UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II

EL ESPACIO Y LA MEMORIA EN LA OBRA POÉTICA DE FRANCISCO BRINES

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

José Luis Gómez Toré

Bajo la dirección del Doctor:

José Paulino Ayuso

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-1930-9

El espacio y la memoria en la obra poética de Francisco Brines

Tesis doctoral de José Luis Gómez Toré

Dirigida por el Dr. José Paulino Ayuso

Departamento de Filología Española II

Facultad de Filología

Universidad Complutense

Madrid, octubre de 2001

Agradecimientos

Tengo que agradecer, en primer lugar, al propio Francisco Brines su amabilidad a la hora de contestar a mis preguntas, y la atención de José Olivio Jiménez, con quien mantuve una muy grata conversación en compañía de José Luis Morante, a quien quiero asimismo expresar mi gratitud. No puedo tampoco dejar de nombrar a mi director de tesis, José Paulino Ayuso, que ha ido encauzando este trabajo a través de la paciente lectura de sus páginas, ni a Sabina de la Cruz, quien me puso en su día en contacto con él. Debo agradecer también que la Universidad Complutense me concediera una beca de investigación, sin la cual hubiese resultado mucho más difícil llevar a cabo este trabajo.

Muchas otras personas han estado ahí presentes a lo largo de estos años. Quisiera recordar a los compañeros (y amigos) de la revista *Ophelia*, de España y de Chile, y de *Blenamiboá*, junto con quienes he reflexionado mucho sobre arte, reflexiones que en ocasiones se han trasladado a este estudio. Gracias también a Marta Fuentes, con quien he compartido inquietudes y dudas en el empeño por acabar nuestras respectivas tesis doctorales. Gracias asimismo a mi familia (en especial, a mi tío Paco y a su colaborador, Oscar, sin los cuales tal vez muchas horas de trabajo hubiesen desaparecido como consecuencia de un virus informático) y a los amigos que han sido compañía duradera a lo largo de este tiempo (Miguel Ángel, Sito, Fernando,...): entre ellos, tengo que agradecer especialmente a Carmen que me haya guardado algunos artículos de periódico que fácilmente podrían haberme pasado desapercibidos y a Manuel por haberme prestado ayuda ante mis limitados conocimientos de informática. No quiero tampoco dejar de mencionar a los compañeros de la RCADE, que me han obligado a no olvidar que el mundo no se acaba en la literatura y que hay palabras prosaicas que se parecen mucho a la poesía (en concreto, quiero dejar constancia de mi agradecimiento a Gema, que me puso en contacto con José Luis Morante de *Prima Littera*, y a Ángel Calle, cuyo interés por la cultura me ha hecho revisar mis propias convicciones sobre lo qué es y

debe ser la literatura). Y por supuesto, gracias a Cristina, por ser como es y por su apoyo constante.

Índice

0. Introducción. p. 7

1. Descripción del *corpus* p. 20

2. Evolución y permanencia en la obra poética de Francisco Brines p. 36

2.1. *Ensayo de una despedida* p. 39

2.2. Tres momentos en la poesía de Brines: de la mirada crepuscular a la mirada nocturna y el retorno a la mirada crepuscular p. 44

2.3. *Las brasas*. p. 54

2.4. *Materia narrativa inexacta* p. 64

2.5. *Palabras a la oscuridad* p. 72

2.6. *Aún no* p. 80

2.7. *Insistencias en Luzbel* p. 88

2.8. *El otoño de las rosas* p. 94

2.9. *La última costa* p. 102

2.10. Otros textos p. 107

3. El discurso elegíaco p. 110

4. La temporalidad como núcleo temático de la obra de Brines p. 162

4.1. Las estaciones: esquemas cíclicos y esquemas lineales del tiempo p. 185

4.2. La luz y la oscuridad, la noche y el día como símbolos de la temporalidad

humana p. 243
5. El espacio en la obra poética de Brines p. 275
5.1. Los espacios de la naturaleza p. 292
5.1.1. El agua p. 324
5.1.2. Los dos Narcisos p. 350
5.2. Los espacios construidos p. 383
5.2.1. La ciudad p. 384
5.2.2. El jardín p. 444
5.2.3. La casa p. 449
5.3. Elca y los espacios de la infancia p. 465
5.3.1. El niñodiós y su vivencia del espacio p. 481
5.3.2. El espacio sagrado de Elca: de los espacios de la infancia a la infancia como espacio p. 492
5.4. La ventana, el balcón y la mirada p. 516
5.5. Luzbel más allá de su identificación con el olvido: el cielo vacío y la ascensión culpable p. 542
5.6. El exilio y el reino p. 563
5.6.1. El exilio y el reino en *Palabras a la oscuridad*: la búsqueda de un espacio p .573
5.6.2. La presencia del viaje en poemarios posteriores p. 584
5.7. "El más hermoso territorio": el amor y el cuerpo como reino p. 589
5.8. El frágil espacio textual p. 617
5.9. La insistencia y el engaño como

formas de afirmación vital p. 641
6. El olvido y la memoria: insistencia en Luzbel y contra Luzbel p. 659
6.1. Los espacios de la memoria: la casa en penumbra, lugar y símbolo del recuerdo p. 686
6.2. La memoria como espacio p. 694
6.3. Memoria y escritura: la ética del testigo p. 704
7. Conclusiones p. 716
8. Bibliografía. p. 731
A. Bibliografía en torno a la obra de Francisco Brines p. 731
B. Bibliografía general p. 743

0. Introducción

Francisco Brines (Oliva, 1932) es un nombre que pertenece ya indiscutiblemente a la historia de la poesía española del siglo XX. Si la concesión del *Adonais* en 1959 por *Las brasas* supuso la consagración del poeta, premios posteriores (el Premio de la Crítica en 1966 por *Palabras a la oscuridad*, el Premio de las Letras Valencianas en 1967, el Premio Nacional de Poesía en 1986 por *El otoño de las rosas*, el Premio Fastenrath en 1998 por *La última costa*, el Premio Pablo Iglesias, y finalmente el Premio Nacional de las Letras en 1999 por la totalidad de su obra) así como su nombramiento en la Real Academia Española han venido a confirmar el reconocimiento a su quehacer poético. Evidentemente los premios y los honores concedidos no bastan para justificar una poesía, ya que la lista de injusticias cometidas con grandes autores es tristemente larga y el éxito demasiado a menudo puede explicarse por razones más sociológicas que estéticas. Sin embargo, los poemas de *Ensayo de una despedida* no nos llevan en esa dirección. La lectura atenta así como el análisis de los textos nos muestran no sólo que Francisco Brines ha logrado conformar un mundo poético muy personal sino que al mismo tiempo esta cosmovisión propia entronca con una de las grandes tradiciones literarias de nuestra lírica, que ha hecho de la muerte y el tiempo el centro de su meditación y que se remonta a figuras tan emblemáticas como Jorge Manrique o Quevedo. En ese retomar temas muy viejos para infundirles savia nueva, en su visión personal de la tradición (que, como se verá en el capítulo tercero, se identifica en gran medida con el discurso elegíaco) estriba el interés principal de su obra.

Cuando Francisco Brines publica *Las brasas* en 1960, habían aparecido ya los primeros libros de los que han venido a recibir (entre otras denominaciones) la etiqueta de poetas del medio siglo. Nombres fundamentales como José Ángel Valente, Claudio Rodríguez o Jaime Gil de Biedma[1] (por citar sólo a algunos de los más importantes) habían

[1] Véase la bibliografía general al final de este trabajo, uno de cuyos apartados es precisamente las obras sobre la época literaria consultadas. Asimismo, cuando a lo largo del texto se señalen puntos de

comenzado por entonces a publicar sus libros, a través de los cuales la lírica española iba abriendo caminos que en principio parecían vedados por las circunstancias sociales y políticas. La dictadura franquista había favorecido una literatura de denuncia que, si bien respondía a una necesidad más que legítima de protesta, no estuvo siempre a la altura artística deseada. Los poetas del medio siglo, aun cuando buena parte de ellos se nutrieran de la poesía social y siguieran escribiéndola, aportan una visión nueva que supuso a la postre el abandono de la poesía de denuncia como estética dominante. Ello propició que la expresión de la subjetividad individual volviera a ocupar un puesto importante en la lírica española, aun cuando esa subjetividad pudiera servir de apoyatura, y ya no obstáculo, para una visión crítica del entorno social. Precisamente en esa expresión de la intimidad la escritura de Francisco Brines va a encontrar su espacio poético propio. La reflexión metafísica sobre el tiempo y la muerte se hace en Brines (como tendré ocasión de mostrar en este trabajo) meditación desde la memoria personal, aportando así su propia visión a la ya nombrada tradición que tiene claros exponentes en la poesía del XX (Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda...) y que tampoco había estado ausente del todo en la lírica de posguerra (ahí están autores como Blas de Otero, José Luis Hidalgo, José Hierro o Carlos Bousoño). El análisis de la poesía de Brines, al situarse en una meditación de tan larga estirpe, nos lleva por tanto a preguntarnos qué aportan estos poemas a ese insistente *memento mori*, desde qué elementos se construye la particularidad de su enfoque.

La hipótesis de la que parte este trabajo es el valor núclear del espacio y la memoria en la obra de Francisco Brines. A lo largo de estas páginas veremos cómo la escritura briniana se enfrenta a la muerte y a la nada desde el recuerdo y desde la recuperación a través de la escritura y la memoria de los espacios del mundo, de aquellos lugares donde el poeta pudo encontrar razones para afirmar su amor a la vida. Desde esta perspectiva consideraré central la experiencia de la infancia, mitificada a través de la figura del niñodiós, que nos lleva a trazar un itinerario mental desde los espacios de la infancia a la infancia como espacio. La niñez se dibujará en Brines como un espacio sin tiempo, y

convergencia y de divergencia entre Brines y otros poetas del medio siglo, daré las referencias

desde esa experiencia paradisíaca es posible encontrar, en especial en los espacios de la naturaleza y en el territorio privilegiado del cuerpo, las huellas de una concepción del espacio como opuesto al tiempo, como aliado del ser humano en la batalla contra la muerte. Mi hipótesis por tanto se centrará en la importancia de ese mito edénico y de la búsqueda frustrada de un espacio atemporal. Esa centralidad del espacio nos llevará incluso a hablar de una espacialidad de la memoria en el último capítulo.

Siempre supone un riesgo enfrentarse a la obra de un contemporáneo, y más, como sucede en este caso, si se trata de un poeta en activo, que sigue (afortunadamente) escribiendo y publicando poemas. Sin embargo, la obra de Francisco Brines no sólo ofrece una configuración madura que hace que podamos esperar pocas sorpresas de su mundo poético, sino que además (como tendremos ocasión de constatar) nos sitúa ante un poeta de una llamativa unidad desde el primer libro al último, aunque cada nueva entrega suponga un ahondamiento en los grandes temas que conforman su cosmovisión. Así, sin descartar que un poemario posterior pueda introducir elementos no contemplados en este trabajo, podemos adentrarnos con relativa confianza en una escritura que muestra una sorprendente fidelidad a sí misma, tanto en su configuración temática y simbólica como en sus rasgos formales. Esta unidad de la obra briniana nos ha llevado, asimismo, a no organizar los materiales estudiados desde una perspectiva cronológica (perspectiva, por otra parte, suficientemente contemplada en el último trabajo de José Olivio Jiménez, *La poesía de Francisco Brines*[2]): en consecuencia, he preferido dividir el texto en bloques temáticos, dentro de los cuales sin embargo, cuando se considera pertinente, se señalan las diferencias y los matices que existen entre los distintos libros que conforman *Ensayo de una despedida*.

La dificultad que supone escribir sobre un poeta actual resulta asimismo una ventaja ya que nos permite contrastar nuestras opiniones con las del propio poeta. La posibilidad de hablar con Francisco Brines (junto con el buen número de entrevistas publicadas en periódicos y revistas) ha supuesto una guía, que sin ser infalible, ofrece interesantes

---

bibliográficas oportunas.

matizaciones y propuestas para el análisis. La conversación, registrada en una grabadora, es citada repetidas veces a lo largo de este trabajo (dado el carácter conversacional del discurso, las respuestas del poeta en ocasiones muestran las reiteraciones, las dudas y los anacolutos que suelen darse en la conversación oral y que no han sido alterados en su transcripción).

En cuanto al enfoque metodológico empleado, he de decir que he dado prioridad absoluta a los propios textos poéticos, de muchos de los cuales se hace un pormenorizado análisis. Ello en ocasiones puede dar la impresión de cierta reiteración en los temas (algo, por otra parte, característico de la obra briniana) pero considero que es importante, cuando se toca terrenos tan resbaladizos como la simbología, leer muy de cerca los poemas para no introducir apreciaciones *a priori* que fuerzan el sentido del texto poético.

El presente trabajo presta especial atención a lo que se ha llamado las estructuras antropológicas de lo imaginario. La elección de este enfoque obedece a varias razones. La primera de ellas es la importancia que los estudiosos de este campo (Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Jean Burgos, Antonio García Berrio...) han prestado al espacio y a los esquemas espaciales subyacentes en la obra artística. No menos importante resulta en mi opinión el interés que supone analizar dichas estructuras en una obra de apariencia realista y de una tonalidad clásica, que no renuncia prácticamente nunca a la acción escrutadora y lúcida de la razón. La presencia de elementos irracionalistas en la poesía de un poeta como Brines supone un desafío para el análisis. Si en un poeta de estirpe surrealista (por poner un ejemplo palpable) dicha presencia irracional es evidente, su análisis en la escritura briniana supone un esfuerzo mayor, ya que nos obliga a buscar los esquemas simbólicos del texto sin traicionar la expresión racional que constituye también su razón de ser. Por otra parte, la presencia de elementos míticos y simbólicos no siempre evidentes nos obliga a tomar con prudencia la calificación no simepre esclarecedora de "poesía de la experiencia" aplicada a muchos

[2] Sevilla, Renacimiento, 2001. A lo largo de este trabajo, para facilitar la lectura, aparecerá la cita bibliográfica completa la primera vez que se nombre cada texto en el capítulo correspondiente, aun cuando haya aparecido ya en anteriores capítulos.

poetas del medio siglo y que ha sido enarbolada como estandarte de un modelo de escritura por poetas posteriores. La coexistencia de imágenes míticas, de ambigüedades simbólicas, junto a una reflexión de corte más racionalista en poetas como Brines abre el camino para una visión más rica de la escritura poética que, sin rechazar dogmáticamente la lucidez racional o la cotidianidad de la vida como elementos válidos para la poesía, no imponga tampoco el dogma de que el mito y el lado irracional[3] del hombre deban ser desterrados de la lírica como productos del pasado.

Reflexionando sobre Aristóteles y el lenguaje poético, ha afirmado Paul Ricoeur: "[...] el *mythos* es la *mimêsis*. Más exactamente, la "construcción" del mito constituye la *mimêsis*"[4] Y más adelante: "Toda *mimêsis*, incluso verdadera, sobre todo creadora, se sitúa en el horizonte de un ser en el mundo al que ella hace presente en la medida misma en que lo eleva a *mythos*"[5]. El presente trabajo se sitúa en una línea muy cercana a lo afirmado por Paul Ricoeur: nuestro estudio no considera *a priori* los elementos míticos e irracionales del texto como un proceso de mistificación, de falseamiento de la realidad, sino como un hecho literario que es al mismo tiempo un hecho antropológico, aun cuando sea posible que dichas construcciones simbólicas tengan también un substrato ideológicamente condicionado: el ser humano se nos aparece al mismo tiempo como *homo sapiens* y como *homo symbolicus*[6] y el arte como expresión privilegiada de esa esfera de símbolos e imágenes, como territorio de encuentro entre esos dos aspectos irrenunciables de la creatividad humana que son la racionalidad y la imaginación.

El presente estudio, al privilegiar este enfoque, no hace sino profundizar en una línea investigadora que en cierta medida está ya presente en alguno de los comentaristas más importantes que se han acercado a la escritura de Francisco Brines. Si Carlos Bousoño

---

[3] Cuando en éste y otros pasajes, hablo de irracionalidad, no me refiero en modo alguno a elementos "antirracionales" ni busco establecer una oposición entre razón e imaginación simbólica sino, por el contrario, señalar su relación dialéctica y complementaria. Este énfasis en lo irracional, entendido como resonancia emocional del texto no inmediatamente consciente a la razón, está en la línea que Carlos Bousoño marcara con su libro *El irracionalismo poético (El símbolo)* (Madrid, Gredos, 1981), en el que subraya precisamente la importancia de ese lado oscuro de la mente en la poesía contemporánea, incluso en poetas de tono clásico.

[4] *La metáfora viva*. Madrid, Ediciones Europa, 1980, p. 62.

[5] Id., p. 68.

había señalado que, pese a su apariencia de naturalidad, la poesía de Brines no era en absoluto un discurso puramente conceptual[7], José Olivio Jiménez ha afirmado con una hermosa expresión machadiana:

> Antonio Machado, en uno de sus "proverbios y cantares" recomendaba al poeta darle "doble luz" a su verso, *para ser leído de frente/ y al sesgo*. En Brines, esta luz al sesgo, portadora de los mayores alumbramientos poéticos, estará siempre encomendada al símbolo.[8]

Precisamente el presente trabajo intenta ser una lectura de esa mirada "al sesgo" de Brines, sin dejar asimismo de leer "de frente" cuando convenga a nuestro análisis.

El análisis de la obra literaria nos enfrenta con un mundo de simbologías y estructuras míticas que no se pueden obviar fácilmente. Precisamente la escritura briniana, a pesar de ofrecernos una mirada lúcida y desengañada sobre el mundo, no está en absoluto carente de una mitología personal, si bien es cierto que se establece con esa mitología propia una actitud polémica. Nuestro análisis del espacio, y en concreto del espacio textual y del espacio de la niñez nos llevará a preguntarnos hasta qué punto Brines se distancia de sus mitos personales y del potencial imaginario de la poesía para afirmar melancólicamente la evidencia de un mundo sometido al tiempo o si, en definitiva, hay algo que permanece incólume, un territorio sagrado a salvo de la mirada escrutadora de la razón. La cuestión afecta no sólo a los temas, sino a la propia escritura, ya que la respuesta nos lleva a una particular actitud del poeta frente a su propio lenguaje, ante el cual reaccionará con confiada entrega o con suspicacia según sea su visión. De hecho, veremos cómo Brines tiende a cuestionar la realidad de su propio imaginario en el cuerpo del poema, impidiendo así que la poesía sea considerada como una vía de solución definitiva ante el drama metafísico del ser humano.

---

[6] Cf. Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*. París, Presses Universitaires de France, 1976, pp. 64-65, 116.

[7] *Poesía poscontemporánea: cuatro estudios y una introducción*. Madrid, Júcar, 1985, pp. 62-81 (el estudio dedicado a Brines había aparecido con anterioridad como prólogo de la primera edición de *Ensayo de una despedida* en 1974).

[8] Op. cit., p. 28.

Si bien la expresión "mitología personal" parece acercarnos a la terminología de Charles Mauron, nuestro estudio se encuentra muy alejado de dicho enfoque. No sólo por la utilización sistemática del psicoanálisis por parte de este autor francés (si bien se nombrarán a lo largo de la tesis obras de Freud y otros trabajos en la estela psicoanálitica, éstos no constituyen en modo alguno la referencia central de nuestro estudio), sino sobre todo porque usamos la expresión "mito personal" con ciertas reservas. Si los trabajos de Mauron y de aquellos que se han acercado a la obra literaria desde un enfoque psicológico, tienden a insistir en la psique individual y en la biografía del autor, nuestro estudio toma como centro el texto y analiza la simbolización como un proceso que, sin ignorarala, trasciende la pura individualidad. La misma expresión de mito personal (aunque sea utilizada en este trabajo con un sentido aproximativo ya que no encontramos otra más certera) encierra en sí misma cierta contradicción[9]: surge el mito cuando se trasciende la anécdota particular y es posible hacer una lectura universal, cuando el lector puede hacer suya la experiencia del yo lírico más allá de un tiempo y un espacio concretos. La eficacia literaria del poema nace precisamente de esa posibilidad de trascender la vivencia personal, posibilidad que se realiza en el texto, territorio compartido por autor y lector, el cual no tiene que conocer la biografía del poeta para captar la vibración emocional de sus versos.

En la aproximación simbólica a la obra de Brines, nos han sido de una gran utilidad los textos de Gilbert Durand y Gastón Bachelard, si bien hemos intentado en todo momento ser conscientes también de las limitaciones de dichos enfoques. Me parecen en este sentido muy pertinentes las críticas expuestas por Jean Burgos y Antonio García Berrio. Escribe el primero acerca de los estudios de Bachelard:

> Ce ne sont pas les images du texte qu'il rêve et donne à rêver: ce son les seuls mots qui les parlent, qu'il dérobe à son gré et va rêver à l'écart du texte. Loin de rêver le poème, comme il voudrait le faire et nous l'apprende, il prend de

[9] Cf. Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 513.

> lui prétexte pour se donner à rêver. On ne saurait élaborer dans ces conditions de véritable poétique.[10]

Ya Durand, aun reconociendo la inmensa deuda que tenía con el pensador francés, critica lo inadecuado que resulta utilizar la vieja teoría de los cuatro elementos como esquematismo originario de la imaginación[11]. Pero la crítica de Burgos resulta aún más certera: Gaston Bachelard utiliza en demasiadas ocasiones el texto como un pretexto para sus propias elaboraciones simbólicas y sobre todo, desvincula la palabra y la imagen del cuerpo textual en que aparecen y que les da su razón de ser[12]. Los hermosos libros de Bachelard, muy literarios en sí mismos, están llenos así de valiosas sugerencias para el estudioso de la literatura pero no resultan en modo alguno un pensamiento sistemático ni una hermenéutica del texto.

Tampoco Gilbert Durand, cuya obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* ha constituido sin embargo un apoyo fundamental en este trabajo, escapa a las críticas, si bien su sistematización me parece superior no sólo a la de Bachelard sino también a la de Jean Burgos. Éste último señala[13] (en mi opinión muy certeramente) que Durand tiene (como no podía ser menos) la visión de un antropólogo y no la de un crítico literario. Su acercamiento en ocasiones resulta demasiado rígido: el texto queda fácilmente constreñido a un simbolismo *a priori* en el cual la aportación personal del autor aparece desdibujada, ya que lógicamente al antropólogo le interesa mucho más las constantes simbólicas que se repiten en ámbitos culturales muy distintos que las particulares existentes en la escritura de un individuo concreto. Nuestro estudio por el contrario considera el simbolismo poético, en la línea que señala Burgos, como una encrucijada en la que el acierto de un poema estriba en buena medida en la habilidad de conjugar la capacidad para expresar unos universales antropológicos con una visión muy personal, a través del lenguaje, de los mismos. En el texto poético se conjugan así lo

[10] *Pour une poétique de l'imaginaire*. París, Éditions du Seuil, 1982, p. 44.
[11] *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981, pp. 30-31.
[12] Cf. García Berrio, op. cit., p. 512.
[13] Op. cit., pp. 44-57.

viejo y lo nuevo, la reelaboración y la creación, lo universal y lo particular, la colectividad y el yo, el imaginario y su plasmación lingüística. Escribe García Berrio:

> En aquellos casos favorables en que la imaginación es capaz de asentar sobre coordenadas simbólicas y en referencias fantásticas espaciales, verdaderamente brillantes y novedosas, una representación convincente y atractiva del universo de la realidad, es cuando asistimos a la comunicación poética como iluminación súbita, cuando *re-conocemos* algo que sin embargo ignorábamos. [14]

El texto literario es así tanto descubrimiento como invención, novedad que nos remite a algo que sabíamos y no sabíamos. Se aproxima así a la *anamnesis* platónica: es conocimiento (en la línea que defendieron algunos de los grandes nombres del medio siglo[15]) y reconocimiento. Señala también el profesor García Berrio:

> Sin expresar el fondo común de la antropología humana la literatura sería una entidad sin sentido, incluso inconcebible.
> Pero lo que funda la poeticidad de la literatura, lo que la consagra y compromete como obra humana, lo que la posibilita y legitima como actividad sensata y con destino, no la *realiza* en sí misma como entidad poética. Ese fondo común antropológico, la reserva universal del mito imaginario, se vehicula a través de un *despliegue artístico* de extraordinaria complejidad y de variedad ilimitada de formas, imágenes y emociones, potencialmente infinitas en consecuencia, hacia sus cristalizaciones *singulares* en las obras concretas.[16]

Por tanto el análisis de la simbología de una obra literaria tiene que apuntar tanto hacia la universalidad potencial del símbolo como hacia su plasmación individualizada en el texto, texto que por otra parte pertenece a un universo cultural específico y que se

[14] Op cit., p. 483.
[15] Véanse las declaraciones de Valente, Barral, Gil de Biedma... incluidas en el libro de Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Madrid, Hiperión, 1996.
[16] Op. cit., p. 487.

inscribe dentro de una tradición literaria, la cual introduce a su vez significados particularizados en las imágenes heredadas (una tradición literaria, importantísima a la hora de estudiar el universo poético de un autor, y que sin embargo no es apenas tenida en cuenta en enfoques procedentes de la psicología o la antropología). Ello nos lleva a la necesidad de una lectura atenta de la simbología en su contexto concreto: de hecho uno de los datos en los que tendré que insistir es en la ambigüedad de algunos de los símbolos empleados por Brines, su carácter ambivalente, aun de aquéllos como la luz y la oscuridad que parecían ofrecer, en una primera lectura, una fácil traducción. Esta concepción compleja de la obra literaria hace también que no debamos renunciar al análisis tradicional basado en el estudio de los componentes fónicos y rítmicos, léxicos, sintácticos y semánticos del texto así como del uso de figuras retóricas y la relación que se establece con la literatura del pasado y la del presente (una relación que no sólo se inscribe en el campo de la tradición, sino también en la poligénesis, es decir, de nuevo en la existencia de unos universales antropológicos). Por ello nuestro trabajo parte siempre de la lectura atenta de los textos, de la organización textual y su plasmación lingüística para a partir de ésta establecer el universo temático y simbólico de su autor.

Desde esta perspectiva, se explica la utilización ocasional de materiales como los diccionarios de símbolos, que en ningún caso han sido leídos como diccionarios, es decir como traducción de las imágenes del texto, sino como testimonios de la universalidad y la capacidad de sugerencia emocional de determinada simbología de Brines. De hecho, el camino ha sido siempre el mismo (también, cómo no, en lo referente al uso de esquemas explicativos como los de Gilbert Durand): partir del texto para, desde su materialidad concreta, desarrollar una explicación coherente del particular enfrentamiento de Brines con la nada a través del espacio y el recuerdo. El método ha sido, al menos en sus primeros momentos, más inductivo que deductivo, si bien la hipótesis de partida (la búsqueda de un espacio sin tiempo, la centralidad del espacio y la memoria y su interrelación profunda) se ha ido constituyendo como una necesaria clave interpretativa de los textos.

En esta clave de interpretación, se sitúan los capítulos de mi trabajo, que paso a exponer ahora. El capítulo primero es simplemente una descripción del corpus, en la que se da noticia de las distintas ediciones de la obra poética de Francisco Brines y de las escasas (pero no siempre desdeñables) variantes textuales que se aprecian en la misma.

El capítulo segundo tiene asimismo un carácter introductorio: el comentario de cada uno de los poemarios del autor nos servirá para constatar cómo se conjugan la unidad y la evolución en esta obra poética, cómo cada nuevo libro aporta su propia visión que, sin embargo, coincide en lo esencial con la mirada que preside anteriores entregas. Se comenta asimismo el título que Francisco Brines otorga a su obra completa, *Ensayo de una despedida*, como una primera clave interpretativa que nos ofrece el propio autor.

El capítulo tercero nos sitúa en la tradición del discurso elegíaco, que sólo parcialmente coincide con la noción habitual de elegía como poesía funeral. La investigación en la tradición literaria nos permitirá no sólo situar la poesía briniana dentro de una línea de escritura de larga estirpe en la cultura occidental, sino también señalar una serie de constantes que nos serán muy útiles para analizar la pertinencia del espacio y la memoria como categorías explicativas de la lírica de nuestro poeta.

El capítulo cuarto es una incursión en el gran tema del tiempo y en algunas de sus imágenes privilegiadas, en concreto los símbolos estacionales y los esquemas lineales y cíclicos de la temporalidad y, por otro lado, el simbolismo de la oscuridad y la luz. Si mi hipótesis parte precisamente de esa necesidad de superar las acechanzas del Tiempo destructor[17], es preciso analizar siquiera someramente cómo percibe Brines esa amenaza. Por otra parte, los esquemas cíclicos y la dualidad entre la luz y las tinieblas parecen ofrecer claves interesantes a la hora de estudiar la percepción del espacio y la preferencia por determinados lugares en la obra briniana.

El capítulo quinto nos introduce ya en el análisis del espacio. En primer lugar nos acercaremos a aquellos autores que han señalado la importancia de la percepción espacial en la construcción del imaginario personal y colectivo para luego reflexionar

[17] A lo largo de esta tesis, la palabra "tiempo" aparece en ocasiones con mayúscula inicial: en esos casos, trato de sugerir una personificación del tiempo, su carácter de enemigo del ser humano y de divinidad omnipotente y absurda.

sobre el espacio en la cosmovisión briniana. A continuación analizaré la distinción entre los espacios de la naturaleza y los espacios construidos (jardín -síntesis de espacio natural y creación del ser humano-, ciudad y casa). El estudio de los espacios de la naturaleza nos llevará a analizar, en una de las secciones, la presencia del agua en el imaginario briniano así como la importancia del mito de Narciso. Tras haber establecido las coincidencias y las distancias que separan el ámbito de la naturaleza y los espacios construidos, llegamos a uno de los núcleos del presente trabajo: los espacios de la infancia, que nos obligarán a realizar un trayecto que va de la evocación de lugares concretos a la concepción de la infancia como espacio, como espacio sin tiempo, presidido por la figura mítica del niño divino.

El análisis del espacio paradisíaco nos lleva a preguntarnos qué mirada se posa sobre él para afirmar o negar su presencia. Estudiaremos la mirada del niño, en contraposición a la del adulto, a través de la repetida aparición del balcón y la ventana en los poemas de Brines.

Frente al estatismo de la mirada, se dibujan también esquemas dinámicos de espacialización imaginaria: dos vías se abren ante el yo lírico en su descubrimiento del mundo, una vertical y otra horizontal. La línea vertical nos habla del simbolismo de la ascensión, que aquí llamaremos "ascensión culpable" ya que en buena medida se convierte en una transgresión. El apartado dedicado al exilio y el reino nos lleva al trayecto horizontal, al simbolismo del viaje, en especial en *Palabras a la oscuridad*.

La búsqueda de un lugar propio nos conduce asimismo al intento de salvación a través del cuerpo y su espacialización simbólica, convertido en un Edén pasajero, y del frágil espacio textual, en el que el poema intenta salvar la experiencia vivida. Al cuerpo como territorio y al espacio del texto se dedican por consiguiente sendas secciones en el capítulo quinto. En la sección final, se nos revela una débil pero imprescindible afirmación vital en lo que he llamado, siguiendo la terminología que usa el propio poeta, la insistencia y el engaño.

El capítulo sexto nos lleva al estudio de la memoria y su vinculación con el espacio. La memoria es analizada desde la perspectiva de la insistencia, revelada en el anterior

capítulo, y desde su oposición al olvido. El recuerdo hallará un aliado en los espacios y por ello se hará preciso detenerse en los lugares de la memoria. Entre esos espacios, destaca nuevamente la casa, que nos lleva a centrarnos, en otra sección, en la espacialización de la memoria, en la memoria como espacio, como territorio hecho de tiempo y del que, sin embargo, se quiere expulsar su constante amenaza. También la memoria servirá de referente para una ética, la ética del testigo, analizada en la última sección, que es también una tímida justificación del oficio del poeta.

Tiempo, espacio y memoria se vinculan en una constante reflexión sobre el vivir humano. Sobre ese vivir se posa la mirada de Brines para dar una visión propia que es también muy antigua. Para ofrecernos su peculiar testimonio, la reflexión desengañada del intelecto se combina con la soterrada presencia de elementos míticos, con una simbología más rica de lo que pudiera hacer pensar una lectura apresurada. De esa mirada, que es recuerdo y que es posesión y pérdida de los espacios del mundo, es de lo que hablan estas páginas.[18]

[18] Mientras no se diga otra cosa, todas las citas de los poemas de Brines que aparecen en este trabajo provienen de la última edición de su poesía completa (Barcelona, Tusquets, 1997).

1. Descripción del *corpus*

La poesía completa de Brines ha conocido, hasta el momento, tres ediciones. La primera edición de *Ensayo de una despedida* es la publicada en Plaza y Janés en 1974. Va precedida de uno de los primeros análisis de cierta extensión que se dedicarán a su obra: un prólogo de Carlos Bousoño que es, asimismo, uno de los primeros de interpretación de los poetas del medio siglo[1]. El hecho de encontrarnos ya ante unas primeras, casi primerizas, obras completas induce al lector a situarse ante un poeta que ya puede considerarse consagrado[2] (por otra parte, por esas fechas aparecerán en la misma colección las obras completas de importantes autores coetáneos[3]). El volumen recoge toda la obra de Brines desde *Las brasas* hasta *Aún no*. No se trata en rigor de una "edición corregida y aumentada" de sus versos, como no lo serán tampoco las posteriores (como mucho, se añade o se suprime algún poema). A los poemas precede una breve nota preliminar que explica los pequeños cambios que se han llevado a cabo:

> He reunido, en esta ocasión, bajo el título general *Ensayo de una despedida*, todos mis libros publicados. No he suprimido ningún poema, y he añadido dos en los lugares que les correspondía. El primero de ellos, *En la República de Platón*, escrito por los mismos días que *La muerte de Sócrates*, completa la sección que ahora llamo *Materia narrativa inexacta*. Este título, que ya hace algunos años pensé como el más conveniente, sustituye al de *El Santo Inocente*, que tan sólo por razones editoriales y de urgencia pasó, de ser título de un poema, a denominar, por extensión, el brevísimo conjunto. En la segunda parte de *Aún no*, he añadido *Poeta póstumo*, escrito después de publicado el libro. Pienso que es el lugar donde le corresponde ir. Otros poemas, por diversas causas, siguen sin agruparse en estas colecciones.[4]

[1] El texto, titulado "Situación y características de la poesía de Francisco Brines" pasará, prácticamente sin cambios, al libro *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción* (Madrid, Júcar, 1985) con el título de "La poesía de Francisco Brines".
[2] Brines contaba ya de hecho con el premio Adonais y con el Premio de la Crítica.
[3] Es el caso de Claudio Rodríguez (1971) y Caballero Bonald (1979).
[4] Muy probablemente, Brines esté pensando en algunos de los poemas que luego recogerá en el pequeño libro *Poemas excluidos* (vid. *infra*).

Las siguientes recopilaciones tampoco mostrarán muchas variantes. No es Brines un poeta que corrija insistentemente sus versos. Parece como si, en la mayor parte de los casos, el proceso de corrección se detuviera una vez que se da el paso de la publicación (en este sentido, poco tiene que ver con una de sus influencias mayores, Juan Ramón Jiménez). Sucede así en la siguiente edición de *Ensayo de una despedida*, que aparece en 1984 en Visor. El título completo es *Ensayo de una despedida (1960-1977)*, si bien en la cubierta aparecen las fechas de 1960-1981. Dado que se recoge hasta *Insistencias en Luzbel*, publicada en 1977, las fechas correctas son las de la portada. En la nota preliminar, también se señalan algunos (pocos cambios) con respecto a la recopilación de 1974 y a las ediciones individuales de cada uno de los libros reunidos en el volumen:

> Al reunir por vez primera, en 1974, todos mis libros hasta entonces publicados, di a la obra poética conjunta el título de *Ensayo de una despedida*. Con esta misma denominación reedito ahora aquel volumen, añadiendo *Insistencias en Luzbel*, libro publicado en 1977.
>
> El lector que compare las dos ediciones notará algunas diferencias, si bien de poca relevancia. Las más importantes se deben a los cambios efectuados en algunos títulos de poemas: diecisiete de ellos en *Palabras a la oscuridad*, y cinco en *Aún no*[5]. Además de la ineludible corrección de erratas, que con mucha probabilidad serán ahora sustituidas por otras, los cambios son leves y escasos. Olvidándome de las mínimas exigencias de la autocrítica tan sólo he suprimido un poema de *Palabras a la oscuridad*[6]; por ello vengo obligado a excusarme ante los lectores.

La edición definitiva, al menos por el momento, de sus obras es la de Tusquets de 1997 bajo el título de *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997)*, si bien la última fecha responde al momento de la edición y no al del último libro publicado de Brines, que es de 1995 (no se recogen textos posteriores a ese poemario). La despedida poética de Francisco Brines abarca ahora desde *Las brasas* a *La última costa*.

[5] Sobre estos cambios concretos se dará noticia, más abajo, al hablar de cada libro.

Prácticamente no hay cambios en lo que respecta a los libros ya publicados, si bien se recupera el poema de *Palabras a la oscuridad* que se había suprimido en la edición anterior. De otros cambios más detallados entre las tres ediciones, hablaremos ahora, al analizar cada libro en detalle.

Las brasas conoce dos ediciones antes de su inclusión en la primera recopilación de obras completas. La primera, en Rialp, en la colección *Adonais* en 1960, un año después de que ganara el premio del mismo nombre, y la segunda en la editorial Hontanar en 1971. Esta segunda edición aparece en la portada como "2ª edición corregida", y si bien existen algunos cambios, éstos consisten únicamente en alguna palabra o expresión que en algunos casos necesitaba, en efecto, ser revisada[7]: no se suprime ningún poema ni hay modificaciones importantes a no ser el matiz leve pero significativo que se introduce en el título de la tercera sección, que pasa de llamarse "Otras vidas" a ser "Otras mismas vidas", destacando así la identidad profunda de esas individualidades en una única esencia humana[8]. Esta segunda edición viene además precedida de unas "Palabras preliminares" del propio Brines en las que contempla *Las brasas* conjuntamente con los otros dos poemarios que había publicado: *Palabras a la oscuridad* y *Aún no*[9]. Desde la perspectiva que le da el tiempo, Brines descubre que

---

[6] El titulado "Sintió su corazón ocioso" y, posteriormente, "La ciudad ajena" .

[7] Existen las siguientes variantes textuales: en la primera sección, en el primer poema, "[Habrá que cerrar la boca]", el verso 16 "como un árbol rayado" se convierte en "como un árbol por el rayo"; en "[Está en penumbra el cuarto]", la palabra "muelle" en el verso 8 pasa a ser "puerto"; en "[Le detuvo la noche]", "grandes, fieles, desnudas, tristes, buenas" [v. 26] se ve reducido a "grandes, fieles, desnudas". En la sección segunda, en el largo poema "El barranco de los pájaros" en 1971 se suprimen los paréntesis que encuadraban las secciones III y VII. Asimismo, hay un cambio llamativo de la segunda a la primera persona del plural en la parte III donde "abatisteis" y "derribasteis" se transforman en "abatimos/ el árbol, derribamos la espesura" (hay también un cambio del artículo indefinido, "un árbol" en 1960, que pasa a ser definido: "el árbol"). En la sección tercera, "Otras mismas vidas" muestra pequeñas variantes en dos poemas: en "[Hay que mecer el tallo de esta hierba]", "Eres una montaña, son graciosos/ los cerros nada más [...]" [vv. 28-29] pasa a ser "Eres una montaña, tienen gracia/ los cerros nada más[...]"; en el poema "[No existía la muerte; cuánto orgullo]", el verso 41 "que con el pelo sano se enamoran" se transforma, acertadamente a mi entender, en "que con el cuerpo sano se enamoran".

[8] Véase el acertado comentario que hace José Olivio Jiménez a este cambio textual (*La poesía de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento, 2001, pp. 36-38).

[9] No se hace referencia a la *plaquette El Santo Inocente*.

existe una profunda coherencia entre los tres libros, que revelan así un mundo poético propio:

> Se pueden considerar los tres títulos como metáforas o significaciones de una misma visión. Idéntica visión del mundo en lo esencial, acomodándose a un proceso de interiorización, por un lado, con el consiguiente desvelamiento de las claves existenciales que impulsan esta poesía; y de enriquecimiento temático y formal, por otro. Se trata de una poesía que considera lo más importante comunicar una emoción espiritual, vivida desde la experiencia y que puede ser de conocimiento o de pasión. En una poesía conformada de tal suerte, el hecho de que el martillo haya golpeado por tres veces en el mismo clavo me parece que está indicando un origen al menos verdadero.[10]

Reproduce también en esta pequeña introducción unas palabras (procedentes de una edición no venal del libro que mandó imprimir para unos pocos amigos[11]) en las que se menciona por primera vez Elca[12] como el referente espacial más importante de su poesía. Se ve confirmada así esa presencia del mundo mediterráneo a la que haremos referencia cuando estudiemos este primer libro.

Las ediciones incluidas en las sucesivas entregas de *Ensayo de una despedida* ya no muestran ninguna variante textual, con excepción de las dedicatorias de los poemas. En la primera edición de *Ensayo de una despedida* (1974), se añaden las siguientes dedicatorias: el libro aparece dedicado a José Olivio Jiménez; "[Con los ojos abiertos alzo el cuello]" se dedica a Ricardo Defarges; "[Junto a la mesa se ha quedado solo]" a Vicent Andrés Estellés; "El barranco de los pájaros" a Gastón Baquero; "[Esta grandiosa luz que hay en el cuarto]" a Lamberto Cano. En la edición de 1997 "[Está en penumbra el cuarto]" está dedicado a Abelardo Linares.

[10] "Palabras preliminares", ed. cit., pp. 8-9.
[11] No he podido consultar dicha edición pero no parece, por lo que dice el poeta, que tuviera otra particularidad que una encuadernación más bella, más cuidada que la humilde edición del premio.
[12] Por otra parte, la misma introducción esta fechada de la siguiente forma: "Elca, verano de 1971" (como todo buen lector de Brines sabrá, Elca es el nombre de un campo del término municipal de Oliva en Valencia, en el que se levanta la casa natal del poeta).

En 1965 aparece una pequeña *plaquette*, *El Santo Inocente*. Contiene sólo dos poemas largos, el primero de ellos el que da título a la obra seguido de "La muerte de Sócrates". Posteriormente, ya como parte de su primer *Ensayo de una despedida*, Brines cambiará el nombre por el más genérico de *Materia narrativa inexacta* y añadirá otro poema más, "En la República de Platón". *El Santo Inocente* había aparecido en la colección *Poesía para todos*. La idea de dicha colección era incluir un solo poema largo del autor, y para ello, Brines ofreció "El Santo Inocente". Sin embargo, el primer volumen publicado corrió a cargo de Ángel González, quien, al no contar con un poema lo suficientemente largo, entregó para su publicación varios poemas. Así, la colección cambió de naturaleza, y Brines ofreció otro poema más, sin poder incluir un tercero ya que sobrepasaba el número de páginas que estaba planeado. Los únicos cambios que se producen en las siguientes ediciones, aparte del cambio de título y de la inclusión de un nuevo poema, son una nota preliminar en *El santo inocente* que desaparece en *Materia narrativa inexacta* y los sangrados de los versos que se extendían más allá de una línea, que no están hechos correctamente en la primera edición, ya que la corrección de pruebas no corrió a cargo del autor, sino de Fernando Quiñones[13].

Palabras a la oscuridad, tras publicarse en *Ínsula* en 1966, no conocerá una reedición exenta hasta fecha muy reciente, treinta años después (Madrid. Huerga y Fierro Editores. 1996 -colección Signos-). Las restantes ediciones del libro son las que han aparecido dentro de las recopilaciones de obras completas a las que ya hemos hecho referencia. La edición de 1996 incluye un prólogo en prosa que explica, entre otros datos interesantes, cómo se eligió la editorial en la que apareció el libro por vez primera:

> El libro está dedicado a Vicente Aleixandre, a quien siempre di a leer mis textos antes de publicarlos y al que, en esta ocasión, pedí ayuda para titular alguno de los poemas. Lo hizo con el afecto y la generosidad que lo

[13] Debo todos estos datos a una conversación telefónica mantenida con el autor el 16 de diciembre de 1999.

colmaban[14]. Fue también él quien hizo las primeras gestiones para su publicación en Ínsula. Tenía la propuesta, que me fue hecha por Jaime Gil de Biedma, para que apareciera en "Colliure", pero yo no alcanzaba a ver este libro en esa colección, dada la índole de mis poemas y la de los volúmenes que habían ido saliendo allí[15]. La revista Ínsula fue muy importante en mi formación, y de ella me complacía especialmente el liberalismo humanista que la fundamentaba y su relación cálida y próxima con la poesía del exilio, hasta el punto de que puede decirse con absoluta certeza que en ella tenían aquéllos su española casa familiar. La lectura de estos poetas ejerció sobre mi formación poética un magisterio que nadie ha superado[16]. El fondo editorial era, sin embargo, muy irregular, pero también es cierto que allí se encontraban algunos de los nombres que ocupaban un lugar más alto en mi estimación.

