los nuevos fenómenos se puedan derivar genéticamente en base a su existencia cotidiana, supone tan sólo un momento de una concatenación general, a saber, que el ser es un proceso de índole histórica. No existe el ser en sentido estricto."

En conclusión el planteamiento ontológico de Lukács se puede sintetizar en las siguientes tesis: la unidad material del mundo o la afirmación de una realidad unitaria; la validez de la filosofía como concepción del mundo; la afirmación de la complejidad como lo primariamente existente; la necesidad para la filosofía de articular los resultados científicos en la indagación de lo real; la afirmación de que el ser es un proceso de índole histórica; la necesidad de estudiar el ser con un método histórico.

Es característico en la filosofía de nuestro tiempo, o al menos en filosofías como el neopositivismo y el pragmatismo, el negar y el desvirtuar la función de la filosofía como conocimiento de la realidad objetiva. En el pragmatismo al identificarse el criterio de la verdad con la utilidad inmediata de una idea, un concepto, una institución. Y en el neopositivismo al reducir la función de la filosofía a la de la lógica del lenguaje. Frente a estas concepciones contemporáneas, expresión de una crisis, Lukács reafirma muy justamente la idea de la filosofía como concepción del mundo y por tanto la validez del conocimiento filosófico en la investigación de la realidad.

el fuego y el agua y la tierra y el aire

Por Carlos H. Magis

Por varia que parezca, la poesía tiene sólo unos cuantos grandes temas, tan antiguos quizás como el hombre mismo. Y a ellos vuelve siempre el poeta, aunque cada vez desde diferente ladera. Con *Canciones a Pilar Rioja*,* Luis Rius nos sumerge nuevamente en el mundo de emociones que pueden despertar el amor y la danza; únicamente que ahora las dos motivaciones aparecen fundidas en una sola vivencia. Así, estas *Canciones* nos dicen —arte y amor confundidos— del estupor ante los prodigios del baile (el misterio de unos pies que no llevan, sino que son llevados; el fascinante dibujo de brazos y manos; la magia de un cuerpo capaz de recrear el mundo y sintetizarlo, como las viejas cosmogonías) y del compromiso entrañable del poeta con esos pies, brazos y manos, con ese cuerpo, con Pilar Rioja.

A pesar de la unidad esencial, es posible distinguir en el "cancionero", según la perspectiva principal de cada poema, dos ciclos que podríamos denominar "La bailarina y su arte" y "El amor de la bailarina". El primero está representado por una serie de "medallones" que reviven las excelencias del estilo personal de la bailarina, las maneras como interpreta algunos temas musicales, la plasticidad de su cuerpo, o la gracia de su sonrisa. Este ciclo se inicia con los cinco poemas, logradísimos, que abren el libro; el primero de todos nos da el mejor arquetipo de la actitud creadora del poeta, de su capacidad artística y del tono general del poemario:

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

No todas las composiciones de este ciclo alcanzan la sugestión y el nivel estético del ejemplo dado. Aparte de ello se advierte (lo mismo que en el segundo ciclo) el prurito de una puntuación tan rigurosa que resulta excesiva y hasta contraproducente; además, puede aparecer algún verso un tanto flojo o francamente ininteligible (quizás debido a una posible errata): "...Y mi amor, y mi amor de pronto erecto, como una espada, a

* Luis Rius: *Canciones a Pilar Rioja*. Premio Olímpico de poesía. XIX Olimpiada. México, 1968. Diagramó la edición Alejandro Finisterre. Edit. Finisterre, México, 1970. (Ecuador 0°0'0", Revista de Poesía Universal).

sola tu sonrisa." De todos modos, se trata de pecados menores frente a la nobleza general del grupo y al valor intrínseco de muchas de sus composiciones ("Enterneciendo aristas", "Si no mi voz, la punta del zapato", "¡El ritmo! Entra en las venas) que tienen, además, el carácter de pautas imprescindibles para conocer, y gustar, a fondo los modos expresivos más típicos.

El segundo ciclo, más nutrido y vario, contiene poemas en los que el poeta deja crecer el cuadro de los modos de experiencia. Hurgando en veneros más hondos, da con nuevos aspectos de su mundo vital y de su sensibilidad estética: las misteriosas y variadas formas del amor —desde las manifestaciones de un viril sensualismo hasta los lazos más sutiles, pasando por las fatigas de la ausencia—, el doloroso sentimiento de la distancia entre "el ángel" (la bailarina) y "la tortuga" (el poeta), la fugacidad de la realización artística y del ser mismo, el castigo de tocar con lo inefable.

En uno y otro ciclo, la actitud creadora fundamental es la de un diáfano objetivismo capaz de hacernos sentir tanto las más finas vibraciones del espíritu, como una dulce sensualidad de las formas, el ritmo y la carne:

¿Cómo poder pensar una hermosura
más real que tu cuerpo?

Venus de nube o de mármol de agua,
curva tibieza de esplendor erecto.
Tacto das a los ojos que te miran,
inasible y corpórea como un sueño.
Aun inmóvil, es danza
la estatua de tu cuerpo.

Gracias a su flexibilidad y amplitud, este cálido objetivismo ha podido enriquecerse, sin esfuerzo, con otras líneas de la moderna poesía hispánica. Una de ellas es la del "neopopularismo", tendencia cuyos aportes se alinea, en ocasiones, dentro de la tónica de los españoles del 27 (Alberti, García Lorca): la gustosa resonancia de la canción de tipo tradicional:

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,
y mejor aire al aire
tus bellas flores blancas.

Yo te plantaría, muerte,
por ver si verdeabas.

En otras oportunidades, este “neopopularismo” prefiere adherirse al placer —más reciente— de recrear las “coplas” contemporáneas:

Me fui de tu calle,
me llevaba el viento.
Con los suspiros que yo suspiraba,
lo iba enloqueciendo.

La otra línea incorporada es la tendencia temático-tonal, relativamente nueva, que los críticos definen ya como “poesía existencial”: el interés casi especulativo por la realidad profunda de las cosas, y por el modo de inserción del hombre en esa realidad, interés que parece orientar la labor más reciente de algunos poetas consagrados (Octavio Paz, Jorge L. Borges y el propio Neruda). En el “cancionero” de Luis Rius, esta línea se insinúa —siempre dentro del estilo personal— en la proyección de algunas importantes composiciones: “Para que nunca mueras yo te canto”, “Se desvanece el humo con la altura”, “Tanto como el amor, tu esbelta danza” o “Voy del amor a la sombra”.

En cuanto a los recursos expresivos, éstos responden naturalmente a la actitud creadora básica, el objetivismo complejo y flexible. La lengua poética, sin perder su voluntaria simplicidad y sin desdeñar el sabor joven de algunos prosaísmos, se ha sutilizado hasta hacerse apta tanto para la descripción cálida como para crear efectos emotivos y comunicar agudas intuiciones de un mundo primordial. Uno de los medios más eficaces para lograr tal ductibilidad es la alteración, hábilmente escondida, de la norma semántica: suaves traslaciones de significado y audaces combinaciones léxicas que, como producto que son de dinámicas asociaciones subjetivas, resultan en el fondo eléctricas metáforas elípticas: “Scarlati —italiano— / danzado a la española / por una mexicana / ... / ¿Qué ha ocurrido? ¿Qué loca *algarabía* de espacio y de tiempo?”; “*Enterneciendo* aristas / los pájaros las rozan con su pluma”; “de los pasados campos de batalla / de los *irremediables* cemente-

rios”; “*tu pudor derrotado largamente*”; “Iba y venía despacio una tortuga *triste* / porque la concha *la apretaba* al suelo”; “y el amor, recién *abierto*, / ya *emparedaba* su puerta”.