La suerte del libro fue extrañamente contradictoria. Se le concedió el premio de la Crítica, considerado entonces como el de mayor prestigio [...]

Por otra parte ha sido también, paradójicamente, el libro que más ha resistido en las estanterías de las librerías o, al menos, de una de ellas, la de Ínsula. La distribución, exceptuada la salida de los primeros ejemplares, quedó prácticamente paralizada [...] Hubo que esperar a que la editorial fuese adquirida por Espasa Calpe para que cumpliera mejor destino: llegar a los lectores.

---

[14] Hay que tener en cuenta que las visitas a Vicente Aleixandre en su casa de la calle Welingtonia en Madrid fueron casi un rito obligado de buena parte de los poetas de las generaciones de posguerra (de ello da fe el propio Brines en un texto recogido en sus *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)* -Valencia, Pre-Textos, 1995-: "La casa de la poesía"). Recuerdo también que Claudio Rodríguez, en unas clases a las que asistí en la Complutense el año 1997, nos contó a los alumnos de doctorado allí presentes que Aleixandre le había ayudado asimismo a titular algunos de los poemas de su segundo libro, *Conjuros*.

[15] El dato es interesante ya que "Colliure" había publicado sobre todo poemarios cercanos en alguna medida a la poesía social (el mismo nombre de la colección, castellanización de la localidad donde Machado fue enterrado y escenario de uno de los actos generacionales de dicho grupo, la visita a la tumba del poeta en 1959, ponía ya en la pista de los objetivos que perseguía esta línea editorial, dirigida por José María Castellet: la reivindicación de la legalidad republicana frente a la Dictadura y el espíritu cívico y de denuncia que presidía *Campos de Castilla*). El mismo Brines era muy consciente por tanto de la diferencia que existía entre su poesía y la escritura crítica todavía muy presente en los primeros años de los sesenta, como se constata en alguno de los títulos de la citada colección: *Diecienueve figuras de mi historia civil* de Carlos Barral (1961), *Los Poemas de Juan de Laceta* de Gabriel Celaya (1961), *Años decisivos* de José Agustín Goytisolo, *Sin esperanza, con convencimiento* de Ángel González (1961), *Pliegos de cordel* de Caballero Bonald (1963)... (para estos datos, véase el libro de Carme Riera, *La Escuela de Barcelona. Barral. Gil de Biedma. Goytisolo: el núcleo poético de la generación de los 50*. Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 171-176, 218-221).

Cuando el libro publicado en *Ínsula* reaparece en 1974 en el primer *Ensayo de una despedida*, no hay diferencias textuales, si exceptuamos la inclusión de dedicatorias. Aparecen dedicados los siguientes poemas: "La vieja ley" a Lines Hierro, "Elca" a Juan Bautista Bertrán, "La piedra del Navazo" a Fernando Quiñones, "La mano del poeta (Cernuda)" a Claudio y Clara (que no pueden ser otros sino Claudio Rodríguez y Clara Miranda, su esposa -el primero había sido lector de español por la misma época que Brines también en Inglaterra, espacio rememorado en el poema-), "Otoño inglés" a Carmen Bravo Villasante, "Causa del amor" a Detlef Klugkist (el D.K. de varios poemas amorosos), "Muerte de un perro" a Jacobo Muñoz, "Muros de Arezzo" a Francisco Nieva, y "Solo de trompeta" a Toni Puchol. El poemario en su conjunto se dedica ahora a Vicente Aleixandre.

En la segunda edición de las obras completas en 1984 se aprecian más diferencias[17]. La más evidente, señalada en la nota preliminar, es la supresión de un poema, "Sintió su corazón ocioso"[18], y el cambio de diecisiete títulos:

1966, 1974:	**1984:**
-"Otro vivir"	-"El reloj y la muerte"
-"Sólo la paz posible"	-"Vísperas y memorias"
-"No es la noche, es el tiempo"	-"Nocturno del joven"
-"Encuentro"	-"Encuentro en la plaza"
-"Mirando la ciudad"	-"Los signos desvelados"
-"Dos rostros en uno"	-"Una sonrisa en Bellagio"
-"Crucé sus calles hoy"	-"Palacio del otoño"
-"Alguien baja el amor"	-"El velo del amor"

[16] Sin duda, Brines se refiere sobre todo a Luis Cernuda y Juan Ramón Jiménez.
[17] Junto a cambios más importantes, se incluyen en esta edición dos dedicatorias nuevas: "(Sombras de un valle)" se dedica a Pedro de la Peña, y "Mere Road" a Felicidad Blanc.
[18] Como explicaremos, la supresión de este texto parece responder en buena medida a que su enfoque del erotismo, desde lo que el propio Brines llama "los placeres inferiores", responde más al tono de *Aún no* o *Insistencias en Luzbel*, que al enfoque más propiamente amoroso de *Palabras a la oscuridad*.

-“Aceptación”	-“Aceptación en la terraza”
-“Un mismo recuerdo”	-“En un mismo espejo”
-“Ardimos en el bosque”	-“La sombra rasgada”
-“Su luz menguada extinguen”	-“Sepulcro de la luz”
-“Con ojos serenos”	-“Un rastro de felicidad”
-“Otra sed”	-“Un escondido fuego”
-“Aquella misma hora”	-“Las alas de los cuervos”
-“El dolor”	-“La perversión de la mirada”
-“Mirándose”	-“Mirándose en el humo”

Las dudas a la hora de titular los textos parecen mostrar que muchos de ellos han nacido *a posteriori*, en un momento diferente al de la elaboración del poema, o quizás que algunos de ellos han sido creados un tanto apresuradamente con el objeto de uniformar el libro para que todos los poemas aparezcan titulados (recordemos que en *Las brasas* sólo “El barranco de los pájaros” tenía título). Esto viene reforzado por el dato que ya conocemos de que Aleixandre le ayudó en una tarea que al poeta probablemente consideraba penosa. Las modificaciones de 1984 difícilmente se pueden uniformar bajo un mismo motivo. En algunos casos, el cambio parece obedecer a que, en las dos primeras ediciones, el poeta se limitó simplemente a copiar un verso del poema o parte de éste, y ahora se busca un título más elaborado[19]. En otros casos, da la impresión que se quiere sustituir un título demasiado descriptivo o que explica en exceso el tema que desarrollan los versos[20]. En algún texto, curiosamente, se añade al enunciado un complemento circunstancial de lugar, resaltando así el espacio en el que se inscribe la experiencia, real o imaginaria, de la que nace el poema[21]. En otros casos, por

[19] Así sucede con “No es la noche, es el tiempo”, “Crucé sus calles hoy” (en realidad el verso dice “Crucé los parques hoy” y el nuevo título “Palacio del otoño” proviene también de uno de los versos), “Alguien baja el amor”, y “Su luz menguada extinguen”.

[20] Así, “Mirando la ciudad”, “Dos rostros en uno” o “Un mismo recuerdo”.

[21] “Encuentro” pasa a ser “Encuentro en la plaza”; “Aceptación” será “Aceptación en la terraza” y “Mirándose” se convierte en “Mirándose en el humo” (quizás el dato no sea del todo irrelevante ya que, como veremos, éste es uno de los poemarios de Brines donde el espacio cobra una mayor importancia). Un fenómeno parecido se aprecia en “Dos rostros en uno”, transformado en “Una sonrisa en Bellagio”.

último, simplemente se busca una expresividad mayor o un mayor poder de sugerencia[22].

En cuanto a cambios dentro del cuerpo del poema, encontramos alguna pequeña diferencia sólo en tres textos pero al menos una de ellas resulta bastante significativa. Me refiero sobre todo a "Una sonrisa en Bellagio" (primitivamente "Dos rostros en uno") en donde en los versos 26-27 "la sonrisa/ de aquel rostro" se transforma en "la sonrisa/ del muchacho", con lo cual la indefinición sexual que aparecía en las primeras ediciones da paso a una lectura, que sin ser explícitamente homoerótica, apunta claramente en esa dirección. La presión de la censura, o más bien de la autocensura, que funcionaba en las primeras ediciones, ha dado paso, ya en los años de la democracia, a una defensa clara de la propia condición del sujeto poético, en clara correspondencia ahora con el yo biográfico[23].

Otro cambio se produce en el único soneto ("Sepulcro de la luz") que aparecerá en *Ensayo de una despedida* y, afecta a la forma métrica, sin que se modifique realmente el contenido. El soneto, forma estrófica sorprendente en Brines, presentaba una rima irregular, ya que tanto entre los cuartetos como en los tercetos había una rima en asonante. La solución que encuentra el poeta es simplemente el cambio del singular por el plural en el primer cuarteto ("losa" pasa a "losas" y "hermosa" a hermosas"). Asimismo, el primer terceto se transforma:

> Pensáis que yo estoy solo porque canto
> con viva voz, *junto a vosotros, sueños*
> *que pudieran ser vuestros y son míos.*
>
> [1966, 1974]

> Pensáis que yo estoy vivo porque canto
> con viva voz, *junto al que escucha, un sueño*

[22] Así, "Otro vivir" se convierte en "El reloj y la muerte", "Sólo la paz posible" en "Vísperas y memorias", "Ardimos en el bosque" en "La sombra rasgada" o "El dolor" en "La perversión de la mirada".

que pudiera ser vuestro, y sólo es mío.

[1984]

[*los subrayados son míos*]

Finalmente, el poema "En un mismo espejo" ("Un mismo recuerdo" en las primeras ediciones") cambia ligeramente el tercer verso: "por la tierra. Y alguna llama late" pasa a ser "en los valles. Y alguna llama late"[24].

En las ediciones posteriores de 1996 y 1997 ya no hay cambios en los poemas, si bien hay que señalar que se vuelve a incluir el poema "Sintió su corazón ocioso", ahora con el título "La ciudad ajena". En el nivel extratextual, hay que anotar la inclusión de alguna dedicatoria nueva: la de "(Sombras de un valle)" a Pedro de la Peña desaparece en 1996 pero reaparece en 1997; en 1996, encontramos dedicados los poemas "Isla de piedras" a Dionisio Cañas y "Relato superviviente" a Carlos Bousoño. En las obras completas de 1997, además se dedica "Versos épicos" a Luis Antonio de Villena y "El mendigo" a Ángel González.

La primera edición de *Aún no* es la de 1977 de Llibres de Sinera en la colección "Ocnos"[25]. Se reeditaría, poco después, en la primera edición de poesía completa de 1974, sin ningún cambio, con la excepción de la inclusión de un nuevo poema en la sección satírica: el titulado "Poeta póstumo". Fuera de lo que es el texto en sí, nos encontramos en 1974 con las siguientes dedicatorias: el poemario se dedica a Carlos

[23] El amor homosexual aparece asimismo en otros textos, como "Tera" o "Versos épicos·", siempre de manera púdica pero donde no resulta demasiado difícil leer entre líneas la orientación amorosa subyacente, incluso sin conocer nada sobre su autor.

[24] Otro cambio se produce en el texto "Después de la infancia", cuyas dos partes aparecen separadas en 1966 y en 1974 tipográficamente por un espacio en blanco, mientras que, desde 1984, se separan por números romanos.

[25] Esta colección, cuyo nombre evoca la fuerte impronta de Cernuda en tantos poetas de la época, estaba dirigida por Joaquín Marco y contaba en su consejo de redacción con nombres muy significativos (Jaime Gil de Biedma, Pere Gimferrer, Ángel González, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente...). Además de publicar textos de los más importantes autores de la poesía europea e hispanoamericana (Cavafis, Eliot, Lezama Lima, Ernesto Cardenal, Oliverio Girondo, Enrique Lihn, Roque Dalton, Juan Gelman...) aparecieron en esta colección algunos de los poetas con más peso en la poesía española del momento: además del propio Brines, Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero, José Agustín Goytisolo, Carlos Edmundo de Ory, Guillermo Carnero, Aníbal Núñez, Fernando Quiñones, José Ángel Valente, Gabriel Celaya, Juan Gil-Albert. etc.

Bousoño; el poema "¿Con quién haré el amor" a Juan Luis Panero; "No hagas como aquél" (luego llamado "Acerca de la divinización") a José Planells; "Onor" a Vicente Puchol; "Vidas paralelas" a Guillermo Carnero; "La ronda del aire" a Jenaro Talens; "Elca y Montgó" a Angélica Becker; "Soledad final" a Josef Wittfin; "Palabras para una despedida" a Juan Gil-Albert; y "Cuando yo aún soy la vida" a Justo Jorge Padrón.

Cuando reaparezca en la edición de poesía completa de 1984 de la editorial Visor, no habrá tampoco cambio alguno en el cuerpo de los poemas, aunque sí en cinco títulos de los mismos:

1971, 1974:	**1984:**
- "Signos vanos"	-"Los signos de la madrugada"
- "Miras, con ojos luminosos..."	-"Palabras para una mirada"
- "Tendido sin amor"	-"Tendidos"
- "No hagas como aquél"	- "Acerca de la divinización"
- "Rodeado de frío"	- "Las noches del abandono"

Con una sola excepción[26], los títulos primitivos se limitaban a copiar un verso o parte de un verso del poema en cuestión, y se les sustituye ahora por una expresión nueva.[27]

No hay apenas cambios en la edición de 1997, exceptuando, fuera del propio texto, la inclusión de una dedicatoria ("Alocución pagana" se dedica a Fernando Ortiz) y la indicación bibliográfica, en el párrafo que precede a la sección "Composiciones de lugar", de que dicho título procede de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola. También se suprime el comentario irónico en prosa sobre esta sección que aparecía al final de la misma:

> Estos poemas han surgido siempre de situaciones generales, nunca obedecen a motivación alguna personal, ni siquiera del propio autor, y aún menos del

[26] "Tendidos" (primero "Tendidos sin amor"), cuyo nuevo título no adelanta la sorpresa del texto, ya que permite que en el lector se genere la expectativa, luego frustrada, de encontrarse ante un poema de amor.
[27] En esta edición, se añade una nueva dedicatoria: el poema "Extinción" se dedica a Vicente Vela.

> posible lector. Si éste, como sucede al leer los síntomas de las enfermedades, se cree reconocido en alguno, reléalo y sentirá desvanecerse la sospecha. Si, con todo, persiste en su espejismo, sepa que soy del parecer que dicho poema no debió haberse escrito nunca; y busque consuelo sabiendo que sólo él está en el secreto, y que tales síntomas nunca conllevan un final luctuoso. No pongan empeño tampoco en arrepentirse; es acción fatigosa, frecuentemente fracasada, y casi nunca agradecida.

Insistencias en Luzbel se publica por primera vez en 1977 en la editorial Visor, sello que irá cobrando importancia como editora de poesía y que albergará la segunda edición de la poesía completa de Brines de 1984 en la que se recoge por primera vez este libro, de nuevo reeditado en 1997 con la tercera edición de la poesía completa ya en Tusquets. Entre medias, hay una reedición exenta del libro en 1994 en la editorial Aitana, que cuenta con un prólogo de Francisco José Martín. No hay prácticamente cambios textuales entre las distintas ediciones. Dentro del texto, la única variante aparece en el poema "Esplendor negro" cuyo verso 17 dice así en 1977: "sin conocer la vida, un in-mundo imposible": en las siguientes ediciones, se sustituye "un in-mundo" por "un no mundo". Fuera del cuerpo propiamente textual, hay que reseñar que la edición de 1977 no posee dedicatorias. En 1984, el libro viene encabezado por una dedicatoria a José Hierro, y se dedican además los siguientes poemas: "Respiración hacia la noche", a Eusebio Sempere; "El oficio de servidor", a Antonio Colinas; "Culto de regresión" a Mario Míguez; "Desaparición de un personaje en el recuerdo", A Elvireta Escobio; "Aquel verano de mi juventud", a Jaime Siles; y "Palabras desde una pausa", a Elizabeth Lypton.

En 1997, además, la primera parte del libro está dedicada a José Hernández y aparecen nuevas dedicatorias: "El extraño habitual" a Manolo Borrás; "Los placeres inferiores" a Felipe Benítez Reyes; y "El porqué de las palabras" a Fernando Delgado. En la edición de 1977 y en las siguientes, en el poema "Desaparición de un personaje en el recuerdo", se divide en dos versos lo que en 1997 será uno solo:

manchan mi soledad, hastían
mi figura en los espejos.
[1977, 1984, 1994]

manchan mi soledad, hastían mi figura en los espejos.
[1997]

La edición de 1994 es realmente una reedición literal de la de 1984.

El otoño de las rosas se publica por primera vez en 1986 en la editorial Renacimiento de Sevilla, en la que se reedita en 1987, 1990 y 1997. En 1986, junto con la edición más accesible, se imprime también una tirada especial de 119 ejemplares con una litografía original de Fabio Rodríguez con el título "Narciso contemplándose en el río de Heráclito".

Asimismo, aparece en 1997 (después de la reedición de Renacimiento) recogido en la última edición del *Ensayo de una despedida*. Ni entre las ediciones sueltas ni entre éstas y la poesía completa existen variantes textuales[28]. Únicamente, podemos señalar en el volumen recopilatorio, la inclusión de algunas dedicatorias: el poemario en su conjunto aparece dedicado a los dos grandes maestros del poeta, Juan Ramón Jiménez y a Luis Cernuda; "Días de invierno en la casa de verano" a Vicente Gallego; "Lamento en Elca" a Antonio Mestre; "Magreb" a Daniel Cuñat; "Tiempo y espacio del amor" a Gabriele Morelli; "Aullidos y sirenas" a Alejandro Duque Amusco; "Historias de una sola noche" a José María Vellibre; "La rosa de las noches" a José Olivio Jiménez; "Las campanas de St. Peter in the East" a José Bento; "Desde Bassai y el mar de Oliva" a José Manuel Blecua; y "Viaje por el Nilo" a Octavio Paz.

Hay que señalar, también, que algunos poemas del libro habían sido publicados con anterioridad en un breve cuadernillo titulado *Musa joven*[29], en el que se incluían los

[28] En el poema "Ante el jardín nublado", sí existe un cambio en el penúltimo verso en la edición de las obras completas, en la que aparece "modo" en vez de "mundo", pero se trata en realidad de una errata, como me aclaró el propio autor (conversación mantenida en Madrid el 17 de enero de 2000): la lectura correcta es "mundo".
[29] Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1982.

siguientes textos: "Huerto en Marrakech", "Musa joven", "Envío del recién llegado" y "Canción de amor con la ventana abierta". En dichos poemas, que comparten como tema común el erotismo y el canto de la belleza juvenil, se aprecia una única variante textual: en "Envío del recién llegado" el verso cuarto "como un perfume abierto, me reviste," se convierte en *El otoño de las rosas* en "como un perfume abierto, me invadía", cambiando así no sólo el tiempo verbal sino también el verbo escogido.

Asimismo encontramos otro adelanto de algunos poemas el mismo año en que se publica el poemario, 1986, en la revista *Peña Labra*, en un número monográfico dedicado al poeta (en 1985, había aparecido ya el texto "Versos hostiles" en *Poemas excluidos*, donde no se aprecian variantes). Dichos poemas, sin indicación de su pertenencia a un libro exento, aparecían bajo el epígrafe de "Poemas africanos" (la referencia geográfica común a todos ellos) y en edición facsimilar, con la letra manuscrita del propio poeta (también se incluye como encarte "Entre las olas canas el oro adolescente"). La agrupación bajo un título común no se conserva en *El otoño de las rosas* (libro que, por otra parte, es el primero de Brines que no se divide en secciones) y además, los poemas aparecen intercalados junto a otros textos sin relación con el espacio africano y en un orden distinto al de la revista. En *Peña Labra*, los poemas en orden son: "Viaje por el Nilo", "Huerto en Marrakech", "Madrigal y elegía", "Magreb", "De geografía" y "Existencia en Trafaut". En *El otoño de las rosas*, aparecen seguidos "Huerto en Marrakech" y "Magreb", después, tras varios poemas, se encuentran juntos "Madrigal y elegía", "De geografía" y "Existencia en Trafaut" y, finalmente, con distintas composiciones entre medias, hallamos "Viaje por el Nilo", uno de los últimos poemas del libro. En "Madrigal y elegía", encontramos una variante textual, en los versos 11-14 (11-13 en la revista):

> Con los ojos cerrados por un poniente
> lento y apagado, y unas murallas ocres
> y desiertas, fatigadas las rosas,
>
> [*Poemas africanos*]

Con los ojos cerrados,
por un poniente que se apaga lento
y unas murallas ocres y desiertas,
fatigadas las rosas,

[*El otoño de las rosas*][30]

La última costa ha conocido sólo dos ediciones, ambas en la editorial Tusquets, una en 1995 y otra, ya dentro de la recopilación de la poesía completa, en 1997. Entre ambas ediciones, sólo encontramos una variante en un poema: en el penúltimo verso de "Contra la pérdida del mundo" aparece "Nadie" con mayúscula en la primera edición y con minúscula en la poesía completa. También se puede señalar, en el poema "Pérdida del dios que fui", la diéresis del segundo verso en "vïoleta" que desaparece en la edición de 1997. Por último, hay una errata en 1997 en el poema "Metáfora de un destino" donde "afirmar así la mísera existencia" se convierte, por error, en "firmar así la mísera existencia"[31].

Como con anteriores ediciones de los libros, aquí también es en la obra poética completa donde se incorporan las dedicatorias. El poemario está dedicado en 1997 a Gastón Baquero, muerto ese mismo año[32]. Los siguientes poemas aparecen dedicados en 1997: "El regreso del mundo" a Andrés Trapiello; "Contra la pérdida del mundo" a José María Álvarez; "El ángel del poema" a Cesar Simón; "Apunte de viaje" a Carlos Marzal; "Estos penúltimos días" a Eduardo Mendicutti; "Metáfora de un destino" a

[30] En "Existencia en Trafaut" de los poemas africanos, falta en la revista en el verso 26 el signo de interrogación final pero se trata, sin duda, de una errata. Señalaremos también de paso que el poema "Erótica secreta de los iguales" había aparecido en la revista *Jugar con Fuego* (VIII-IX, 1979) con un final distinto: "Hay en el lecho ardiente/ un vacío de tiempo./ Y las sábanas huelen, si reposas,/ como huele en agosto la flor del algarrobo" (en *El otoño de las rosas*: " Hay en el lecho ardiente/ un vacío de tiempo, y las sábanas huelen, si reposas, al suave y acre olor del que nace la vida").

[31] Esta errata me la confirmó el propio poeta en la conversación mantenida en Madrid el 19 de enero de 2000. Creo que es también una errata la tilde de "más" en el verso 11 de "Los espacios de la infancia" que en la edición de 1994 se trataba de una conjunción adversativa y por tanto sin tilde: "¿Quién me llama? Mas súbita, una abeja,".

[32] A Gastón Baquero dedica Brines dos de sus ensayos en *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*: "Mis encuentros con Gastón Baquero" y "La poesía como salvación de la inocencia".

Almudena (probablemente, Almudena Grandes) y Luis García Montero; “La tarde imaginada” a Ramón Gaya; y “Proyecto de vida eterna” a José María Coll.

2. Evolución y permanencia en la obra poética de Francisco Brines

"[...] yo diría que siempre estoy escribiendo un mismo libro"[1]. Estas palabras de Brines en una entrevista nos ofrecen una importante clave de su obra. Los distintos poemarios ofrecen sin duda una impresión de uniformidad, de constancia, de "insistencias" en la lucha contra ese Luzbel que para el poeta es el olvido. La palabra poética de Brines aparece marcada desde el principio por el signo de la pérdida y, desde esa pérdida, toda su obra se constituye en un rescate de la memoria y en el testimonio amargo e inevitable del paso del tiempo.

El yo lírico protagonista de la mayoría de los poemas de Brines nace viejo. La juventud y por supuesto la niñez pertenecen casi siempre a un tiempo lejano, casi mítico, que el yo poemático trata de recuperar a través de la palabra y el recuerdo. Como señala José Olivio Jiménez, ya su primer libro, *Las brasas*, refleja la mirada de alguien que a duras penas podemos identificar con el joven autor que no ha cumplido todavía los treinta años[2]. Si comparamos esos "Poemas de la vida vieja" del primer libro con los del último poemario, comprobamos que una misma mirada, aunque con matices, se extiende a lo largo de casi cuatro decenios de escritura. Pocas diferencias hay entre ese hombre

> que tiene viejo
> su torpe corazón y que a los ojos
> no le suben las lágrimas que siente.
> [p. 25].

[1] Rafael Alfaro, "Experiencia de una despedida" (en I. Burdiel, *Francisco Brines*. *Cuervo. Cuadernos de Cultura*, 1, 1980), pp. 11-17.

[2] "El eje estructural de los poemas más significativos de *Las brasas*, con una lejana raíz en Antonio Machado, es el de incorporar dentro del texto y como protagonista poemático -el autor era muy joven cuando escribió aquel libro- a un hombre viejo que recuenta y medita con serena nostalgia su vivir, indiferente ya a los extremos del péndulo emocional del corazón" (José Olivio Jiménez, "Esplendor y apagamiento: una visión poética de la realidad" -prólogo a *Antología poética*. Madrid, Alianza, 1986-, p. 11).

y la voz que en *La última costa* rememora el pasado como un sueño ya casi olvidado:

> Hubo una vez un sueño
> y existía el amor, mordía el desamor,
> y ese sueño es la vida:
> un imposible siempre.
> [p. 532].[3]

En el fondo, lo que hay tras esta uniformidad es una misma cosmovisión que unifica los distintos momentos de creación poética. Para Brines, todo lo real está condenado a ser destruido por el tiempo. Esta es la ley última a la que se somete todo lo existente. Pero junto a esta visión desesperanzada de la realidad, destaca en Brines un intenso y casi desesperado amor a la vida. Sobre el fondo oscuro de la muerte, resalta con fuerza la luminosidad de unas experiencias que, por breves, resultan doblemente valiosas. Esas dos caras de su lírica las resume Brines en una expresión aparentemente paradójica, pero que nos da la clave de su visión: "[...] el signo general de mi poesía es elegíaco o, lo que es lo mismo, de profundo amor a la vida"[4]. Precisamente esa coexistencia -identificación- de canto y elegía es uno de los valores principales de su obra[5].

Lo que podría considerarse pobreza temática se compensa en gran medida por la variedad de matices con que se investiga en una experiencia tan conocida como poetizada a lo largo del tiempo. Es cierto que, a veces, el mundo poético briniano es tan definido que no siempre los poemas logran ser momentos realmente singulares de esa misma experiencia[6]. Sin embargo, se hace preciso valorar la capacidad de Brines para dotar de individualidad a una temática tan gastada, así como la fidelidad del autor a su

---

[3] Estas citas corresponden respectivamente al primero y al último de los poemarios de Brines: como expliqué en la introducción, a menos que se diga lo contrario, siempre se citará por la edición de poesía completa de 1997.

[4] R. Alfaro, art. cit., p. 17.

[5] Cf. José Olivio Jiménez, *La poesía de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento, 2001, pp. 149-150.

[6] Así, por ejemplo, Miguel García-Posada ("Francisco brines, el Poeta Elegiaco", *Babelia -El País-*, 11 de octubre de 1997) considera que perjudica a la obra de Brines "[...] cierta monotonía temática , pues no siempre la visión poética alcanza a plasmarse en variaciones singularizadas".

propio mundo poético, fidelidad ya visible en su primer libro, publicado cuando la poesía social se presentaba, para muchos poetas, como un paso inevitable.

En esta insistente despedida que es la obra briniana, la extensión temática se sustituye por la intensidad y la hondura. Perteneciente a un grupo de autores para los cuales la poesía es más conocimiento que comunicación[7], Brines se dedica a profundizar en unos pocos temas intentando revelar mediante la poesía sus realidades más ocultas. Por ello, junto a la permanencia, se percibe en su obra una evolución, una búsqueda que apunta tanto a las formas como, sobre todo, a los contenidos. Así, aunque sus libros sean variaciones sobre un mismo tema, cada poemario no es simple reiteración de motivos sino verdadera variación musical que resalta y singulariza los distintos momentos de escritura.

[7] Cf. Andrew P. Debicki, *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid, Júcar, 1987, *passim*; Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Madrid, Hiperión, 1996, *passim* y Luis García Jambrina, *La promoción poética de los* 50. Madrid, Espasa- Calpe, 2000, pp. 50-63.

2.1. *Ensayo de una despedida*

La evidente unidad de esta poesía viene reforzada por el hecho de que Brines, siempre que ha agrupado sus obras completas, lo ha hecho bajo un título común, *Ensayo de una despedida*. La necesidad de titular la recopilación parece señalar un deseo de dar entidad propia al libro, de presentarlo como algo más que la reunión de unos libros escritos en épocas distintas y con desiguales intervalos de tiempo entre uno y otro poemario[8].

Es interesante analizar los dos sustantivos de ese título común. "Ensayo" puede interpretarse de dos formas distintas: una, como sinónimo de "intento", de "preparación"; otra, como alusión a un género diferente del poético. Aunque el significado principal es el primero, el segundo no queda borrado del todo. En efecto, el talante poético de Brines nos acerca a una escritura meditativa donde el sentimiento nunca es abandonado por la razón, por la necesidad (y casi la maldición) de la lucidez del intelecto. Incluso, se percibe, especialmente en *Insistencias en Luzbel*, el intento de tratar sus temas como si de un objeto científico se tratara.

Sin embargo, es el primer sentido de la palabra "ensayo", el más revelador y el que mejor sirve como pórtico a esta poesía. Intento de una despedida: es decir, tanteo, aproximación, nunca afirmación plena. Toda la obra de Brines (tendremos ocasión de verlo repetidamente) se mueve entre la luz y la sombra, entre la evidencia de lo irremediable y el misterio de una creación que pone un velo de niebla tras cada deslumbramiento ante la belleza de la naturaleza y del cuerpo humano. "Ensayo" tiene que ver aquí con la palabra "insistencia", que aparecerá en el título de *Insistencias en Luzbel* y que explica muy bien, como tendremos ocasión de comprobar, la actitud vital

[8] Entre la publicación de *Las brasas* y *El Santo Inocente* (luego *Materia narrativa inexacta*) pasan cinco años; entre ese pequeño libro y *Palabras a la oscuridad*, un único año. Cinco años tardará en aparecer *Aún no*. Seis años después, en 1977, publicará *Insistencias en Luzbel*; entre éste y *El otoño de las rosas*, hay nueve años, el mismo intervalo que entre ese último poemario y *La última costa*. Se ve, por tanto, como suele ser habitual en los poetas en la madurez, que el intervalo entre libro y libro ha aumentado en las últimas entregas (algo también esperable en un autor con un mundo poético tan cerrado y que es consciente del riesgo de caer en la mera redundancia: como afirma en una entrevista, "[...] para el poeta la

que subyace en los poemas brinianos[9]. Ensayo de quien prueba una y otra vez a explicar el mundo y debe repetir su pregunta y su correspondiente contestación, ya sea porque sigue sin comprender, ya sea porque la respuesta es tan dura que no le satisface, porque la injusticia de la muerte es tan insoportable que no basta con una sola queja, porque la vida debe afirmarse una y otra vez.

Ensayo pero de una despedida. El yo poético de Brines se sitúa siempre en esa actitud de quien ha perdido o está a punto de perder algo. "Se canta lo que se pierde"[10], el esclarecedor verso de Machado, podría servir de epígrafe a las obras completas del autor de *Las brasas*, quien sigue despidiéndose, con fervor o con resignación, en su último poemario:

> Oh Vida,
> que todo me lo has dado.
> Ahora ya sé que, siendo esto verdad,
> nada me has dado.
> Mas déjame mirarte aún con amor,
> aunque no tenga ya deseos de abrazarte.
> Y aunque sepas que yo no te abandono,
> puedas tú abandonarme.
>
> [489]

Se despide en cada palabra quien sabe que nada dura y que cada día puede ser el último. Como para confirmarlo, una misma dedicatoria preside las tres ediciones de la poesía completa: "A mis padres. Vivir fue amar", donde el "fue", en pretérito, expresa no sólo una obra cerrada, sino también una vida clausurada, que ya ha sido y que, a pesar del amor que la llenó, no puede decirse en presente.

Sin embargo, la realidad de ese hablante en constante actitud de despedida es la que expresará el título de otro poemario: *Aún no*. Vendrá la muerte y tendrá inevitablemente

---

repetición es la muerte" - Alejandro Duque Amusco, "Para el poeta, la repetición es la muerte", *El Ciervo*, 548, 1996, p. 30).

[9] Sobre esta cuestión nos detendremos en la última sección del capítulo quinto.

[10] Antonio Machado, *Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 387.

nuestra mirada, como escribiría Pavese[11], pero aún no: todavía no es la muerte, sino la vida, no es la nada, sino la presencia ineludible de las cosas, su implacable belleza invadiendo los ojos. Por eso, la despedida sólo puede ser un ensayo, una preparación a esa despedida auténtica y definitiva que constituirá la muerte individual: es decir, cuando no habrá ya posibilidad de articular palabra, de agradecer el don de la existencia, cuando no podremos tampoco maldecir contra una condena no merecida. Ensayo repetido de una obra de teatro que nunca interpretaremos, porque esas palabras que quisiéramos decir cuando caiga el telón, no habrá tiempo de pronunciarlas. Por eso, se hace imprescindible el poema como insistencia, como forma de decir antes de tiempo lo que no tendremos oportunidad de nombrar. Porque necesitamos, aunque sea en vano, hacer palabra ese momento indecible que es la muerte.

"Ensayo de una despedida" también nos pone en la pista de una huella que encontraremos repetidas veces en la escritura de Brines. Me refiero a la cosmovisión (no al lenguaje, excepción hecha "Composiciones de lugar" de *Aún no*) del Barroco, y en especial de Quevedo[12]. La anticipación del fin, experimentado a cada instante, en cada pequeña despedida (del día que desaparece en el crepúsculo, del amor roto, de la infancia robada), transforma cada momento de la existencia en un morir viviendo, como escribía el clásico español:

> Vivir es caminar breve jornada,
> y muerte viva es, Lico, nuestra vida,
> ayer al frágil cuerpo amanecida,
> cada instante en el cuerpo sepultada.[13]

[11] "Vendrá la muerte y tendrá tus ojos", primer verso de un poema sin título del escritor italiano (*Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. Madrid, Grijalbo-Mondadori, 1998, p. 61).

[12] Sobre la presencia en Brines de elementos coincidentes con la tradición española barroca, a pesar del aliento clasicista de su escritura, habremos de insistir a lo largo de este trabajo (cf. Jaime Siles, "Para las fuentes de Francisco Brines: substrato barroco y refacción funcional", *Miscellanea Antverpiensia*. Tubinga, Max Niemeyer, 1992, pp. 271-290).

[13] "Descuido del divertido vivir a quien la muerte llega impensada", *Poesía original completa*. Barcelona, Planeta, 1990, p. 10 [vv. 1-4].

El pensamiento estoico como la moral cristiana invitan al hombre barroco, imbuido del espíritu de la Contrarreforma a anticipar su muerte, a prepararse para el momento del tránsito. *Ensayo de una despedida* remite, irónicamente, a esos textos de carácter moralista, a esa preparación para la muerte, a ese arte de buen morir. Así, por ejemplo, Ignacio de Loyola (recordemos que Brines estudió con los jesuitas[14] y en un momento, el del franquismo, de una religiosidad especialmente rígida) propone como parte de sus *Ejercicios espirituales* la meditación sobre la propia muerte. Dicha anticipación debe servir al creyente para tomar una decisión que olvide los intereses terrenales, perecederos, y le sitúe ante la perspectiva próxima del implacable Juicio de Dios:

> [...] considerar como si estuviese en el artículo de muerte, la forma y medida que entonces querría haber tenido en el modo de la presente elección, y reglándome por aquélla, haga en todo la mi determinación.[15]

No es otra la actitud que toma Jorge Manrique al principio de sus famosas coplas:

> Recuerde el alma dormida,
> abive el seso y despierte
> contemplando
> cómo se passa la vida,
> cómo se viene la muerte
> tan callando; [...]

[14] Vid. "La certidumbre de la poesía", *Selección propia*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 16-17.

[15] Ignacio de Loyola. *Obras completas*. Madrid, B.A.C, 1963, p. 234 (ejercicio de la tercera semana, nº 186). "La 6ª: no querer pensar en cosas de placer ni alegría, como de gloria, resurrección, etc.; porque para sentir pena, dolor y lágrimas por nuestros pecados impide qualquier consideración de gozo y alegría; mas tener delante de mí quererme doler y sentir pena, trayendo más en memoria la muerte, el juicio" (ed. cit., p. 217, véase también la referencia a las limosnas -ed. cit., p. 268). Recordemos que Brines incluye una cita de los *Ejercicios espirituales* precediendo la segunda sección de *Aún no*. La *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis, texto del XVI que ha servido sin embargo como libro piadoso en la España del XX, aparece un consejo similar: "Cuando fuere por la mañana, piensa que no llegarás a la noche. Y cuando noche, no te oses prometer de ver la mañana: porque muchos mueren súbitamente. Por eso vive siempre aparejado y con tanta vigilancia, que nunca la muerte te halle desapercibido [...]" (op. cit., Turnhaut, Brepols, [19??], p. 52 -tratado I, cap. XXIII). Unos versillos piadosos todavía en la España del XX recordaban: "Mira que te mira Dios,/ mira que te está mirando,/ mira que te has de morir,/ mira que no sabes cuándo".

Y pues vemos lo presente,
cómo en un punto es ido
y acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.[16]

Brines también propone su propio *ars moriendi*, pero lo hace subvirtiendo el significado cristiano: no hay buen morir; la anticipación de la muerte sólo puede servir para amar más la vida, para entregarse al placer y al disfrute de la misma siendo conscientes de su precariedad extrema. Así su particular ensayo de una despedida es en cierta medida un *memento mori*, una proyección del doloroso futuro sobre el presente, pero desprovisto del sentido ascético que le daban los moralistas católicos. Se trata, como veremos, de experimentar el vivir muriendo no desde el judeocristiano *contemptus mundi* sino desde el pagano *carpe diem*.

[16] *Poesía completa*. Barcelona, Planeta, 1988, pp. 102-103.

2.2. Tres momentos en la poesía de Brines: de la mirada crepuscular a la mirada nocturna y el retorno a la mirada crepuscular

Al enfrentarnos con la obra poética de Brines en su conjunto, surge, como primera cuestión, cómo articular la uniformidad con la variedad dentro de la obra briniana, es decir, cómo el *Ensayo de una despedida* se va concretando en cada libro, cómo ese mismo adiós se dice de formas distintas según el momento de escritura y de experiencia vital. Dicha evolución ofrece dificultades para el análisis, ya que no hay etapas definidas ni mucho menos cortes que nos permitan hablar de épocas diferentes. Sin embargo, sí podemos apuntar, como guía, ciertas diferencias entre unos libros y otros.

Dentro de la unidad del *Ensayo*, encuentro tres momentos de escritura, que no son bloques compactos, sino que cada uno de ellos apunta en sus planteamientos a los libros anteriores y al posterior[17]. Una metáfora que podría servirnos de guía es la del camino (simbolismo muy presente en los dos primeros libros de Brines), o mejor la del río: es decir, una trayectoria donde no es posible señalar fronteras claras, pues cada libro profundiza en lo que habían dicho ya los otros, y cuando se avanza hacia zonas relativamente nuevas, se hace casi en secreto, como si una misma fuera la situación de partida y la de llegada. Asimismo, otro símbolo (muy arraigado en la obra de Brines) que puede simbolizar esta evolución son los cambios de luz que se producen durante el día, y en especial al atardecer. Escribe Dionisio Cañas:

> La mirada del protagonista principal (o de los protagonistas) que da eje y nervio a la poesía de Brines, parece ser la de un sujeto que contemplara el paso completo de un día con su noche, desde su mayor plenitud y

[17] Después de haber escrito este capítulo, he podido comprobar con satisfacción que el análisis que José Olivio Jiménez propone en su más reciente libro sobre Brines coincide en buena medida con esta división tripartita, si bien él da a cada una de esas etapas un nombre distinto al que yo he dado (aunque en modo alguno contradictorio con mi propia interpretación): así los tres primeros libros son analizados bajo el epígrafe "Surgimiento y primera plenitud de la voz poética", los dos siguientes desde la "Vivencia e investigación de la nada", y los dos últimos como "La vida recobrada y la salvación del instante" (vid. *La poesía de Francisco Brines*, ed. cit.).

> luminosidad hasta el alba. Una primera mirada diurna debió darse en su poesía inicial, volcada a lo que pudo ser su infancia y su primera juventud, pero si se tradujo en forma textual parece que el poeta no la haya dejado llegar hasta la imprenta. Desde su primer libro conocido, Brines hace que su mirada diurna se vea amenazada siempre por una mirada crepuscular, la cual, si bien será de capital importancia en toda su obra publicada hasta la fecha, está particularmente presente en *Las brasas* y *Palabras a la oscuridad.*
>
> Posteriormente, y como siguiendo el curso de las horas, pasando por el crepúsculo hasta el anochecer, una mirada nocturna invade su poesía. Y es así que su tercer libro, *Insistencias en Luzbel*, vendrá a ser la noche de los sentidos la que emerge en forma de *nada* o como espacio para un erotismo carente de amor. No quiere esto decir que la cronología de dichas miradas (diurna, crepuscular, nocturna y del alba) se den tan claramente en la sucesión de su obra. Pero sí creo que predomina esta actitud en una cronología que, por otro lado, tiene su correspondencia con la natural vida del hombre.[18]

El primer momento correspondería a *Las brasas* y *Palabras a la oscuridad*. Algo fuera tanto de ese momento como de la obra completa de Brines, queda *Materia narrativa inexacta*, que nos presenta una línea poética que Brines apenas tocará después. Aprovechando la simbología del propio Brines, podríamos poner este momento bajo el prisma de la *mirada crepuscular*: la omnipresencia de la muerte, sin ocultar su terrible realidad, se abre en *Las brasas* con un reconocimiento explícito de la belleza del mundo, que matiza esa angustia existencial revelada por la inevitabilidad de la nada. Lo que en este primer libro aparece de forma más o menos implícita, se hace explícito en *Palabras a la oscuridad*, donde el simbolismo, sin desaparecer (no desaparecerá nunca), deja más espacio a las reflexiones y a la constatación lúcida de la precariedad de la existencia. Ambos libros (y en esto coinciden con *Materia narrativa inexacta*) están más marcados por el pudor[19] que el resto de los poemarios, aunque también esa mirada

[18] *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*. Madrid, Hiperión, 1984, p. 24 (hay que tener en cuenta en este análisis que, cuando se publica el libro de Cañas, todavía no habían aparecido ni *El otoño de las rosas* ni *La última costa*).

[19] También en lo que respecta al erotismo homosexual, apenas insinuado en estas entregas y del todo ausente en *Las brasas* (si bien se puede leer, entre líneas y *a posteriori*, en el último poema, en especial,

objetivadora y pudorosa será en mayor o menor medida una constante del resto de su obra. Dicho distanciamiento se produce en *Las brasas* a través, sobre todo, de otras voces, en especial del protagonista poemático de la primera sección, un anciano que no puede confundirse de modo alguno con el autor implícito. En *Palabras a la oscuridad*, el distanciamiento, ya atenuado, se produce a través de dos mecanismos principales. El primero de ellos (heredado probablemente de Cernuda y que continúa en otros libros) es el uso de la segunda o tercera persona del singular en los verbos para referirse al propio yo. El segundo (que ya aparecía en algunos poemas de *Las brasas*, en concreto, en la sección segunda y tercera del libro) es la visión mítica de la vida del ser humano, visto como un exiliado obligado a salir de su país y seducido siempre por un reino prometido que no existe. En *Materia narrativa inexacta*, el distanciamiento se produce a través de la historia y la ficción, a través de los acontecimientos y personajes del pasado sobre los que se proyecta la mirada, conscientemente deformadora, del autor (de ahí su "inexactitud" que es, sin embargo, verdad poética).