Las imágenes (imagen propiamente dicha y metáfora), casi secretas de tan fluidas y coherentes con el sistema particular que forma el núcleo de los diversos planos de evocación, reflejan muy de cerca las motivaciones secundarias más entrañadas en nuestro poeta: la gozosa admiración de un arte magnífico, la dolorosa intuición de la distancia que separa el “ángel” de la “tortuga”, la entidad secreta de Pilar Rioja como artista y como objeto amoroso. En el primer caso, algunas imágenes tienden a depurar la visión de figuras rotundas, perfectas, casi mármol de estatuas; pero la más de las veces las figuras poéticas pretenden asir la fugacidad, armoniosa y triste, del movimiento pleno: “Alza Pilar los brazos, las serpientes / que se yerguen al asca de la música; / quieren volar, y bellas se desploman / mariposas las manos encendidas”; “En un soplo de gracia, en un momento / de decisión fugaz, de donosura: / su cuerpo es aire ya; mujer, el viento”. Conforme a la vivencia que tiene el poeta de un mundo dinámico, de pases y figuras y emociones, fluyente y momentáneo aunque en esencia uno y el mismo, usa a menudo el río y el mar como planos de evocación: “Río tu cuerpo en movimiento, blanco, / bellamente desnudo como el agua...”; “Es un río que fluye solitario / soterrado en un cuerpo... / ¿hacia qué mar? / El oleaje curvo de tus brazos, / la brilladora espuma de las manos, / el agua contenida en las riberas / finas de la cintura... / ¿hacia qué mar?”

El segundo núcleo de motivaciones, esa dolorosa conciencia de la distancia que existe entre la bailarina —mujer capaz de resolver con su arte la vieja antítesis de lo “daimónico” y lo humano— y el poeta —nostálgicamente encadenado a la gravedad y el espacio— utiliza casi siempre *el barro* como elemento metafórico (símbolo casi) que implica un consolador punto de contacto: “Impensado equilibrio de contrarios: / violencia y levedad; vuelo difícil / el de un ángel que tiene *alas de barro*”; “Iba y venía despacio una tortuga triste / ... / Y lloraba, vencida de tantos imposibles, / unas *lágrimas tristesimas de barro*”.

La entidad profunda de Pilar Rioja como artista y como objeto amoroso, la cuestión básica de todo el poemario, está planteada poéticamente con el auxilio de una secuencia de imágenes —cristalizadas al fin en signos y alegorías— que surgen ante el descubrimiento de un ser que resume las cuatro esencias del mundo: *el fuego, la tierra, el agua y el aire*. En un primer momento (si tratamos de reconstruir el proceso creador de este sistema metafórico), las imáge-



nes van apareciendo en forma independiente: “mujer de agua”; “pero a mi tacto ya tu piel es aire”. En esta etapa, el fuego aparece sólo en uno de sus efectos: la Luz. “A tu rosa de luz creí un momento / que volvía mi esperanza. Era mi pena.” En cuanto a la tierra, hay —como se destacó— varias referencias a uno de sus estados: el barro. En una segunda etapa, algunos elementos se combinan y confunden: “Ser un río que corre y va, invisible, / entre los otros ríos, / con otra gracia: río autor del aire”. Finalmente, el poeta salta de esta visión analítica, discontinua, de una mujer que por momentos parece *hecha de...* a la revelación de que la artista-amante *es* una mágica representación del mundo verdaderamente real por lo escondido:

...
el mundo real se desmiente
para hacerse a tu manera,
cual si en ti se descubriera
por fin verdaderamente.

representación y síntesis del mundo en las cuatro esencias —o elementos primordiales— de que hablan antiguas cosmologías:

Ser y no ser de aire. Ser de tierra
para, al cabo, no serlo. Ser de fuego
sin ser fuego; y de pronto,
transparente,
es agua ya, y no es agua tampoco.
...

Si el carácter y valor de este libro pudieran resumirse en un breve párrafo, habría que decir, por lo menos, que *Canciones a Pilar Rioja* ha logrado —en un nivel poco común— la comunicación de un entrañable mundo de experiencias estéticas y vitales; mostrándonos a la par, la gran capacidad de emoción de un poeta cuya voz madura prefiere la expresión directa dentro de una muy cálida entonación, y cuyo estilo personal lejos del afán de innovaciones o estupor —y ay de la confusión entre originalidad y fabricación ingeniosa!— se caracteriza por una sabia manera de integrar las mejores vertientes de la poesía hispánica contemporánea.