No obstante, es cierto que existen diferencias entre los dos libros más extensos de esta primera mirada, señaladas por el propio autor, para el cual *Las brasas* y *Palabras a la oscuridad* pertenecen a momentos separados:

> [...] lo anterior a *Las brasas*, era más parecido a *Palabras a la oscuridad* [...] Lo de *Las brasas* [...] rompía con la poesía anterior y salió de un tirón como quien dice... Si yo hubiera publicado las cosas anteriores, hubiera parecido una flexión muy evidente con respecto a lo otro...[20]

De esa poesía anterior a *Las brasas* y que conecta con *Palabras a la oscuridad* no nos podemos hacer más idea de la que el propio poeta nos da, al no haberse publicado nunca. Ni siquiera el volumen de *Poemas excluidos* nos ayuda demasiado, ya que, entre los textos anteriores a *Las brasas*, aparte de dos poemas adolescentes, sólo tenemos un ejemplo "Retorno de la noche", del que Brines comenta algo parecido:

---

en la ironía amarga con la que se presenta la posibilidad de tener hijos). En *Materia narrativa inexacta*, ese mundo aparece a través de otros personajes, no identificados necesariamente con el autor.

[20] Conversación personal mantenida con el poeta el 19 de enero de 2000 en Madrid.

> Puede decirse que este es el único poema publicado antes de que apareciese *Las brasas*. Hice mi primera lectura pública en la tertulia que dirigía José Hierro en el Ateneo Madrileño, y éste me pidió uno de aquellos poemas para darlo a la revista Ágora. Allí apareció en el número de septiembre-octubre de 1959. Aquel mismo año me concedían el premio Adonais por *Las brasas*, y sin embargo nada tiene que ver este texto con los de este libro. Extrañamente es mayor la cercanía con algunos poemas posteriores de *Palabras a la oscuridad.* Creo que este poema, similar a otros escritos por entonces y no publicados, ayuda a proyectar una distinta mirada a mi primer libro, que quizás adquiere así, desde alguna perspectiva, una cierta significación de libro isla dentro de mi natural trayectoria. Aunque en poesía sólo cuenta lo que se da a conocer [...] [21]

Efectivamente, el texto, que no alcanza la calidad media de los poemas de Brines, recuerda en su tono más a *Palabras a la oscuridad*: no sólo porque aparece de manera clara la primera persona del singular en el yo lírico, más frecuente en el segundo libro que en el primero, sino sobre todo por el tono más reflexivo, menos puramente lírico del poema. "Retorno de la noche" está más próximo a la mayor sobriedad expresiva de *Palabras a la oscuridad* así como a la libertad rítmica de este poemario: no obstante, en ese ensayo de libertad formal, una de las debilidades del poema es su escasa musicalidad, como si su autor no acabara de dominar el verso libre[22].

Parece confirmarse por tanto que *Las brasas* tiene algo de "libro isla" dentro de *Ensayo de una despedida*. Entre otras cosas, porque es un libro muy compacto tanto en el aspecto temático y estructural como en el formal y métrico. Sin embargo, junto a ese pudor ya señalado, hay otros elementos que agrupan estos dos poemarios, especialmente la mayor presencia de elementos narrativos (o lírico-narrativos) así como la importancia de la naturaleza y de la celebración de los sentidos, y junto con ello, el símbolo común del viaje. Al leer "Retorno de la noche", da la sensación incluso de que Brines estuviera

[21] *Poemas excluidos*, p. 38.

buscando en esa época, con desigual fortuna, una mayor libertad formal y métrica y un tono más cercano a la poesía meditativa, para la cual Luis Cernuda acabará siendo el modelo decisivo. No deja de ser una hipótesis, ya que no contamos con esos otros textos, pero podría pensarse que, en ese momento de vacilaciones, surgen *Las brasas* como un impulso unitario, donde se dejan a un lado las dificultades del verso libre y de ese tono más coloquial y se atiende de manera apremiante a la necesidad de expresar un mundo, cuyos mitos e ideas centrales ya están prácticamente conformados pero que no acaba de encontrar todavía su expresión lingüística definitiva. En esa empresa, el poeta se siente arropado por el magisterio de dos poetas como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado en su etapa más cercana al simbolismo, y surge así un poemario más lleno de sugerencias que de pensamientos, donde la música más marcada del verso corresponde a una mayor celebración de los sentidos. Paralelamente (y seguimos con la hipótesis) el poeta se empeña en ir dominando el verso libre, cuya estructura le resulta más adecuada para su voz personal, cuyas líneas maestras ya se han perfilado pero que necesitan expresarse de un modo más explícito. Realmente, tan "libro isla" es *Las brasas* como *Materia narrativa inexacta*: ambos muestras de un poeta que quiere no sólo expresar un mundo propio, sino también hacerlo con voz propia y que, sin llegar al experimentalismo, ensaya distintos caminos, no en exceso divergentes, pero sí suficientemente distintos para advertir su singularidad.

Es cierto que *Las brasas* es un libro extremadamente maduro para ser un primer libro, aun cuando tengamos en cuenta que no es un libro adolescente: el autor tiene casi treinta años cuando lo publica. Esa madurez expresiva nos puede hacer pensar en una línea bien definida. Sin embargo, la consideración de los libros de esta época como un todo en el que se plantean diversos caminos y se confirma una línea poética determinada nos ayuda a comprender mejor ese momento inicial de su trayectoria. Si el mundo de *Las brasas* es *ya* el mundo de Brines, la voz de *Las brasas* es su voz pero con un tono peculiar que necesita modularse todavía en una mayor variedad de registros (dentro

[22] Así justifica sin embargo el autor esa escasa musicalidad: "No he querido enmendar las arritmias de algunos de los versos, pues estimo que, de cierta manera, llegan a corresponderse con el "seco sollozo" de la experiencia mostrada" (op. cit., p. 38).

siempre de una mirada elegíaca, claro está). No obstante, si nos fijamos bien, percibimos en libros posteriores aquí y allá ese tono especial en el que el gusto por la música del verso se mezcla con una emoción que apenas llega filtrada por el pensamiento y donde se transmite sobre todo la celebración sensorial (y casi sensual) del mundo. Veamos algunos ejemplos:

La casa, envuelta en sol, deslumbra blanca,
y caen del tejado las palomas
a la terraza de ella. Los jazmines
huelen a otra mañana, y aquel lecho
de dos en la penumbra suena. Mirlos
en el laurel, moradas buganvilias
se asoman en el huerto, y el jardín
rompe luz y silencio con el agua.

[*Insistencias en Luzbel*, p. 364]

Contempla en el jardín las flores de este otoño,
las tapias recubiertas de hiedras y jazmines,
y el paso misterioso de los pájaros
que vuelan de repente del lugar de una sombra,
o que buscan las ramas
y se mecen
en densos y caídos surtidores
de rojas buganvilias.

[*El otoño de las rosas*, p. 467]

Se hace negro el otoño, de repente,
en esta hora temprana de la tarde,
antes de que la lluvia llegue abierta
a lavar el jardín con mansedumbre,
a humedecer mis ojos por la vida perdida.

[*La última costa*, 486]

Tanto *Las brasas* como *Palabras a la oscuridad* aparecen marcados por ese simbolismo del viaje, al que ya se ha aludido: es lógico, ya que situados todavía en la juventud, si bien ya madura, del poeta, ambos poemarios nos ofrecen la salida al mundo del yo lírico (a la vez que muestran sin piedad el final de ese caminar). En cuanto al tratamiento del espacio, sobre el que volveremos una y otra vez en este trabajo, contrasta la limitación de *Las brasas* con la presencia de tantos lugares diferentes de *Palabras a la oscuridad*: ello es lógico si pensamos que el primer libro rememora el inicio, el abandono o el regreso desde la casa y el valle de la infancia, que son también la casa y el valle de la vejez. El punto de partida y el de llegada, ya perturbadoramente semejantes, todavía no se proyectan en una trayectoria definida, como no sea el monte de "El barranco de los pájaros", que, pese a su simbolismo, se integra dentro del paisaje familiar. En cambio, *Palabras a la oscuridad* es la salida al mundo propiamente dicha, la visita de países y tierras lejanas con la confianza, luego frustrada, de que la vida es un camino hacia algún lugar que no sea su propia tumba.

Los libros de los setenta pueden ser leídos desde el eje de una *mirada nocturna*. El vértigo ante la nada como realidad última, o suprema irrealidad, de todo, alcanza en *Aún no* y en *Insistencias en Luzbel* su visión más negativa. Como elemento muy significativo de esta evolución, es la presencia cada vez menor del amor (tema fundamental en *Palabras a la oscuridad*) que va a ser sustituido en la mayor parte de los casos por lo que el poeta llama "los placeres inferiores"[23]. El espacio urbano está ahora más presente, pero en sus aspectos más sórdidos, sin esa luz que acompañaba a las ciudades italianas y griegas en *Palabras a la oscuridad*. No obstante, la naturaleza no desaparece y seguirá ofreciendo el lado más positivo de la mirada de Brines, que sigue recreándose en el goce de los sentidos. No está ausente, por tanto, la exaltación sensorial que supone uno de los mayores atractivos de la obra briniana. Sin embargo, sí existe una tendencia a la expresión más seca, más desprovista de brillos verbales, y con ello, una presencia mayor del poema corto, a veces con cierto toque epigramático. Lo que en los libros de los sesenta, era descubrimiento de una visión del mundo, es ahora confirmación

dolorosa, evidencia que no necesita muchas veces mayor desarrollo que unos pocos versos.

La estación más oscura de ese viaje hacia la noche la ocupa *Insistencias en Luzbel*. La mirada nocturna (y no obstante, en muchos versos, crepuscular e incluso diurna) se encuentra de pronto con la Nada en su plenitud absoluta que es al mismo tiempo su inabarcable vaciedad. Encuentra, además, una negación aun mayor que la muerte, un último rostro de la Nada para el ser humano: el Olvido. Así concluye el descenso a los infiernos que había empezado, sin que lo advirtiéramos casi, con *Las brasas*, y en consecuencia la materia se resiste a hacerse poesía y aun conocimiento. Ante esa dificultad, Brines tiene que recurrir a todo tipo de paradojas para hablar de lo que, en rigor, no es expresable.

Sin embargo, quizás todo descenso a los infiernos tiene algo de viaje de Orfeo, es decir, del poeta vidente, del cantor que es capaz de conmover a los mismos dioses infernales y arrancarles un don (aunque estas divinidades, como bien se sabe, sólo dan regalos envenenados). Por ello, Brines se lleva de ese lugar inhabitable una verdad, precaria como todas las suyas, pero que le permitirá seguir fiel a la vida y a sus particulares *nourritures terrestres*. Se trata de la visión de la vida como Engaño, realidad desoladora en apariencia pero que será esgrimida como una razón vital, como un derecho a engañarse para seguir viviendo, pues la vida está, para Brines, por encima de toda moral e, incluso, de toda verdad racional. La importancia del Engaño dentro de la cosmovisión briniana será analizada posteriormente, pero adelantemos ahora que es esa identificación de la Verdad con la Nada, la que permite a Brines construir una verdad propia, que es conscientemente una mentira, con más valor que aquella verdad supuestamente objetiva que tiene como único sustento un hueco. Por ello, paradójicamente, este momento más oscuro de Brines es el que abre, ya en estos libros pero sobre todo en los dos últimos, un espacio para la esperanza y una razón para seguir optando por la escritura y no por el silencio.

[23] Sobre el amor y el sexo sin amor, hablaremos en la sección del capítulo quinto dedicada al territorio del cuerpo.

El tercer momento de esta poesía, el retorno a la *mirada crepuscular*, comienza realmente en la segunda sección de *Insistencias en Luzbel*, la titulada precisamente "Insistencias en el engaño" y se continúa en los dos libros publicados entre 1986 y 1995. El hecho de que ese remontarse (sin llegar nunca) hacia la luz comience ya en un libro anterior, nos muestra una vez más que esos distintos momentos no son bloques perfectamente separables, sino que sus avances se mezclan entre sí, como las aguas de un río. José Olivio Jiménez ha señalado con acierto

> [...] la posibilidad de encontrar, por lo común en las composiciones últimas de cada uno de los libros de Brines, algún texto, o varios, que semejarían actuar como anuncio de temas y tonos del siguiente aunque éste, en términos de publicación, no viniera a aparecer sino bastante después. Es su modo de articular, de una manera coherente, los diversos pasos de su obra y subrayar así la unidad total de su mundo poético.[24]

En estos dos últimos poemarios, hay un regreso tras la estancia en los infiernos. Paradójicamente, los libros que se corresponden con la madurez y el comienzo de la vejez en el autor, nos van a ofrecer una mirada más serena y en ocasiones más luminosa que textos escritos a una edad más temprana. La proximidad de la muerte es más evidente pero, ahora, esa serenidad que Brines siempre ha mezclado con la angustia alcanza su cota más alta: hay más aceptación en alguien que se ha caracterizado siempre por asumir la muerte como una realidad inseparable de la vida. Al mismo tiempo, parece como si la mayor proximidad del fin, hiciera más necesaria que nunca la exaltación vital y el goce de los sentidos. La poesía se hace también más elegíaca si cabe: la presencia de la memoria, siempre insistente en Brines, es fundamental en estos textos. El presente se va adelgazando, conforme se asienta la falta ya confirmada de todo porvenir, y es el pasado el que, aun en su irrealidad, tiene más presencia en los poemas.

Llama la atención que estos dos últimos poemarios sean los únicos que Brines no separa en secciones. Tal vez la explicación resida en que el mundo del poeta está ya suficientemente explicado, y no necesita ya de esa guía, de esos mojones en el camino,

que indiquen al lector cómo interpretar las sucesivas insistencias del poeta en revelar y en cantar la vida que se pierde.

Estamos, pues, ante un viaje de ida y vuelta: se parte de la luz mortecina del crepúsculo para adentrarse en una noche sin estrellas, y se acaba por volver al punto de partida. Sin embargo, como en todo viaje iniciático, era necesario ir para regresar: sólo el enfrentamiento con la negación más absoluta permite a Brines sostener un precario vitalismo que se afirma precisamente contra ese no rotundo. La mirada solar, que es también la de la acogedora noche estrelladam quedan fuera: pertenecen no al tiempo de la escritura, es decir de la pérdida, sino al tiempo en que el yo no precisaba de la palabra consoladora de la poesía, en la edad dorada de la infancia. La escritura se abre, necesariamente, desde la precariedad de quien precisa de ese instrumento infiel que son las palabras para relacionarse con el mundo, para saberse parte de él e imaginar su permanencia.

[24] *La poesía de Francisco Brines*, ed. cit., p. 86.

2.3. *Las brasas*

Así surgen *Las* brasas, libro con el que el poeta valenciano se da a conocer al ganar en 1959 el premio Adonais[25]. Antes, según confesión del propio Brines, había compuesto otro libro, *Dios hecho viento*, de cuya existencia sólo da fe el testimonio del autor:

> - *Te das a conocer con el premio Adonais*.
> - Se sucedieron muchos años de escribir y guardar lo escrito, con intervalos de silencio. Me influían, como es natural, las lecturas, sobre todo al principio, y un día amanecía surrealista, y al otro *puro*. La poesía iba transformándose en una necesidad profunda, vital, y a los veinte años tenía terminado un libro, *Dios hecho viento*, que reflejaba la profunda crisis religiosa que yo había vivido.[26]

No es difícil suponer que, en esa crisis religiosa, empieza a tener un fuerte protagonismo la obsesión por la muerte que va a marcar toda la obra del poeta valenciano y que se hace ya explícita en el primer poemario publicado. Asimismo, aparece en *Las brasas* la otra cara de la elegía de Brines: la presencia luminosa, sensual de la vida a través de la evocación del paisaje mediterráneo. Precisamente este paisaje seguirá siendo un espacio privilegiado en *Palabras a la oscuridad*, así como en entregas posteriores de su obra. Alejandro Duque Amusco comenta así esa importancia de un espacio:

> Tan importante como el personaje central de *Las brasas* es el entorno físico por el que aquel deambula: el hermoso paisaje mediterráneo [...] No se trata

[25] Conviene recordar que el "Adonais" era uno de los premios más importantes de poesía en aquel momento y que sirvió como carta de presentación en el mundo literario de algunos de los nombres más importantes entre los poetas del medio siglo: Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Caballero Bonald, el propio Brines... De la acogida del libro en la época de su publicación todavía da fe Jenaro Talens en un artículo escrito en 1971 donde considera que *Las brasas* "[...] inmediatamente, pasó a ser una de las obras claves de su generación" ("La poesía última de Francisco Brines", *Las Provincias*, Valencia, 25 de abril de 1971, p. 43).

> de un descriptivismo colorista y superficial, como lienzo de fondo, sino que el paisaje está en todo momento vivido e interiorizado. El poeta lo hace suyo. Reverbera interiormente hasta confundirse con sus estados de ánimo y adquirir rango de verdadero co-protagonista del libro. [...] hombre y paisaje están en *Las brasas* relacionados por intensas y misteriosas fuerzas telúricas que ponen en riesgo sus respectivas identidades [...] La realidad humana se confunde con la de la naturaleza.[27]

Para Carlos Bousoño,

> [...] en esa primera entrega poemática, los sentidos existen con intensidad y se hacen constantemente presentes. La nariz huele, el ojo mira, el oído oye, el tacto toca, y todos esos órganos gozan y se pasman. Hay jardines, nardos, celindas, jazmines, limoneros, naranjos, pinos, aire, sol, mar, grillos, insectos, mundo exterior bullente y rico, el del paisaje valenciano, aunque todo ello se sienta como esencialmente precario, y aparezca cargado disémicamente de significaciones simbólicas que trascienden hacia emociones de pesadumbre.[28]

Ya la segunda edición de 1971 había acabado de cincelar ese pórtico por el que se entraba con pie firme en la obra de Brines. Ese carácter de apertura de un mundo aparece, con ideas luego repetidas en otros textos, en las "Palabras preliminares" de la segunda edición:

> [...] este hombre sin acción, gastado y meditativo, que se inicia en estos versos, es el mismo que seguirá esperando su final, en los libros sucesivos. *Las brasas* da principio a una poesía de signo elegíaco, o lo que es lo mismo, de profundo amor a la vida.[29]

---

[26] Rafael Alfaro, art. cit., pp. 12-13.
[27] Prólogo a *Antología poética. Espejo ciego* (Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993), pp. 15-16.
[28] *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid, Júcar, 1985, p. 55.
[29] Ed. cit., p. 11.

Curiosamente, este es el único libro de Brines en el que los poemas no tienen título (hecha la la salvedad de "El barranco de los pájaros"). Es más: cada una de las tres secciones guardan tal unidad temática y formal entre sí que, a menudo, parece que nos encontramos ante distintos momentos de un mismo poema. A esa sensación de continuidad, contribuye también la peculiar puntuación del libro y la unidad métrica y rítmica, que dan sensación de fluir constante, como si los cortes que se dan entre poema y poema fueran sólo gestos de cortesía para que el lector pueda tomar aliento.

Se percibe ya en este primer libro la sabia utilización de una voz lírica, que a veces se hace descriptiva o narrativa[30], al servicio de su particular mundo poético. Esa narratividad se alía con recursos de tipo objetivador, con la creación de voces o personajes que sólo parcialmente pueden identificarse con el propio poeta. De esta manera, el drama reflejado deja de ser únicamente individual y se convierte en símbolo de una tragedia colectiva. Por ello, junto a la emoción, aparece ya una veta más meditativa, que, unida al uso de la objetivación y de lo narrativo, apunta hacia el encuentro con la lírica cernudiana, aun cuando todavía son Antonio Machado (el de las *Soledades*) y Juan Ramón Jiménez las presencias más claras.

El tono meditativo se refleja en la misma extensión de los poemas, que, con una sola excepción[31], rebasan todos los veinte versos (cinco de los trece poemas tienen más de cuarenta). La palabra de *Las brasas* parece necesitar de una dicción reposada, de una voz que se va diciendo morosamente hasta expresar por completo un sentimiento y un paisaje. No hay en *Las brasas* nada que se aproxime a los textos de tipo epigramático que aparecerán en entregas posteriores. Es significativo, en cuanto singularidad de este libro, que esa morosidad no sirva tanto para expresar un pensamiento (que también) como para crear un clima emocional, un poco al estilo de los jardines machadianos en sus *Soledades*.

Ese elemento reflexivo, precisamente por estar personalizado, individualizado en personajes concretos, no es nunca abstracto, sino que forma parte de varias historias que

[30] Para Duque Amusco, "[...] *Las brasas* es un libro en el que el poeta toca fondo. La experiencia del vivir es expresada en concentrada síntesis como respuesta a la conciencia lacerante de nuestro acabamiento. El poema, esencializado, es más descriptivo que narrativo [...]" (op. cit., p. 14).

son siempre la misma: la vida como pérdida y como fracaso. Algo que, hasta cierto punto, singulariza este libro respecto a otras entregas de la obra de Brines es que el acento está puesto más en el ser humano en general que en el yo biográfico, precisamente por reflejarse en otros yoes que le sirven de espejo. La objetivación, si bien siempre se plasma a través de experiencias concretas (sean éstas reales o inventadas), hace que el "vivir muriendo" aparezca como una gran condena colectiva, que no borra sin embargo la soledad de cada destino humano. El aire de leyenda, presente sobre todo en las dos últimas secciones, nos lleva más allá de una poesía experiencial y abre el libro a una lectura mítica, de la que tendremos ocasión de hablar cuando tratemos el símbolo del viaje.

El libro viene precedido, como sucederá luego con otros poemarios, con una pequeña frase: "Alguien ve siempre una muchedumbre de pequeñas brasas". El uso de un pronombre indefinido y de la tercera persona nos sitúan en esa perspectiva objetivadora que ya se ha citado. El "ve", por su parte, sirve también de pórtico al sentido más importante de la obra de Brines: la mirada, reveladora del mundo y de su podredumbre, y llena sin embargo de ceguera. El "siempre" nos remite a esa obsesión, a la insistencia de alguien que en cada poema se está despidiendo de la vida.

Abre el libro un poema introductorio, un romance en octosílabos (forma absolutamente inusual en Brines, cuya poesía se ha escrito mayoritariamente en verso libre, si bien con ritmos y estructuras nada vanguardistas). El tiempo verbal predominante en este texto es el futuro imperfecto, pero paradójicamente, lo que se expresa es la imposibilidad de futuro, la negación de toda ilusión y toda esperanza. Así, el primer poema que recibimos como lectores de su obra nos impone ya un límite: no hay futuro, porque el futuro es la muerte, y esa muerte anticipada corroe cualquier sueño, cualquier precario porvenir. Como para confirmarlo, el poema (que no se encuentra, sin embargo, entre los mejores textos de Brines) se quiebra bruscamente con un último verso que no hace sino repetir el final del verso anterior y que quiebra también rítmicamente toda la composición (es tetrasílabo): el final nos queda como un eco truncado, como una voz que se hace grito o

[31] Nada significativa: el poema "[El visitante me abrazó, de nuevo]" tiene 19 versos.

suspiro inútil y que es, con todo, "sin llanto". "Sin llanto", porque así es la queja serena de Brines siempre, ejemplo de resignada dignidad hasta la angustia última, pero también porque la tristeza del adulto sólo revela un corazón seco, que no puede recurrir al fácil recurso de las lágrimas, a diferencia del niño.

Los textos que encabezan las tres secciones de *Las brasas* se sitúan ante la misma perspectiva ambigua: el amargo porvenir es el horizonte de todos, pero establecen una situación distinta en relación a los poemas a los que preceden. El que encabeza la primera sección "Poemas de la vida vieja" es el más claro de todos: "El hombre sabía que le quedaba muy poco tiempo y que sin fe su muerte no tendría frutos". La vejez es el horizonte que no permite apenas contar con el futuro, pero si leemos sólo esta frase, el condicional de "tendría" resulta sumamente ambiguo. Fuera de contexto, el texto podría interpretarse como un alegato moralista, como esa preparación para la muerte del buen cristiano, que se podrá asimismo suponer en el propio título de *Ensayo de una despedida*. Sin embargo, los poemas que aparecen a continuación no nos permiten dudar demasiado: la única fe posible es la certidumbre de la muerte y, por tanto, la esperanza que suscita esta frase queda burlada por completo (burla reforzada, desde la intertextualidad, por el probable recuerdo de la literatura piadosa).

El segundo texto, el que precede a "El barranco de los pájaros", nos muestra un futuro y una meta: "Teníamos que subir todos juntos el más hermoso monte". Sin embargo, el poema negará toda meta al identificarla con la muerte, así como todo porvenir al yuxtaponer temporalmente en un breve día todas las edades por las que pasa el ser humano.

El tercer texto (en "Otras mismas vidas") parece el más esperanzador, y de nuevo tiene ese aire vagamente doctrinal:

> Unos construyen sus casas y otros andan por los bosques; porque el destino del hombre es el amor, y cada uno tiene su propia lucha y su propio camino.

Lo que sucede, sin embargo, es que no hay camino ni destino, con lo que, como sucede con el primer texto introductorio, se produce una expectativa en el lector para luego

negarla. De paso, las grandes palabras (fe, amor, destino, lucha) quedan desvirtuadas, sin que puedan valer más que para soñar con una débil esperanza que los siguientes libros se encargarán de destruir.

El orden de las secciones es muy significativo: "Poemas de la vida vieja" nos sitúa en el final del trayecto; luego, "El barranco de los pájaros" lo resume de principio a fin en una pequeño viaje; finalmente, "Otras mismas vidas" nos coloca en el inicio. En una primera lectura, esta ordenación parece no tener sentido. Sin embargo, a poco que se reflexione, se descubre que conecta perfectamente con la cosmovisión del poeta. La vejez, es decir, la época de la despedida, es el ángulo de visión desde el que hay que contemplar el resto de la existencia. Al trastocar principio y final, invirtiendo su posición o, como en "El barranco de los pájaros", al situarlos uno al lado de otro, el trayecto entre ambos queda completamente vacío de sentido. Por eso, los poemas finales, que leídos independientemente, podrían ofrecer una visión más positiva, abren senderos que, sin embargo, no conducen a ningún sitio. La infancia, o más bien su pérdida, preside esa tercera sección (lo que la vincula a la sección segunda). Entre infancia y vejez, parece no haber edad intermedia. Si el primer verso del primer poema del libro usaba el tiempo verbal del futuro para negarlo, el último verso de todo el poemario se sitúa en un futuro que sólo puede ser ilusorio. Lo que colocado en el principio hubiese resultado esperanzador, resuena ahora con un matiz trágicamente irónico:

> [...] Sueña
> que hay Dios, y que hay amor en el camino,
> y que tus hijos crecerán hermosos.
> [p. 52][32]

El desorden cronológico del libro se revela por tanto como un orden profundo que expresa perfectamente la cosmovisión del poeta. El efecto es semejante, aunque menos

explícito, al que Priestley ensayara en su obra *El tiempo y los Conways*[33] al situar el acto tercero en el lugar del segundo. En la visión de conjunto que recibe el lector, la juventud y la niñez se ven precedidas emocionalmente por la dolorosa mirada del anciano, y así los sueños de las etapas iniciales de la vida son contemplados ya desde la amarga ironía de quien sabe que no se cumplirán.

El tríptico formado por las tres secciones del libro tiene como segunda parte el largo poema "El barranco de los pájaros", que actúa así como centro de gravitación simbólica de todo el libro. A ambos lados del retablo, "Poemas de la vida vieja" y "Otras mismas vidas" establecen entre sí una relación de simetría a la vez que de antítesis. De simetría, por estar ambas formadas por varios textos sin título y con semejante extensión, frente al único poema central de la sección segunda. De antítesis, puesto que el primer bloque parte de la vejez, y el tercero, de la juventud y la niñez. Asimismo existe un efecto antitético en el hecho de que "Poemas de la vida vieja" toma como centro un único protagonista poemático frente a la variedad que se sugiere en el título de la sección tercera. Junto a esta doble articulación de la primera y tercera sección, que invita al lector a comparar ambas, hay que constatar sin embargo que existe asimismo cierta asimetría en el aspecto puramente cuantitativo, ya que la primera sección tiene ocho poemas frente a los cuatro de la tercera. Dicha diferencia viene a reforzar (aun cuando esa no fuera la intención consciente del poeta) la perspectiva dominadora del hombre viejo que ya se expresaba en el orden de los textos[34]. De hecho, el peso de la mirada vieja, crepuscular, sobre la mirada todavía en parte auroral de la tercera sección ha hecho que algún crítico haya hecho referencia exclusiva al protagonista viejo, cuando lo cierto que no es la única perspectiva que se ofrece en *Las brasas*[35] (si bien es cierto que la mirada juvenil de los últimos poemas está mediatizada, dentro de los mismos textos y

[32] La ironía de estos versos fue percibida ya en una muy temprana reseña de Carlos Vélez en las que dichos versos le sirven de ejemplo al comentarista para criticar, desde una perspectiva tradicionalista, el nihilismo que se insinúa en este poemario (*Acento Cultural* -suplemento-, 3-4, 1960, p. 9).

[33] Véase Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, I. Madrid, Gredos, 1985, pp. 420-423.

[34] No obstante, hay que tener en cuenta que los poemas de esta tercera sección son, en su mayoría, ligeramente más extensos que los de la primera.

[35] Es el caso de Alejandro Duque Amusco en la introducción ya citada a *Espejo ciego*, ed. cit., pp. 12-16.

por el contexto del libro, por esa otra visión del comienzo, es decir, del final de una vida humana).

Las brasas está escrito casi por entero (a exclusión del primer poema, de otro texto que combina heptasílabos y endecasílabos[36], y algún verso suelto en los restantes) en endecasílabos blancos. Esta uniformidad métrica se corresponde con un estilo nada crispado, donde sólo en muy contadas ocasiones hay lugar para el grito de angustia o desesperación. Este es quizás uno de los mayores atractivos de la poesía de Brines: la expresión de la tristeza más profunda a través de una voz serena, que evita toda retórica intensificadora. Este rasgo es aun más valorable si se tiene en cuenta que buena parte de la poesía socialrrealista había dado paso, más que a la coloquialidad, a cierto tono declamatorio, nada contenido (un mismo rechazo del retoricismo aparece en poetas coetáneos como Valente, Ángel González o Gil de Biedma). Creo ver en esta actitud una adecuación entre contenido y forma pero también una tensión, la presión de una angustia que pugna por decirse[37]. Sin duda, la acertada utilización del encabalgamiento, en contraste con la regularidad del verso, contribuye a crear esa tensión oculta que será una constante en su obra posterior.

Probablemente la imagen que con más fuerza prende en los lectores de *Las brasas*, aparte del estremecedor simbolismo y la yuxtaposición temporal de "El barranco de los pájaros", es ese yo lírico viejo que proyecta las inquietudes de un autor joven. Dentro del contexto del *Ensayo de una despedida*, presta además esa figura una extraordinaria coherencia al poemario. Aunque seguramente no estaba en la intención del autor, casi es posible leer todo el volumen como una especie de novela (y subrayo lo de "especie de", ya que no sólo no es ninguna novela sino que la unidad del *Ensayo* es temática y tonal y sólo en contadas ocasiones narrativa), en la que un anciano proyectara una mirada hacia atrás y contemplase desde ella su vida. Ese personaje de esta hipotética "novela" aparece, de hecho, en cierta manera, en un poema de un libro posterior, *Insistencias en Luzbel*, el titulado "Días finales", que termina así:

[36] "[Le detuvo la noche]".

Alguna noche intenta algún poema
personal, aunque vago, como escrito
por él, cuando era joven, presintiendo
los días venturosos de vejez.
Y es el último engaño de su vida.

[p.370]

El paralelismo viene reforzado por el hecho de que este poema esté escrito en endecasílabos blancos como la mayor parte de las composiciones del primer libro. En estos versos, se deja adivinar al joven poeta que se ponía en la piel de un anciano para escribir un hermoso libro titulado *Las brasas*. En realidad, se trata, sin embargo, de una imagen invertida: ahora es un viejo jugando a ser joven, y en vez de imaginar una vejez triste, la imagina feliz. De cualquier forma, el lector habitual de Brines no puede dejar de pensar en esa voz del primer libro, así como el lector de *La última costa* encuentra ecos entre el principio y el final de una firme trayectoria. *Las brasas*, en cierto modo, si atendiéramos sólo a los contenidos y no a su plasmación lingüística, podría colocarse también al final del volumen, pues, como hace presagiar el título global, la actitud de despedida está presente en cada momento de esta escritura, en su inicio y en su término. No es de extrañar que el propio Brines sienta su libro como una premonición de sus últimos años:

> Es mi primer libro pero, como digo en alguna ocasión, es mi último libro, el que tengo que escribir todavía... quiero decir, sea el que sea, el libro con que yo termine, con que termine mi vida, el libro último podría haber sido *Las brasas* y, además, es premonitorio... [...] es la visión de un hombre que se ha despedido de la vida, o que se está despidiendo de la vida, porque está hablando, está escribiendo...vive solo, en esa casa que es permanente como paisaje [...] porque es la casa de la infancia, y que está esperando el final... y es ahora cuando yo voy a cumplir esto... Yo ya he dejado el piso de Valencia, ha muerto mi madre, y entonces me voy allí a vivir... [...] allí estoy viviendo yo solo... tal como aparece el protagonista poemático de ese libro... [...] es el

[37] Vid. *infra*, capítulo 3.

círculo... y además un círculo que no es literario, que era literario pero que ha resultado ser vital también, una realidad... y es una realidad plena, absoluta... yo vivo solo, solo, solo... sólo los recuerdos, ya te digo, como este personaje que aparece en la primera parte...[38]

[38] Conversación mantenida con el autor el 17 de enero de 2000.

2.4. *Materia narrativa inexacta*

En la edición definitiva, este libro se compone de tres poemas largos. Se ha añadido "En la República de Platón", uno de los primeros textos de Brines donde hay una alusión explícita a un erotismo homosexual, aunque expresado a través de personajes ajenos al enunciador lírico[39]. La no inclusión de este poema en la primera edición parece responder sólo a cuestiones editoriales, ya que, según el propio autor[40], el poema ya estaba escrito por esa misma época.

De la singularidad de *Materia narrativa inexacta* dentro de su trayectoria da fe la confusa actitud de algún crítico al analizar la obra completa. Ya sea por la brevedad del texto, ya sea por la dificultad de relacionarlo con los otros poemarios, en algún caso ni siquiera es nombrado entre sus libros[41]. El propio poeta, en determinados momentos, parecería dejarlo también de lado a la hora de evaluar su itinerario poético[42].

---

[39] Afirma Brines " "La república de Platón" [sic] trata de la posibilidad natural de un homoerotismo íntegro en el hombre viril, junto al fracaso final de unas normas que quieren conducir al hombre a la felicidad" ("Con Francisco Brines" entrevista de H. Alvarado Tenorio en *Francisco Brines*, *Cuervo. Culadernos de Cultura*, 1, 1980, p. 19). Ya en "El Santo Inocente" hay una mención de un amor de este tipo en la referencia al emperador Adriano y a Antínoo. Conviene recordar que en la poesía española existe una especie de vacío, hecho de sobreentendidos y medias palabras, respecto al tema homosexual. Si éste surgió con fuerza en algunos nombres del 27 como Luis Cernuda, después de la Guerra Civil tardará en hallar su expresión tácita, incluso en la obra de autores homosexuales, como es el caso del propio Brines. Suponen estos textos por tanto, aparte de la importancia del tema en la obra de nuestro poeta, una ampliación temática (de importante contenido ideológico) dentro de la poesía escrita durante la Dictadura. Que la cuestión todavía abría heridas da fe un comentario de Bernardo Delgado, cuando al hablar de "En la República de Platón", se refiere, relacionándolo con Cernuda, al "decadentismo de la anécdota" ("La obra completa de Francisco Brines", *Jugar con fuego. Poesía y crítica*, 1, 1975, p. 35 -nótese además que la fecha del artículo no es en absoluto temprana, ya que coincide precisamente con el final del franquismo-).

[40] Tal y como me comentó en la conversación telefónica ya citada.

[41] Así Andrew P. Debicki, pasa en su análisis de *Las brasas* a *Palabras a la oscuridad* y deja caer la siguiente expresión "[...] *Palabras a la oscuridad*, el siguiente libro importante de Brines [...]" (*Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid. Júcar. 1986, p. 66.), con lo que implícitamente se entiende que no tiene importancia el libro que media entre ambas entregas, del que se da sólo el título en una nota, (en su reciente libro *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente* -Madrid. Gredos. 1997- ni tan siquiera se nombra).

[42] En el ya citado prólogo a la segunda edición de *Las brasas*, donde, al hacer referencia a sus tres libros publicados, se refiere al primero, a *Palabras a la oscuridad* y a *Aún no*.

Probablemente como respuesta a la dificultad de incluir los tres poemas en el corpus, Alejandro Duque Amusco propuso considerar esta breve entrega como una unidad junto con *Palabras a la oscuridad*[43]. Más tarde, volverá a hacer referencia a esa unidad entre los libros, pero sin ya considerarlos, al menos de manera explícita, como uno solo[44]. A esta opinión hay que añadir que el propio Brines considera que los tres poemas pertenecen al ciclo poético de *Palabras a la oscuridad*.[45]

Si bien es innegable la relación entre *Materia narrativa inexacta* y los dos poemas de la sección tercera de *Palabras a la oscuridad* (prácticamente, los únicos ejemplos de poemas históricos en Brines[46]), creo, sin embargo, que este libro tiene una entidad por sí mismo, y que por tanto puede estudiarse también de manera independiente. Aunque Brines lo considera parte de *Palabras a la oscuridad*, lo cierto es que en las sucesivas ediciones de *Ensayo de una despedida* ha seguido publicando estos títulos como libros separados dentro del volumen, cuando muy bien podría haber aprovechado las reediciones para fundirlos en uno solo. Por tanto prefiero analizar *Materia narrativa inexacta* como un momento singularizado dentro (y en cierta medida fuera) de su obra completa.

Los tres poemas abren caminos importantes dentro de la obra de Brines. Aunque en buena medida este opúsculo constituye una aventura aislada dentro de su trayectoria, estos poemas son un exponente muy significativo de la faceta ética que encontramos en numerosos textos de *Ensayo de una despedida*. Como ya señalara en 1972 José Olivio

---

[43] "A *Materia narrativa inexacta* hay que verlo como lo que es realmente: un pequeño anticipo de *Palabras a la oscuridad*, libro en el que el poema histórico está muy bien representado en piezas como "La piedra del Navazo" y "El caballero dice su muerte" Por eso mismo, estos dos libros hay que considerarlos como uno solo, en el que se amplifica y descompone, con incisiva sutileza, la esencialidad de *Las brasas*" ("Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, abril 1979, p. 69).

[44] "A *Materia narrativa inexacta* hay que considerarlo como un avance expresivo de *Palabras a la oscuridad*" (introducción a *Espejo ciego*, ed. cit., p. 16). "*Materia narrativa inexacta* y *Palabras a la oscuridad* constituyen un solo espacio reticular" (ed. cit., p. 18).

[45] Así me lo expresó en la conversación telefónica ya citada.

[46] Habría también que nombrar, cercanos a la materia histórica, los poemas "Acerca de la divinización" y "Vidas paralelas" (dedicado significativamente a un autor de escritura marcadamente culturalista como Guillermo Carnero) de *Aún no* y "Anécdotas en la tumba de Dante Alighieri" de *Poemas excluidos*. Asimismo conviene recordar las frecuentes alusiones de Brines a la Antigüedad grecolatina en poemas cuyo tema central no es ni mucho menos la historia (alusiones que a veces sirven para señalar veladamente la condición homoerótica del amor retratado en el poema).

Jiménez[47], se percibe por primera vez de modo evidente la presencia de Luis Cernuda, una de las influencias más palpables en la obra del valenciano. Hay que destacar por otra parte la aparición de una temática histórica, de una reflexión sobre hechos de cultura, que preludia la escritura de los llamados "novísimos": en el caso concreto de "En la República de Platón", se da además un ejemplo, raro en la obra de Brines, de monólogo dramático al estilo de Browning[48], modalidad que pudo beber de Cernuda o de la propia poesía inglesa[49]. Estas referencias de tipo cultural no estarán ausentes en *Palabras a la oscuridad*, aunque en este último libro se asocien más explícitamente a la aventura íntima del yo lírico.

Desde el punto de vista temático, también destaca la aparición de un motivo que retornará en poemarios posteriores. Me refiero a la visión de un Dios fantasmal, absurdo, un Dios cuya obra es un fracaso, un sueño de muerte, porque él mismo es un cadáver. El tema de un Dios absurdo que no puede existir o, de existir, sería insoportablemente cruel, se hace explícito por primera vez en "El Santo Inocente". El "Dios hecho viento" que se insinuaba en *Las brasas* aparece ahora claramente para seguir mostrando su rostro fantasmal en *Palabras a la oscuridad*.

La importancia del libro como introductorio de una serie de elementos luego muy importantes en la obra posterior fue ya percibida en 1975 por Guillermo Carnero:

> Quiero señalar que, dentro de la renovación métrica que es propia de los poetas de la que Bousoño llama segunda generación de posguerra, Brines maneja con gran acierto la ruptura de ritmo, operada por uno o varios versos contra el esquema general del poema en que se hallan incluidos [...] Este uso funcional de lo métrico alcanzará pleno desarrollo en *El santo inocente*, libro en que su autor da fe del dominio adquirido en dos fundamentales terrenos: 1º El versolibrismo. 2º El pensamiento de índole ética, que se explaya ahora en

[47] *Diez años de poesía española (1960-1970)*. Madrid. Ínsula. 1972, p. 345.
[48] Cf. Javier González Rovira, "El monólogo dramático y el soliloquio en la lírica española", *Turia*, 37, 1996, p. 46 y Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna.* Granada. Comares. 1996, pp. 151-196. "El caballero dice su muerte" de *Palabras a la oscuridad* puede considerarse también un monólogo dramático.
[49] Una posible influencia (aunque no imprescindible) en estos poemas es la de Cavafis, del que hay una edición en castellano (versión de Valente) en 1964 (*Veinticinco poemas*. Málaga, Caffarena & León).

> poemas largos y armónicos, en que la alternancia referencia concreta/pensamiento de validez general vertebra el tratamiento y el lenguaje. *El Santo Inocente* es, a mi modo de ver, *una pieza fundamentalísima en la evolución de Francisco Brines, no suficientemente señalada, o por su brevedad o por lo minoritario de su difusión,* cuando apareció por primera vez hace nueve años.[50]

Por otra parte, nos encontramos aquí con uno de los escasos ejemplos, en la obra de Brines, de un poema cuyo contenido podría considerarse político: me refiero a "La muerte de Sócrates". Claro que, como no podía menos que ocurrir en el poeta valenciano, se trata de una poesía social *sui géneris*, que nace de una reflexión de raíz moral, antes que estrictamente política. O más bien, podríamos decir que se trata de una reflexión social y política pero que tiene su raíz en el individuo más que en la sociedad, incluso de un poema social escrito en cierta manera contra la poesía social, contra la concepción dominante en la poesía social coetánea[51]. El caso paradigmático de Sócrates resulta muy significativo: aproximándose al perspectivismo del monólogo dramático pero sin recurrir realmente a éste, Brines adopta la posición menos popular, como si de un abogado se tratara, al intentar demostrar que había personas justas entre los que condenaron a Sócrates. La desconfianza de Brines ante todo pensamiento utópico nace de su rechazo a que las ideas desencarnadas se impongan al individuo, lo que enlaza con toda su futura obra poética. Hay en Brines una desconfianza radical ante toda ideología, ante toda moral externa, pues, para el autor de esta poesía, no hay moral que no sea la asumida libremente por un ser humano desde su irreductible individualidad. Desde la sabiduría que da la perspectiva de la muerte y la precariedad de la vida, sólo se puede ser tolerante con las debilidades del prójimo, al fin y al cabo un ser humano tan débil y tan insignificante como el que pretende juzgarle. La tolerancia es superior a cualquier

[50] El subrayado es mío ("Originalidad y fidelidad autobiográfica. Poesías completas de Francisco Brines", *Informaciones de las Artes y las Letras*, 6 de febrero de 1975, p. 3). Es evidente además que es en este poemario donde Brines se acerca más a la escritura de autores que empezaban a publicar en los sesenta como el propio Carnero.

[51] En la conversación telefónica mantenida con el poeta (16 de diciembre de 1999), me dijo que el poema había sido una manera de expresar su posición política en un momento muy particular, dominado por posiciones muy maniqueas.

otro valor en “La muerte de Sócrates”. Al final, toda utopía deviene, para Brines, en imposición totalitaria en nombre de una pretendida pureza:

> Estimaba el mejor que el sacrificio suyo no importaba
> [...]
> pero tenía un hijo de tres años,
> tullido de las piernas, y aunque de bella faz,
> incapaz de ejercicios gimnásticos;
> según la nueva ley,
> condenado a morir por vicio natural.
> Otras razones personales nos parecen más débiles,
> pues alguien defendía la vida de un pariente querido
> condenado, sin duda, por ser incorregible su maldad
> en algunos aspectos de su alma. [...]
> engendra, muchas veces, acerba crueldad
> la mirada del puro, [...] [pp. 65-66]

La desconfianza ante la utopía, platónica o de cualquier tipo (insinuada también en “En la República de Platón”[52]), nos sitúa así en las antípodas de la poesía socialrrealista más en boga: si la tesis del poema pudiera extrapolarse al fascismo y a las dictaduras de signo conservador del siglo XX, nada nos impide pensar también en los regímenes totalitarios que dicen defender una ideología progresista. Si la utopía socrática o platónica decía basarse en la Belleza, el Bien, o la Justicia, y resulta, pese a ello, inhumana, nada justifica un totalitarismo que mate o prive de libertad a las personas, aunque lo haga en aras de los más altos ideales.

[52] Así interpreto el hecho de que una sociedad utópica como la República platónica (como aclara en la nota preliminar de la primera edición, “La muerte de Sócrates” nació de una lectura de la *República*) sea sin embargo vista en una situación de guerra, y la evidencia de que, en esa sociedad tan especial, pervivan como males inevitables la muerte, el desamor y el sufrimiento.

Así, esta desconfianza radical ante la utopía distancia a Brines, aun antes que a otros poetas coetáneos, de la poesía llamada social[53]. Al mismo tiempo, su consideración del individuo como origen y raíz de la ética, tan cercana al existencialismo, favorece la elaboración de una poesía de resonancias íntimas y con una raíz experiencial como base de toda la construcción poemática. En definitiva, a pesar de su brevedad, *Materia narrativa inexacta* se convierte en un libro básico precisamente para entender por qué Brines descartó toda una línea de investigación poética: este breve poemario es el rechazo definitivo de Brines a las seducciones de la historia[54], la cual no ofrece una perspectiva más lúcida ni más consoladora a la pobre realidad del ser humano. Si bien todavía *Palabras a la oscuridad* toca tangencialmente la experiencia colectiva, ésta quedará prácticamente reducida en el resto de los libros a aquello que une indefectiblemente a todos los seres humanos: la inevitabilidad de la nada. El repaso al acontecer histórico que Brines lleva a cabo en "El Santo Inocente" sólo sirve para evidenciar la radical desposesión del ser humano que encuentra más soledad que compañía dentro de un mundo regido por el azar y la muerte[55].

En realidad, los tres temas que hemos señalado como aportación de este pequeño texto al mundo briniano (erotismo marginal, ausencia de Dios, individualismo que desconfía de toda imposición social) son coherentes entre sí. El adolescente que ha gozado de la seguridad de unas verdades sólidas en las que apoyarse (un Dios providente y una moral de raíz religiosa y social) ve quebrado de pronto su mundo. Dios se transforma en viento, en aire, y así las palabras Verdad y Moral quedan desprovistas de sentido. Por otra parte, el descubrimiento de la propia sexualidad, que no coincide con la única

[53] Escribe el propio Brines: "En "La muerte de Sócrates" expuse una posición política personal, enmascarada en un suceso de la Grecia clásica, pero aquello no fue advertido y debió interesar poco, porque era una posición conflictiva de ambigüedad y estaba escrito el poema desde un gran escepticismo moral. Las condiciones sociopolíticas de España parecían exigir unas posiciones más tajantes, aunque tantas veces pecasen de falsedad o de simplismo" (Harold Alvarado Tenorio, "Con Francisco Brines", ed. cit., p. 19).

[54] De la desconfianza radical ante la historia, se hablará por extenso en otro capítulo, el cuarto, al tratar del tema del tiempo lineal.

[55] Escribe en la entrevista ya citada: "Estos poemas me han servido para proyectar, con objetividad y distanciamiento, obsesiones poéticas personales. En "El Santo Inocente" me planteo el problema del azar del destino humano, a la vez que me confirmo en la debilidad e irresponsabilidad última del hombre" ("Con Francisco Brines", p. 19).

aceptada por la ideología dominante, resquebraja aun más si cabe la idea de una Moral exterior al sujeto y apoyada en una trascendencia divina. Si se ha señalado repetidamente en Brines el componente ético de su poesía, podemos decir que *Materia narrativa inexacta* empieza a vislumbrarse esa ética pero a partir precisamente de sus negaciones: rota la idea de Dios, la moral se ve despojada de su raíz trascendente y entonces es desde el ser humano individual (como se muestra en "La muerte de Sócrates) de donde emerge únicamente una posición ética, que no puede basarse ya en valores absolutos, provengan estos de una colectividad social o de un Otro, imposible en el sentir del poeta.

Junto a los rasgos de contenido, se percibe en los dos poemas publicados en 1965 una mayor flexibilidad métrica, señalada ya por Guillermo Carnero, que preludia la evolución dada en *Palabras a la oscuridad* hacia un verso libre más variado y complejo. El poema extenso[56] aparece aquí como una forma adecuada de exploración de la realidad, donde la emotividad y el lirismo no ahogan la reflexión racional sobre la precariedad de la existencia humana. La predominancia de endecasílabos da paso a una gran variedad de metros, con una presencia considerable de versos muy largos, algunos de más de veinte sílabas[57]. Esto hace que el poema presente, en ocasiones, un ritmo muy cercano a la prosa, lo que viene reforzado por un léxico muy desnudo (no tanto en "El Santo Inocente" como en los otros dos textos). De "seco relato"[58] calificará el poeta su informe sobre la muerte del filósofo, y esa sequedad se percibe asimismo, aunque en menor grado, en los textos anteriores.

En efecto, no volveremos a encontrar una poesía tan seca y tan desnuda en Brines hasta los textos de la primera parte de *Insistencias en Luzbel*. La poeticidad se consigue aquí no tanto por el ritmo y las imágenes (que no están, sin embargo, ausentes del todo)

[56] Escribe Bernardo Delgado " "El santo inocente" , tercer poema que incluye esta sección, es sobre todo, como ha señalado Guillermo Carnero, un admirable intento de experimentación en la técnica del poema largo" (art. cit., p. 36 -ignoro si la referencia a Carnero coincide con el artículo que he citado arriba ya que faltan los datos bibliográficos precisos en este artículo-).

[57] En "El Santo Inocente" tiene un peso importante la silva libre en determinados fragmentos, aunque aun en ellos no funciona ésta de manera regular ya que, junto a los heptasílabos y los endecasílabos, aparecen otros metros.

[58] "La muerte de Sócrates", v. 70.

como por la "inexactitud" de la materia narrada. Brines, al reflexionar sobre unos hechos y unos personajes históricos, no lo hace desde la objetividad, sino desde una subjetividad que no duda en deformar, si es preciso, la materia histórica para llenarla de inexactitudes que, sin embargo, son las que expresan la verdad de la historia[59] (esa inexactitud alcanza su grado máximo en el texto "En la República de Platón", donde parece sugerirse la concreción histórica de una utopía social que nunca tuvo lugar). Esa fusión entre lo objetivo y lo subjetivo se plasma, en el verso, con una enorme parquedad de medios, que resalta así de manera especial el uso original del pensamiento como recurso poético. Hay así todo un ejercicio de estilo en el breve poemario, ya que Brines depura, en un esfuerzo de ascesis, la musicalidad y el fuerte contenido sensorial de *Las brasas*. El camino estaba así abierto para la ampliación temática y experiencial de su siguiente entrega, en la que estarán presentes tanto la sensorialidad del primer poemario como el pensamiento más desnudo y explícito de este segundo libro.

[59] Más tarde Brines, con ocasión de la adaptación de Calderón que preparó para José Luis Alonso y la Compañía Nacional de Teatro Clásico, hablará de esa verdad de la literatura superior a la de la historia: "Es *El Alcalde de Zalamea*, nos dice Calderón, una "historia verdadera", mas pienso que no tanto porque lo puedan ser algunos de los sucesos que en ella ocurren, sino porque el texto es, en sí mismo, un gran acierto literario; sólo es arte es capaz de hacer verdadera una "historia verdadera". No importa que no existiera este Pedro Crespo; para los españoles de hoy, es el único alcalde del que se sabe que vivió en su época" ("La vigencia del Alcalde de Zalamea" en Pedro Calderón de la Barca, *El Alcade de Zalamea* - versión de Francisco Brines- Madrid. Compañía Nacional de Teatro Clásico. 1988, p.5). Este texto de Brines así como la inexactitud de los hechos aplicada a la Historia recuerdan en cierta medida a la diferencia que Aristóteles estableciera entre el poeta y el historiador : "[...] el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular" (Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, p. 158).

2.5. *Palabras a la oscuridad*

Desde su aparición en 1966 diversos críticos consideraron este libro como aquel que marcaba la consagración definitiva de Brines como poeta, opinión que venía a reflejarse asimismo en la concesión del Premio de la Crítica ese mismo año. Si bien la continuidad con *Las brasas*, señalada entre otros por Jiménez Martos[60] y José Luis Cano, es evidente, se supo ver desde muy pronto que Brines había dado un paso más allá en su obra. Así, Cano, en un artículo muy elogioso, consideraba que con su segundo libro el poeta había conseguido convertirse en una de las voces más sobresalientes de la lírica del momento:

> *Palabras a la oscuridad* no es un libro más, sino un libro de una calidad y hondura poco frecuentes en nuestra actual poesía. De *Las brasas* a *Palabras a la oscuridad*, el poeta, siendo el mismo, ha crecido, ha madurado hasta ocupar uno de los primeros puestos de la más nueva generación poética.[61]

De semejante opinión es el joven poeta y crítico Pere Gimferrer[62]. Para el autor del entonces reciente *Arde el mar*, el poemario de Brines es uno de los mejores libros publicados en 1966, junto con otros de Gil de Biedma, Valente y Gloria Fuertes (como se ve, todos pertenecientes, a una misma promoción literaria)[63].

Volviendo a las palabras de Cano, es interesante citar la relación que establece entre *Palabras a la oscuridad* y el panorama literario de entonces:

> *Palabras a la oscuridad* aparece en un momento en que vemos a la poesía española más representativa alejarse del realismo testimonial y de los temas

[60] Reseña aparecida en *La Estafeta Literaria*, 365, 1967, pp. 27-28.
[61] "La poesía elegíaca de Francisco Brines: "Palabras a la oscuridad"", *Generaciones de posguerra*. Madrid, Guadarrama, 1974.
[62] "La poesía de Francisco Brines", *Destino*, 1536, 1967, p. 53.
[63] Aparte del artículo en *Destino*, aparece esta opinión en una consulta que hizo la revista *El Ciervo* a sus colaboradores sobre los mejores libros del año 1966 (nº 155, enero 1967, p. 12). Los otros libros citados por Gimferrer son *Moralidades*, *La memoria y los signos* y *Ni tiro, ni veneno ni navaja*.

> sociales y cotidianos que han configurado buena parte de la lírica española de los últimos diez años, y buscar nuevos caminos de ensanchamiento de la materia poética. Se trata de llegar a una poesía de experiencia más vasta e intensa -más honda en suma-[...][64].

Por tanto, ya en la época, se supo ver una relación entre el libro y la poesía del momento, una poesía que buscaba una expresión más universalizadora, menos atenta a la circunstancia histórica concreta (algo que ya se había hecho evidente en los poemas "históricos" de *El Santo Inocente* / *Materia narrativa inexacta*, donde, como se ha visto, la distancia del poeta con la poesía social se manifiesta tanto en la temática y el estilo como en el terreno ideológico).

Cano también reconoce en esta obra una actitud que luego será clave en la obra de Brines: la convivencia o contraste entre una vivencia de intenso amor a la vida y el sentimiento constante de la vida como un ir muriendo. También Gimferrer señalará esa doble vertiente de la realidad que nos remite a un "sentido trágico": trágico, porque pese a la serenidad buscada por Brines, se dan constantemente enfrentamientos y conciliaciones entre el rostro luminoso de la existencia y su envés oscuro.[65]

Para Bousoño, el rasgo más destacado de *Palabras a la oscuridad* es que el pensamiento, intuible tras los versos de *Las brasas*, se hace ahora explícito. Así la emoción se se alía con un tono reflexivo, formando un todo de sentimiento y meditación. En su opinión, esto supone que lo sensorial disminuye considerablemente al dejar paso a esa nueva característica:

> El pensamiento ascenderá desde el fondo oscuro en que yacía hasta la conciencia plena, en [...] *Palabras a la oscuridad* [...] Este predominio del pensamiento supone, claro está, el descenso de la sensación, aunque ello viene ampliamente compensado por la apertura temática que el libro aporta: el protagonista poemático viaja por el mundo, se enamora, vive; conoce

[64] Op. cit., pp. 193-194.

[65] En un reciente artículo José Andújar Almansa ha considerado ese sentimiento trágico como una de las notas definitorias de la cosmovisión briniana ("Hacia una ética de lo trágico en la poesía de Francisco Brines", *España Contemporánea*, 2, 1999, pp. 39-66).

> ciudades, experiencias. Pero este mundo por el que transita es, ante todo, fuente de meditaciones. Los sentidos tienen ahora un papel mucho menor.[66]

Coincido con García Martín en que este juicio resulta exagerado[67]. Como afirma este crítico, la sensorialidad de *Las brasas* no desaparece en modo alguno en los siguientes libros. Si bien hay cierto (y sólo cierto) retroceso en *Aún no* y en *Insistencias en Luzbel*, se podría a mi entender establecer un puente entre *Palabras a la oscuridad* y *El otoño de las rosas*: en ambos libros conviven la intensidad de los sentidos y el apagamiento al que conduce la muerte[68]. Lo que sí es evidente es esa mayor presencia de las reflexiones y de un tono meditativo de clara impronta cernudiana (lo que sirve de nuevo para vincular *Materia narrativa inexacta* a este poemario).[69]

Como siempre en los libros de Brines, debemos estar muy atentos al título, porque éste nos da siempre alguna clave para interpretar correctamente su obra. En la edición de 1996, comenta así el propio poeta la titulación de este poemario:

> El título, y tuve presunción de ello, ha sido en demasiadas ocasiones, incluidas presentaciones profesorales, mal transcrito, y estas palabras que, en mi intención, iban también *hacia la oscuridad* (aunque más lentamente que el hombre al que testimoniaban), a ese final destino en el que todo habrá de anularse, eran precipitadas con vertiginosa fatalidad, para lo cual era

[66] *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid, Júcar, 1985, p. 56.
[67] *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz, Diputación de Badajoz, 1986, pp. 326-327.
[68] No obstante, Bousoño no conocía por entonces *El otoño de las rosas*, que es posterior a su estudio, donde lo sensorial tiene aun un mayor protagonismo que en *Palabras a la oscuridad*. Antonio Hernández parece coincidir sin embargo con la visión de Carlos Bousoño: "En "Palabras a la oscuridad" rompe con una luminosidad que presidía la ambientación de "Las brasas" y como en "El Santo Inocente y Muerte de Sócrates" se decide por una poesía más analítica, rigurosa y hermética, en cuyo fondo de misterio titilan las luminarias sensitivas, en las que habitan residuos de un pasado inconexo, pero latente, con nombres propios por los que circulan el dolor y la belleza de lo poseído (*La poética del 50, una promoción desheredada*. Madrid, Endymión, 1991, p. 213 -señalaré de pasada que el adjetivo "hermética" aplicado a la poesía de Brines no parece muy adecuado-).
[69] En el libro, hay dos homenajes a Cernuda. Uno, explícito, en "La mano del poeta (Cernuda)" y otro, en "Todos los rostros del pasado" que, como ha señalado García Martín, es una réplica de la primera parte del poema cernudiano "Apología pro vita sua" de *Como quien espera el alba* ("La poesía completa de Francisco Brines", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 420, junio 1985, p. 197). Por otra parte, en los poemas "ingleses" de la sección cuarta hay una visión de Inglaterra que recuerda a la de Cernuda en su exilio británico (en el capítulo quinto me referiré a esa particular visión de la sociedad y el paisaje ingleses).

> suficiente el cambio de la preposición de dirección para así dejarlas ya definitivamente instaladas en ella.[70]

Palabras, pues, que se encaminan por sí solas, a la oscuridad de la nada y del olvido[71], pero también palabras dirigidas a un receptor que se confunde con la sombra. De esta manera, autor y lector se identifican en un mismo destino, haciendo imposible la perduración a través de la palabra poética, es decir, la victoria sobre el tiempo. "Palabras" y "oscuridad" nos ofrecen por tanto dos pistas interesantes sobre este y otros textos de Brines. La mención de las "Palabras" nos remite a los primeros indicios de una reflexión metapoética, un punto de interés que comparte con otros poetas del medio siglo y que, sin ser nunca el centro de su obra, se prolongará en libros posteriores[72]. En cuanto a la oscuridad, nos encontramos con un símbolo (o mejor, con una pareja de símbolos: el binomio, no siempre antitético, luz y oscuridad) que tendrá una enorme importancia en este libro y, en general, en el *Ensayo de una despedida*, tal y como veremos más adelante.

El poemario se estructura, como será corriente en Brines hasta *Insistencias en Luzbel*, en distintas secciones (siete en total), cada una de ellas, como también es habitual, precedida de un texto en prosa, a veces un pequeño párrafo, otras, una simple frase, que preparan al lector para encontrarse con un nuevo enfoque o una nueva temática. El libro es uno de los más largos de Brines: de hecho, es el primero en cuanto a número de secciones y el segundo en el número de los poemas: un total de 63 textos[73].

La división en distintas partes, así como la inclusión de un texto introductorio para cada una de ellas, nos sitúan ante una estructura que el propio poeta nos ha dejado como guía

---

[70] Madrid, Huerga & Fierro, 1996, p. 11.

[71] La presencia del olvido preludia la gran importancia de este tema en *Insistencias en Luzbel*.

[72] Hay elementos metapoéticos en ("Tarde de verano en Elca"), "Versos épicos", "La mano del poeta (Cernuda)" y "Palabras aciagas". También, sin referirse a la poesía, hay una reflexión al valor del arte y la cultura en la vida en otros poemas de *Palabras a la oscuridad*: "Museo de la Academia", "Muros de Arezzo", "Solo de trompeta", etc. (sobre la metapoesía, cf. García Martín, op. cit., p. 138). En los capítulos quinto y sexto volveremos a referirnos a la reflexión metapoética.

[73] Después de *El otoño de las rosas*, que tiene 65 poemas (hay que tener, en cuenta, sin embargo, que *Palabras a la oscuridad* contiene un mayor número de poemas largos): la extensión es otra de las características que permiten relacionar ambos poemarios. Compárese la extensión de *Palabras* con los 14 poemas incluidos en *Las brasas*.

de su obra y que, por tanto, no podemos pasar por alto. Por ello, José Olivio Jiménez, cuyo ensayo incluido en *Diez años de poesía española* (1.972)[74] es probablemente el estudio más importante realizado sobre este libro, se preocupa por analizar la articulación de esas divisiones entre sí a partir de una visión común, la fusión entre el misterio y la realidad en un mundo dominado por el tiempo destructor[75].

Las siete secciones que componen el libro constituyen una buena guía para comprender el entramado temático y simbólico del poema en relación con el viaje que es toda vida[76]. En cuanto al número de poemas incluidos en cada sección, se busca un equilibrio entre las distintas partes, de las cuales las secciones V y VII son las que incluyen el mayor número de poemas: 15 y 16, respectivamente[77]. Es significativo que éstas sean dos de los centros claves de la cosmovisión del poemario: la sección V da cabida a los poemas amorosos, mientras que la VII reúne la desoladora conclusión final con el triunfo absoluto del tiempo y de la muerte.

La articulación de los poemas en las distintas partes que componen el libro parece seguir la norma de la retórica clásica de la *variatio* (y la variación es especialmente importante en un poeta que tiende tanto a la reiteración de temas y de tonos). Después de las secciones I y II, donde hay mezcla de textos relativamente breves con otros más largos, la sección III nos ofrece sólo dos poemas pero de gran extensión, especialmente el primero (formado por 157 versos). Tras la sección III, nos encontramos de nuevo con dos secciones que incluyen un mayor número de poemas, en general con textos más breves. La sección VI de nuevo reduce el número de poemas, esta vez a uno sólo, pero nos presenta un poema de gran extensión (159 versos en total). Finalmente, la sección

[74] "Realidad y misterio en *Palabras a la oscuridad* (1966)" (Madrid, Ínsula, 1972) -se ha reeditado recientemente bajo el título de *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*. Madrid, Rialp, 1998 y constituye asimismo uno de los capítulos de su más reciente *La poesía de Francisco Brines*, ed. cit, pp. 51-82.-.

[75] *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea. 1960-1970*, ed. cit., p. 100. Añadamos que el citado crítico destaca en relación a *Las brasas* como rasgos más acusados de este poemario la mayor presencia del sujeto poético (sin que por ello desaparezca el recurso a la objetivación), el mayor acento confesional, y una simbología más libre, menos ajustada a un esquema fijo. También destaca los valores éticos de afirmación vital que conviven con el amargo nihilismo de muchos poemas.

[76] A esa división y a la estructura del libro me referiré por extenso en el capítulo quinto.

VII nos da 16 poemas menos extensos, donde se alternan también composiciones de diversos metros y que difieren también en el número de versos. Así, vemos que se ha buscado la alternancia entre textos largos y breves, lo cual no sólo hace más amena la lectura, sino que permite fijar la atención en determinados poemas que, por su extensión, sirven para recapitular temas y reflexiones ya ofrecidas anteriormente y para desarrollar, con mayor facilidad, esa poesía del pensamiento que cobra ya cuerpo definitivo en *Materia narrativa inexacta* y *Palabras a la oscuridad*.

En cuanto a la articulación temática, también es evidente la cuidada organización del poemario, aun sin entrar en análisis más complejos. A las secciones I Y II, que tratan, según Jiménez[78], de la salida al mundo y de la juventud, le sigue la sección III, con su incursión en la historia, en la que la ilusión de compañía que presidía las primeras secciones se desmorona definitivamente al no dejar ninguna base a los ensueños colectivos (la *variatio* se cumple también en el segundo poema, a través de la sustitución del yo lírico más o menos identificable con el autor implícito por un yo completamente ficticio, un caballero medieval, que sin embargo comparte una misma visión del mundo). En este sentido, la recuperación en la última edición del poema "La ciudad ajena" supone un acierto, ya que sirve de gozne entre la confianza, más o menos débil, en la posibilidad del amor y de la compañía, y el sentimiento de soledad total que acaba asociándose a la vida adulta y a la relación con los otros. Ese camino hacia la soledad absoluta, ejemplificado en el caballero vencido del segundo poema de la sección III, se profundiza aun más en la sección IV. Como contrapunto, cuando la solidaridad humana se ha roto, sólo parece posible buscar esa compañía en el ámbito reducido de la pareja y así nos encontramos con los poemas de amor (sección V). Éstos anuncian una última posibilidad de salvación a la que se aferra el sujeto poético y que, no obstante, le será negada. El sentimiento de pérdida es el predominante en estos poemas amorosos. El poema que constituye la sección VI viene a funcionar así como recapitulación de todo el itinerario anterior en espacios (Italia, Grecia, Inglaterra...) y en

[77] La sección I contiene 10 poemas y la segunda, 11. Después de los dos largos poemas de la sección III, vienen los 8 textos de la sección IV. La sección VI contiene un único poema de gran extensión: "Relato superviviente".

vivencias (amor, soledad, desamor, búsqueda...). Sirve de alguna manera como compendio y punto culminante de todo lo anterior, antes de pasar a la desesperanza definitiva que se instaura en la sección VII, la más oscura de todo el libro. En algún poema, surge la pregunta sobre la salvación a través del arte pero el yo lírico sólo hallará una respuesta negativa: así el pesimismo que domina esta última sección acaba tiñendo también de amargura la labor del poeta.

Esta cuidada estructuración del material poético va acompañada de un enriquecimiento en el nivel rítmico y métrico. Como ya se avanzaba en los poemas de *Materia narrativa inexacta*, el ritmo esencialmente endecasílabo de *Las brasas* va a hacerse más complejo, de tal forma que el versolibrismo será ya una característica esencial de la poesía del valenciano. La base esencial siguen siendo el endecasílabo y el heptasílabo, bien por separado en algún poema, bien combinados entre sí (la mayor parte de las veces). Normalmente, ambos metros se mezclan con eneasílabos y dodecasílabos, las otras medidas más frecuentes en estos textos. Junto con estos, pueden aparecer también versos de todo tipo (de tres, de cuatro, de ocho, de dieciséis sílabas...), en algunos casos de más de veinte sílabas, como ya ocurría en *Materia narrativa inexacta*. Este enriquecimiento en el nivel métrico[79] no es una aportación meramente formal, sino que incide en el mundo poético de Brines de una manera muy importante en dos direcciones fundamentales. La primera de ellas es el logro de un tono más cercano a lo coloquial (el mismo que por esta época buscaban poetas como Gil de Biedma o José Agustín Goytisolo), que produce en el lector la impresión de que está asistiendo en el poema al desarrollo de una experiencia, cuyo protagonista poemático se viste de normalidad, como corresponde a una realidad, la del tiempo, que amenaza a todos los hombres por igual. La segunda dirección a la que me refiero es el mayor peso de lo meditativo, de un pensamiento explícito dentro del poema, que necesita para expresarse de manera cabal un verso más suelto, más fluido, más próximo al ritmo de la prosa, sin que por ello se convierta en prosaico. En este sentido, como antes se había apuntado, la meditación

[78] Vid. *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, ed. cit., p. 108.

[79] Esta libertad métrica está presente en todo el libro pero es especialmente perceptible en los poemas de la sección IV y en un poema como "Relato superviviente".

encuentra una acogida favorable en el poema largo, del que tenemos varios ejemplos en el presente libro[80]. Sin embargo, si bien esto es cierto, hay que decir también que el poema largo no volverá a tener tanta importancia en las entregas posteriores de Brines, quizás porque la base de su mundo poético está ya suficientemente expresada y así el poeta puede optar por una expresión más sintética. Si en *Palabras a la oscuridad* el poeta precisaba explicar y explicarse con cierta minuciosidad su estar en el mundo, en los libros siguientes esa visión de la realidad es conocida tanto por el creador como por el lector en sus rasgos fundamentales y a veces unas breves pinceladas bastarán para dar razón de ese pensamiento.

Este paso hacia delante que supone, en todos los niveles, *Palabras a la oscuridad* dentro de la trayectoria de Brines es percibido aún en las críticas de los últimos años. Así, sucede en las reseñas que Víctor García de la Concha y Miguel García-Posada dedican en 1997 a la última edición de su poesía completa. Para el primero, con *Palabras a la oscuridad* Francisco Brines "[...] logró una de sus grandes cimas"[81] (la otra sería en su opinión, y en la mía propia, *El otoño de las rosas*). Para García-Posada, "[...] quizá el libro más redondo del autor sea *Palabras a la oscuridad* [...] donde los temas del tiempo, el amor, la plenitud del mundo, de la naturaleza y de las criaturas, y el insistente temor a su acabamiento, se abrazan y unen en concentrada síntesis"[82].

Por el momento, por tanto, y pese a la opinión del sujeto poético, parece que estas palabras no se dirigen hacia la oscuridad del olvido, sino que permanecen invitándonos todavía a hacer ese viaje de la luz hacia la niebla en busca de nuestra identidad humana desgarrada por el Tiempo.

---

[80] Tres poemas del libro ("La piedra del Navazo", "La mano del poeta (Cernuda)" y "Relato superviviente" tienen más de 100 versos. Hay, además, otros textos de una extensión considerable: "Entra el pensamiento en la noche", "El caballero dice su muerte", "Balcón en sombra"...

[81] *ABC Cultural*, 308, 1997, p. 7. Añade el citado crítico: "Se abrían allí más las puertas a lo subjetivo y los símbolos cedían espacio a una revelación del ser en su temblorosa desnudez".

[82] "Francisco Brines, el Poeta Elegiaco", *Babelia* (*El País*), 11 de octubre de 1997, p. 14. Prácticamente emplea las mismas palabras para referirse a este libro al dedicarle a Brines un pequeño artículo con ocasión de la reciente concesión del Premio Nacional de las Letras de 1999 ("Poeta del tiempo", *El País*, 24 de noviembre de 1999, p. 49).

2.6. *Aún no*

Si *Palabras a la oscuridad* supone la confirmación de un estilo y una cosmovisión, así como el testimonio de una voz poética madura, la siguiente entrega, *Aún no* (1971), sorprende con nuevos elementos temáticos e incluso formales. Sin duda, lo más llamativo para sus lectores fue la segunda sección de las tres que componen el poemario, "Composiciones de lugar". Tales composiciones son poemas satíricos que dibujan un retrato irrisorio y grotesco de distintos personajes. Aunque no se personalice en nadie la crítica, es evidente que los textos aluden a situaciones fácilmente identificables en el contexto sociohistórico (y aun en nuestros años). La sobriedad habitual en Brines cede paso a una expresión más barroca, que no desdeña cierto tono lúdico aunque siempre al servicio de la actitud desmitificadora. Por apartadas que puedan parecer estas composiciones del registro característico del autor, hay en el fondo una misma actitud ante la vida y el reflejo de unas mismas obsesiones:

> Si la vida está hecha de "signos vanos" -título de un poema de *Aún no*-, cuando esos signos se cargan de mezquindad, ruindad o bajeza, al ser proyectados sobre el fondo de la muerte, su reflejo no es ya sólo vano, sino grotesco. Su trasvasamiento a la poesía exige entonces el trazo fuerte y el escritor ha de extremar los más sutiles y a la vez violentos rasgos.[83]

Junto a esta vertiente satírica, que prácticamente no volverá a aparecer en sus poemas, se observa una visión de lo erótico que irá cobrando importancia en su obra. Se trata de una vivencia agridulce del erotismo, experimentada a la vez como ganancia y pérdida, como una realidad que a la vez oculta y subraya dolorosamente el paso del tiempo. Si en *Palabras a la oscuridad* el amor era ya más recuerdo que experiencia presente, en *Aún no* prácticamente no hay poemas amorosos: en su lugar, se nos relatan "los encuentros del cuerpo, sin amor," como "actos de tinieblas" [234]. En estos poemas, entre el

[83] José Olivio Jiménez "Esplendor y apagamiento: una visión poética de la realidad", ed. cit., pp. 14-15.

sentimiento de vacío y la exaltación vital, se nos presenta la búsqueda del goce puramente sexual como una manera de romper con la esclavitud del tiempo e ingresar en una eternidad efímera pero sentida como imprescindible. Cuando estudiemos el tema del cuerpo, habrá que referirse a esta presencia, cada vez mayor, de los "placeres inferiores", que trascienden con mucho la simple experiencia erótica.

El título nos da la clave de la visión a la que se abre ahora su indagación constante sobre el tiempo. Como explica el propio Brines, "*Aún no*: la más débil afirmación que puede haber; lo que es, con conciencia de la pérdida inmediata de su ser [...]"[84]. Si los libros anteriores llevaban a la desoladora conclusión de que la nada es el definitivo destino de toda la realidad, en este libro se busca, mientras se siguen descubriendo nuevas negaciones y derrotas, qué es lo que todavía queda indemne de esa batalla fracasada contra el tiempo. El poeta se pregunta si hay alguna afirmación posible cuando todo dice no. La respuesta la encuentra en ese debilísimo apoyo que consiste en una vida que va a extinguirse, pero que todavía no lo ha hecho. En ese estar al borde del abismo, en el momento detenido de la caída, se empieza a construir una razón para seguir viviendo. Paradójicamente dicha afirmación surge dentro de uno de los libros más amargos de Francisco Brines. El poema final del libro da fe de esa difícil trayectoria en la que se acaban encontrando algunas débiles razones para la alegría, entre las que se preludia la noción del "engaño", feliz hallazgo de *Insistencias en Luzbel* y concepto clave del optimismo desesperado de Brines, si se me permite el oxímoron:

CUANDO YO AÚN SOY LA VIDA

La vida me rodea, como en aquellos años
ya perdidos, con el mismo esplendor
de un mundo eterno. La rosa cuchillada
de la mar, las derribadas luces
de los huertos, fragor de las palomas
en el aire, la vida en torno a mí,
cuando yo aún soy la vida.

Con el mismo esplendor, y envejecidos ojos,
y un amor fatigado.
¿Cuál será la esperanza? Vivir aún;
y amar, mientras se agota el corazón,
un mundo fiel, aunque perecedero.
Amar el sueño roto de la vida
y aunque no pudo ser, no maldecir
aquel antiguo engaño de lo eterno.
Y el pecho se consuela, porque sabe
que el mundo pudo ser una bella verdad.

[293]

Encaminándose a esa consolación última que nace, sin embargo, del pesimismo más desgarrador, el poemario se estructura, entre la luz y la sombra, en tres partes. La segunda, que supone un intermedio tanto en la obra completa de Brines como en este libro en concreto, la constituyen los poemas satíricos. Los poemas más intensos, y más cercanos a la voz de Brines, se sitúan en la primera y la tercera parte, en las que el número de poemas está cuidadosamente distribuidos: 18 poemas forman la primera sección, frente a 19 de la segunda (la sección intermedia cuenta con 14 poemas). Si bien no son apreciables grandes diferencias entre la primera y la tercera parte, sí es posible percibir cierta gradación en torno a determinadas características temáticas y formales.

Los poemas de la primera sección resultan, en conjunto, de una negatividad más acusada que los de la tercera, en la que el tono entre crepuscular y nocturno de todo el poemario se ve iluminado por el recuerdo emocionado de la infancia y por una mayor sensorialidad. La mayor oscuridad de esa primera parte se observa en la presencia más palpable de dos elementos muy característicos del nuevo momento de la poesía de Brines: el erotismo separado del amor (lo que luego serán "los placeres inferiores"), y el espacio urbano connotado negativamente (como contrapartida, la naturaleza aparecerá con más frecuencia en los poemas de la sección tercera). En el nivel estilístico, es posible percibir una escritura más seca, más cortante en la primera sección, frente a una

[84] Rafael Alfaro, "Experiencia de una despedida", *Cuervo*, pp. 11-12.

mayor presencia de los sentidos y un mayor esplendor sensorial en la tercera, donde la mirada amarga no desaparece pero a menudo se deja seducir por la belleza y el goce de la vida[85]:

> Viene el aire del mar, la primavera
> arde sobre las rosas, las palomas
> agitan el azul con alas delicadas.
>
> [272]

> Los blancos pueblos de la costa,
> felices de lujuria y juventud,
> alientan junto al mar, lejanos. [...]
> Hay humos blancos, y calladas palomas
> en la altura, y voces que se alejan,
> hay demasiada vida para una despedida.
>
> [p. 288]

Hay, por tanto, en el poemario, un esfuerzo de iluminación, de búsqueda de una razón, aunque sea débil, para afirmar la vida. Al final, nos queda la constancia de que la muerte vencerá sin duda, pero también de que la nada "aún no" ha vencido a la vida, que a veces la precaria existencia puede ser gozada con intensidad.

A la luz de lo que hemos dicho sobre la estructura del libro, podría pensarse que se va del "no" al "aún", de la negación absoluta a la esperanza. En la primera sección, lo que destaca es el "no"; en la tercera, el "aún", el "todavía". Sin embargo, se trata sólo de matices, y en el fondo, esa evolución no es tal, sino que en realidad los poemas de una y otra parte nos dan una misma visión del mundo: más que evolución, hay un continuo tanteo de avances y retrocesos, donde al final se percibe un poco más de luz, pero apenas un poco más que al comienzo del trayecto. A la postre, en ambas secciones, la oscuridad de un destino aciago prevalece sobre esa luminosidad del existir.

[85] Muy acertadamente José Olivio Jiménez ha modificado en su último libro la visión uniforme de *Aún no* como una poesía seca que aparecía en anteriores trabajos (op. cit. pp. 92-93).

Estos tanteos no se reflejan sólo en el tono y en la temática de los poemas sino también en el nivel estilístico. Es evidente que, desde *Las brasas* a *Palabras a la oscuridad* y desde éste a *Aún no*, ha habido un despojamiento progresivo del estilo que, sin borrar nunca del todo lo sensorial, apunta hacia una poesía más desnuda, donde el pensamiento tiene un peso muy importante: se está preparando así el camino para la primera parte de *Insistencias en Luzbel*.

La mayor distancia en el estilo se aprecia en los poemas satíricos de "Composiciones de lugar", donde el poeta hace gala de un juego con el lenguaje, que lo aproxima a veces a cierto barroquismo, y donde aparecen una serie de procedimientos que no son frecuentes en su escritura: aliteraciones, hipérbatos, paronomasias,...[86] El recuerdo de Quevedo, cuya visión sobre la muerte es innegable en Brines, sobreviene espontáneamente: sin llegar nunca a la deformación grotesca extrema del clásico español, la mirada que Brines posa aquí sobre el prójimo es la de quien contempla una realidad cuyos rasgos negativos se han acentuado al proyectarse sobre el espejo de la nada.

"Composiciones de lugar" supone, pues, al menos a primera vista, un enriquecimiento estilístico y temático de la obra de Brines. Por otra parte, la visión amarga de la sociedad, acentúa el sentimiento profundo de soledad, la negación a la posibilidad de auténtica compañía, que los poemas eróticos habían mostrado de manera especialmente dolorosa (por otra parte, varios de estos poemas ironizan sobre el comportamiento sexual y amoroso de los personajes retratados). Como ya señalara José Olivio Jiménez, en la cita copiada al principio de este apartado, hay en el fondo una misma visión del mundo, que se expresa bien a través de lo elegíaco (las más de las veces en la obra de Brines), bien a través de lo satírico.

Sin embargo, no puedo estar de acuerdo con la afirmación de Cesar Simón para el cual "[...] dichos poemas se encuentran a la extraordinaria altura del resto de su obra"[87]. Creo

[86] Para un análisis estilístico de estos textos, véase el artículo de Cesar Simón: "Algunos aspectos lingüísticos en la sátira de Francisco Brines", *Cuadernos de Filología*, Junio 1971, pp. 63-70.
[87] Art. cit., p. 63.

más bien, con José Luis García Martín, que estos poemas no añaden nada esencial a la escritura poética de Brines:

> En el apartado central de *Aún no* intenta Brines un nuevo tono para su poesía. El poeta elegíaco de cuidada y bella palabra deja paso al satírico un tanto desgarrado y chulesco. Pero la eficacia satírica de estas "composiciones de lugar" resulta bastante disminuida por su estilo elíptico que, en ocasiones (sobre todo cuando rozan claves de la biografía íntima del poeta), las hace incidir en un deliberado hermetismo.
>
> La razón de esta poesía satírica puede estar en un cierto cansancio de manejar siempre los mismos temas y en un temor al amaneramiento, porque la poesía de Brines parte con frecuencia de situaciones cotidianas, pero su lenguaje pertenece por completo a lo que convencionalmente se denomina "lenguaje literario", con el riesgo de anquilosamiento que ello implica.[88]

Es cierto que habría que matizar esta opinión de García Martín. En primer lugar, no creo que ese riesgo de amaneramiento venga tanto de un uso de un lenguaje "literario" (que, dicho así, no quiere decir nada) como de la fidelidad a una tradición, la de la poesía meditativa, la del personaje poemático de inspiración cernudiana, que sin duda limita la capacidad de sorpresa del lector habitual de Brines. Éste, que no es en absoluto un poeta experimental, siente sin embargo el miedo de la limitación de los temas y de las formas, el riesgo de la repetición de lo ya dicho. En ese sentido, la veta satírica (que ya se combinaba con lo elegíaco en poetas de cuya tradición bebe Brines como Catulo o Quevedo) podría haber supuesto una interesante vía de exploración, que, sin embargo, se queda en mero tanteo. Por otra parte, el tono es demasiado discordante con el resto del libro, y aun con la línea tonal del *Ensayo de una despedida* en su totalidad. Quizás si estos poemas hubiesen aparecido en un libro aparte, la recepción por parte del lector resultaría más fácil, si bien entonces se perdería probablemente la percepción de un hilo común entre elegía y sátira.

[88] Art.cit., pp. 197-198.

Y aquí creo que tocamos otra limitación que cabe hacerle a estos versos. No me parece que el tono demasiado elíptico que cree ver García Martín sea un gran inconveniente: la sátira (recordemos de nuevo el Barroco español o los clásicos grecolatinos) se ha nutrido tanto de personajes conocidos por todos como por figuras más o menos arquetípicas en las que se puedan ver reflejadas las lacras morales de una sociedad. En ese sentido, la opción de Brines es tan válida como la otra: de hecho, quizás convenga mejor a su visión del mundo, en las que una existencia regida por el azar y el tiempo destructor nos convierte a todos en seres débiles y absurdos (véase, si no, el primer poema de la sección, "Vidas paralelas"). Por tanto, no es necesario citar nombres, ya que lo que se está satirizando no es el error moral de unas personas determinadas, sino la débil y risible condición humana. Lo que sí se echa de menos es que esa indudable conexión con una cosmovisión propia no se deje leer con más claridad en el poema. La risa, o más bien la sonrisa que se transmite en estos textos, si no conocemos a su autor, no nos habla por sí sola de una visión del mundo, excepto en algún poema de trazo más incisivo y cortante. Hubiese sido necesaria quizás una risa más amarga, más cruel, como la que sí se percibe en poemas como "Vidas paralelas" o "Lastimoso enamorado". Lo cierto es que esta exploración de un nuevo territorio poético no va a volver a ser intentada por Brines, lo que muestra tal vez que se trata más de una aventura aislada que de una necesidad que surja naturalmente de su mundo poético.

Lo que sí resulta toda una aportación en esta sección segunda es la conformación de un yo poético cuya ética radicalmente individualista propone, aparentemente, la negación de toda moral, como se nos sugiere en el texto "A un desahuciado" [252]:

> En brevedad ancianará tu cuerpo,
> y pues vives de él, aunque precario,
> cultiva el vicio y nunca lo abandones.

Frente a otras tradiciones satíricas (como suele suceder, por ejemplo en Quevedo con sus sátiras contra los judíos, las mujeres, los homosexuales,...), en las que en el fondo de lo que se trata es de defender una ideología y el *statu quo* de una sociedad, este yo

poético traza desde su amoralidad una moral propia, que nace sólo de la libertad individual. Del nihilismo metafísico surge un nihilismo moral, cuya aceptación se dibuja a través de los poemas satíricos y de los poemas eróticos (que no amorosos, en la mayor parte de los casos) de las otras secciones. Así la vertiente ética de la poesía de Brines nos ofrece una lectura muy particular de lo que es moral, algo que ya se podía adivinar en un poema como "La muerte de Sócrates".

La visión del mundo transmitida en *Aún no* se plasma a través de unos versos cuya estructura rítmica no difiere prácticamente en nada de la riqueza métrica lograda en *Palabras a la oscuridad*, si bien hay una mayor tendencia a la regularidad que en aquel libro. Los metros más usados siguen siendo el endecasílabo, el heptasílabo y el alejandrino. En el plano formal, se percibe también una tendencia a la elaboración de poemas de extensión menor, lo que hace que a veces nos acerquemos al epigrama. El análisis pormenorizado de la experiencia que se había dado en *Palabras a la oscuridad* permite ahora transmitir una misma visión de lo real con unas pocas notas, sin necesidad de explicar o de profundizar en un mundo que el lector de Brines conoce bien. El tono epigramático y la combinación de lo satírico y lo elegíaco recuerda en ocasiones a los escritores de la Antigüedad grecolatina[89]. El nihilismo vitalista del que se hace gala en un poema como "Alocución pagana" testimonia la cercanía poética entre un español del siglo XX, que cree sólo en efímeros paraísos terrestres, y aquellos viejos poetas que incitaban a gozar de la vida, del vino y del amor (o tan sólo del sexo), con la seguridad de que, tras la muerte, no quedaría más huella del placer que la que dejaran ellos escritos en su lengua latina o griega.

[89] Sobre todo, a Catulo, a quien el poeta cita como una de sus referencias (vid. Isabel Burdiel, "Entrevista con Francisco Brines", *Cuervo*., p. 29).

2.7. *Insistencias en Luzbel*

Insistencias en Luzbel (1977) da fe de nuevo de esa evolución soterrada de su poesía. En la primera sección del libro, Brines ensaya un lenguaje más desnudo, casi conceptual, a veces con poemas muy breves, otras con mayor desarrollo, intentando siempre la imposible expresión de la nada y el vacío. A través de un mito personal (la identificación de Luzbel con el olvido), el poeta nos entrega una visión si cabe aun más desoladora de la vida humana.

Insistencias en Luzbel es, en realidad, dos libros, "Insistencias en Luzbel" e "Insistencias en el engaño", las dos partes en las que se divide el poemario (la decisión de titular cada parte resalta aún más la separación entre ambas). La primera está formada por 16 poemas (si no contamos el breve poema introductorio), y la segunda por 38 (de nuevo sin contar con el pequeño poema que le sirve de pórtico). Existe, por tanto, una asimetría a favor de "Insistencias en el engaño". Sin embargo, en la estructura profunda del libro, es la primera sección el verdadero eje del poemario, como parece apuntar el hecho de que sea ésta y no la segunda la que dé título a todo el volumen. Es en "Insistencias en Luzbel" en donde Brines arriesga un tipo de escritura más novedosa dentro de su trayectoria, mientras que "Insistencias en el engaño" se acerca más a su poesía anterior y posterior. De esta manera, el poeta, acertadamente, orienta la mirada del lector hacia los poemas en los que existe una aventura (de lengua y de pensamiento) más original y sorprendente.

Existe, con todo, una razón aun más poderosa para elegir como epígrafe de todo el poemario *Insistencias en Luzbel*. La aceptación de la mentira como única forma de seguir viviendo, el concepto de "engaño", sólo puede entenderse plenamente después del descenso a los infiernos que constituye "Insistencias en Luzbel". Sólo después de que se ha llegado hasta los límites del conocimiento, sólo cuando al retirar el último velo de la realidad se contempla con ojos ciegos y al mismo tiempo videntes un vacío, puede comprenderse haya que preferir el engaño a la verdad. El concepto de "engaño",

como veremos en el capítulo quinto, es en gran medida el reflejo invertido del desengaño barroco, y sólo después de asumir el desengaño hasta las últimas consecuencias, se puede optar por el engaño no como una cobardía, sino como la única garantía de supervivencia.

La poesía alcanza aquí sus límites, y también el lenguaje y el conocimiento, ya que de lo que se trata es hablar de la nada, es decir, de aquello que, por naturaleza, carece de cualquier atribución posible. También se habla de nada, cuando se habla de olvido, porque entre el Ángel y Luzbel sólo media la mentira fugacísima de la vida. Como el propio Brines explica, Luzbel, el olvido, es "[...] la Nada como posibilidad frustrada, y que al transformarse en Ser, o Vida, es condenada al Olvido. *El Olvido es la nada manchada por la vida*"[90]. Forzado a esa experiencia radical, el lenguaje se ve abocado a explotar al máximo sus posibilidades, y así recurre a imágenes irracionales y a paradojas constantes.

Ese cultivo de la paradoja sitúa en una difícil encrucijada a la razón: si la propia reflexión racional lleva a lo paradójico, esto significa que la razón llevada al límite acaba rompiendo con la lógica, y por tanto se destruye a sí misma. No es de extrañar que el lenguaje sufra en ese imposible enfrentamiento con la nada. Si por una parte debe poner en juego toda su expresividad, por otra, se revela impotente para reflejar aquello que carece de todo atributo. Por tanto, el lenguaje se despoja al máximo, se hace seco, cortante. Ese renunciamiento casi ascético a su propia riqueza nace de la necesidad de decir lo indecible, de desprenderse en vano de todo aquello (sensorialidad, atribuciones, identidades, matices, contrastes) que lo separa de su objeto. Así, la escritura poética se aproxima peligrosamente al tono del ensayo o del tratado filosófico, en un arriesgado envite contra sí misma[91]:

> Porque hablamos desde este fiel engaño de la ficción de la palabra
> podemos enunciar esta pausa solemne:

[90] I. Burdiel, *Cuervo*, p. 37 (el subrayado es mío).

[91] Esta escritura que recuerda a la prosa de pensamiento tiene paralelismos con la que Carlos Bousoño emprende, sobre todo a partir de *Oda a la ceniza* (1967) y en obras posteriores, en las que el pensamiento discursivo se acerca a la prosa en su expresión pero sin desdeñar el juego con lo irracional.

no se trata de la existencia cierta del concepto de Dios como Imposible.
Ni siquiera es tampoco la previa negación de alguna insuficiencia.

[302]

El olvido es el más grande de los misterios,
pues estando hecho de realidad su naturaleza es carecer de ella;
alcanza en su contradicción
aquello que unifica a su origen, y él en vano desea.

[317]

"Insistencias en el engaño" rompe con ese callejón sin salida de la primera parte pero, como ya se ha dicho, no puede entenderse sino desde ese muro infranqueable que vuelve estéril toda pretensión de verdad. El engaño se manifiesta en estos poemas a través de la ilusión de un recuerdo que persiste al olvido, a través de la contemplación de la naturaleza, del mito de la infancia y de la exaltación vital que se asocia a la experiencia erótica.

El erotismo, tal y como se manifiesta en esta segunda parte, continúa la línea, vinculada al espacio urbano, que ya se había aparecido en *Aún no* y que ahora hallará su formulación precisa en el título (y los versos) de uno de los poemas: "Los placeres inferiores". Parece como si el poeta se dijera a sí mismo que hay que engañarse, pero no tanto. Frente a la mentira de la pasión amorosa, abocada también a la derrota frente a Luzbel, resulta menos arriesgado optar por pequeños engaños: la fugaz intensidad del sexo sin esperar el don demasiado valioso del amor. Pero, por otra parte, ese fracaso aceptado de antemano va acompañado de una voluntad que insiste en hacer la vida más intensa, en engañar a la nada una y otra vez a través del placer: los encuentros con cuerpos anónimos suponen la repetición (la insistencia, por tanto) de un rito a través del cual se siente una y otra vez el triunfo ilusorio de la vida sobre el Ángel de la nada.

La presencia de elementos metapoéticos puede entenderse también desde esa perspectiva. En este sentido, es significativo que el primer poema de "Insistencias en el engaño" se titule "Al lector", y el último, el que cierra el volumen, "El porqué de las palabras". La reflexión sobre la escritura se hace imprescindible después del cara a cara

con Luzbel: si al final todo es olvido, el poeta debe preguntarse por la capacidad de la poesía para retener los instantes fugaces de la vida, es decir, para ser memoria. La escritura, por tanto, forma parte también del engaño con que el ser humano hace frente al absurdo.

En relación también con la memoria, aparece en "Insistencias en el engaño" el mito de Narciso. Así, el poema "Sucesión de mí mismo", donde el poeta se imagina haciendo el amor consigo mismo, con el joven que fue. Este mito, más allá de las posibles referencias homosexuales[92], nace también del enfrentamiento con el olvido: la memoria ve rota su continuidad por el continuo embate de Luzbel, y asistimos así a un desdoblamiento del yo, pues no es posible reconocer a la misma persona en el adulto, el joven y el niño (tan distinta es su naturaleza profunda).

La extrañeza, reflejada en imágenes irracionales y paradojas, presente en la primera sección, aparece también en "Insistencias en el engaño". Así nos encontramos en este poemario con una mayor presencia de un simbolismo más explícito, alguna vez expresado a través de imágenes poco habituales en Brines, quien rara vez ha buscado la sorpresa o la novedad consciente en su escritura. Acabamos de referirnos al desdoblamiento del yo y al imposible acto sexual de "Sucesión de mí mismo". No es el único ejemplo. Así, en "Culto de regresión", vemos a una mujer que plancha el rostro y los cuerpos de los muertos para quitarles así los rastros que el tiempo ha dejado sobre ellos. En "Provocación ilusoria de un accidente mortal", se nos sugiere un accidente de automóvil que no ha sucedido nunca. En "El extraño habitual" el protagonista poemático recibe una y otra vez la visita de un loco, un anciano que simboliza evidentemente el Tiempo, pero que se presenta como una aparición fantasmal.

Este acercamiento (siempre puntual, con todo) a una poesía más abiertamente simbólica, y en algunos casos más hermética, no nace tanto de una búsqueda formal, como del contenido del libro. Brines no es un poeta dado a aventuras formales ni a técnicas vanguardistas. Lo que hay en este caso es más bien un reflejo de las experiencias con las que se enfrenta el poeta, las cuales, dado el absurdo último en que

se fundamentan, no siempre pueden expresarse cabalmente desde la experiencia cotidiana ni desde una serena reflexión racional:

> [...] he procurado siempre no oscurecer el texto, sino conseguir la máxima claridad, sin que esto pudiera justificar nunca la simplificación o el empobrecimiento del poema. Si la experiencia que se revela es compleja, y en principio, oscura, el poema acusará esta dificultad, pero con voluntad siempre (y esto con el máximo rigor) de lograr una expresión lo más clarificadora posible. De ahí que mi lucha por el lenguaje sea por hallar la mayor lucidez expresiva, lo que me obliga a buscar la precisión de la palabra. Esa lucidez puede arrastrarse paradójicamente a buscar la ambigüedad del texto, por así exigirlo la precisión, ya que en esa ambigüedad puede residir la claridad y la verdad poéticas.[93]

En esta aventura poética, la expresión lingüística se sigue apoyando sobre todo en el endecasílabo y en el heptasílabo, aunque con la riqueza métrica que Brines aporta a su poesía desde *Materia narrativa inexacta*. En ese sentido, destaca el uso de versos muy largos (a veces de más de veinte sílabas), que, sobre todo en "Insistencias en Luzbel", sirven para dar cobijo a un pensamiento que insiste en comprender aun el absurdo: la apariencia de un lenguaje seco, cercano en ocasiones a lo prosaico, viene también motivada por esta libertad métrica. Metros más regulares aparecen en "Insistencias en el engaño", sin duda como una forma de reforzar el retorno a los sentidos y la búsqueda del placer a través de la mayor sonoridad del verso.

En el plano formal, también es destacable el uso del poema corto. Si bien los poemas incluidos son, en su mayoría, de mediana extensión (no encontramos ya los largos textos que aparecían en *Materia narrativa inexacta* y en ocasiones en *Palabras a la oscuridad*), hay bastantes poemas de una extensión más bien corta (más de un tercio, nos exceden los quince versos): en algún caso, nos encontramos con poemas entre

[92] Estudiaremos éstas y otros elementos en el apartado dedicado al mito de Narciso dentro del capítulo quinto.
[93] I. Burdiel, art. cit., *Cuervo*, pp. 37-38.

cuatro y seis versos[94], algo novedoso en la trayectoria briniana. Esta mayor presencia del poema breve no supone, sin embargo, un predominio de lo puramente emocional o sensorial sobre lo reflexivo, o a una búsqueda de la pura efusión lírica. No se trata de un acercamiento a formas de la poesía breve como el haiku o, en nuestra órbita cultural, la lírica de tradición oral, sino que los modelos deben buscarse en el terreno de lo aforístico y de la sentencia así como en el del epigrama (significativamente, uno de los poemas de este libro se denomina "Madrigal con epigrama").[95]

Como se ha señalado ya, la tendencia a formas más breves da fe de un mundo poético cuyas claves ya han sido formuladas. Por otra parte, en lo que respecta a lo sentencioso, estas formas breves transmiten, si no hermetismo, sí la sensación de un enigma en el fondo indescifrable, frente al cual las palabras se revelan inútiles, como en los textos de naturaleza oracular. Por ello, cualquier intento de profundizar mediante un pensamiento discursivo es vano. Unas pocos versos bastan para ofrecer esa presencia del misterio y lo irracional en los límites del conocimiento que es una de las ideas centrales de *Insistencias en Luzbel*. Así sucede en el siguiente ejemplo:

> Más allá de la luz está la sombra,
> y detrás de la sombra no habrá luz
> ni sombra. Ni sonidos, ni silencio.
> Llámale eternidad, o Dios, o infierno.
> O no le llames nada.
> Como si nada hubiera sucedido.
>
> [318]

"Como si nada hubiera sucedido", el olvido insiste en borrar la vida y la memoria. Sin embargo y en contrapartida, los poemas de *Insistencias en Luzbel* insisten, por todos los medios, en ser memoria y vida, o al menos atisbar siquiera el rostro ciego de aquello que tan tenazmente quiere destruirlas.

---

[94] Además de las introducciones en verso a cada sección, responden a esta forma brevísima el tema y las variaciones de "Insistencias en Luzbel" y el poema "Los sinónimos".

[95] También la palabra "madrigal" alude a una composición poética que suele ser de poca extensión.

2.8. *El otoño de las rosas*

El otoño de las rosas (1986, Premio Nacional de Poesía), una de las cimas de su producción, continua de manera destacada el cultivo de la poesía como memoria. La voz lírica, aunque consciente de su precariedad, intenta recobrar la plenitud del pasado a través de la palabra y del recuerdo, para lo que no dejará incluso de invocar la ayuda de ese otro desconocido que es el lector. Aunque la voz que dicta estos poemas sabe que el olvido ganará la última batalla, confía en que la escritura le conceda victorias provisionales para seguir viviendo. Con este poemario, recobra Brines así el lado más positivo de su visión poética y, aunque el otoño de la madurez anuncia la cercanía del invierno de la ancianidad, esas rosas del título no dejarán de estar presentes. En un dolorido *carpe diem*[96] el yo poético une cántico y elegía en un tono que recuerda a los momentos más luminosos de *Palabras a la oscuridad*. En ambos libros, Brines incide en una línea poética que es, probablemente, su mayor logro y su aportación original: esa fusión entre una exaltación del mundo y su belleza, del placer y el goce de los sentidos, y el "dolorido sentir" que percibe al mismo tiempo la inanidad de todo, sin que el conflicto entre el absurdo existencial y el vitalismo llegue a resolverse: es más, como si ese conflicto fuera la razón de ser de la poesía, si no de la entera existencia.[97]

No obstante, esa intensidad vital recobrada sólo puede entenderse desde el camino nocturno emprendido en *Aún no* e *Insistencias en Luzbel*, libro éste último con el que comparte la presencia de la metapoesía y el enfrentamiento entre memoria y olvido. Desde el engaño, asumido en ese último poemario, el poeta puede optar por la celebración del instante y olvidarse voluntariamente, por un momento, del porvenir aterrador. O bien recrearse en el recuerdo, siendo consciente de su fragilidad ante el todopoderoso Olvido. Precisamente ese huella más insistente del recuerdo (que se corresponde con la propia realidad biográfica del poeta, que ya cuenta con cincuenta y

[96] Precisamente, uno de los poemas recoge esa tradición no exactamente con la formulación horaciana, sino con la posterior de Ausonio a través ya del mismo título: "Collige, virgo, rosas" [394].
[97] Cf. José Olivio Jiménez, *La poesía de Francisco Brines*, ed. cit., pp. 149-150.

cuatro años) da un tono especial a *El otoño de las rosas*, un libro escrito desde el "otoño" de la vida (o así al menos lo cree el poeta) y que por tanto, sin dejar de buscar sus propias rosas en el presente, debe recogerlas también del pasado vivido. Así, resume Dionisio Cañas esta perspectiva, en un artículo titulado acertadamente: "Francisco Brines, plenitud y entusiasmo de un canto otoñal":

> El último libro del autor, *El otoño de las rosas* [...], aporta un elemento que, aunque no del todo ausente en la labor anterior de Brines, nunca había cobrado tanto relieve como ahora, al punto de poder considerarlo como definitorio de una nueva y más matizada visión del mundo[98]: el de una mirada retrospectiva llena de amor y fervor por haber tenido el privilegio de la vida. Por tanto, el tono elegiaco de su poesía se enriquece y completa con un matiz esperanzar cuya base, sin ser de orden religioso, se resuelve en una actitud celebratoria de la vida a pesar del final ineluctable de la Nada.[99]

El poeta nos da dos claves para entender el libro. La primera de ellas es un texto introductorio en prosa antes de los poemas:

> Quiero sólo advertirte que nada hay que entender de la infertilidad. Ni aun eso que es tu vida. Y puesto que nunca podrás dejar de ser el que eres, secreto y jubiloso, ama. No hay otro don en el engaño.
>
> [377]

El segundo es un breve poema, el primero del libro, que se titula también, significativamente, "El otoño de las rosas":

> Vives ya en la estación del tiempo rezagado:
> lo has llamado el otoño de las rosas.
> Aspíralas y enciéndete. Y escucha,
> cuando el cielo se apague, el silencio del mundo.

[98] Habría que matizar dicha novedad si se tiene en cuenta que esa visión nace de la difícil aventura de *Insistencias en Luzbel*.
[99] Art. cit., *Ínsula*, 485-486, 1987, p. 32.

La referencia a la "infertilidad" nos sitúa en una visión que poco o nada tiene que esperar del futuro: si lo que es fértil es aquello que se proyecta en el porvenir a través de sus frutos, Brines nos situará en este libro (en realidad, en toda su obra) en una perspectiva que privilegia el presente y el pasado sobre el futuro, cuya estación definitiva es la muerte. Por tanto, el poeta insiste en coger las rosas de la vida sin confiar (en la vieja tradición del *carpe diem*) en el día siguiente. Y junto a ello, recordará su existencia con íntimo dolor que se transmuta imperceptiblemente en alegría, al poder recuperar en parte esas rosas que ha ido cortando y que fueron quedándose marchitas a lo largo de sus años.

También en la perspectiva del *collige, virgo, rosas*, el primer poema (auténtico poema-pórtico) insiste en esa obligación marcada por el imperativo: "enciéndete" (como también son imperativos en latín *carpe* y *collige*). La diferencia es que aquí no es sólo la muchacha (*virgo*) y el joven quienes deben disfrutar de la existencia, sino que el protagonista poemático, en el que se proyecta el yo biográfico de un hombre ya maduro, se ve impelido por la propia vida a la obligación de seguir siendo fiel a ésta, de vivir con la máxima intensidad posible. Esa diferencia es la que se expresa también en la expresión "otoño de las rosas".

Jacinto Benavente estrenó en 1905 una comedia titulada *Rosas de otoño*. Brines no tiene por qué conocer esta obra, pero el contraste entre ambos títulos nos ayudan a entender mejor la visión original del poeta. En efecto, "rosas de otoño" es una expresión menos sorprendente que "otoño de las rosas". Rosas de otoño son rosas que nacen no en su momento esperado, en la primavera, sino en un "tiempo rezagado". "Rosas de otoño" nos remite a la posibilidad de encontrar en la edad madura y en la vejez la intensidad vital de la juventud, pero casi como un milagro, como una excepción en medio de una realidad que va a su declive[100]. En cambio, el sintagma "el otoño de las rosas" incide en la estación, y otorga a ésta una cualidad inesperada.

[100] O incluso, el abandono de las satisfacciones propias de la juventud por otras que se suponen apropiadas a la edad madura. Así, por ejemplo, en la citada obra de Benavente, que trata del regreso a la

El complemento nominal “de las rosas” puede interpretarse de muy diversas maneras. De las 27 acepciones que le da el diccionario de la RAE a la preposición “de”, creo que sólo dos podrían ser útiles en este caso: su valor de “materia” (o quizás también “contenido” -materia: ”casa de madera”; contenido: “vaso de agua”), o de “naturaleza” o “calidad” (“hombre de valor”, "entrañas de fiera”). Es por tanto, un otoño “hecho de” rosas, “lleno de” rosas, o bien que viene a definirse por la presencia de esas rosas. De pronto, se comprende por qué, a pesar de que las reflexiones desesperanzadas surgen a cada paso, la lectura nos deja la impresión de encontrarnos ante uno de los libros más optimistas (con todas las reservas que se quieran hacer a esta palabra) de Francisco Brines. En ese otoño, las rosas no son un milagro ocasional, se perciben a cada paso. Todo está lleno de rosas, porque “aún no” ha desaparecido la vida, y la vida en sí misma es una rosa, a la vez hermosa y terrible, como parece sugerirse en el poema “La rosa de las noches”. No nos situamos pues ante un mundo frío y sin vida, sino todo lo contrario. De hecho, la destrucción anida más que en la realidad circundante, en el hombre que la contempla: su otoño, definitivo, sin primavera, no es el otoño de una naturaleza que se renueva constantemente. Ello no significa que haya menos dolor: hay más porque el sentido de la pérdida es mayor. Pero al hombre que ve más próxima su muerte le duele y le consuela al mismo tiempo el saber que cada día puede seguir aspirando el olor de las rosas en un momento luminoso del presente o en un pasado todavía no borrado del todo. Como dice Dionisio Cañas, el poeta nos da “[...] -y de nuevo desde la rotulación- otra pista esclarecedora hacia lo esencial de su mundo poético: la conciencia del apagamiento y el esplendor de la realidad, indisolubles, como clave última de la existencia”[101].

---

cordura y a la moral de un don Juan, y cuyas “rosas de otoño” no son sino el casto y tranquilo amor de un matrimonio burgués, que había sido hasta entonces amenazado por sus continuas infidelidades. Así son esas rosas en boca de la abnegada mujer del don Juan: “Los amores alegres, los amores fáciles [...] ven deshojarse todas sus flores en una breve primavera; pero el amor de la esposa, pero los amores santos y fieles que saben esperar, son nuestras flores, flores tardías, las Rosas de Otoño: no son las flores del amor, son las flores del deber cultivadas con lágrimas de resignación, con amor del alma, de algo eterno” (Madrid, El Teatro Moderno, 1926, p. 76). Nada que ver, por tanto, estas rosas con las rosas del placer de Brines, que han de buscarse mientras haya vida.

[101] “Esplendor y apagamiento: una visión poética de la realidad”, ed. cit., p. 20.

Dentro de esta visión doble, desempeña un papel clave el espacio mediterráneo, que ve ampliado su ámbito en los "poemas africanos". El espacio mediterráneo, espacio de la infancia, del amor y la cultura, recobra aquí toda su fuerza, alimentado a su vez por los persistentes espacios de la memoria, que coinciden con los de la propia creación. Por otra parte, en especial, en los poemas "africanos" se percibe una visión casi religiosa del paisaje como si se presintiera, sin encontrarla nunca, la clave de un misterio intemporal.

Entre esos espacios donde el poeta encuentra un refugio contra el tiempo, tampoco faltará el reducido territorio del cuerpo amado, que ahora de modo explícito se identifica con un cuerpo masculino en algunos poemas. Experiencia de vida y muerte sigue siendo el acto erótico como en los libros anteriores, pero la visión es ciertamente más luminosa (al menos, todo lo luminosa que se puede pedir a la poesía de Brines).

Hemos hecho referencia antes a los poemas "africanos". Resulta significativo que si en la revista *Peña Labra* aparecían agrupados según esta referencia geográfica, aquí aparezcan dispersos y en un orden distinto. En primer lugar, resulta una elección nada arbitraria, ya que favorece una lectura más global del poemario: de otra manera, se correría el riesgo de una lectura demasiado superficial, en la que la adscripción a un marco geográfico parecería más importante de lo que es en realidad. De hecho, resulta más pertinente su vinculación a otros espacios (los mediterráneos) y las vivencias asociadas a éstos que su pertenencia al continente africano[102]. En segundo lugar, los últimos dos libros de Brines no se dividen ya en secciones, diferencia que ya se ha comentado al hablar de las distintas etapas de su obra poética. Como dice Dionisio Cañas, "[...] la sucesión de los poemas sigue ininterrumpidamente el fluir de la vida, y de la creación de la que ella ha surgido, sin que el autor haya querido subdividir o separar temáticamente el así unitario contenido del conjunto"[103]. Pero, junto a esto, es preciso señalar, en conexión también con *La última costa*, que ya ha pasado el tiempo de los análisis pormenorizados, donde cada enfoque, cada etapa de búsqueda o de reflexión se nos ofrecía de manera singularizada. En cierto modo, podemos pensar que la búsqueda de Brines ha finalizado con el doble descubrimiento de Luzbel y el engaño.

[102] Volveré sobre esto al tratar el tema del viaje en el capítulo quinto.

A partir de ahora, el poeta debe profundizar tan sólo en lo ya conocido, siendo consciente, sin embargo, que en el oscuro terreno en que se mueve todo son tanteos. Así, en este último momento de la obra de Brines, la estructura de los libros refleja esa nueva realidad: se nos da todo fundido, porque en la vida se funden igualmente olvido y memoria, esplendor y apagamiento, goce y dolor, luz y oscuridad, belleza y podredumbre, el otoño y las rosas. No hay, por consiguiente, tanto temas como matices, variaciones sobre el único tema posible: la experiencia de la vida que es también experiencia de la muerte.

En la estructura del libro, hay que señalar también la combinación de poemas breves con otros de extensión media o larga. La mayor presencia de los poemas breves corresponde en algunos casos a composiciones que son pura efusión lírica, algo nada habitual (con la relativa excepción de *Las brasas*) en la poesía de Brines, donde el puro goce de los sentidos o la emoción son casi siempre matizadas por la inteligencia distanciadora. El poeta, que tanto ha reflexionado sobre el mundo y su precariedad, parece como si ahora decidiera que no tiene ya mucho más que decir y que prefiere volcarse gozosamente en aquello que el mismo llama engaño. No obstante, esos momentos de puro lirismo son aquí también ocasionales, y la reflexión, sin llegar a ocupar el papel que tiene en libros como *Palabras a la oscuridad* o *Insistencias en Luzbel*, sigue siendo fundamental. De nuevo, se da, pues esa fusión, entre elementos que parecen a la vez irreconciliables e indisolubles: el sentimiento y el pensamiento, la sensorialidad y la reflexión desnuda.

En apoyo a dicha sensorialidad, se aprecia cierta tendencia a la regularidad métrica, que con cierta frecuencia se plasma en una combinación de endecasílabos y alejandrinos (que puede acompañarse de otros metros ocasionales: eneasílabos, heptasílabos, dodecasílabos...). Como elemento poco habitual en Brines, nos encontramos en cuatro composiciones la presencia de rima: "Nocturno" es un poema en endecasílabos (a excepción del verso 18: un heptasílabo) con rima asonante ABABAB...; "Canción de la luz que cae" se compone de estrofas de cuatro versos en la que el último es endecasílabo

[103] "Esplendor y apagamiento: una visión poética de la realidad", p. 32.

y el resto heptasílabos que riman en asonante en rima abaB; “Canción de amor con la ventana abierta” es una composición arromanzada de eneasílabos y heptasílabos en la que los versos impares (heptasílabos) riman en asonante; finalmente, “El encuentro” son sólo tres versos que riman todos ellos en asonante con rima aguda. No es de recibo que dos de estas composiciones incluyan en el título la palabra “canción” ya que al lirismo puro que suele asociarse con esta forma poética le cuadra mejor el uso de una musicalidad más marcada, como es la que favorece la rima. No obstante, hay que advertir que ninguna de las formas elegidas entra dentro de los estrofas canónicas de la tradición. Por otro lado, el hecho de que se recurra sólo a la rima asonante hace que no nos encontremos tan lejos de la música del verso libre, que es lo habitual en Brines. Por tanto, no hay realmente ni un intento de recuperar formas poéticas tradicionales ni de investigar las posibilidades de una musicalidad más acentuada. Sí existe una exploración de un lirismo liberado de impurezas (por más que esas “impurezas” sean esenciales e igualmente poéticas en Brines), que ocasionalmente puede expresarse a través de la rima.

En definitiva, encontramos en el poemario un Brines que domina perfectamente su mundo poético, del que explora ya todas sus posibilidades, tanto puramente formales (poemas breves y largos, diversidad de metros, ocasional uso de la rima...) como de significado y construcción del poema (vitalismo, reflexión, lirismo puro, poesía de pensamiento, tono epigramático, sensorialidad,...). La capacidad para cantar la vida desde la consciencia no ya del otoño, sino de un invierno definitivo, nace también de una recreación serena lograda a través de los espacios y de la memoria, pues espacio y memoria tienen, como en toda su obra pero aquí de manera especial, un papel central que no perderán en *La última costa*. Así resume Dionisio Cañas el nuevo matiz que *El otoño de las rosas* aporta a ese tenaz y siempre continuado *Ensayo de una despedida*:

En sus páginas, el mejor Brines permanece; pero, a la vez, un tono más osado e imaginativo, más alzado, tanto como una más fresca sensorialidad se manifiestan claramente. Con palabras de Borges: *el otro, el mismo* Brines.[104]

[104] "Esplendor y apagamiento: una visión poética de la realidad", p. 33.

2.9. *La última costa*

La última costa (1995), su último libro, continúa en gran medida la línea de *El otoño de las rosas*. Pasada la frontera biográfica de los sesenta años, la juventud y sobre todo la infancia se convierten en asideros de quien entrevé ya esa última orilla de la muerte. Los espacios de la niñez se ofrecen todavía como refugios, si bien débiles, contra el tiempo, en un libro donde el tema del recuerdo es central. También sigue presente la dialéctica entre los espacios naturales y los espacios urbanos sin que se abandone tampoco la temática del cuerpo como territorio.

Tres símbolos parecen articular todo el libro: el agua (en especial, el mar) la luz y los espejos. La luz que puede simbolizar tanto la vida como la muerte, ambigüedad que comparte con el agua (el ejemplo más claro es el poema "El nadador"). Los espejos, tan importantes en toda la obra de Brines, testimonian la necesidad, más perentoria ahora que nunca, de que algo nos refleje y refleje el mundo, en un intento desesperado para borrar el sentimiento de irrealidad que produce el carácter efímero de todo lo existente. Por otra parte, al ser éste un libro publicado ya con más de sesenta años, se multiplican las paradojas de la propia memoria: el niño, el joven y el adulto ya cercano a la vejez se miran extrañados entre sí, sin llegar a reconocerse del todo como sucede en "Espejo en Elca", donde el yo maduro, situado en la casa de la infancia, contempla su reflejo.

La memoria suscita de nuevo la reflexión metapoética, en concreto, la pregunta por la capacidad de la escritura para retener, para salvar de la destrucción, la existencia. El poeta intenta a través de sus versos lo que es a la vez una despedida y una última y desolada declaración de amor[105] a una vida que siente cada vez más frágil. El lector, el poeta, el poema, son tres realidades sobre las que es necesario interrogarse, no como ejercicio intelectual, sino porque esa escritura es una tabla de salvación o de condenación definitiva para el poeta y el lector que se miran en ella.

[105] Uno de los poemas se titula precisamente "Última declaración de amor" y en ella el yo lírico se dirige a la vida para expresarle su amor y su insistente despedida.

El poemario, que no cuenta con el habitual texto breve introductorio, toma su título de el último poema del libro, en el que esa última costa no puede ser sino el final del viaje de la vida. Aunque no sabemos si Brines publicará más libros (sí sabemos que sigue escribiendo y publicando poemas), el título del poemario y el tono de sus textos sugieren el cierre de una obra, que, como la vida que testimonia, siente que está llegando a esa orilla definitiva de su cierre. El libro, sin embargo, se abre con cinco poemas que recuperan el tiempo de la infancia. Así, el propio libro se cierra también sobre si mismo: nacimiento y muerte, infancia y vejez son los dos pilares sobre los que se asienta todo el poemario, comienzo y final de una trayectoria cuyos extremos están extrañamente próximos entre sí. Si en los poemas de la infancia se refleja la mirada adulta de quien ha perdido el mundo, en el último texto nos encontramos a una figura que evoca, en cierto modo, la infancia y su desaparición: me refiero a la inquietante presencia de la madre, con la que se cierra el libro y lo que por ahora es la obra completa de Francisco Brines (recordemos que todo el *Ensayo de una despedida* viene precedida de una dedicatoria del poeta a sus padres, con lo que el efecto de anillo es aún mayor).

La expresión vuelve a acercarse a cierta desnudez expresiva, visible incluso en la brevedad relativa de los poemas incluidos (más de la mitad de los textos no superan los quince versos). El movimiento de vaivén que se observa en su poesía (la sensorialidad de *Las brasas* frente a la expresión más seca, en comparación, de *Palabras a la oscuridad* y *Aún no*, el contraste entre la primera parte y la segunda de *Insistencias en Luzbel* y entre este libro y *El otoño de las rosas*) vuelve a experimentarse aquí: tras la recuperación de un mundo lleno de reclamos y sensaciones en *El otoño de las rosas*, se nos ofrece una escritura, que sin renunciar nunca a los sentidos, se hace más desnuda en el que es, hasta la fecha, el último libro de Brines. La aportación expresiva de este libro a la obra total es que dicha sobriedad no viene tanto de una necesidad de análisis intelectual, como de un mundo cuyas líneas maestras ya conocemos y que se nos da ahora a veces, en palabras del poeta, casi a manera de "aguafuertes"[106]. La palabra "aguafuertes", sin embargo, nos sirve sólo hasta cierto punto ya que, incluso en los

[106] En la conversación mantenida el 17 de enero de 2000.

momentos de mayor vaguedad, se percibe en Brines un deseo de perfilar las emociones y paisajes, de dar, en lo posible, claridad y precisión, incluso a lo que sólo es niebla[107]: quizás sea mejor decir que nos encontramos ante una escritura que se aproxima a un lirismo puro, en donde la emoción se va desnudando de reflexiones y de referentes externos, aunque ambos elementos no se pierdan nunca del todo. De este modo la experiencia se esencializa, a veces prescindiendo incluso del desarrollo narrativo que es tan frecuente en Brines. El poema retiene así instantes mágicos, momentos casi intemporales (véase por ejemplo "El regreso del Verbo", "Experiencia sensorial al terminar un poema"), aunque otras veces lo que se da es un texto breve de tono sentencioso ("El destino no es un lugar", "La carne o el sueño" o "Espejo en Sevilla"). En los textos más largos, lo normal es que se combinen esos instantes de iluminación o de dolor con una reflexión sobre los mismos, lo que frecuentemente se plasma también, como en anteriores libros de Brines, en diversos planos temporales (así, por ejemplo, en "Reflexión sobre un incidente"). No obstante, aun en esos poemas más extensos, el poeta no busca tanto encontrar una respuesta al misterio del mundo, como dejar constancia de ese misterio, lo que hace que el poema gane en ambigüedad y en riqueza de significados. Por otra parte, se percibe una libertad (que se venía afianzando ya desde *Insistencias en Luzbel*) en recurrir a un imaginario que ya no viene necesariamente de la experiencia cotidiana: así, por ejemplo nos encontramos con referencias mitológicas (Dafne en "Palabras a un laurel", la barca de Caronte en "La última costa") o imágenes cercanas a la alegoría ("El ángel del poema", "El largo viaje a Oriente"). Si en Brines el imaginario suele construirse a partir de la experiencia vivida y la realidad contemplada, ello no ocurre siempre así, y así nos encontramos en *La última costa* ejemplos de una escritura que necesita recurrir a la extrañeza para expresar un mundo que es en sí mismo extraño: un mundo que nace de la paradoja del ser humano, única criatura consciente de su muerte pero que posee asimismo un deseo irrenunciable de eternidad. Extrañeza de la expresión como espejo de la extrañeza del mundo, como en el poema "Reverso de la

[107] De ello son buen ejemplo los poemas "El destino no es un lugar" y "Antes de entrar en la luz", incluidos en el libro.

mejilla ruborosa", en el que se funden eternidad y nada, vida y muerte, presencia y ausencia:

> [...] y ahora sé bien que sólo en el vacío
> que he llegado yo a ver, el punto de llegada
> será en ti recibir, gran hueco misterioso,
> la vida sin final, borrada la mejilla ruborosa,
> la vida sin principio ni final.
>
> [527]

Desde el punto de vista métrico, no hay ninguna innovación en *La última costa*, que tiende, como anteriores libros, a introducir cierta regularidad en el verso libre. Hay también algún ejemplo aislado de rima: "El niño perdido y hallado (en Elca)" escrito en endecasílabos que riman en asonante[108], y "Espejo en Elca" y "Espejo en Sevilla" en coplas en octosílabos. En el caso de estos dos poemas, que en el libro aparecen uno detrás del otro, la cercanía temática viene reforzada tanto por el título como por el uso de una misma estrofa. En conjunto la musicalidad de los poemas, sostenida pero en sordina la mayor parte de las veces, está al servicio del tono evocador y melancólico que recorre el poemario.

En resumen, si la última costa de la muerte está presente ya desde los primeros versos de *Las brasas*, y es esa convivencia con nuestra condición mortal lo que determina toda la poesía de Brines, esta vivencia se nos da con diversidad de matices y con una visión particular en cada uno de los libros. Al final, queda como emblema de ese recorrido, lleno de pérdidas y memorias, de traiciones y fidelidades, una figura que nos sigue recordando a la niñez perdida, el tiempo mítico que marca, como veremos, toda la indagación de Brines sobre la vida y la temporalidad:

> Mi madre me miraba, muy fija, desde el barco,
> en el viaje aquel de todos a la niebla.

[108] El esquema de la rima, que se aproxima a una disposición en cuartetos, es el siguiente: ABBAABBAABBABA

[533]

2.10. Otros textos[109]

Un espacio lateral ocupan los *Poemas excluidos* publicados en 1985. Son una serie de textos que, como su mismo título indica, no han llegado a formar parte de ninguno de los otros libros[110]. Recoge Brines en ellos tanto algún poema juvenil como otras composiciones que, debido a que su tono o su temática no correspondían a los libros que estaba escribiendo en el momento de su creación, han ido quedando sin espacio propio dentro de *Ensayo de una despedida*. Que permanecen fuera del núcleo de la trayectoria poética briniana, nos lo demuestra el hecho de que el propio Brines no haya incluido ninguno en su posterior y definitiva -al menos por ahora- edición de poesía completa. Lo más interesante de este pequeño libro, aparte de la calidad de alguna de las composiciones, son los comentarios en prosa del autor sobre cada uno de los poemas "excluidos", de los que se nos informa incluso de las circunstancias que rodearon al proceso de escritura. Se recogen desde poemas anteriores a *Las brasas* a textos terminados a finales de los años setenta (es decir, entre *Insistencias en Luzbel* y *El otoño de las rosas*).

Otra colección de poemas que merece la pena mencionar es *Poemas a D.K.* (Sevilla, 1986), que destaca, entre las muchas antologías que existen de la poesía de Francisco Brines[111], aparte de que la selección sea del propio poeta[112], por su peculiar criterio antológico. Los poemas recogidos tienen en común que se refieren a una misma experiencia vital: el amor compartido con esa persona a la que se designa por sus iniciales "D.K". Sorprende este criterio biográfico, que nos permite trazar puentes entre

[109] Aquí sólo se incluyen algunos libros que, en mi opinión, tienen especial interés a la hora de estudiar la obra poética de Francisco Brines. Otras antologías y otros artículos se recogen en la biblografía final.
[110] Hay que exceptuar "Versos hostiles" que se incluirá en *El otoño de las rosas*.
[111] Entre estas, quizás haya que destacar, *Espejo ciego*, publicada por Alejandro Duque Amusco en 1993, junto con una cinta en la que están grabados varios poemas recitados por el propio Brines.
[112] Habría que recordar también otras dos antologías elaboradas por el autor, *Selección propia*, de la que hablo más abajo y *Musa joven* (Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1982), colección brevísima de poemas que luego aparecerán en *El otoño de las rosas* que comparten la temática común del erotismo y la belleza del cuerpo juvenil.

vida y escritura, en un poeta como Francisco Brines que ha sido, por lo general, tan parco y tan pudoroso con su biografía personal, sobre la que él mismo ha dicho:

> Mi biografía exterior, que es la que suelo hacer pública, no creo que ayude mucho a la comprensión de mi obra poética; tal vez aporte algunos datos, pero no los más significativos. En este sentido, es una trayectoria vital paralela a otras, sin particular relevancia. La otra biografía, la interior, tan valiosa para mí, es la que ha posibilitado la expresión de mi poesía; pero ésta habrá que adivinarla en los versos, pues sólo es interesante para los demás en cuanto encarnada en ellos. Todo el resto es vida significante para mí, y silencio para los demás.[113]

Esta clave biográfica nos permite seguir una trayectoria desde *Palabras a la oscuridad* hasta *El otoño de las rosas*, pasando por *Aún no* e *Insistencias en Luzbel*, libros todos ellos de los que se incluyen poemas en esta recopilación.

También es necesario mencionar dos textos en prosa. El primero de ellos es *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*[114], colección de ensayos y artículos del poeta escritos entre 1962 y la fecha de publicación del volumen. El poeta se centra en figuras muy dispares de la creación poética no sólo española como reza el título, ya que Brines incluye asimismo a autores hispanoamericanos como Pablo Neruda o Gastón Baquero[115]. Prácticamente todos los textos (tal vez podemos excluir "La imitación como intensificación poética (Neruda y García Lorca)") tratan sobre poetas particulares, más que sobre panoramas generales o cuestiones teóricas. La elección de los autores tratados viene tanto de intereses literarios como del conocimiento personal (así, por ejemplo sucede con el que fuera profesor del poeta, el padre Juan Bautista Bertrán). En algún caso, como el de Vicente Gaos, existe también el deseo de recuperar una figura casi olvidada. El interés del volumen reside tanto en la luz que proyecta sobre

[113] Rafael Alfaro, "Experiencia de una despedida", ed.cit., p. 11.
[114] Valencia, Pre-Textos, 1995.
[115] De Baquero no obstante aclara en la introducción "Todos ellos son poetas españoles, y no excluyo de esta consideración al cubano Gastón Baquero, pues lo es no sólo desde el amor y el conocimiento sino también desde su nacionalidad adoptada, hace ya muchos años" (p. IX).

las figuras analizadas como en lo que nos enseña sobre los gustos y criterios poéticos del propio Brines. Llama la atención el hecho de que Brines se interese por poetas de muy diversas líneas poéticas y también que falte uno de sus modelos esenciales como es Juan Ramón Jiménez. No está ausente, sin embargo, la figura de Luis Cernuda, del que se habla en "Ante unas poesías completas", texto que se había publicado ya en 1962 en el ya mítico homenaje que la revista valenciana *La caña gris* dedicara a Luis Cernuda y en el que participaron Valente, Octavio Paz, Gil-Albert, Castellet, Vicente Aleixandre, Gil de Biedma, Rosa Chacel y el propio Brines.

Mención aparte merece un texto en prosa (casi de prosa poética) pero que se hace imprescindible para entender su lírica. Me refiero a *La certidumbre de la poesía*, una introducción a la antología (*Selección propia*[116]) preparada por el propio autor para la editorial Cátedra. No se trata de una poética, si lo que entendemos como tal es una descripción de lo que es y lo que no es poesía, o de un intento de formular reglas y cánones sobre la lírica; sí lo es, en cambio, si lo que buscamos en una poética es una reflexión sobre el hecho de escribir y de leer poesía, en la que la experiencia personal se mezcla con pensamientos más generales. Dado que habrá que volver una y otra vez a este escrito, no me detendré más en él. Baste decir que constituye, además de una buena guía de lectura de la poesía de Francisco Brines, una bellísima reflexión sobre el acto poético que no olvida que el lector forma también parte de dicho proceso.

[116] Madrid, Cátedra, 1984.

3. El discurso elegíaco

"[...] el signo general de mi poesía es elegíaco o, lo que es lo mismo, de profundo amor a la vida"[1]. Así ha definido el propio Brines la línea tonal de su producción poética. Y en efecto muchos han sido los críticos y comentaristas de su obra que se han referido a la elegía como modelo fundamental de su escritura y de su visión del mundo[2].

Por ello, la primera pregunta que debemos hacernos es si el modelo de la elegía y la tradición elegíaca pueden decirnos algo sobre la construcción del poema en la lírica de nuestro autor[3]. Sin embargo, nada más comenzamos a indagar en este terreno nos encontramos con un obstáculo: la mayor parte de los críticos usa el término sin explicar qué entienden por "elegía" o por "elegíaco". En este sentido, es raro encontrar un

[1] Rafael Alfaro, "Experiencia de una despedida", *Cuervo*, 1980, p. 17.

[2] Del tono elegíaco han hablado Alejandro Duque Amusco ("Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, 1979, p. 54), José Luis Cano ("La poesía elegíaca de Francisco Brines: "Palabras a la oscuridad", *Generaciones de posguerra*. Madrid, Guadarrama, 1974), Dionisio Cañas ("Francisco Brines: plenitud y entusiasmo de un canto otoñal", *Ínsula*, 485-486, 1987; Introducción a *El rumor del tiempo*. Madrid, Mondadori, 1989, p. 15), Bernardo Delgado ("La obra completa de Francisco Brines", *Jugar con fuego*, 1, 1975, p. 35), Victor García de la Concha (reseña de la poesía completa en *ABC Cultural*, 26-IX-1997), Miguel García-Posada ("Francisco Brines, el Poeta Elegiaco", *Babelia*, 11-X-1997), José Carlos Mainer ("Para esperar la nada", *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona. Crítica. 1994, p. 87), Gabriele Morelli ("Motivo italiano en la lírica de Brines: Muros de Arezzo", *Peña Labra*, 57, 1986, p. 22), Pedro J. de la Peña ("Francisco Brines puerta a puerta", *Peña Labra*, 57, p. 34) y Luis Antonio de Villena ("Sobre "Insistencias en Luzbel" y la poesía de Francisco Brines", *Papeles de Son Armadans*, 267, 1978, p. 214; "El poema emblema la poesía (Vivencia de un poema de Francisco Brines", *Peña Labra*, 57, p. 10; "Una charla con Francisco Brines", *Olvidos de Granada*, 1986, p. 35). Recientemente, una noticia de la sección de Cultura de *El País* (24-XI-1999) traía el siguiente titular: "La poesía elegiaca de Francisco Brines recibe el Premio Nacional de las Letras".

[3] Dado que la bibliografía sobre la elegía es muy extensa y su campo desborda el ámbito de este capítulo, me centraré sobre todo en la modalidad de lo elegíaco, tal y como se explica más adelante, aludiendo tan sólo tangenciamente a la elegía funeral. Asimismo, entre la extensísima bibliografía, el presente capítulo toma como base central de su reflexión los estudios del grupo P.A.S.O. sobre el particular, en especial el artículo de Pedro Ruiz Pérez "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía" (en Begoña López Bueno, ed, *La elegía*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996), así como el artículo de José Jesús Bustos Tovar, "La elegía funeral como forma del discurso poético", *Teoría del discurso poético: actes du Ve colloque du S.E.L.* Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986 (este último texto analiza la elegía funeral pero sus conclusiones resultan muy interesantes a la hora de valorar algunos aspectos de la poesia de Brines).

comentario de mayor extensión como el que al respecto nos ofrece Alejandro Duque Amusco:

> Se trata de la más genuina tradición elegíaca hispana, caracterizada por ese "dolorido sentir", consecuencia de la implacable conciencia de la pérdida sucesiva de la vida y, en contraste, por la exaltación de la belleza, más anonadante cuanto más efímera. El estoicismo vital y el carácter contemplativo, escéptico y metafísico son, asimismo, connotaciones adjuntas a nuestra tradición elegíaca. Tradición que en España se inicia en el siglo XV con Jorge Manrique, y tras continuar, durante los siglos XVI y XVII, con Garcilaso y los metafísicos (Aldana, Medrano, Andrada, Quevedo) llega hasta nuestros días representada por la obra de Antonio Machado. No menos importante, y en una relación más decisiva con la poesía de Brines, es la figura de Luis Cernuda, responsable directo de la vinculación de nuestra lírica a fuentes foráneas, principalmente inglesas, y agregada también a esta misma tendencia elegíaca. Más próximos a nosotros en el tiempo, y dentro de dicha tendencia, encontramos a José Luis Hidalgo, a José Hierro y a Carlos Bousoño, con aportaciones individuales de innegable mérito.[4]

Aunque el panorama dista mucho de ser completo[5], hay aquí al menos cierto intento de encuadrar lo elegíaco dentro de una tradición concreta. Hubiese sido deseable, con todo, que, al nombrar a los distintos poetas, hubiese hecho referencia también a alguno de los títulos que, dentro de cada obra, responden mejor al modelo elegíaco. Por otra parte, es evidente que, al referirse a la elegía, Amusco hace referencia más a una posición existencial, e incluso filosófica, que a una forma de construcción poemática.

---

[4] Art. cit, p. 54.

[5] Hasta el punto de ser inexacto: así, no se puede decir que Manrique inaugure el género elegíaco, cuando en el propio siglo XV, hay antecedentes aun del modelo más restringido de elegía funeral como el del tío del poeta Gómez Manrique (a este respecto, véase el libro de Pedro Salinas, *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*. Barcelona, Seix Barral, 1974). También hay que tener en cuenta los ejemplos del romancero, de la poesía popular primitiva, la lamentación entre lo serio y lo cómico por Trotaconventos en el *Libro de Buen Amor* o el planto *¡Ay, Jherusalem!* (resulta curioso, por otra parte, que al referirse a varios de nuestros poetas del Siglo de Oro utilice el adjetivo "metafísicos" que suele emplearse normalmente para un grupo de poetas ingleses coetáneos que tienen varios puntos de convergencia con nuestros clásicos). No obstante, lo que sí es cierto es que Amusco nombra a aquellos representantes de la tradición más cercanos a Brines y que éste ha podido leer con más facilidad.

Al intentar definir la elegía, nos encontramos con dos extremos que nos ayudan muy poco a entender la poesía de Brines. Ambos extremos están curiosamente apuntados en la definición que de "elegía" da el diccionario de la R.A.E[6]:

> Composición poética del género lírico, en que se lamenta la muerte de una persona o cualquier otro caso o acontecimiento digno de ser llorado, y la cual en español se escribe generalmente en tercetos o en verso libre. Entre los griegos y latinos, se componía de hexámetros y pentámetros, y admitía también asuntos placenteros.

Si usamos el término con total laxitud y por elegía entendemos un poema triste, no estamos diciendo nada. La "tristeza" mayor o menor de un poema no sólo conlleva cierto grado de subjetividad sino que nos acerca más a una psicología elemental que a la realidad del poema como objeto artístico y como hecho verbal (no obstante, el elemento psicológico no es del todo desdeñable, como luego veremos). Por otra parte, si nos vamos al otro extremo y consideramos la elegía como poema sobre la muerte de alguien, tampoco nos sirve para hablar de Brines, ya que en efecto muy pocos poemas del autor son elegías a la muerte de una persona concreta: "La mano del poeta (Cernuda)" de *Palabras a la oscuridad*; "El usurpado", "Con un ramo de rosas" y "In memoriam J.B" de *El otoño de las rosas*[7] pueden señalarse casi como excepciones. No es su poesía mayoritariamente poesía "de *una* muerte" como dice Wardropper[8], sino poesía de la amenaza de la muerte sobre cada una de las realidades de la vida. Si queremos buscar la muerte de una persona concreta en su poesía, la encontramos sobre todo en la proyección de la muerte propia, pero es evidente que existen diferencias entre una poesía que canta a un tú concreto, a una muerte que ha sucedido, y una lírica,

[6] Cito por la vigésimo primera edición.
[7] Se podría añadir un poema tal vez como "La última costa" donde aparece la madre muerta, aunque en el poema no haya tanto un lamento por la pérdida de la madre como una posibilidad de reencuentro, aunque sea entre dos sombras. También encontramos un recuerdo de la madre muerta en un poema no recogido en libro, "Donde muere la muerte" (*El Cultural*, 18 de abril de 2001, p. 159.
[8] *Poesía elegíaca española*. Salamanca, Anaya, 1967, pp. 8-9.

predominante en Brines, en la que el yo dialoga con el mundo y canta una muerte que sucederá en el futuro.

El mismo Brines no parece muy preocupado por la exactitud de la terminología cuando dice, por ejemplo "[...] soy un poeta elegíaco, como lo son casi todos los poetas"[9]. Si Brines tiene razón y casi todos los poetas son elegíacos, es como si no lo fuera ninguno, pues entonces el supuesto rasgo caracterizador no nos sirve para distinguir a unos de otros. Sin embargo, a pesar de su vaguedad terminológica, hay una verdad profunda que se esconde tras esta frase y que tiene que ver con la necesidad de la escritura. No obstante, antes de adentrarnos en ese camino, conviene hacer un poco de historia y recordar, a grandes rasgos, la conformación de lo elegíaco en la tradición lírica occidental.

La poesía elegíaca griega data del siglo VII a.C y, durante su evolución no mantiene una uniformidad de tono o de contenido: hay elegías de contenido político (Solón), de apelación al combate (Tirteo, Calino), de carácter lírico-narrativo (Antímaco, Calímaco),... Entre esa diversidad de tono y tema, se halla asimismo la exaltación (y aquí encontramos la línea más cercana a la escritura de Brines) de un hedonismo que se enlaza con la brevedad de la vida humana (así en Mimnermo o en Teognis de Megara) A éste último poeta pertenecen unos versos que quizás no hubiese dudado en firmar el propio Brines:

> Insensatos y necios los hombres que lloran a los muertos
> y no a la flor de la juventud que se va marchitando.[10]

Esta diversidad temática y tonal venía uniformada, sin embargo, por un rasgo común que heredará la elegía latina (y precisamente es la elegía latina la que ha influido de manera decisiva en nuestra tradición cultural). Dicho rasgo es una característica métrica, el dístico elegíaco, combinación de un hexámetro y el pentámetro. Cuando en la literatura posterior se produzca un retorno a las fuentes clásicas de la elegía, se intentará

[9] En la conversación mantenida con el poeta en Madrid el 17 de enero de 2000.

a veces retomar esa identificación con una forma métrica, y así se recurrirá por ejemplo a los tercetos encadenados (que perduran aun en el siglo XX en una elegía tan famosa como la que Miguel Hernández dedica a Ramón Sijé). Sin embargo, la evolución de la elegía, ya incluso en los siglos XVI y XVII, llevará desde una unidad entre contenido y forma a una libertad métrica cada vez mayor.[11]

No obstante, aunque, como se ha dicho, no es posible señalar una temática concreta para la elegía griega, si es posible encontrar, al menos en cierta medida, cierta unidad tonal que tiene que ver con el contexto en el que nace la lírica elegíaca arcaica. Como señala Rodríguez Adrados, la nueva situación de la que parten elegíacos y yambógrafos es la de un

> [...] individualismo. Las luchas externas son dobladas por otras en el alma de cada hombre, dando así origen a la lírica en sentido moderno.
>
> Es en nuestra época [siglos VII-V a.C] cuando se ve surgir al artista que firma su obra o al poeta que, como Focílides o Mimnermo, introduce en sus versos su nombre para que nadie se los arrebate. Los poetas se nos descubren en sus versos como personalidades individuales y no se ocultan detrás de ellos como los poetas épicos. [...] Lo que les interesa -se ha dicho muchas veces- es el *hic et nunc*, el aquí y el ahora. El poeta expone su propio pensamiento y sentimiento [...] [12]

Los primeros testimonios de la lírica en Occidente nacen, pues, de la mano de la elegía y de los versos yámbicos, con una vocación clara de ser poesía del yo. Ya no estamos en la epopeya, en la que sólo tiene cabida el tiempo sagrado de dioses y héroes, que es

---

[10] "[Siendo joven se puede dormir junto a alguien coetáneo]", *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV A.C.* (García Gual, ed.). Madrid, Alianza, 1989, p. 60.

[11] Sobre la cuestión métrica, véase Begoña López Bueno, "De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género", *La elegía*, ed. cit., pp. 134-136.

[12] *Líricos griegos: elegiacos y yambógrafos arcaicos: (siglos VII-V A.C)* (Vól. I). Madrid, C.S.I.C., 1990, p. XI.

prácticamente un no-tiempo[13]. La lírica nos sitúa ante el tiempo frágil de la vida humana, una vida que puede quebrarse en cualquier instante:

> Pero hay una idea que halla eco en todos nuestros poetas, uno a uno [...]; la idea de la indefensión del hombre, de la falta de bases sólidas en que asentar su conducta y de la inseguridad de su futuro. [...] el concepto arcaico del hombre como un ser de tremenda limitación ante el poder superior de los dioses. Concepto con precedentes en la época pero que sólo ahora marca toda una filosofía de la vida [...][14]

Todo esto nos explica mejor la evolución general de la lírica que el caso concreto de la elegía tal y como se configurará en siglos posteriores. Sin embargo, encontramos en esta tradición dos rasgos que, al irse asociando a la poesía lírica, harán más fácil la posterior identificación por parte de algunos autores entre lo lírico y lo elegíaco: me refiero a la centralidad del yo y a la vez a una concepción de dicho yo no ya como el héroe de la epopeya, sino como alguien que vive cercado por límites insuperables. Evidentemente, el límite último, máximo, es la muerte. Cuando nos acercamos a la temática funeraria en la primitiva elegía, los orígenes del término nos sitúan ante una curiosa asociación entre la muerte y la celebración báquica:

> La elegía tiene su origen, de una parte, en los discursos de la epopeya, de los que saca su carácter exhortativo -aunque ahora la exhortación se refiere a situaciones reales del presente-. [...] Pero, al tiempo, la Elegía tiene una raíz popular que la mayoría de los autores -antiguos y modernos- solían encontrar en el [...] canto del duelo [...] Del elogio del muerto pueden derivarse fácilmente la parénesis y las consideraciones morales y las generales sobre la vida; y si se piensa con O.Weinrich que el lugar propio de la Elegía era precisamente el canto que se entonaba en el banquete fúnebre, en el que existía una mezcla de duelo y de alegría báquica, se explican simultáneamente

[13] Vid. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid, Alianza, 1994, pp. 39-52.
[14] Op cit., pp. XIV-XV.

> los motivos más frívolos de la Elegía y el hecho mismo de que fuera el banquete, el lugar más común, aunque no único, en los siglos posteriores [...][15]

Por tanto, ya desde antiguo existía una tradición en la lírica que vinculaba el dolor de la muerte con la necesidad de aprovechar los placeres (fugaces) de la vida. La muerte, como realidad radical del ser humano, no sólo lleva a reflexionar sobre ella mismo, sino inevitablemente también sobre su contrario, la vida. La exhortación, la reflexión moral, surge así de manera natural en torno a la vivencia de la mortalidad, ya que el horizonte de la muerte nos incita a ser responsables de una vida tan frágil. Exhortación, unida a la celebración del placer en la perspectiva de la muerte, aparecen precisamente en el imperativo del *carpe diem*, actitud repetida -aunque el mérito de la formulación pertenezca a Horacio- entre los elegíacos latinos.

La elegía latina, referencia obligada para los poetas renacentistas, es una elegía fundamentalmente de tema amoroso, que no toma como único modelo la poesía griega en dísticos elegíacos sino también otras modalidades como el epigrama helenístico o la poesía bucólica[16]. Los nombres de Catulo, Tibulo, Galo, Propercio, Ovidio... dejan para la tradición posterior una escritura en la que se afianza el derecho del poeta a expresar su propia subjetividad y su ámbito privado sin necesidad de justificar su labor a través de la exaltación de los valores religiosos y patrióticos de la colectividad. El poeta ya no es el cantor de las grandes hazañas de los dioses y los héroes, o al menos no es sólo eso: puede contar con igual intensidad sus propias preocupaciones, sus alegrías y tristezas cotidianas, la exaltación y el dolor que le produce la pasión amorosa, su temor a la muerte y la vejez que vendrá. El poeta no se pondrá como único objetivo perpetuar en la memoria de las gentes el recuerdo de reyes y emperadores, de dioses y semidioses. Si Mnemósine, la Memoria, es la madre de las Musas, no es la misma Memoria la que inspira a unos y otros poetas. Ahora el poeta cree que deben recordarse también vivencias que resultan insignificantes para la Historia, pero no para la historia personal

[15] Op. cit., ibídem.

del individuo: pasar la noche o no con una muchacha, las infidelidades amorosas, la intimidad familiar, la alegría del encuentro con un amigo... todos ellos son sucesos que son dignos de quedar en el papel y repetirse en la lectura de generación en generación. El poeta encuentra (o cree encontrar) en la poesía un medio de perduración no ya del príncipe, sino de sí mismo. En cierto sentido, esa necesidad de perdurar se hace más perentoria, ya que, si es verdad que las sociedades y sus mitologías también desaparecen, la muerte, en última instancia, es una cuestión que atañe a los individuos y no a las colectividades. La sociedad sigue existiendo cuando el individuo muere, forma parte de ese *continuum* de las generaciones pero su realidad última es la discontinuidad de la muerte y con ella la pérdida de su yo personal, que es sobre todo memoria, y por ello ésta clama por perdurar. Esta contraposición entre la memoria de la épica y la humilde memoria de la lírica la insinuará, siglos después, el propio Brines al titular un poema de *Palabras a la oscuridad* como "Versos épicos" [111-112] y, contar, sin embargo, una vulgar historia de amor[17]. El poema, en los elegíacos latinos como en la mayoría de nuestros contemporáneos, no es el territorio de la comunidad, al menos no primordialmente, sino del individuo, acaso de la pareja amorosa. Otra cosa es que ese individuo, como ser social que es, se relacione con la sociedad de la que, quiera o no, forma parte.

Como dice Bieler, "La elegía de los escritores del tiempo de Augusto tiene por objeto esencial la esfera privada del *otium*"[18]. Lo público no es sino tangencialmente objeto de su escritura. Esa relación entre la elegía y el ámbito de lo privado será uno de los rasgos que hereda la escritura elegíaca de épocas posteriores:

> [...] hay un terreno compartido que vertebra y da unidad y sentido a toda la historia occidental de la elegía: las nociones tonales de ausencia, melancolía y nostalgia, el ámbito -si así quiere llamarse- de la sentimentalidad. Lo que requiere, a su vez, de propio y por esencia, el espacio de lo privado, de la

[16] Para la elegía latina, véase Ludwig Bieler. *Historia de la literatura romana*. Madrid, Gredos, 1992, pp. 233-254.
[17] Sobre este poema, tendremos ocasión de hablar en el capítulo quinto.

> intimidad. (Aspectos todos ellos [...] que se oponen respectivamente a lo celebrativo y lo público, las dos nociones precisamente asociadas al género de la oda -aunque la oda española áurea más genuina no se atenga precisamente a ello- que así, actúan, oda y elegía, como una pareja antitética y complementaria, esto es, dialéctica, en la tradición poética occidental).[19]

El Renacimiento, con su recuperación de los modelos clásicos, proporcionará la base necesaria para que la tradición elegíaca se mantenga. Sin embargo, es el siglo XVII el momento clave para entender el rumbo que toma el modelo elegíaco y la herencia que deja para la posteridad. Si el XVI se mantiene fiel a la poética de la *imitatio*, el XVII, desde la concepción barroca, irá dando cada vez más valor a la innovación, a la reelaboración de la tradición heredada para expresar un sentido del mundo muy distinto. Si en el XVII la Antigüedad grecolatina sigue siendo una referencia ineludible, su relación con dicha tradición es distinta, no sólo por la búsqueda de innovaciones formales sino porque su concepción del mundo no es ya la del Renacimiento. Ambos aspectos (el formal y el cosmovisionario) supondrán una puerta abierta para la conformación moderna de lo elegíaco: la innovación formal permite al poeta romper con unos cauces fijos para su creatividad de tal manera que el poema puede definirse más por una tonalidad propia que por una estructura fijada de antemano. Por otra parte, la concepción barroca del mundo, dominada por la omnipresente amenaza del Tiempo, nos pone ante una visión de la realidad muy próxima a la que sostendrán los poetas elegíacos posteriores, entre los que hemos de contar al propio Brines. De hecho, Jaime Siles considera que la poesía de Brines está muy próxima a la cosmovisión barroca, y así sostiene que un

> [...] haz de elementos barrocos -producto, creo, de la educación de Brines en los jesuitas y de su período de formación, que coincide con los primeros años

[18] Op. cit. p. 233. Sobre la cuestión de lo público y lo privado en los elegíacos latinos, véase también Octavio Paz, *la llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, Seix-Barral, 1997, pp. 73-74.
[19] Begoña López Bueno, "Presentación", *La elegía*, ed. cit., p. 8.

> del franquismo en los que se intenta reproducir un espíritu similar al de la Contrarreforma, constituye la base de su sistema referencial [...][20]

El propio Brines ha dicho que su poeta preferido de la literatura española es Quevedo[21], en cuya escritura la presencia amenazante del Tiempo es una constante. Por otra parte, son muchos los poetas españoles en el siglo XX que han recogido como una herencia imprescindible la visión de la muerte que se da en la obra del gran poeta barroco, y en concreto poetas inmediatamente anteriores a la promoción de Brines como Blas de Otero[22].

Volviendo a la evolución de lo elegíaco, Pedro Ruiz Pérez en su artículo fundamental, "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía"[23], considera que el XVII es el momento en el que la elegía, como una estructura métrica y temática, va escorando hacia un tono, lo elegíaco. Sin ese paso -y esa distinción- de la elegía a lo elegíaco, no es posible comprender dentro de qué tradición se inscribe Brines y tantos otros poetas que han hecho de la melancolía y de la pérdida el motor de su escritura:

> Cualquier intento de aproximación al concepto de "elegía" en el período barroco debe partir de una constatación básica: la inexistencia de géneros poéticos concebidos como modelizaciones cerradas y ordenadas en un sistema riguroso. A la falta de paradigmas estables debemos sumar la *contaminatio* procedente de de la cada vez más pujante "imitación compuesta", lo que desemboca en una multiplicación de las formas mixtas [...] El fenómeno se acentúa en el siglo XVII debido a la evolución que conoce la poética procedente del renacimiento [...] que confluye en una crisis del sistema poético cada vez más evidente. [...] Surgen así distintas modelizaciones, que responden a criterios heterogéneos y no siempre relacionables entre sí: la silva [...], la oda [...] o la elegía, que deriva cada vez

[20] "Para las fuentes de Francisco Brines: substrato barroco y refacción funcional", *Miscellanea Antverpiensia*. Tubinga, Max Niemeyer, 1992, p. 279.
[21] Así al menos lo afirmó en la charla mantenida con Carlos Bousoño y Diego Jesús Jiménez en el Centro Mesonero Romanos de Madrid el 11 de mayo de 1998.
[22] Cf. Douglas C. Sheppard, "Resonancias de Quevedo en la poesía española del siglo veinte", *Kentucky Foreign Language Quarterly*, IX, 2, 1.962, pp.105-113.
[23] Begoña López Bueno, ed., *La elegía*, ed. cit., pp. 317-368.

> más hacia "lo elegíaco", entendido como un tono, que rebasa con particular intensidad lo que sería una estricta codificación genérica.[24]

Al difuminarse las fronteras y al perder pie una clasificación estricta por géneros, la elegía va a irse dejando definir más bien por un tono y unos temas específicos, lo que deriva en los que Ruiz Pérez llama "[...] el desbordamiento de la elegía en el espacio tonal de lo elegíaco"[25]. Pero esto ha sido posible no sólo gracias a una nueva concepción formal sino también a una sensibilidad distinta. Dicha sensibilidad pugna por decirse y crea un espacio poético propio, que conserva mucho de la antigua elegía, pero que exige una libertad mayor que la que permite un subgénero determinado. En esa sensibilidad moderna, que heredaran siglos posteriores, se deja sentir lo elegíaco no como un tono más de la poesía, sino como una mirada privilegiada, la que quizás expresa mejor la nueva situación del ser humano ante sí mismo y ante un mundo que no puede pensarse ya fuera del Tiempo:

> En correspondencia con el nuevo sujeto histórico, la ampliación del alma, la sentimentalidad y la experiencia burguesa, un nuevo sentido de la historia, la vida y la muerte y el propio concepto del hombre, su expresión poética se desplaza entre las lágrimas, que van perdiendo su primacía, y la tensión por recomponer un orden, cada vez más sentido como imposible y situado sólo en el pasado. Por ello, el hombre y la lírica tienden a instalarse en la pérdida y su expresión máxima, la melancolía, como el espacio del nuevo sujeto histórico (y poético).[26]

Pérdida y melancolía se configuran así como dos pilares básicos de esa nueva sensibilidad que, salvando las distancias, es también la de Brines. El llanto (término que aparecía literalmente en la denominación medieval de "planto") tendrá cada vez menos razón de ser. En efecto, las lágrimas suponen un momento de gran intensidad, una expresión que traduce una enorme tensión emotiva y a la vez un alivio espontáneo de

[24] Art. cit., pp. 317-318.
[25] Art. cit., p. 319.
[26] Art. cit., p. 324.

esa tensión. Pero la melancolía es otra cosa: no es la pérdida repentina que produce un intenso dolor que se traduce en llanto, sino una tristeza continuada, casi una manera de ser (y para nuestros clásicos, lo era, en efecto, ya que el melancólico era un tipo de personalidad asociada a uno de los cuatro humores del cuerpo humano). Si como dice Ruiz Pérez la melancolía y la sensación de pérdida se constituyen como "el espacio del nuevo sujeto histórico (y poético)", no puede expresarse dicho espacio mediante las lágrimas que sólo pueden ser un momento de tristeza (por largo que sea éste), sino por un dolor más contenido, pero no menos profundo, en el que sí es posible instalarse como forma de vivir y de mirar la realidad. Escribe Brines en *Las brasas*:

> [...] Es un hombre
> cansado de esperar, que tiene viejo
> su torpe corazón, y que a los ojos
> no le suben las lágrimas que siente.
> [*el subrayado es mío*]
> [25]

Las lágrimas "se sienten" porque, en efecto, hay muchas pérdidas que llorar, pero el corazón se ha quedado, como ya recoge el lenguaje coloquial, seco ("sin llanto", recalca el primer poema de *Las brasas*): la tristeza como modo existencial llega un momento en que no puede recurrir más a las lágrimas y ello es signo, no de un dolor menor, sino de una identificación plena con ese dolor que se ha hecho una constante compañía del sujeto poético (en contraste, el niño sí que puede llorar porque la tristeza es una alteración en su vida y no una forma de ser). Ese "dolorido sentir" como expresión de lo elegíaco necesita de una cierta serenidad para expresarse, serenidad que puede indicar una aceptación del dolor, pero sobre todo que el dolor, apagado pero constante, se ha quedado adherido a la pupila del yo lírico. Poetas como Leopardi, Keats, Cernuda[27]... el

[27] Es significativo que una de las mayores influencias de Brines, Luis Cernuda, que además escribió elegías funerales (por ejemplo, "A un poeta muerto", dedicado a García Lorca), tituló uno de sus primeros poemas publicados "Elegía" dentro de *Égloga, elegía, oda*. En dicho texto, la elegía no procede de una muerte concreta, sino de un vago sentimiento de pérdida, una tristeza que no llega a concretarse. Por otra parte, el título de dicho poemario (convertido luego en la segunda sección de *La realidad y el deseo*)

propio Brines han recogido esa herencia de una mirada melancólica que sólo en contadas ocasiones se hace de nuevo llanto[28].

En este sentido, sí podemos aceptar una declaración como la de Brines cuando afirma que casi todos los poetas son elegíacos o como la de Luis Rosales cuando nos dice "Porque fija el pasado, el sentimiento elegíaco es la naturaleza misma de la poesía"[29]. Estamos también en la estela del "Se canta lo que se pierde" machadiano, al que ya hemos hecho referencia[30]. No obstante, el sentimiento elegíaco es algo que va más allá de lo poético. Si los poetas del XX tienden a identificar poesía con elegía, es porque lo elegíaco sirve a modo de espejo de toda una sensibilidad moderna en la que el sujeto ya no encuentra fácilmente su lugar en el mundo. Escribe Pedro Ruiz Pérez:

> En consecuencia, el agudizado sentimiento de pérdida, que no encuentra objeto y asidero en el amor ni en la muerte, impregna la nueva concepción vital y, en continuidad, la poesía, en la que se opera un fenómeno trascendental: el desplazamiento de la elegía desde el espacio de lo discursivo -con sus rasgos de distanciamiento, objetivación del sentimiento, tercetos, descripción y narración- al de la lírica, asentando lo que constituirá una identificación esencial en la poesía moderna, en la que prácticamente resultan inseparables lirismo y elegía.[31]

Brines encuentra así que su escritura entronca naturalmente no sólo con una poética anterior a su obra sino también con una sensibilidad para la cual lo elegíaco es signo de

---

muestra una voluntad por parte de Cernuda de referirse a los modelos aureos, en los que la elegía, como la oda, no se limitaba a una temática concreta.

[28] Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios* (Madrid, Alianza, 1996) señala a Goethe como una figura importante entre el XVIII y el XIX en la conformación romántica de lo elegíaco: "[...] Goethe, que con sus *Elegías romanas*, configura un modelo de poema caracterizado por un tono melancólico y nostálgico [...]" (p. 309).

[29] *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid, Cultura Hispánica, 1966, p. 15.

[30] Esta visión dentro de la misma literatura guarda ciertas concomitancias con la interpretación psicoanalítica según la cual el arte nace de la insatisfacción del ser humano frente a la realidad, de nuestras frustraciones y pérdidas (vid. Isabel Paraíso, *Literatura y psicología*. Madrid, Síntesis, 1995, p. 120 y *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid, Cátedra, 1994, pp. 45-47; y Sigmund Freud, "El poeta y los sueños diurnos", *Obras completas*, II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, pp. 1343-1348). Véase también Pedro Córdoba, "Melancolía del referente poético", *Teoría del discurso poético: actes du Ve colloque du S.E.L.* Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, pp. 137-145.

una relación particular con la existencia y "componente básico de la poesía de la modernidad"[32].

Esta visión de lo elegíaco también puede explicarnos por qué la elegía como poesía de "una" muerte (en expresión -ya citada- de Wardropper) no va siempre de la mano con lo elegíaco, o viceversa. María Paz Díez Taboada, al estudiar la elegía romántica española, ha hecho la siguiente distinción entre elegía y elegíaco:

> La diferencia fundamental entre *la elegía* y *lo elegíaco* estriba en el *llanto por alguien*, frente al *llanto por algo*; es decir, entre el llanto por una persona o realidad personificada y el llanto por alguna situación desgraciada, por algún hecho trágico, etc.[33]

La distinción de Díez Taboada lleva a cierta confusión ya que, como hemos visto, la elegía desde sus orígenes va más allá del lamento por la muerte de *alguien*. Sin embargo, nos puede resultar útil a la hora de deslindar algunas modalidades poéticas. En este sentido, podemos observar cómo muchos de los grandes poetas elegíacos no tienen por qué recurrir a la experiencia de una muerte concreta para expresar su dolor. De hecho, si bien tomamos frecuentemente como referencia los poemas sobre la muerte *de alguien* para reflexionar sobre lo elegíaco, éstos no siempre se inscriban plenamente en ese ámbito. Como indica Ruiz Pérez,

> Como discurso de celebración, la poesía de la muerte se aparta progresivamente de lo elegíaco y, por vía descriptiva (del monumento funerario) o narrativa (de la vida y virtudes del difunto), se constituye una afirmación de la presencia o, lo que es lo mismo, un intento de negación de la ausencia, es decir, la inversión de la elegía.[34]

---

[31] Art. cit, p. 337.
[32] Pedro Ruiz Pérez, art. cit., p. 368.
[33] *La elegía romántica española*. Madrid, C.S.I.C., 1977, p. 27.
[34] Art. cit., p. 328.

Esto ya es palpable en uno de los poemas que se suele citar como exponente de la tradición elegíaca española como son las Coplas de Jorge Manrique. En ellas, la amargura del *ubi sunt?* acaba siendo superada por la presencia del Maestre don Rodrigo. El sentimiento elegíaco (en el sentido en el que aquí hablamos) aparece efectivamente en las Coplas, pero, a la manera de un espíritu maligno, es convocado para ser expulsado de nuevo. La doble perspectiva de la fama y de la vida eterna impiden que la melancolía y el sentimiento de pérdida se instalen definitivamente en el poema (si bien desde la modernidad, es fácil que el lector haga una lectura plenamente elegíaca del mismo, en la que se acentúe precisamente la sensación del *ubi sunt?*, que conecta fácilmente con gran parte de la tradición literaria posterior).[35]

El poeta elegíaco moderno tiene que vérselas con un sentimiento de ausencia mucho más acuciante. Las presencias convocadas a través de la palabra y la memoria no llegan con facilidad, a veces se pierden definitivamente. El *ubi sunt?* se convierte en la mirada del sujeto poético: la interrogación del sintagma latino cobra todo su sentido, ya que se trata de una pregunta nunca contestada, pues la pregunta nunca resulta satisfactoria. Paradójicamente, la realidad toda se presenta bajo el rostro inquietante de la ausencia. En uno de los escasos ejemplos de elegía funeral de Brines, "Con un ramo de rosas", nos encontramos precisamente con la dificultad de convocar al muerto, de hacerlo presente. El poema parece así dibujar tan sólo el espacio de la ausencia, desde la cual la *consolatio*[36] (fundamental, por ejemplo, en la elegía manriqueña) se hace harto difícil:

> Te he traído estas rosas, y no he podido verte
> más allá de la piedra. Ha sido un viaje vano.
> En ningún sitio estás. ¿Acaso te buscaba,
> o era a mí a quien buscaba? Si estás en las cenizas
> es igual que en la nada, o no tener origen,

[35] La valoración de la melancolía como algo positivo empieza a cobrar fuerza en la poesía post-medieval (véase Raimond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía, de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid, Alianza, 1992, pp. 217-237). El hombre medieval encontraba dificultades para no enfocar la melancolía desde la perspectiva del pecado: hasta el siglo XV, la melancolía no dejó de identificarse con el concepto entre moralista y semiteológico de "acedia" (vid. op. cit., p. 245).

[36] No obstante, véase la reflexión sobre la *consolatio* en Brines al final de este capítulo.

y sólo en las cenizas yo puedo hallar mi vida,
pero no en esas tuyas, las de mi infiel memoria.
Y alguien soplará en ellas para que al fin me pierda,
y borraré conmigo también la vida tuya.

[439]

Aquí el muerto ni siquiera tiene un nombre. El nombre propio hubiese transmitido una mayor sensación de presencia, una cierta confianza en la palabra poética para salvaguardar la memoria del muerto. Sin embargo, para Brines, la muerte es anónima. Supone la pérdida de todo signo de individualidad (y el nombre es quizás el signo más poderoso en el que nos reconocemos cada uno de nosotros como alguien único e irrepetible):

Os miro,
y veo despojados vuestros jóvenes cuerpos,
y apenas reconozco vuestras antiguas diferencias.
Sólo algún diente de metal, porque aquellas sonrisas
se han transformado en el horror de un bostezo profundo.

[146]

Todos los muertos son el mismo muerto. El ser humano, cuya consciencia le permite establecer los límites entre el yo y el mundo, vuelve, con la muerte, a formar parte del *humus* originario, del magma indiferenciado de un mundo sólo consciente a través de los ojos efímeros de hombres y mujeres. El nombre propio es así patrimonio exclusivo del vivo. Los muertos no tienen por qué tener nombre (de entre las escasas muestras de elegía funeral del poeta valenciano sólo la elegía a Cernuda conserva el signo del nombre propio; otro texto de *El otoño de las rosas* -al que pertenece el poema reproducido arriba- se llama significativamente “In memoriam J.B.”, donde las iniciales más que testimoniar un pudor biográfico -con todo, nada raro en Brines- dejan sobre todo la impresión de un hueco, en el que no puede inscribirse siquiera un nombre

completo[37]). Frente a la necesidad que otros poetas han sentido de dejarnos un nombre (Rodrigo Manrique, Ramón Sijé, Sánchez Mejías, los combatientes ya no anónimos en *España, aparta de mí este cáliz*,...). Brines parece ir más allá, en su sentimiento de pérdida, como si la muerte fuera también la pérdida de un nombre propio. Es la ausencia absoluta, ausencia que se expresa con naturalidad en alguien para quien lo elegíaco no es una forma poemática concreta sino una manera de mirar y de escribir.[38]

Para el poeta elegíaco moderno, la elegía entendida como canto a la muerte de alguien no es necesariamente el mejor cauce para expresar su mundo. Ni siquiera necesita de ella. Desde su visión particular, la muerte de una persona querida o admirada no es en el fondo un acontecimiento excepcional, una ruptura radical en el curso de la existencia, sino ley de vida (otra cosa es que esa ley se acate respetuosamente: el poeta elegíaco moderno puede muy bien aceptar que dicha ley exista sin verse impelido a resignarse con estoicismo ante ella). De cualquier forma el conocimiento de esa ley hace que el sujeto poético encuentre en todo lo existente un motivo de lamento elegíaco: la muerte cotidiana de cada día al atardecer, las flores que se marchitan, la llegada del otoño, una despedida amorosa, el envejecimiento del cuerpo... Poco a poco, se produce un "[...] desplazamiento de lo elegiaco que lleva del territorio de la muerte al espacio de la vida, percibida ahora en toda su problemática inmanencia"[39]. La pérdida se reconoce en cada realidad, y así la escritura es especialmente sensible a esa muerte lenta que se va

[37] Aunque probablemente se trate de José Brines, el padre del poeta: si es así, es palpable el contraste entre un ejemplo clásico de la elegía funeral como son las coplas manriqueñas, donde el nombre del padre (y su *status* social ya presente en el mismo título del poema) resulta un elemento clave y la actitud briniana, tan distinta a la del escritor del XV.

[38] Una asimilación tal de lo elegíaco hace, por ejemplo posible, que Brines titule un poema "Madrigal y elegía" [448]: en principio, aunque el madrigal no es un subgénero perfectamente definido, las expectativas del lector se orientan fácilmente hacia una composición en la que predomina la elegancia y la delicadeza de trazo (términos que la R.A.E. recoge en su definición de lo madrigalesco). En cambio, elegía parece guiarnos hacia un terreno más serio, de resonancias más trascendentales. Para Brines, sin embargo, madrigal y elegía pueden convivir, ya que elegía no es una composición concreta sino un tono que puede impregnar las distintas opciones de forma y contenido de cada uno de sus poemas (y así, sus madrigales pueden ser también elegíacos).

[39] Pedro Ruiz Pérez, art. cit., p. 329.

apoderando del mundo, sin necesidad que se produzca el "hachazo invisible"[40], violento, de una muerte repentina:

> Es en la vida todo
> transcurrir natural hacia la muerte [...]
> [133]
> Es ley fatal del mundo
> que toda vida acabe en podredumbre [...]
> [150]

La muerte, como ley "natural", impera en el mundo, y por tanto el dolor intenso que produce la desaparición súbita de una persona querida puede convertirse en la escritura en un episodio más del vivir (aunque ello sólo suceda en la literaturización de la experiencia, en el sujeto poético: probablemente -casi con toda seguridad- para el ser humano que escribe no sea así) . Esto no quiere decir que el dolor sea menos profundo, pero sí que su expresión se hace más contenida, más melancólica, es decir, más hondamente elegíaca. Así en la elegía que Brines dedica a Cernuda, el habitual "elogio del difunto" incide en la capacidad de aquel poeta para comprender la muerte como ley de la vida, aunque esa sabiduría no traiga en el fondo ningún consuelo:

> Y aquí está tu valor, y aquí el fracaso,
> pues tú amabas la vida, de tal modo la amaste
> que no hubo queja en ti contra el misterio nunca.
> Y a pesar del dolor y la amargura del alentar humano
> defendiste la vida con amor
> y con amor la muerte:
> aceptaste un destino rencoroso.
> [141]

[40] La expresión proviene de la célebre elegía de Miguel Hernández a Ramón Sijé (*El hombre y su poesía*. Madrid, Cátedra, 1992, p. 90).

No obstante, podemos preguntarnos si no estamos prácticamente como al principio. Esta identificación de lo elegíaco con un tono particular, más que con una estructura fija, puede seguir dándonos la impresión de que sirve muy poco para explicar la construcción del poema en Brines como en cualquier otro autor. Sin embargo, este remontarse hacia los orígenes de lo elegíaco era necesario para entender en qué universo poético nos movemos. Al enfocar la cuestión hacia lo elegíaco más que a la elegía, podemos, asimismo, desentendernos de una estructura más o menos fija y de una restricción temática (el elogio y el lamento ante la muerte de alguien) para buscar cómo un determinado tono poético puede reflejarse en determinadas formas de construir el poema, orientando su desarrollo pero no encerrándolo bajo una variedad genérica determinada.

José Jesús de Bustos Tovar, en su artículo "La elegía como forma del discurso poético"[41], destaca, apoyándose en diversos autores, los aspectos pragmáticos de la lengua como los más pertinentes para entender el discurso poético, y en especial la elegía. Si bien es cierto que Bustos Tovar habla sobre todo de la elegía medieval, y en concreto de la endecha de la poesía tradicional, su análisis ofrece algunas pistas muy interesantes para nuestro estudio.

Puede resultar sorprendente el hecho de que, tras marcar distancias entre la elegía funeral y lo elegíaco, volvamos ahora a ella para referirnos a la poesía de Brines. Y, en efecto, sólo parcialmente es posible situar al poeta valenciano en relación con nuestra tradición de elegía funeral. Sin embargo, la elegía, y en concreto, la elegía funeral, sin ser realmente un modelo, sí es un referente, y ello por una doble razón. La primera es una cuestión de tradición cultural: Brines difícilmente puede ignorar la potente tradición de una poesía de la muerte en nuestra lengua. Aunque lo elegíaco, en el sentido de la poesía de la pérdida, desborde la elegía funeral, el poeta tiene, consciente o inconscientemente, toda una tradición detrás que es muy probable que influya en su escritura[42]. La otra razón, psicológica si se quiere, es que el sentimiento de pérdida

[41] *Teoría del discurso poético: actes du Ve colloque du S.E.L*, ed. cit., pp. 9-20.

[42] Ante una pregunta de un periodista sobre los poetas españoles con los que se identifica Brines responde: "Por afinidades de temperamento o d emodo de ser, mi poesía la veo en *una línea que podía ser*

encuentra su expresión máxima en la muerte de un ser humano concreto. Las imágenes del día que muere (tan frecuente en Brines), de la muerte de las rosas... tienen como referente, no necesariamente explícito, la consciencia de nuestra mortalidad y el recuerdo de los que se han ido. Northrop Frye habla de distintas fases de lo elegíaco, que va desde la muerte del héroe (con el referente mítico del lamento de Venus por Adonis) al poema de la melancolía sin objeto aparente, pasando por el epitafio más convencional y el poema de queja, en una línea en que la presencia parece ir difuminándose, en la que la ausencia se convierte en un sentimiento cada vez más abrumador, aunque no se sepa ya qué es lo que está ausente[43]. No es de extrañar por tanto que el poema funeral (poema de la ausencia, pero si se quiere "de cuerpo presente") resuene como un eco, en toda la tradición elegíaca (cada vez más territorio sólo de la ausencia), como huella borrosa, como referente a la vez cultural y psicológico.

Bustos Tovar ha señalado dos aspectos fundamentales, que tienen que ver con lo pragmático, en la conformación del texto elegíaco:

> [...] la estructura del discurso elegíaco en la poesía tradicional está constituida por dos elementos básicos: a) la confluencia de los agentes de la enunciación en tanto que participantes en la manifestación del dolor, y b) la relación entre la deixis espacial y temporal con los agentes de la enunciación, como elementos no marginales sino nucleares del discurso elegíaco. La elegía culta habrá de incorporar al plano del enunciado nuevos elementos que diversificarán la naturaleza del discurso elegíaco.[44]

Aun siendo conscientes de que lo característico de la elegía en la poesía tradicional puede no funcionar en una lírica culta contemporánea, vamos a intentar ver si estos dos elementos son aplicables a la escritura de Brines. Empezaré por el primer aspecto señalado por Bustos Tovar, los agentes de la enunciación, es decir, el emisor y el

---

la que proviene de Manrique, Garcilaso, Quevedo, Machado, Cernuda" (Margarita Sánchez Brito, "La poesía es uno de los reductos posibles del humanismo", *El Eco de Canarias*, 3 de marzo de 1971, p. 19 [el subrayado es mío]).

[43] *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 392-394.

[44] Art. cit., p. 20.

receptor, haciendo especial hincapié en el primer aspecto, es decir, el del emisor del mensaje.

¿Desde qué "yo" se dice la poesía de Brines? ¿Qué presencia tiene ese emisor en los textos, más allá de la imagen que el lector puede hacerse de esa voz que dice el poema? Para plantear esta cuestión, es necesario recordar la particularidad del mensaje literario. Al igual que en la narrativa es conveniente distinguir entre autor y narrador, así en la lírica es importante, como criterio metodológico, distinguir al autor real (el Brines que nació en 1932) del yo lírico que dicho autor crea, para reflejarse o camuflarse en él, o tal vez para ambas cosas a un tiempo[45]. Esto no significa que los elementos autobiográficos y referenciales sean del todo irrelevantes, pero sí que la prioridad va siempre del lado del poema como realidad textual.

La configuración del yo lírico es un aspecto que parece haber estado muy presente desde el principio de la trayectoria poética de Brines. Basta con leer *Las brasas* para observar que la relación del escritor Brines con su voz poética no es ingenua. En este primer poemario, hay una consciente creación de un yo poético, mucho más viejo que el joven poeta, que, en torno a los treinta años de edad, escribe estos versos. El autor de *Las brasas* sabe que su cosmovisión resulta más creíble, más "asentible"[46] por el lector, desde la perspectiva de un anciano. Al proyectarse sobre ese personaje, permite también que el lector asuma su mirada. El lector mira a través de unos ojos cuyo paso por la vida les han dado también una estrecha familiaridad con la muerte.

Otro rasgo que nos señala la evidente conformación de un yo lírico, no identificable completamente con su autor, es la selección que la poesía de Brines opera sobre la realidad. Esta selección quizás puede resultar difícil de ver en un primer momento. En primer lugar, porque Brines parece orientarse hacia lo que se ha llamado, un tanto confusamente, "poesía de la experiencia"[47], lo que crea en muchos lectores unas

[45] Sobre el yo lírico como distinto al autor, véase Rafael Núñez Ramos, *La poesía*. Madrid, Síntesis, 1992, pp. 94-98, y Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, I. Madrid, Gredos, 1985, pp. 28-52.
[46] Sobre este término, véase Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, II, ed. cit., pp. 37-48.
[47] A lo largo de este trabajo, se irá matizando la pertinencia de esta denominación a la hora de estudiar la poesía de Brines, si por lírica de la experiencia entendemos una poesía "realista" que desdeña toda proyección mítica. Sin embargo, la atribución de ese marbete a la lírica briniana sí me parece indiscutible en la definición que da Langbaum (véase el final del capítulo).

expectativas de una confesión íntima. Por otra parte, la escritura de Brines se mueve entre las convenciones del mimético bajo y la escritura irónica, si utilizamos la terminología de Northrop Frye[48]: esto es, en una visión no idealizada de la realidad, con cierta tendencia a fijarse en los aspectos más negativos[49], a pesar de que también testimonie la precaria belleza de las cosas. Que seamos más fácilmente conscientes de la transformación artística de lo real, cuando tiende a la idealización, no significa que la modificación que una mirada amarga o irónica ejerce sobre lo existente sea menos importante. Es verdadm, con todo, que Brines recrea un mundo poético con cierta voluntad de espejo, de fidelidad a la realidad cotidiana:

> Brines parece [...] ver en el mundo una carga de *imaginario* tan grande que no le es necesario recurrir a un pensamiento imaginante de orden fantástico o artificialmente construido. De ahí que extraigan de la realidad tal como la experimentan la mayor parte de los materiales para su producción artística. No por eso son reproductores de la experiencia o de la realidad en sí, sino que, por el artificio de la obra, crean fenómenos semejantes en espíritu a una realidad vivida.[50]

La impresión de realidad sin elaboración es más evidente en Brines que, por poner un ejemplo coetáneo, la de la poesía más visionaria de Claudio Rodríguez o la fuerte impronta mística que se da en el último Valente. Sin embargo, el yo lírico que aparece en estos poemas es un yo que impone una mirada particular sobre la realidad, en la cual los aspectos más susceptibles de idealización se van a situar en el pasado, mientras que al presente sólo se le permite una breve tregua de paz y de belleza antes de sumergirse

---

[48] Aunque la terminología de Frye no está exenta de problemas, me parece, con todo, más esclarecedora que la esquemática división entre realismo e idealización, o entre realismo y fantasía. Además, la referencia a lo irónico nos servirá como un punto importante para identificar al yo lírico predominante en la obra briniana (sobre esta terminología, véase Frye, op. cit., pp. 86-96; también, en este campo, se podría aplicar a Brines, lo que Frye denomina "analogía de la experiencia" -id., pp. 204-206-).

[49] Son reveladores al respecto unos versos del poema "Los placeres inferiores" [348-349], al hablar de las pasiones únicamente corporales: "Si cometes error cuando las midas,/ *hazlo siempre en tendencia de la degradación.*/ *Nunca mejores lo que vale poco*." [vv. 17-19] (el subrayado es mío).

[50] Dionisio Cañas, *Poesía y percepción: Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente*. Madrid, Hiperión, 1984, pp. 75-76.

en el torbellino del tiempo. El propio Brines es consciente de la selección que su escritura opera sobre su propia biografía:

> En lo que a mí se refiere, los aspectos felices de la vida no son cantados nunca, o apenas, desde su inmediato goce; así como los momentos exultantes del amor, o la participación de la alegría, son acontecimientos prestigiosos que, en mi poesía, sólo aparecen desde su pérdida. Parece como si no hubiera necesidad de buscar ninguna escondida significación en la dicha, pues ella, cuando existe, sólo exige su estricta realización. Esta limitación creadora es tanto más extraña cuando consideramos que ella no se produce en nosotros al ser lectores maravillados de estos mismos acontecimientos en otros poetas.[51]

La mirada, que varios críticos[52] han señalado como un elemento fundamental en el mundo simbólico de Brines, se refleja, en la construcción poemática, en la perspectiva de un yo lírico como centro del que emana el desarrollo del poema y, a nivel léxico, por el frecuente uso de verbos (así como de sustantivos y adjetivos) que tienen que ver con el campo semántico de la mirada:

> Os *miro*,
> son mis *ojos* tan viejos, *veo*
> la firme decisión que habéis tomado
> por vuestra voluntad.
>
> [112]
>
> La *tenebrosa* muerte de los naranjos
> deja *ciegos* mis ojos; [...]
> Abren los *párpados* las casas,

[51] "La certidumbre de la poesía", *Selección propia*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 31.
[52] Fundamentalmente, Dionisio Cañas en el libro ya citado (véase además su artículo "Francisco Brines: Del asombro a la revelación", *Ínsula*, 463, 1985, p. 8), pero también, por citar, sólo a algunos, Alejandro Duque Amusco ("Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, abril 1979, pp. 54-57), Lorenzo Gomis ("Miro, veo, siento y sé", *La Vanguardia Española*, 9 de febrero de 1.967, pp. 50-51), José Olivio Jiménez (*Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960- 1970*. Madrid, Rialp, 1998, pp. 105-106),...

se enciende la ladera, tembloroso
añora el corazón seres que desconoce [...]
[270]

Veo venir la *luz*, y los *ojos* gastarme
con piedad, pues quien *desvela*
la realidad es ella, no el asombro.
Y ahí está el firmamento,
huestes de *luces* que combaten
en un espacio *trasparente* [...]
[285]

He aquí el *ciego*, que sólo *ve* la vida en el recuerdo.
[326]

Llega la *noche* a pasos, muy cansada,
arrastrando las *sombras*
desde el origen de la *luz*,
y así *se apaga* el mundo momentáneo,
se enciende mi conciencia.
Y *miro* el mundo, desde esta soledad,
le ofrezco *fuego*, amor,
y nada me *refleja*.

[*los subrayados son míos*]
[389]

Esta isotopía de la mirada, que estudiaremos posteriormente en profundidad, nos ayuda a descubrir una escritura poética en la que el mundo no se nos presenta desde una visión impersonal, sino que hay una especie de ventana, un yo que es quien sirve de intermediario entre el mundo recreado y el lector.. Nos hallamos ante un sujeto poético que está siempre dispuesto a encontrar, tras la belleza del instante, el rostro amenazante de la muerte. La belleza del mundo puede destruirse en un instante por la escrutadora

mirada de ese yo lírico que, de momento, tiene como rasgos caracterizadores su no ocultación (la enunciación no se hace en el vacío, sino desde un emisor presente como tal en el poema) y su actitud de desconfianza ante los aspectos positivos de la existencia. A estos dos elementos, hay que añadir otro que es consustancial a lo elegíaco: la melancolía.

En efecto, la presencia de esa melancolía casi constante del yo lírico hace que toda la realidad contemplada (explorada) en el poema se torne de ese mismo tinte melancólico. La melancolía aparece como un tono de voz que parece querer decirse en voz baja, lejos de la exaltación pero también del llanto incontenible. El yo lírico de Brines se inscribe así en una tradición en la que la voz poética adopta la melancolía como un modo propio de relacionarse con el mundo, un modo que podemos calificar de elegíaco[53].

Esta tradición nos pone en relación con otra en la que melancolía, lirismo y elegía parecen confundirse. En efecto, recuperando la visión atribuida a Aristóteles que vinculaba el genio a la melancolía, en el Renacimiento irá cobrando fuerza, de la mano de pensadores como Marsilio Ficino, la asociación entre el creador y el talante melancólico[54]. Así, la mirada del melancólico puede ser vista como una visión especialmente lúcida de la realidad, una mirada penetrante que descubre aspectos que al que no sufre de melancolía le son desconocidos.

Esta interpretación positiva de la melancolía se aprecia especialmente en el Romanticismo[55], período en el que la melancolía enseña al poeta no sólo a descubrir la presencia de la muerte en toda realidad, sino también la efímera pero intensa belleza del mundo:

> A principios del siglo XIX, [...] un nuevo tipo de melancolía surge este de este extraño dualismo de una tradición enraizada y la efusión espontánea e intensamente personal de un profundo dolor individual: surge la melancolía "romántica". Es esencialmente "ilimitada", en el sentido tanto de lo

[53] Vid. Pedro Ruiz Pérez, art. cit., pp. 339-349.
[54] Véase Raimond Klibansky et al., op. cit., pp. 215-267.

> inconmensurable como de lo indefinible, y por eso mismo no se contenta con gozarse en la autocontemplación, sino que busca una vez más la solidez de la aprehensión directa y la exactitud de un lenguaje preciso para "realizarse"[...][56]

Dentro del Romanticismo, la visión positiva del sentimiento melancólico se percibe con especial intensidad en la poesía romántica inglesa[57], cuyos ecos bien podrían haber llegado a Brines, ya directamente, durante su estancia en Inglaterra como lector de español, ya a través de su maestro Cernuda, quien en su "Himno a la tristeza" desarrolla esa misma visión positiva de lo melancólico, actitud vital que se identifica asimismo con la poesía[58]:

> Viven y mueren a solas los poetas [...]
> ¿Quién sino tú cuida sus vidas, les da fuerzas
> Para alzar la mirada entre tanta miseria,
> En la hermosura perdidos ciegamente?
> ¿Quién sino tú, amante y madre eterna? [...]
> No eres hiel ni eres pena, sino amor de justicia imposible,
> Tú, la compasión humana de los dioses.[59]

La fusión entre celebración del mundo y hondo lamento, entre canto y elegía nos da la tonalidad precisa -melancólica- en la que inscribir la poesía de Brines, como en estos

---

[55] Como un precedente diociochesco de esa visión, podemos citar a la relación que Kant establece entre el talante melancólico y el sentimiento de lo sublime (vid. Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*: Madrid, Alianza, 1997, pp. 50-54).
[56] Raimond Klibansky et al., op. cit., p. 235.
[57] Podemos citar la "Invocación a la desdicha" de Shelley (*No despertéis a la serpiente*. Madrid, Hiperión, 1991, pp. 52-57), una composición que no llega, sin embargo, a la profundidad de John Keats, en cuya "Oda al otoño" y sobre todo, en su "Oda a la melancolía" (*Odas y sonetos*. Madrid, Hiperión, 1991, pp. 174-177, 184-187) puede leerse esa misma mirada. Una crítica de esa visión se aprecia en el poema de Coleridge "El Ruiseñor, un Poema-Conversación" (William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge, *Baladas líricas*. Madrid, Cátedra, 1994, pp. 172-179). El mismo Coleridge, sin embargo, al final de su "Rima del anciano marinero" parece asociar la tristeza y la sabiduría: "[...] convertido en un hombre más triste y más sabio,/ se levantó a la mañana siguiente" (ed. cit., p. 57).
[58] Recordemos asimismo la importancia que tiene la melancolía en otros dos poetas españoles de gran peso en Brines: el primer Juan Ramón Jiménez y el Machado de las *Soledades*.
[59] *Poesía completa*. Madrid, Siruela, 1993, pp. 244-246.

versos en los que la lluvia es a la vez agua lustral para un jardín de otoño y lágrimas apenas visibles en los ojos del yo que contempla un mundo que agoniza:

> Se hace negro el otoño de repente,
> en esta hora temprana de la tarde,
> antes de que la lluvia llegue abierta
> a lavar el jardín con mansedumbre,
> a humedecer mis ojos por la vida perdida.
> Qué juntos hoy el mundo y yo [...]
>
> [486]

Esa agudización de la conciencia que produce la melancolía también suscita, lógicamente, una mayor conciencia del propio yo. En el dolor, más que en la alegría, el ser humano reconoce sus límites, su identidad como algo distinto al mundo que le rodea, la cernudiana distancia entre realidad y deseo. Por ello, no es sorprendente esa presencia tan importante del yo dentro de la escritura elegíaca[60].

Sin embargo, el yo de Brines muestra una curiosa peculiaridad. Si por una parte es un yo omnipresente, por otra ese mismo yo parece esconderse, quedarse en la sombra. El mecanismo más evidente en el que se trasluce esta actitud ambigua es el reiterado uso en Brines de la segunda y la tercera persona del singular para referirse al yo lírico. Se produce así una cierta objetivación del yo, un distanciamiento, especialmente evidente en los primeros libros. Este uso (heredado, muy probablemente de Cernuda)[61] nos remite a una perplejidad ante lo existente, de la que no escapa el propio sujeto[62]. Otras veces, las menos, resulta de cierta proyección mítica del yo lírico (en cuyo caso, es

[60] Teresa Hernández Fernández, al estudiar la elegía, sobre todo funeral, como modelo básico de la poesía de Valente señala como característica básica de su modelo elegíaco "un predominio absoluto del *yo*" ("Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente" en Teresa Hernández Fernández, ed. *El silencio y la escucha: José Angel Valente*. Madrid, Cátedra/ Ministerio de Cultura, 1995, p. 208) y recuerda que Coleridge hablaba de la perspectiva esencialmente egocéntrica de la elegía (id., pp. 208-309).

[61] Cf. Carlos Bousoño, *Poesía postcontemporánea.Cuatro estudios y una introducción.* Madrid, Júcar, 1985, pp. 100-105, y José Andújar Almansa, "Una biografía poética: sobre *Poesía completa* de Francisco Brines", *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 25, 1, 2000, pp. 40-41.

[62] Vid. José Paulino Ayuso, "Introducción" a *Antología de la poesía española del siglo XX. II (1940-1980)*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 49-50.

difícil saber si el poeta se refiere a sí mismo, a otra persona, o al ser humano en su generalidad):

> El joven, con el alma inquieta,
> abandono su reino,
> cuando las lentas horas
> cubren los naranjos del valle.
>
> [97]

Por lo general, sin embargo, este uso viene a marcar un yo que no sólo contempla, sino que, como el mundo que se explora, es también él mismo objeto de contemplación. Contemplación nada complaciente sino mirada que, al revelar la distancia que el tiempo crea entre nuestro yo presente y aquello que fuimos en el pasado, despoja al yo-tú lírico de sus ilusiones más arraigadas:

> No *desdeñes* las pasiones vulgares.
> Tienes los años necesarios para saber
> que ellas se corresponden exactamente con la vida.
> No *reduzcas* su acción,
> pues si del breve tiempo en que consistes
> las sustraes,
> es todavía el vivir más deficiente.
> *Descubre* su verdad tras la apariencia,
> y así no habrá falsía [...]
> *valóralas* exactas,
> para lo cual has de saber lo que la vida vale,
> y esa sabiduría hace tiempo que es tuya.
> Si cometes error cuando las midas,
> *hazlo* siempre en tendencia de la degradación.
> Nunca *mejores* lo que vale poco. [...]
>
> [*los subrayados son míos*]
>
> [348]

El frecuente uso del imperativo, perceptible en este fragmento, revela la importancia que en este diálogo con el propio "yo" (que, al convertirse en "tú" deja la puerta abierta a una identificación también con el lector) adquiere la reflexión moral. Se sitúan en primer plano la meditación de ecos estoicos sobre la propia condición mortal y las consecuencias que para el vivir cabe extraer de esa verdad. Reflexión, por tanto, que no busca sólo un conocimiento, sino una moral asumida desde la propia interioridad (y como en los versos anteriores, frecuentemente heterodoxa), hallada no en el dictado de una moral externa, sino desde el diálogo con uno mismo a través de la escritura:

> *Unge* de luz tus ojos
> y *acércate* al laurel, y *toca* en él a Dafne
> que rechazó el amor,
> tú que sólo estimaste la vida si era amor,
> y *mírate*, con ella, en la desgracia
> de centrar las delicias de la vida
> en ese peso breve del pájaro en sus ramas [...]
> Y *dile* que es también delicia de la vida
> el oscuro follaje de sus ramas,
> pero que no lo fue su historia desdichada,
> más triste aún que *mi* propia desdicha.[63]
> [*los subrayados son míos*]
> [515]

Reflexión moral que no puede separarse ya de una mirada individual, emotiva, porque se entiende la ética como una decisión personal, y no como un conjunto de normas que se imponen al yo. El sujeto, como centro y origen de esa mirada moral, plasma en la palabra poética esa fusión de lo sentimental y lo ético, palpable en Cernuda, pero que encuentra antecedentes en los nuevos rumbos que tomaba la tradición elegíaca en la crisis del Barroco. Como aclara Pedro Ruiz Pérez,

> El eje opositivo en la polarización epístola/ elegía podía establecerse en la distancia entre el carácter progresivamente moral de la primera y el sentimental que presidió la segunda desde la dirigida por Garcilaso a Boscán, pero los cambios operados en la conceptualización de la muerte convierten a ésta en un espacio temático en el que ambos discursos -el moral y el sentimental- pueden llegar a neutralizarse. Un nuevo marco histórico (filosófico, religioso, científico, ideológico en suma) condiciona una nueva sentimentalidad, a medida humana, donde la muerte (ya no la Muerte medieval) es una experiencia concreta y vital en el alma de quien permanece vivo.[64]

El yo lírico de los poemas de Brines es un yo que inevitablemente deja su huella en el poema, marcándolo su inconfundible tono melancólico, pero a la vez es un yo que se escamotea, que no quiere ocupar orgullosamente el centro del espacio poemático, que no se presenta sino es para soportar la mirada inquisidora de una inteligencia despiadada o el combate perdido de antemano entre memoria y olvido. Es un yo más contemplativo que activo, que además puede diluirse en la identificación genérica con otros seres humanos:

> Su hálito es mortal. Y humilla al hombre
> su oscura decadencia [...]
> Se oyen todos los grillos. Piensa el hombre:
> ¿habrá eterna piedad para el fracaso?
>
> [91]

Este yo tímido y sin embargo persistente, a la vez impúdico y pudoroso, es un yo que, también en su caracterización psicológica, podríamos definir como "melancólico"[65]. En efecto, ya Freud encontró en la melancolía como uno de sus rasgos caracterizadores una

[63] Nótese como en el último verso hay un cambio brusco del "tú" al "yo" dejando así más palpable el desdoblamiento que se produce en el yo lírico del poema.
[64] Art. cit., p. 320.
[65] Evidentemente, al referirme a la caracterización psicológica, no trato de analizar la psicología del autor, sino de mostrar los rasgos que tiene la máscara poética que ha elegido o se le ha impuesto (y que

vivencia del yo muy particular: si por una parte el melancólico tiende a denigrarse a sí mismo, a hacerse objeto de su propia crítica, por otra parte, dicha denigración no supone un olvidarse del yo, sino todo lo contrario, ya que el melancólico muestra un enorme interés por su propia persona[66]. Esta ambigüedad de un yo presente/ ausente, que se distancia y se acerca al mismo tiempo, nos sitúa ante una vivencia moderna del yo, en la que se inscribe la tradición de lo elegíaco. Una vivencia en la que el sujeto considera su propia intimidad como un ámbito central e irrenunciable, y a la vez es consciente de que ese "yo" es un concepto problemático, en el que el "conócete a ti mismo" del oráculo de Delfos es simultáneamente un proyecto claro y un enigma, porque la propia identidad es el lugar de conflicto, y no de resolución, de sus contradicciones.

Esa condición problemática del yo, que es perceptible ya en los albores de la Modernidad[67], adquiere durante los siglos XIX y XX, en buena medida por la reflexión que plantean la psicología y la filosofía[68], un especial relieve. Este cuestionamiento del sujeto influye así en la poesía europea del período[69]: desde el "JE est un autre"[70] de Rimbaud a los heterónimos de Pessoa y Machado, desde los intentos vanguardistas por borrar el yo a las inmersiones surrealistas en el inconsciente, la lírica del XX se encuentra con una imagen esquiva del sujeto[71], cuyo enigma en vez de resolverse, se multiplica al reflejarse en los espejos que cada poema le ofrece. El poderoso Yo del romanticismo[72], cuando no se ha hecho simplemente trizas, ya no es algo dado, sino en todo caso una dolorosa conquista, que frecuentemente a lo único que aboca es a que el

---

probablemente recogerá aspectos de su propia personalidad, pero eso es ya otra cuestión, que aquí no nos interesa).

[66] Sigmund Freud, "Duelo y melancolía", *Obras completas*, II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, pp. 2091-2100.

[67] Véase Pedro Ruiz Pérez, art. cit., pp. 366-367.

[68] Véase Manuel Asensi, *Literatura y filosofía*. Madrid, Síntesis, 1995, pp. 63-74.

[69] Cf. Rafael Morales Barba, "Entre la centralización y la evaporación del yo (Unas notas sobre el yo "fictivo" de Valente en el contexto de la lírica contemporánea)", *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. cit., pp. 79-100.

[70] Frase perteneciente a las "Cartas del vidente" (vid. Rimbaud, *Iluminaciones*. Madrid, Hiperión, 1995, p. 102).

[71] Cf. Hugo Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 48-51, 92-95, 211.

[72] No obstante, ya en el propio Romanticismo podemos hablar de una consciencia escindida (véase Rafael Argullol, *El Héroe y el Único*. Madrid, Taurus, 1982, pp. 225-268).

poeta contemple en su obra un doble, un fantasma, ese yo lírico con el que no puede llegar a identificarse del todo.[73]

Los poetas del medio siglo, entre los que se cuenta Brines, heredan esta problematicidad del yo, que, en su caso, se enmarca a menudo en un contexto social. Nacidos para la poesía en un ambiente donde todavía dominaba la poesía socialrrealista, varios autores coetáneos deben plantearse asimismo la posibilidad de escribir desde el "yo" o desde el "nosotros"; opción que les hace toparse con su mala conciencia de burgueses acomodados, con la sospecha de que su intimidad no es el territorio sagrado de la identidad, sino en buena medida una construcción social, el producto de una educación sentimental burguesa que no pueden rehuir fácilmente. La poesía de Francisco Brines elude este conflicto y, sin embargo, no sería de extrañar que se dejara influir por ese replantamiento del yo que estaba en el ambiente, sin necesidad de compartir unos mismos presupuestos ideológicos y políticos. Por otra parte, la concepción de la poesía como conocimiento, que Brines sí comparte con los poetas del medio siglo, les hace plantearse constantemente la validez del lenguaje para desvelar la realidad: el cuestionamiento del valor comunicativo de la poesía pone también en duda la relación entre un yo-autor y un tú lector en el espacio común del poema[74].

Es significativo que Brines, cuyos dos máximas influencias son probablemente Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda, rechace implícitamente la sacralización poética del último Juan Ramón y la mitificación (ciertamente, menos sostenida y más problemática) del poeta en el autor de *La realidad y el deseo*[75] (es significativo también que una de las pocas veces en que esta mitificación se da en Brines sea en la elegía a Cernuda ya comentada). Como tendremos ocasión de ver, el yo lírico briniano se configura, no como un mago que a través de la palabra es capaz de crear otra realidad superior, sino como un ser humano que, desde su debilidad, busca en vano en las palabras la seguridad y la permanencia que el tiempo le arrebata.

---

[73] Sobre la evolución del yo en la lírica contemporánea, posrromántica, y su problematicidad en relación con la escritura de Brines, véase Andújar Almansa, art. cit., pp. 13-19.

[74] Sobre la crisis del sujeto en los poetas del medio siglo, véase José Paulino Ayuso, "Introducción" a *Antología de la poesía española del siglo XX. II (1940-1980)*, ed. cit., pp. 44-50.

El poeta no es ningún elegido. Ni siquiera parece haber recibido un singular "don de la ebriedad", por usar la expresión de Claudio Rodríguez. La figura del poeta en Brines es la de un ser menesteroso como tantos, celoso guardián de su individualidad pero que no marca una altanera diferencia entre sí mismo y los otros: una imagen que coincide con la que Carlos Bousoño ha señalado en el yo lírico de lo que él llama la segunda generación de posguerra[76]:

> El poeta no exhibe su carácter comunal, y menos su vulgarismo, como hacía la generación anterior, pero tampoco intenta seducirnos con primorosas exquisiteces, o extravagantes singularidades, que, de entrada, lo coloquen en actitud señera, lejos del común de las gentes. Nos habla desde su persona y nos ofrece el espectáculo de una conciencia que, siendo singular, no se piensa como excepción a lo universal humano, sino como natural variante del conjunto: individuo, pues, pero dentro del grupo, instalado de lleno en él, y por tanto, sin otros signos de distinción que los que normalmente corresponden a la persona.[77]

El caso de Brines parece (ya lo hemos visto) reflejar de manera especialmente significativa este pudor ante un yo demasiado ostensible en el poema. Nos muestra así un yo melancólico que resulta omnipresente pero intenta asimismo pasar lo más desapercibido posible, presentándose no como el creador de un poderoso mundo verbal, sino como un ser inerme. Un hombre condenado, como el paradigma de los melancólicos literarios, Hamlet, a la impotencia de quien sabe que todas las batallas están perdidas de antemano. Comenta también Bousoño:

> En Brines, el pudor no es [...] desinterés con respecto al yo, [...] Procede de dos fuentes, que entre sí conectan y se influyen: en primer lugar, de un impulso de solidaridad con los hombres de todos los tiempos [...]. En tan

---

[75] Vid. Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda.* Barcelona, Anagrama, 1975, pp. 142-148.
[76] Vid. Carlos Bousoño. *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., pp. 41-42.
[77] Id., p. 42.

> vasta comunión, sentida como esencial, queda cercenado, en lo que atañe a lo sustantivo, cuanto excede la condición metafísica del hombre, [...], condición en la que prima la idea de la muerte. Pero si, en definitiva, es la muerte mi auténtica significación, se impone la actitud humilde, en la que todo impudor se imposibilita. Pero creo que en el pudor de nuestro poeta hay también un elemento más personal todavía, la resignación, que podía muy bien no haberse dado, aunque, por otra parte, es muy coherente con la humildad, antes mencionada, a la que viene a intensificar. No sólo, pues, se trata de considerarse poca cosa, sino de aceptar esa poca cosa que se es, sin protestas, que siempre resultan llamativas, cuando no escandalosas, y en las que la persona queda, quiérase o no, subrayada y hasta ofrecida en espectáculo.[78]

Northrop Frye ha dado un nombre a esa actitud de humildad, que puede llegar incluso al menosprecio de uno mismo. Tomando el término de la *Ética* de Aristóteles, Frye llama *eiron*[79] al personaje o a la voz literaria que se menoscaban a sí mismos (así la identificación, frecuente en Brines, con un mendigo menesteroso), presentándose ante el lector con una actitud especial que puede calificarse como "irónica". Dicha ironía no afecta sólo al *eiron* sino que, frecuentemente, refleja también una visión irónica del mundo.

Al hablar de "ironía", no utilizamos el término en el sentido restringido que lo relaciona con el "humor", sino que estamos aludiendo a una realidad más compleja. Se trata del tipo de ironía al que nos referimos cuando coloquialmente se habla de la "ironía del destino". Es una ironía que tiene que ver mucho con el concepto romántico (y simbolista) de la misma,[80] que sólo se entiende a partir de la contraposición entre ironía y analogía, tal y como la ha estudiado Octavio Paz:

> Lo grotesco, lo extraño, lo bizarro, lo singular, lo único, todos estos nombres de la estética romántica y simbolista, no son sino distintas maneras de decir la misma palabra: muerte. En un mundo en que ha desaparecido la identidad -o

[78] Op. cit., pp. 99-100.
[79] N. Frye, op. cit., p. 63.

> sea: la eternidad cristiana-, la muerte se convierte en la gran excepción que absorbe a todas las otras y anula las reglas y las leyes. El recurso contra la excepción universal es doble: la ironía -la estética de lo grotesco, lo bizarro, lo único- y la analogía -la estética de las correspondencias.
>
> Ironía y analogía son irreconciliables. La primera es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico [...] La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término, lo necesario y lo infausto [...] El universo, dice la ironía, no es una escritura; si lo fuese, sus signos serían incomprensibles para el hombre porque en ella no figura la palabra muerte, y el hombre es mortal.[81]

La ironías del destino son múltiples, también en la cosmovisión de Brines, como si el universo a menudo pareciese, más que una tragedia, una broma macabra: somos seres con vocación de eternidad pero abocados a la muerte; seres creados con una sed de infinitud que no puede ser saciada; seres con conciencia en un universo que parece ciego y mudo. En un acto gratuito de crueldad, se nos promete la vida, el amor, la dicha, para luego arrebatárnosla:

Si yo azotara a Dios
con ráfagas de lluvia, y posara en sus labios
la tibieza del sol, para enseñarle el beso,
y luego le arrancara
los ríos y las aves de sus ojos,
un torso palpitante del tacto de sus dedos,
y fuese el patrimonio que le queda
un nublado jardín, ya entrado octubre,
y más oscuridad al fin del año,
yo sé que en su venganza me impidiera morir[...]
Si Dios fuese posible,

[80] José Olivio Jiménez en su libro *La poesía de Francisco Brines* señala precisamente la contraposición entre un sentido afirmativo de la vida y una "ironía, entendida a la manera de los románticos" (op. cit., p. 118).
[81] *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1993, pp. 110-111.

y oyese estas palabras, no era posible el hombre [...]

[407-408]

La suprema ironía es la trágica incongruencia de este yo que increpa a un Dios en el que no puede creer (ironía subrayada por la incongruencia gramatical del "era" en el último verso reproducido, que nos sitúa en un ámbito de irrealidad aún más pronunciada). Si en la elegía funeral, la presencia de un "tú" junto al "yo" era un elemento muy importante, aquí tenemos a un "Tú" fantasmal (tan fantasmal que ni siquiera cabe dirigirse a él como tal tú, en segunda persona). Un "Tú", que a diferencia del Cristo de las *Coplas* de Manrique, no habla de un universo en orden, analógico, sino que señala el perfil imposible de una ausencia. Si lo elegíaco viene a definirse a partir precisamente de la ausencia, esta Ausencia con mayúsculas vendrá a convertirse en el gran vacío, en un Tú imposible de decir, pero que es el único que podría borrar la amarga ironía de una memoria que habla para el olvido, de un lenguaje que nombra la nada, de un amor con vocación de infinito hacia seres finitos e inconstantes. Un vacío que obstinadamente se niega a llenarse, que incita a la burla desesperada o a la blasfemia:

Al fin le vi. Airado,
grité mi desconsuelo:

Un Dios, tan indolente,
que deja su destino
en manos del Azar.

[528]

Una dolorosa ironía se revela en el hecho de que lo que llamamos destino sea tan sólo azar: al menos, el destino habla de una ley, injusta o no, tal vez incomprensible pero ley al cabo. La indolencia de un Dios resulta en cierta medida más inquietante que su

caracterización como un enemigo cruel. Un universo enemigo del hombre es trágico. Un universo indiferente, irónico. El azar es la respuesta irónica del universo, es decir, la no-respuesta a las preguntas del ser humano acerca del sentido de la existencia. La burla, en el mundo de la ironía, puede convivir perfectamente con la angustia existencial:

> Al fin nos presentaron: Aquí la nada. Éste, es el que es.
> Yo me acerqué. Alguien tendió la mano. Yo la esquivé.
> La nada era el espejo en el que me miré.[82]
>
> [469]

Como comentábamos en el anterior apartado, al hablar de *Aún no*, no es de extrañar que Brines se sintiera en un momento determinado atraído por la sátira. Lo elegíaco y lo satírico (y ahí está el ejemplo de Quevedo) son dos caras de ese mismo sentimiento de pérdida, de insatisfacción profunda, en la que la mirada melancólica e irónica se hacen una[83].

Para definir mejor esta ironía, es más conveniente hablar de ironía trágica: es decir, una tragedia sin héroes y sin *fatum* sagrado, o como mucho, con un destino que se parece sospechosamente al simple azar. El yo lírico del poema despoja su dicción lo más posible para que no la confundamos con la voz del héroe o con la del portavoz de los dioses. Ni el poeta ni la poesía retienen ya la voz de lo sagrado[84]. Su relación con el mundo tiene que ver mucho con la mirada fatalista de la tragedia, con la de alguien que se sabe en desarmonía con él. El mundo de por sí no es irónico: la ironía nace de la mirada, y de la mirada humana. Lo irónico, como lo elegíaco, precisa siempre de un yo. Surge de un yo que trata de dotar de significados a las cosas. Es nuestra conciencia la

[82] Aquí la rima aguda y voluntariamente pobre, casi ripiosa, sirven para destacar ese gesto irónico, echando mano precisamente de uno de los recursos de la analogía, la correspondencia musical que se crea en la rima, pero degradando tal procedimiento.

[83] Véase, al respecto, la unión saturnal de humor y melancolía en el Barroco en el ya citado artículo de Ruiz Pérez (pp. 344-345), donde hay además una interesante alusión al *Quijote*.

[84] Aunque no coincide con la visión de la ironía que estamos dando aquí, es significativo que Friedrich Schlegel considere la ironía como "Selbstbeschräkung", "autolimitación" del poeta, equilibrio entre una "autocreación" y un "autoaniquilamiento" que, para el citado autor, se dan en el sujeto poético (vid. Ernst Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*.

que hace que busquemos un sentido humano a un universo ajeno, y precisamente de la incongruencia entre nuestro deseo y la realidad, surge la ironía trágica[85]:

> Así pues, lo incongruente y lo inevitable, que se combinan en la tragedia, se separan en polos opuestos de ironía. En un polo está la ironía de la vida humana [...] El arquetipo de lo irónico inevitable es Adán: naturaleza humana bajo sentencia de muerte. En el otro polo, está la ironía incongruente de la vida humana, en el que todo intento de culpabilizar a una víctima otorga a dicha víctima algo de la dignidad de la inocencia. El arquetipo de lo irónico incongruente es Cristo [...][86]

Aunque el elegir a Cristo y a Job[87] como arquetipos de lo irónico puede ser discutible (en tanto que desde una perspectiva religiosa ortodoxa lo que destaca al final es un sentido, una redención tras el dolor y el fracaso), Frye acierta al poner en relación la ironía trágica con lo religioso: la ironía es también la de un yo que sospecha que su lenguaje no va a destinado a ningún tú, y así el silencio del mundo, que es también el silencio de Dios, puede confundirse con una sonrisa sarcástica.

De cualquier forma, la ironía establece un territorio ambiguo no ya entre un significado literal y uno profundo, sino sobre todo entre una consciencia ávida de significados y un sinsentido: crea una tierra de nadie entre una pregunta que insiste en repetirse y una respuesta que nunca llega, o llega confusa, deformada. Cuando Brines después de habernos mostrado un mundo donde conviven la desolación y la belleza, nos dice

> Mirad con cuánto gozo os digo
> que es hermoso vivir.

Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, pp. 67-68 -cf. Rafael Argullol, op. cit., pp. 261-268-).

[85] Al comentar una novela suya, Jesús Ferrero, en una entrevista reciente, parece compartir un sentido semejante de la ironía, que él relaciona con la concepción griega: "[...] En contra de lo que pueda pensarse, para mí son novelas [las suyas] irónicas en un sentido griego. Por ejemplo: *Antígona*, que la entendemos como tragedia, en realidad es profundamente irónica. ¿Dónde está la ironía? No en los personajes en sí, sino en los hechos: es profundamente irónico y desconcertante que alguien muera por enterrar a un muerto" (entrevista de Antonio Fontana, *ABC Cultural*, 17 de junio de 2000, p. 16).

[86] N. Frye, op. cit., p. 68 (véanse también en la misma obra las pp. 291-293 y 311-313).

reduplica en su propia escritura el gesto ambiguo que lee en los signos del mundo. ¿Qué hay en esos versos finales: una ironía amarga con la que el yo lírico responde a un universo irónico, o más bien una digna afirmación de la existencia y de la belleza de la realidad pese a todo? Las dos cosas son ciertas, ya que Brines implica al lector, dando la opción de decidirse por una de ellas o bien, como hace su sujeto poético, optando por las dos, ya que en el mundo se mezclan sentido y sinsentido, ecos de lo sagrado y el silencio profundo que habla de un destino que es tan sólo azar.

La ironía, así como el talante melancólico, nos sitúa ante el problema de cómo se relacionan el yo y el mundo. Wolfgang Kayser ha estudiado tres modalidades en la relación del yo lírico con lo otro, que se corresponden, a su entender, con tres actitudes básicas de la lírica, entendida fundamentalmente como escritura en la que lo objetivo y lo subjetivo se compenetran[88]: la enunciación lírica nos muestra a un yo frente al mundo; el apóstrofe lírico relaciona al yo con un tú; finalmente, la canción, la actitud más específicamente lírica según Kayser, no establece distinción entre el yo y el mundo, lo objetivo y lo subjetivo se funden por completo.

En Brines predominan las actitudes de la enunciación lírica y la del apóstrofe lírico, mientras que la canción, y en especial la canción como actitud dominante de un poema, es mucho menos frecuente. Estas actitudes (en especial, las dos primeras) pueden mezclarse sin problemas en el espacio de una sola composición[89]. De hecho, una estrategia frecuente en Brines es comenzar el poema desde un yo que contempla al mundo, para pasar repentinamente a un tú (frecuentemente amoroso, pero que puede ser

[87] Ibídem.
[88] Vid. Wolfang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1970, pp. 445-452.
[89] Ya Kayser advierte que puede intervenir más de una actitud en un solo poema (op. cit., p. 446); en concreto, la elegía (en su texto no queda claro si se refiere sólo a la elegía funeral o no) es para Kayser una unión de distintos fenómenos líricos (id, pp. 453-454). Isabel Paraíso considera la elegía como una modalidad del apóstrofe lírico (*El comentario de textos poéticos*. Gijón, Júcar, 1988, p. 154), pero lo más probable es que se refiera a la elegía funeral. Por su parte, María Paz Díez Taboada encuentra en la misma elegía funeral las tres actitudes líricas de Kayser (op. cit., pp. 41-53).

un “vosotros”, o ni siquiera tratarse de una persona), convirtiendo sin previo aviso un monólogo reflexivo en diálogo:

LA PERVERSIÓN

La hermosura de la vida no acaba, y así nos lo parece a los humanos. Y amamos
las cosas que aquí se continúan, los cuerpos que ocuparán, con más belleza, nuestro sitio,
y vamos ya llegando a la quietud difícil, y aceptarán nuestro silencio con comprensión, porque nosotros antes
habremos comprendido y aceptado la noche ya sin fin y sin estrellas.

Quizás hayas venido, ahora que nuestros cuerpos se han amado con furia y alegría,
para escuchar de mí esta verdad sencilla, y que aún desconoces:
ningún hombre es feliz.

[325][90]

Este oscilar entre un yo solitario, que dialoga consigo mismo y que deja oír su monólogo al lector, y la irrupción de un tú, marca en buena medida el tono de la escritura de Brines, que se debate entre la soledad y la necesidad imperiosa de compañía. Deseo de compañía que es más bien de comunicación, basado no tanto en una fe luminosa en el ser humano como en la consciencia de que ese dolor del poeta no es un dolor exclusivo. El ser humano que escribe sufre una misma y única condición mortal de la que debe hacer partícipes a otros.

Por tanto, encontramos que esa participación de los agentes de la enunciación en el discurso elegíaco se produce en la obra briniana entre un emisor que difumina su presencia en la melancolía y un receptor que aparece y desaparece, como si su papel residiera precisamente en esa dialéctica de ausencia/presencia, como si a la ausencia que

[90] Otros ejemplos evidentes son los poemas “Oscureciendo el bosque” [133-134], “Mis dos realidades” [324] (donde el “vosotros” se revela plenamente sólo en el último verso), “Epitafio del vivo” [337], “La

marca lo elegíaco (ausencia de los muertos, de Dios, de la juventud, del amor...) se sumara también la fragilidad de la comunicación, un interlocutor que puede ausentarse en cualquier momento, convirtiendo en soliloquio el precario diálogo que establece el poeta, o, al revés, habitando, siquiera temporalmente, la soledad de un yo herido por el tiempo[91]. La exhortación, la función conativa, presente ya en la lírica más antigua, es aquí sobre todo una llamada de atención al oyente para que comprenda que la pérdida que canta el poeta no es sólo suya, sino que es legado compartido tristemente por todos los seres humanos.

El receptor es vario en Brines: puede ser un tú amoroso, un vosotros indeterminado, puede ser incluso, como hemos visto, el propio poeta, puede ser Dios, pero no tanto como receptor, sino como un Tú que no se dice, a quien se evita, que se convierte siempre en Él, porque, significativamente, Brines evita el modo de la plegaria y de la oración. Ese receptor sobrehumano puede, sin embargo, tomar otros nombres, como Tiempo o Existencia, y así el sujeto poético escribe una última y desesperada declaración de amor a la Vida, como si de una amante se tratara:

> Oh, Vida,
> que todo me lo has dado.
> Ahora ya sé que, siendo esto verdad,
> nada me has dado.
> Más déjame mirarte aún con amor,
> aunque no tenga ya deseos de abrazarte.
> Y aunque sepas que yo no te abandono,
> puedes tú abandonarme.
>
> [489]

---

despedida" [441], "Soliloquio para que lo escuche otro" [506], título bien significativo, o "El destino no es un lugar" [526].

[91] Escribe Andújar Almansa: "La poesía de Brines nos descubre al fin la verdadera trama de los hechos: la soledad apenas mitigada del hombre que habla en los poemas y la de los otros hombres. *Una soledad por la que todo diálogo acaba convirtiéndose en monólogo, pero también, y para aliviarla, por la que cualquier monólogo sabe hacerse diálogo* [...]" (art. cit, p. 33 –el subrayado es mio-).

Una presencia importante como instancia receptora en Brines es el propio lector o los lectores, a los cuales el poeta habla explícitamente en algunos poemas. Dado que trataré de ellos al estudiar el espacio textual, no me extenderé aquí. Baste decir que Brines rompe repetidamente la ficción monologal de una voz lírica sin receptor alguno para dirigirse a los lectores del poema como garantes (más o menos fieles, eso es otra cuestión) de la permanencia de lo experimentado por el sujeto poético[92]. No obstante, como resumen, conviene tener presente que en la configuración del discurso elegíaco briniano resulta más importante el emisor que el receptor, ya que si éste con mucha frecuencia está ausente, el primero, con los rasgos ya señalados, marca con su tono inconfundible toda la poesía de nuestro autor.

Analizados el papel del yo y del tú en la escritura elegíaca de Brines, podemos centrarnos ahora en la deixis espacio-temporal. Si lo elegíaco encuentra su voz propia a partir de la pérdida, tenemos que pensar que toda pérdida presupone un momento y un lugar en el que se tuvo -o se creyó tener- lo añorado por el poeta elegíaco. Por tanto, la pérdida hace que prestemos atención a un espacio-tiempo concreto, el de la ausencia, que se contrapone al tiempo y al espacio de la posesión o de la confianza en el cumplimiento del deseo.

Lo elegíaco proyecta por tanto una dialéctica entre un *aquí y ahora* marcados por el dolor frente a un *allí y entonces* dichosos. Recordemos que dentro de la tradición elegíaca uno de los modelos básicos, las *Tristes* y las *Pónticas* de Ovidio, toman como esquema central esta oposición entre dos espacios y entre dos tiempos, donde el sentimiento de desdicha nace precisamente no tanto del momento presente, como de la comparación entre ambas realidades.

---

[92] A este respecto, conviene recordar también que, para Debicki, buena parte de la construcción poemática en Brines depende del juego que se establece entre las expectativas que va generando el texto y las reacciones del lector implícito ("Francisco Brines. Texto y lector", *Poesía del conocimiento...* Madrid, Júcar, 1987, pp. 55-81). Hablar del lector, asimismo, es remitir a un discurso metapoético, y precisamente Friedrich Schlegel pone en relación la ironía con la poesía que habla de sí misma, que se mira en el espejo de la propia escritura (vid. Ernst Behler, op. cit., pp. 68-69 -véase asimismo Luis García Montero, *El sexto día. Historia íntima de la poesía española.* Madrid, Debate, 2000, pp. 172-173, 175-196-). No obstante, es evidente que no toda la metapoesía puede ponerse en relación con la ironía (cf. Beda Allemann, "Ironie als literarisches Prinzip" en Albert Schaefer, ed. *Ironie und Dichtung*. Munich, C.H.Beck, 1970, pp. 14-16).

Esta contraposición entre el contexto de la ausencia y el de la presencia, lleva a vincular profundamente el tiempo y el espacio. El tiempo de felicidad se confunde con el lugar dichoso, y viceversa. Esa fusión espacio-tiempo, en especial del espacio y del tiempo de la alegría, tendrá una gran importancia en Brines, en donde, como veremos, los lugares en los que transcurrió la infancia tienden a confundirse con la niñez en sí, de tal manera que al volver al lugar de origen, hay algo en el sujeto poético que le impele a creer que está regresando también al tiempo de la infancia, lo que generará la frustración consiguiente.

En la expresión de la deixis espacio-temporal, habrá que prestar atención a los complementos circunstanciales y a las subordinadas temporales y de lugar, así como al uso de adverbios y demostrativos, ya que en estos elementos morfosintácticos es posible leer el doble plano en el que se mueve la escritura de Brines:

> Era *en <u>aquel</u> viaje por las tierras dormidas de la Arcadia*,
> para encontrar el templo *en donde* floreciera la primera sonrisa del
> del capitel de acantos (o de rosas),
> *allí donde* la ausencia adusta del cestillo era un canto de fuego y de cigarras.
> [...] Sigue *aún* el mar, pero no la mirada, ni las velas,
> y el templo, con las puertas cerradas, es triste y es católico.
> Alguien me dio un abrazo de adiós definitivo *en un andén muy agrio*
> y *en los espejos* busco, y araño y no lo encuentro
> a *ese* que fui, y se murió de mí, y es *ya* mi inexistencia.
> [*los subrayados son míos*]
> [458-459]

La deixis espacio-temporal viene a subrayar un elemento muy importante tanto en la tradición elegíaca como en la propia escritura briniana. Me refiero a la escisión entre el sujeto y la realidad circundante, el "extrañamiento (respecto al mundo)"[93], la imposible

[93] Pedro Ruiz Pérez, art. cit., p. 328. Para este autor, la crisis de la modernidad, que él asocia al triunfo de la tonalidad elegíaca como predominante en la lírica, "Es el momento en que el individuo percibe su radical soledad, su desamparo en un universo contingente y fugitivo, que, al margen de formulaciones de raíz ascética, sustituirá la idílica poesía del *locus amoenus* por la poesía de la soledad [...]" (id., p. 346).

fusión entre el yo y el no-yo. La melancolía del sujeto poético que predomina en la modernidad es la de alguien que siente dolorosamente la frontera que existe entre su consciencia individual y ese mundo (en el que también están los otros) con el que no puede fundirse. Esto es así a pesar de que en la niñez esa unión pareciera posible, a pesar de que el yo lírico cree haber pertenecido alguna vez a una Arcadia (que es también, una Edad de Oro -de nuevo, estamos ante esa fusión de un espacio y un tiempo-), Edén en el que todo era "un mismo Dios" [481].

Esta consciencia de los límites entre el yo y el mundo, sólo reconciliables en un pasado ya lejano, explica que en Brines la actitud lírica de la canción, tal y como la definiera Kayser, es decir, como fusión entre lo objetivo y lo subjetivo, aparezca sólo de manera muy intermitente. La construcción del poema en Brines responde precisamente a una constante evidencia de que la unidad entre el sujeto y la totalidad se ha roto. De ello también es signo el tono peculiar de Brines entre el lirismo más o menos puro y la actitud meditativa. En este sentido, el pensamiento discursivo viene a poner en primer término una consciencia racional que se reconoce a sí misma como distinta al mundo, una consciencia diurna, en la terminología de Gilbert Durand[94], que además desconfía profundamente de las tentaciones místico-eróticas del Régimen Nocturno (que, sin embargo, desempeña un papel importante en la obra briniana, como se verá posteriormente).

En esta línea, hay que prestar también mucha atención a otro elemento básico en la deixis espacio-temporal como son los tiempos verbales[95]. No podía ser de otro modo en un poeta cuya preocupación básica es el paso del tiempo y su amenaza. Así, en Brines el uso de los verbos recoge también esa distancia entre el yo y el mundo, ya que en esa fusión que hemos señalado entre tiempo y espacio, es la temporalidad la que parece cargar con la responsabilidad de haber abierto una brecha entre el yo y el espacio, entre el sujeto y los otros.

[94] Vid. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1984, *passim*.
[95] Cf. Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 89-147.

Carlos Bousoño, en un breve artículo titulado "Un poema de Francisco Brines"[96] comenta este texto de *El otoño de las rosas*:

MAGREB

Bajo el cielo, de pronto, el oasis perenne.
Eran las tierras rojas, y el río, lenta sierpe.
¡Qué fresco el palmeral con los olivos verdes!
Habían florecido los rosales silvestres.
Dispersos, tres muchachos con túnicas celestes.

[396]

Explica Bousoño:

> [...] contra todo lo que nos dice la experiencia dolorosa del hombre, el poeta tiene, durante un instante, la inopinada conciencia de algo supremo, algo en definitiva trascendente, último [...] Realidad que entonces, ostenta características de lo sagrado.[97]

Sin embargo, esta vivencia atemporal que Bousoño encuentra en este poema (modelo perfecto de la "canción" en el sentido que le da Kayser) no es lo habitual en Brines. Por otra parte, en este mismo texto, el uso de la expresión "de pronto" y de los imperfectos de indicativo, nos sitúan no en un eterno presente, sino en un momento en el que efectivamente pudo tenerse esa sensación, pero que pertenece a un pasado recuperado en el poema. En el poeta valenciano, la vivencia de la atemporalidad, recuperable en la experiencia erótica y en el recuerdo de la infancia, es algo ocasional, tan poco frecuente que no basta para suscitar la confianza de que es posible enfrentarse al paso del Tiempo destructor.

Más aplicable al conjunto de la escritura briniana es otro texto de Bousoño en el que compara la importancia del presente, del instante, en Brines y en uno de sus maestros,

[96] *Peña Labra*, 57, primavera 1986, pp. 14-15.
[97] Art. cit., p. 14.

Juan Ramón Jiménez[98]. Aunque Brines parte del presente (y en consecuencia, como es habitual en la lírica, el tiempo verbal más frecuente sea el presente de indicativo), su vivencia es muy distinta a la del poeta de Moguer:

> En Brines, se trata de un instante, pero solidario, cargado de un pretérito que sobre él gravita; en Juan Ramón, el instante se halla aliviado de toda carga, insolidario, ligero y flotador. Son dos universos contrarios [...][99]

La frecuencia de la actitud (no de la formulación) del *carpe diem* en Brines da fe de esa doble consciencia acerca del presente: por una parte, hay que vivir en él ya que el pasado es irrecuperable y tampoco puede confiarse en el porvenir, que en última instancia se identifica con la vejez y con la muerte. Pero por otra parte, el presente es precario, es un tiempo que en cuanto nos enfrentamos a él, se vuelve pasado, es inasible. No se puede construir nada sobre él. Máxime cuando el poeta, aunque no confíe ni en el recuerdo ni en el futuro, no puede dejar de pensar melancólicamente (elegíacamente) en la pérdida de todo lo que quedó en el pasado, ni tampoco en la amenaza de la nada. En "Todos los rostros del pasado", Brines muestra distintas actitudes posibles hacia el presente. Significativamente, donde se encuentra el acuerdo, no es en su anclaje en la memoria ni en su consideración como fuente del porvenir, sino en su precariedad, tan humana y tan evidente:

> Y unos asienten al presente
> porque les permitirá nutrirse de sí mismos, y salvar piadosamente
> de la muerte a los muertos,
> y otros asienten al presente porque es siempre el origen del futuro misterio,
> de la continuada realidad,
> y todos hemos asentido porque el presente es precario como el hombre.
> [165]

[98] *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., pp. 86-90.

En efecto, en Brines, el presente está cargado de pasado y de futuro, pero sin que se produzca por ello una anulación del tiempo. No hay síntesis, sino relación dialéctica que no alcanza a resolverse. Ello también es perceptible en el uso del tiempo verbal: el presente de indicativo en Brines, tal y como lo ha estudiado Siles, basándose en la gramática latina, es un tiempo en el que se encuentran otros tiempos, que en cierta medida los contiene a todos. La vivencia del presente

> parece aglutinar en ella todos los tiempos que, en la morfología verbal latina, constituyen, no el *presente histórico* -como apunta José Olivio- sino el pasado epistolar. La diferencia es ésta: en el *presente histórico* se narra, como acción presente, una acción pasada, y lo que esta construcción aglutina es una transposición temporal mínima: *presente-pasado*, *pasado-presente*; en el *pasado epistolar latino*, la acción es más compleja y define mejor -creo- lo que el tiempo es y significa en y para Brines, ya que -como en su poesía se articulan en simultaneidad tres tiempos (*pasado-presente-futuro*) [...] el presente es el tiempo verbal aglutinador, en el que todos los otros tiempos están anticipados como acciones, y en el que se prefigura lo que, para Brines, constituye la *acción final*: la de la *muerte instantaneizada* -como en Quevedo- [...][100]

El uso con este valor del presente de indicativo en Brines (alternado con frecuencia con imperfectos, indefinidos y pretéritos perfectos) se combina también con el uso de un presente gnómico, es decir, del presente habitual en las sentencias y que no podía faltar en una lírica tan proclive a una actitud meditativa. No obstante, dichas reflexiones generales sobre la vida y la muerte no se suelen inscribir tampoco en otra atemporalidad (esta vez la del conocimiento), sino que lo más frecuente es que aparezcan inscritas en un espacio y en un tiempo determinados, normalmente en relación con una anécdota, a veces mínima, que sirve como pie a la reflexión. Puede así surgir la meditación después de situarnos en un marco determinado, o bien, como sucede en el poema reproducido

---

[99] Id., p. 90 (sobre la tentación que siente la poesía a consagrar el instante, véase Rafael Núñez Ramos, op. cit., pp. 38-39, y Octavio Paz, op. cit., p. 227).
[100] Art. cit., pp. 273-274.

arriba, "La perversión", se nos da primero una reflexión general, sin que haya marcas textuales que remitan a un emisor y a un receptor determinados, ni a una situación espacio-temporal concreta, para de pronto entregarnos un marco, un contexto en que esas palabras son dichas.

Ello tiene que ver, evidentemente, con la recuperación de la anécdota (que los poetas del 27 tienden a suprimir) que se da tanto en los poetas socialrrealistas como en buena parte de los autores del medio siglo, entre los que hay que contar a Brines[101]. Sin embargo, conviene situar esta característica en relación con otro de los rasgos comunes de la lírica del 50, como es la preocupación temporalista. Si no es posible pensar la realidad separada del tiempo, entonces todo, aun lo que parece una verdad universal y atemporal, tiende a inscribirse en un lugar y en un momento, y no puede decirse desde una voz oracular, impersonal, sino desde un yo que piensa (en España, además, la filosofía de Ortega ofrece una tradición de pensamiento en la que se atiende de manera especial a la perspectiva del yo y a su circunstancia). Así, en Brines, cercano a la concepción machadiana de la poesía como palabra en el tiempo[102], no nos sorprendemos de que su poesía esencialmente lírica oscile hacia lo lírico-narrativo (y decir narración es decir también tiempo) y hacia lo lírico-discursivo (prefiriendo además, en la mímesis del pensamiento, la discursividad a la intuición, que podría dar la impresión de escapar a un desarrollo temporal).

Muy acertadamente, Margaret Persin[103] ha inscrito la poesía de Brines en lo que ha llamado "poesía como proceso", ya que la mayoría de sus poemas nos dan la sensación de asistir a un ir haciéndose de la materia poética. La verdad no está dada (aunque siempre en Brines acabe siendo a la postre la misma) sino que se conquista en cada mirada sobre el mundo. La escisión entre sujeto y mundo, el sentimiento melancólico de pérdida afecta también a la verdad, ya que la verdad difícilmente se concibe desde esta perspectiva como algo impersonal y atemporal. En este sentido, Brines responde a lo

[101] Cf. Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., pp. 46-47.
[102] Vid. Antonio Machado, *Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 81.
[103] Véase *Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60*. Madrid, Porrúa, 1986, *passim*.

que Robert Langbaum ha llamado "poesía de la experiencia"[104], es decir, una forma de escritura que nace fundamentalmente a partir del Romanticismo y en la que el conocimiento no es algo previo al poema. Predomina entonces

> [...] la doctrina de la experiencia -la doctrina que afirma la primacía y certeza de toda aprehensión imaginativa originada en la experiencia inmediata y relega a un segundo lugar los resultados, dudosos, de la reflexión analítica. Así pues, la poesía de lo siglos diecinueve y veinte puede entenderse de manera unitaria como una poesía de la experiencia -una poesía edificada entre el desequilibrio deliberado entre experiencia e idea, una poesía que se enuncia no como una idea, sino como una experiencia de la que pueden abstraerse una o más ideas como racionalizaciones problemáticas.[105]

Hemos visto, por tanto, cómo la escritura de Brines se inscribe perfectamente dentro de una trayectoria elegíaca (cuya tradición no puede limitarse a la poesía funeral), en la que predomina el sentimiento de la pérdida. Pérdida que se da en todos los terrenos: en el de la comunicación con el mundo, en el de la relación interpersonal, dentro del propio yo, en el lenguaje y en la posibilidad de alcanzar la verdad... Esa pérdida se hace más dolorosa porque, frenta al universo de la analogía, en el que existía un diálogo constante entre el yo y el mundo, vivido en la infancia, el yo elegíaco se sitúa en un universo irónico, en el que el silencio es la respuesta a sus palabras, y donde por tanto resulta vano plantear un *ubi sunt?*, ya que nadie va a responder a la angustiosa pregunta del poeta.

Ese diálogo roto resulta ser pues una constante del discurso elegíaco. La ruptura de comunicación entre un yo y un tú (de signo personal o no) sitúa al yo lírico ante una soledad extrema y refuerza el sentimiento de ausencia que es característico de lo elegíaco. Sin embargo, lejos de eludir esa soledad, el yo lírico la asume como su forma de estar en el mundo. Se configura así un yo melancólico, que, pese a su pudor y su

[104] Uso aquí el término en el sentido restringido que le da Langbaum, el inventor del término, no en el más confuso que se ha venido aplicando a varios poetas españoles (entre ellos a Brines).
[105] *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna.* Granada, Comares, 1996, p. 95.

tendencia al ocultamiento e incluso a la autodenigración, resulta omnipresente en la poesía elegíaca de Brines. Ese yo es asimismo signo de la radical separación entre el yo y el mundo, así como testimonio de la pérdida, ya que en un universo ciego e impersonal sólo un yo personal, humano, puede ser testigo y cantor del acabamiento.[106]

Dentro de ese sentimiento de pérdida, tendremos que prestar mucha atención por tanto a la memoria, ya que ésta es el lugar donde esa pérdida se reconoce y a la vez el ámbito en el que el sujeto puede buscar una vía de reencuentro con lo perdido. Asimismo, el espacio cobrará una gran importancia, ya que, frecuentemente identificado con un tiempo, suscita en el sujeto poético la nostalgia de las experiencias allí vividas, pero también la ilusión de poder recuperarlas. Espacio y memoria se vinculan, ya que es la memoria el campo en el que el sujeto puede vincular el *aquí y ahora* de la ausencia con el *allí y entonces* de lo que se tuvo o se creyó tener.

En este acercamiento hacia lo elegíaco, nos hemos ido alejando y acercando alternativamente al modelo elegíaco más conocido, la elegía funeral. En este campo, nos queda aún un punto por tratar. Entre los elementos básicos de dicha elegía, Estébanez Calderón[107] señala, recogiendo la opinión de María Rosa Lida, la lamentación y la consolación. Ya sabemos que lo elegíaco no siempre coincide con los poemas de temática funeral, pero cabe preguntarse si, además de la lamentación (evidente en Brines), es posible hallar también algún rastro de *consolatio*.

Teresa Hernández Fernández nos ofrece una reflexión que puede parecer perogrullesca pero que nos ayuda a situarnos. Ella habla de una

> [...] suerte de ley elegíaca válida, casi matemática, que la mayoría de los estudiosos del género han definido como una fórmula constante y estable: a mayor lamentación, menor consolación; y cuanto mayor sea el consuelo, menor será el lamento.[108]

[106] El ya citado artículo de Andújar Almansa, que trata de definir el yo que se va esbozando a lo de la poesía de Brines, lo define como un "yo elegíaco y meditativo" (art. cit., p. 14).
[107] Op. cit., p. 308. Habría otro elemento, secundario con respecto a los dos que aquí se señalan, el panegírico del difunto, que evidentemente no nos interesa cuando lo elegíaco no se refiere a una persona concreta.
[108] Art. cit., p. 210.

En el mundo de Brines, la consolación es siempre menos poderosa que el lamento. Aunque ocasionalmente los espacios y la memoria ofrecen un lenitivo a la angustia, a pesar también de una aceptación estoica de la muerte como realidad que alcanza a todos, dicha *consolatio* es muy débil, como corresponde a un mundo sólo interpretable desde una ironía trágica, en el que toda pérdida es definitiva y en el que toda interrogación metafísica debe contar con el silencio del universo.

Hay, no obstante, un elemento en el que la *consolatio* se cumple, y no ocasionalmente, sino casi de manera constante. José Olivio Jiménez ha afirmado que José Hierro "[...] es, dígase muy de pasada, un poeta romántico que quisiera ser clásico"[109]. Esta definición (en el sentido lato que da a estos términos Jiménez, no en su caracterización de estéticas pertenecientes a una época) podría corresponder también a la escritura de Brines, quien por otra parte evidentemente alcanza un tono más clásico que el del Hierro de las "alucinaciones". En efecto, si en la cosmovisión de Brines es posible encontrar muchos elementos que recuerdan al Romanticismo y al Barroco, su escritura es una poesía que evita casi siempre el desgarro expresivo, que prefiere frente al grito angustiado el lamento sereno y melancólico.

Por tanto, en Brines la *consolatio* se cumple dentro de la propia escritura. Tiene que ver más con la forma que con el contenido (si es que es posible separar ambos conceptos). La primera escritura de Brines, tendente a una regularidad métrica, así como el posterior uso de un verso libre que busca una naturalidad en el discurso, ayudan a crear un tono meditativo en el que se suele eludir todo *pathos* incontrolado. A ello contribuyen asimismo, el léxico empleado (nada llamativo y en el que, además, se busca expresar más melancolía que angustia) así como el uso de metáforas y símbolos consagrados por la tradición. El clasicismo de Brines hace que el lector reciba su escritura como un discurso fácilmente asimilable, en el que la desolada visión del

[109] *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, ed. cit., p. 49.

mundo viene filtrada por una voz que evita todo aspaviento y que confía en el lenguaje heredado para expresar la melancólica belleza del mundo.[110]

La *consolatio* que el poeta encuentra en el acto de escribir y que el lector recibe nace así de la posibilidad de expresar la muerte inevitable y la amenaza de la nada a través de unos versos que tienden hacia un depurado clasicismo[111]. Esa posibilidad de seguir ofreciendo la palabra donde sólo parece que cabe el grito o el silencio es la justificación última de la poesía de Brines. En esa palabra a pesar de todo, el arte y la ética (ética de resistencia y dignidad en un mundo donde todo parece ser sólo negación) pueden encontrarse en una afirmación precaria pero imprescindible: una voz melancólica que se descubre como necesaria al nombrar la belleza fugaz e intensa de lo que le rodea.

[110] Al hablar en los siguientes capítulos de algunos poemas en concreto, volveré a retomar la idea de la *consolatio* desde la propia escritura, ya desde ejemplos concretos.
[111] Vid. José Olivio Jiménez, *La poesía de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento, 2001, pp. 28-31.

4. La temporalidad como núcleo temático de la obra de Brines

Casi resulta ocioso insistir en el hecho de que el tiempo es el centro temático de la obra poética de Francisco Brines. Tanto los comentarios del propio poeta como los de los críticos[1] no hacen sino recalcar algo que incluso una lectura rápida descubre a primera vista: toda la poesía de Brines es una confrontación constante, desde el amor radical a la vida, con la temporalidad humana y con la muerte. Por tanto, no va a ser mi propósito en estas líneas volver de nuevo a lo que constituye una obviedad, sino señalar algunos aspectos concretos de esa concepción del tiempo que iluminan la cosmovisión briniana antes de pasar a los esquemas cíclicos y lineales y a la simbología de la luz y de la oscuridad, dos campos en los que creo que es necesario profundizar, en especial por las claves que nos proporcionan para el análisis del espacio.

La escritura de Brines se inscribe en una época en la que la meditación sobre el tiempo tiene una importancia capital. Desde muy antiguo la literatura ha reflexionado sobre la caducidad de nuestras vidas y nuestras ansias de eternidad, pero quizás los escritores del XX han dado muestras de una especial sensibilidad ante el tiempo y sus paradojas. No es éste el lugar para extenderse sobre este tema, pero sólo centrándonos en la literatura en lengua española (que evidentemente, es sólo una pequeña isla de un archipiélago inmenso: Proust, Eliot, Priestley, Calvino, Beckett...) encontramos numerosos autores para los cuales el tiempo ha sido una preocupación central en sus obras: Miguel de Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Federico García Lorca, Luis Cernuda[2], Blas de

[1] Véase por ejemplo José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*. Madrid, Ínsula, 1972; Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid, Júcar, 1985, pp. 52-55, y Dionisio Cañas, "La mirada crepuscular: Francisco Brines", *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*. Madrid, Hiperión, 1984, pp. 23-30. En una entrevista de Antonio Núñez, responde Brines a la pregunta "¿Qué temas te preocupan?" "[...] Amo eso que soy, un ser con vida, de la que sólo sé con certeza que habré de perder. Por la poesía intento hacerme eso comprensible y aceptar este destino sin que tenga necesidad por ello de disminuir mi capacidad de amor. Está, pues, principalmente, el tema de la muerte y aquellas experiencias que, por su emoción, salvan mi amor a la vida. Soy un poeta temporal, pero atento sobre todo al curso interior de la existencia" ("Encuentro con Francisco Brines", *Ínsula*, 242, 1967, p. 4.

[2] Sobre la importancia del tiempo en Cernuda, maestro indiscutible de Brines, véase Jenaro Talens, *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona, Anagrama, 1975, pp. 284-294.

Otero, Jorge Luis Borges, Octavio Paz,... por citar sólo unos pocos[3]. De entre estos, Antonio Machado, referencia constante en los poetas de posguerra, había ya sentenciado que la poesía es "palabra esencial en el tiempo"[4]. Es evidente, asimismo, la importancia que la temática temporal alcanza en poetas españoles coetáneos de Brines como José Ángel Valente, Alfonso Costafreda, Jaime Gil de Biedma, José Manuel Caballero Bonald, Ángel González o Carlos Barral. Juan García Hortelano describe así la importancia del tiempo en los poetas del medio siglo:

> El rumbo del tiempo aparece en todos y cada uno de los poetas del grupo. Evocación de un tiempo feliz, de los asombros e inocencias de la infancia, de la madre, de los juegos y de las melancolías, de la iniciación erótica, nostalgia del paraíso o recuerdo del horror, son algunas de las variantes que acompañan a la constante reconstrucción de lo imposible. El recuerdo, a veces, se produce materializado, detallista, histórico; a veces, subyace en una atmósfera metafórica deliberadamente imprecisa; otras, se transforma en leyenda o en fábula [...][5].

En esta indagación sobre el tiempo, los escritores no están solos. Les acompañan (e incluso les preceden) varios filósofos que han considerado el tiempo como uno de los elementos centrales en la especulación filosófica (ya Kant había hablado de espacio y

---

[3] Buen ejemplo de esta lírica temporalista son los cinco poetas incluidos en el ya citado libro de José Olivio Jiménez , *Cinco poetas del tiempo*, entre los cuales, junto a Brines, encontramos a Cernuda y a tres poetas españoles, Vicente Aleixandre, José Hierro y Carlos Bousoño, mayores en edad pero con los que Brines ha mantenido una relación personal y literaria (dicha relación encuentra su reflejo en los textos incluidos en *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*. Valencia, Pre-Textos, 1995).

[4] *Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 81.

[5] Prólogo a *El grupo poético de los 50 (Una antología)*. Madrid, Taurus, 1978, p. 29 (García Hortelano incluye en su antología a los siguientes poetas: Ángel González, José María Caballero Bonald, Alfonso Costafreda, José María Valverde, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente y Francisco Brines). Sobre la importancia del tiempo en la poesía española de posguerra, y en especial en los poetas de los 50, véase también José Luis García Martín, *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz, Diputación de Badajoz, 1986, pp. 324-356 (las páginas 325 a 335 están dedicadas a Brines), así como los estudios individuales de Pere Rovira, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona, Edicions del Mall, 1986, pp. 107-116, 155-169; María Payeras Grau, *Memorias y suplantaciones. La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1997, pp. 15-18, 44-45, 50; Carme Riera, introducción a Carlos Barral, *Poesía completa*.

tiempo como condiciones *a priori* de la sensibilidad). Desde la *durée* bergsoniana[6], que influyó en escritores como Proust o Antonio Machado, a la compleja indagación de Heidegger en *Sein und Zeit*, pasando por existencialistas como Sartre, tan influido a su vez por el maestro alemán, nos encontramos con una línea de pensamiento que, lejos de estudiar el ser y sus atributos como categorías atemporales, sumergen de pleno su reflexión en la corriente temporal (señalemos de paso que la física moderna, con Einstein a la cabeza, ha reflexionado asimismo sobre la estrecha relación espacio-tiempo).

Sin necesidad de que el propio Brines comenzara a escribir con todos estos nombres en su mente, su obra nace en un momento en que el tiempo no es ni mucho menos una cuestión secundaria para escritores y filósofos[7]. Por otra parte, en Brines, como en otros autores españoles, esta atmósfera intelectual (aparte, claro, de posibles razones biográficas, entre las que quizás no sea despreciable el eco trágico de la guerra civil[8])

Barcelona, Lúmen, 1998, *passim*, y Teresa Hernández Fernández, "Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente" en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 195-215.

[6] Sobre la duración, véase Henri Bergson, *Memoria y vida*. Madrid, Alianza, 1987, pp. 7-46.

[7] No obstante, Brines no parece ignorar la filosofía de su tiempo ni es ajeno a la reflexión sobre los límites no siempre bien delimitados entre filosofía y poesía. En una entrevista, afirma: "Actualmente hay una fuerte tendencia en grandes zonas de la filosofía que tienden a rechazar del estricto campo filosófico el metafísico y el ético. Entonces, estos campos que son inherentes a la problemática humana tienen un refugio adecuado en la poesía. No olvidemos, por ejemplo, el interés que por la poesía tiene Heidegger para sus especulaciones filosóficas" (Margarita Sánchez Brito, "La poesía es uno de los reductos posibles del humanismo", *El Eco de Canarias*, 3 de marzo de 1971, p. 19).

[8] Es cierto que en la poesía de Brines apenas aparece el recuerdo de la guerra, bien sea por su fecha de nacimiento un tanto tardía frente a otros autores del medio siglo (José Ángel Valente, Ángel González, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald y Alfonso Costafreda nacen todos antes de 1930), bien porque la muerte en Brines es más un acontecimiento individual que colectivo y sólo se eleva a colectividad en tanto que afecta a la esencia metafísica del ser humano. Con todo, hay una breve referencia en una entrevista publicada en 1974: después de afirmar, en relación con la poesía social, que "[...] la guerra civil ha sido la más terrible que ha sufrido nuestro país en toda su historia", comenta sobre su propia generación: "Las generaciones se suceden, y comenzamos a escribir los testigos infantiles de aquellas hecatombes. En las guerras, los niños mueren como los mayores, pero son capaces de hacer algo que no pueden hacer nunca los mayores: jugar, soñar, amar aquella misma realidad. Quiero decir con esto que un mismo suceso es una realidad distinta para unos ojos inocentes que para unos ojos adultos. A mi generación, llegado su momento, no sólo le interesó la situación histórica, sino la entera persona que vivía. Los que después nos han seguido sólo han vivido la guerra en los periódicos, a través de peroratas nostálgicas, o de admoniciones" (Sabas Martín y Juan Pedro Castañeda: "Francisco Brines. Lo único importante en el mundo es la vida, y de ella la del hombre", *La tarde*, 24 de mayo de 1974, p. 13).

viene a entroncar con épocas anteriores, en concreto, con el poderoso Barroco español, en el que la obsesión por el paso del tiempo resulta omnipresente.[9]

Como el barroco Quevedo, Brines ve la realidad toda amenazada por el tiempo. Nada escapa a su poder destructor. Cada segundo supone un irse acercando al aniquilamiento definitivo:

> Es en la vida todo
> transcurrir natural hacia la muerte,
> y el gratuito don que es ser, y respirar,
> respira y es hacia la nada angosta.
>
> [133]

La angustia de la nada viene en estos versos recalcada por la sorprendente espacialización de esa nada a la que aquí se atribuyen unos límites precisos al convertirla en "angosta", palabra que transmite una sensación de ahogo e imposibilidad extrema (y que por otra parte se relaciona fónica y etimológicamente con "angustia"). Este ser *hacia* la muerte, hacia esa dramática angostura en la que todas las posibilidades del ser quedan anuladas, sin espacio posible, recuerda evidentemente a la reflexión barroca y su constante *memento mori*, pero a la vez dicha expresión guarda una llamativa semejanza con la consideración de Heidegger del ser humano como *Sein zur Tode*, traducido por Gaos como "ser relativamente a la muerte"[10] pero que admite otras traducciones[11]. Sin entrar a analizar los matices y las características propias, sin duda importantes, que el término tiene en el pensador alemán, nos encontramos en el XVII y en el XX con posturas semejantes en cuanto se enfoca el ser, y especialmente la

[9] Cf. Jaime Siles, "Para las fuentes de Francisco Brines: substrato barroco y refacción funcional", *Miscellanea Antverpiensia*. Tubinga, Max Niemeyer, 1992, p. 279.
[10] Véase Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 331-337.
[11] En alemán, la preposición "zu" tiene varios valores, y así puede preceder a un complemento de lugar o tener un valor final. Por ello, *Sein zur Tode* (otra cosa es que ello responda mejor o peor al pensamiento de Heidegger) podría traducirse asimismo como "ser para la muerte" o, incluso, como "ser hacia la muerte".

conciencia humana, en la perspectiva constante de la muerte, como horizonte indiscutible de toda existencia[12].

Brines nos dice en los versos transcritos arriba que "todo" es "transcurrir natural hacia la muerte". Y en efecto, ese "todo" amenazado por la muerte se cumple en su obra. No hay regiones a salvo del tiempo, y nada de lo que existe, ya pertenezca a la naturaleza o la cultura, ya sea mineral, vegetal, animal o humano, escapa a su fuerza destructora. Así, Brines no se deja seducir por la ilusión de inmortalidad que produce la larga vida de los árboles en "Otoño inglés" [149-151], un poema al que habrá que volver cuando nos centremos en el estudio del tiempo cíclico. En "Oscureciendo el bosque", de la misma sección de *Palabras a la oscuridad*, el tiempo es un destino común al bosque y al ser humano:

Con sosegados ojos miro el bosque,
con tal gracia latiendo
que me parece un soplo de su espíritu
esa dicha invisible que a mi pecho ha venido.
Cual se cumple en el hombre
también se ha de cumplir la vida de la tierra;
la débil vecindad que es realidad ahora
distancia tenebrosa será luego,
toda será negrura.

[133]

De igual manera, la ignorancia del animal respecto a su muerte no le otorga a la postre una auténtica inmortalidad. Así sucede en el poema "Muerte de un perro". Al dotarle Brines de conciencia casi humana con respecto a su final, el animal pierde ese don que le hacía superior al ser humano, esclavo del miedo porque sabe que va a morir.:

[12] Heidegger identifica plenamente al existente humano con el *Sein zur Tode*: "La muerte no le sobreviene al "ser ahí" trozo a trozo hasta completarse éstos al llegar el "ser ahí" a su "fin", sino que en cuanto cura es el "ser ahí" el fundamento yecto (es decir, afectado de "no ser") de su muerte. El "no ser" que domina total y originalmente el ser del "ser ahí" se le desemboza a éste mismo en el "ser relativamente a la muerte" propio." (op. cit., p. 333).

Allí entre los desechos
de aquel muro de inhóspito arrabal
quedó tendido el perro;
y ahora recuerdo su cabeza yerta
con angustia imprevista:
reflejaban sus ojos, igual que los humanos,
el terror al vacío.

[208-209]

Brines no es el único poeta que ve en la muerte de un perro un eco del destino humano. Para no irnos muy lejos, dentro de la poesía española del siglo XX tenemos el ejemplo de Unamuno, quien había equiparado la muerte del can y del hombre en su "Elegía a la muerte de un perro"[13]. El contraste entre estos dos textos nos muestra como en negativo la singularidad de la visión de Brines. En el autor de *El Cristo de Velázquez* la humanización del perro supone atribuirle una dignidad mayor a su muerte. El hombre no queda realmente degradado, aunque la relación que se establece entre el perro y su amo es la misma que existe entre el ser humano, perro de Dios, y su Creador:

¡Si supieras, mi perro,
qué triste está tu dios, porque te has muerto!
¡También tu dios se morirá algún día!
Moriste con tus ojos
en mis ojos clavados,
tal vez buscando en éstos el misterio

[13] Incluido en sus *Poesías* de 1907 (véase Miguel de Unamuno, *Poesía completa*, I. Madrid, Alianza, 1987, pp. 155-158). Aunque la poesía de Unamuno es muy distinta a la de Brines, comparte con ella la preocupación por el tema de la muerte. De hecho, el poeta se refiere al autor de *Niebla* en una reciente entrevista como un referente poético, junto a Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez: "También se debe contar con una tercera fuente originaria, aunque de menor caudal: la de Unamuno" (Martín López-Vega, "Elegías y silencios de Oliva: el poeta en capilla", *El Cultural*, 18 de abril de 2001, p. 17). Por otra parte, si los perros aparecen como tema en otros poemas (así, por ejemplo, el que "Alberti" dedica a su perro "Niebla" en *De un momento a otro*, el dedicado por Claudio Rodríguez a Sirio, el perro de Vicente Aleixandre, el que escribe Carlos Bousoño, "Perro ladrador", al mismo animal en *Las monedas contra la losa*), no es tan habitual el lamento elegíaco por la muerte del perro y su relación con la mortalidad humana. El citado poema de Claudio Rodríguez no es en realidad un lamento elegíaco, ya que en este texto el perro alcanza la eternidad, que es también la memoria, tras su muerte ("Perro de poeta", *Desde mis poemas*. Madrid, Cátedra, 1992, pp. 215-216).

que te envolvía.[14]

También Dámaso Alonso, en un libro traspasado de angustia metafísica que causó un gran impacto en la poesía de posguerra, *Hijos de la ira*, incluye un texto, "A Pizca", en el que se dirige a un perro, todavía vivo, comparando la angustia del animal, causada quizás por una razón concreta, con la angustia más difusa pero más persistente que siente el ser humano:

¿Aúllas a la muerte,
proyectada, cual otro can famélico,
detrás de mí, tu amo?
Ay, Pizca,
Tu terror es quizás sólo el del hombre
que el bieldo enarbolaba,
o el horror a la fiera
más potente que tú.
Tú, sí, Pizca; tal vez lloras por eso.
Yo, no.[15]

En el poema de Brines, en cambio, el perro mira a la muerte con ojos claramente humanos y esa humanización del perro implica una degradación. Ésta no es total, ya que el perro tiene algo de la dignidad de las víctimas inocentes, al convertirse en objeto de la violencia estéril de unos muchachos (cuya brutalidad gratuita parece ser testimonio de la escasa distancia que separa al humano de la bestia[16]). Sin embargo, los ojos del animal (en los que se centra también el poema de Unamuno) testimonian que la mirada humana no es ningún don, sino una condena terrible. Unamuno desearía que la otra vida recogiera en su seno, frente a lo que afirma la teología cristiana, a un ser tan puro e inocente como su perro. En cambio, Brines rechaza por completo la idea cristiana de que el ser humano se diferencia de los animales porque tiene un alma inmortal: para el

[14] Ed. cit., p. 157.
[15] Op. cit. Madrid, Castalia, 1986, pp. 126-127.

poeta valenciano, dicha distinción no es válida ya que ambos están condenados a perecer. Lo que realmente les distingue va en perjuicio del ser humano, ya que éste padece la maldición de la inteligencia: sí es consciente de la muerte. Al otorgar Brines al perro dicha conciencia, esa distinción queda anulada totalmente de tal manera que el hombre y el animal se sitúan como iguales ante la amenaza de la nada.

Esta humanización del perro va acompañada así de una animalización del hombre, tan mortal como aquel. No es de extrañar por tanto que el perro sea uno de los animales más frecuentes en su poesía, como ha señalado acertadamente José Luis García Martín, para el cual los perros son

> [...] un elemento simbólico que se repite insistentemente en la poesía de Brines. Si las palomas representan la pureza de la infancia, los perros le sirven al autor para objetivar el desamparo del hombre.[17]

Ya en *Las brasas* aparecen los perros como correlato simbólico del ser humano, como imagen de la inconsciencia de la muerte que comparten el joven y el animal:

> Ladridos jadeantes en el césped
> le hacen mirar, con el calor el día
> va rodando a su fin, y de las rosas
> sube un olor y una inquietud constante.
> En el silencio rueda la alegría
> súbita de los perros. Y él entiende
> esa felicidad, el desvarío
> que ellos muestran. Hermosa fue la vida
> cuando el cuerpo era joven, y el deseo
> la costumbre inicial de cada hora.
>
> [28]

[16] Comentando este poema, afirma Vicente Gallego "La violencia es aquí un argumento más de la aberración de nuestra naturaleza" (Francisco Brines, *Antología*. Altea, Aitana, 1998, p. 39).
[17] Op. cit., p. 266.

Pero también aparece la equiparación entre la soledad del ser humano y el perro en un poema en el que el ladrido de un can en los campos se equipara a un gemido humano. Un gemido que pugna por salir sin lograrlo del interior de un hombre viejo:

> Con los ojos abiertos alza el cuello
> para ladrar, y en la espesura vasta
> de los campos su voz se ha repetido [...]
> Su gemido no llega a las estrellas
> altas, ni a los perdidos trenes, busca
> penetrar en las casas. Alguien oye
> que la vida se va, y acobardado
> late su corazón enfermo. Nadie
> vive con él, y escucha [...]
> Siente que un cálido estertor le sube
> y el pecho se le quema, que sus ojos
> no adivinan las formas que, allí, vivas,
> alientan. Él podría, con gran fuerza,
> también gritar, salir al campo frío
> y liberarse del dolor. [...]
>
> [23]

Los perros volverán a aparecer en los siguientes libros del poeta. Si bien pueden sugerir en ocasiones la compañía y la fidelidad, asociadas con la infancia y la juventud[18], lo más frecuente es que se asocien con la soledad y el desamparo, con la muerte concebida como aniquilación total tanto del ser humano como del animal. En castellano, la expresión "morir como un perro" es una forma coloquial de aludir a una muerte indigna[19], y así Brines parece concebir en el fondo todo morir (aunque en realidad, desde su propia concepción, la muerte del ser humano es siempre peor que la

[18] Véase, por ejemplo, el poema "Juegos en la orilla" [99-100] de *Palabras a la oscuridad*, en el que los perros aparecen, a diferencia de "Muerte de un perro", como absolutamente ignorantes del paso amenazante del tiempo que empieza a hacerse evidente ante los jóvenes. Comento este poema con mayor detenimiento en el próximo capítulo.

[19] Expresión que otro escritor español, Francisco Ayala, utiliza para titular uno de sus libros, *Muertes de perro* (1958).

animal, el cual únicamente en el texto comentado parece compartir el conocimiento de la muerte) Recordemos, además, que en diversas culturas el perro aparece en la simbología funeraria[20]. Junto a esta asociación, no es menos importante el hecho de que el perro sea el principal animal doméstico en nuestra cultura, lo que le humaniza en cierto modo. En el perro, antes que en cualquier otra forma de vida, animal o vegetal, el poeta reconoce esa identidad profunda que se revela al reflejarse ambos en el espejo de la nada.

Toda vida, sea humana o no, por el hecho de serlo, está contagiada de muerte, no importa si es más o menos longeva, si tiene o no conciencia de su fin. Pero tampoco las realidades inanimadas están a salvo del tiempo destructor. Sólo es cuestión de velocidades: la frágil materia humana se precipita con mayor velocidad en el abismo que la piedra, pero al final también la piedra será convertida en polvo.

Brines fija su mirada no tanto en las formaciones naturales como en la acción humana sobre esas materias. No es de extrañar: las creaciones artísticas y culturales le sirven para burlarse de la vana ambición de intentar perpetuar en piedra y en metal los esfuerzos de nuestra carne perecedera:

> Y los miro cruzar delante de la casa que ahora enfrente construyen
> y hacia allí miran ellos,
> comprobando cómo los muros crecen,
> y adivinan la forma, y alzan sus comentarios
> cada vez,
> y se les llena la mirada, por un momento, *de la fugacidad de la madera*
> *y de la piedra*.
>
> [136]

> Y no sentí vergüenza
> por contemplar, emocionado,
> el duro escarabajo en el podrido dedo.

[20] Vid. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981, p. 80. Véase también la entrada "Perro" en Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 2000.

Aquella piedra verde, más fresca que la carne,
tenía una hendidura,
porque el tiempo también la había corroído.
Era piedra difunta, que regresaba al polvo
con una lentitud mayor que la del hombre.

[139]

Estas piedras tan nobles, que sólo el tiempo las tocara,
no han alcanzado aún el esplendor de tu cabello
y ellas, *más lentas, sufren también el paso inexorable*.

[*los subrayados son míos*]

[167][21]

Si nada sobre la tierra escapa a la acción del tiempo, tampoco existe realidad alguna en el universo que exista más allá de esa amenaza. La luna y las estrellas (los astros en general) han podido ser vistos como una imagen de lo eterno, como si más allá de este mundo pudiera encontrarse un lugar donde el tiempo no ejerciera su dominio, un ámbito supralunar que nada tiene que ver con la miseria del mundo sublunar[22]. La oposición entre la eternidad del firmamento y la naturaleza mortal del ser humano puede llevar al poeta a encontrar en el cielo indicios de su propia inmortalidad o, por el contrario, a resaltar el doloroso contraste entre lo efímero y lo eterno. No es este el espacio para entrar en una materia tan amplia que ella sola podría constituir el tema de una tesis y que nos obligaría, aun olvidando otras literaturas, a detenernos en demasiados nombres: Fray Luis de León, Francisco de la Torre, Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda[23], Claudio Rodríguez... Por citar sólo a dos autores de la posguerra próximos a Brines en amistad y en la reflexión sobre la

[21] Brines entronca así, tal vez sin pretenderlo, en la tradición barroca tan hispana del tema de las ruinas, tal y como aparece por ejemplo en el Quevedo de "[Miré los muros de la patria mía]" o la "Canción a las ruinas de Itálica" de Rodrigo Caro.

[22] Véase el artículo "Estrella, astro" en Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*.Barcelona, Herder, 1999.

[23] En el poema "Noche de luna" de *Las nubes*, Cernuda ve a la luna como una mirada eterna que perdurará cuando el ser humano ya no exista sobre la tierra y ella sea el único testigo del silencio y la nada (*Poesía completa*. Madrid, Siruela, 1994, pp. 251-254)

temática temporal, podemos encontrar en los versos de Vicente Gaos y Carlos Bousoño[24] esa oposición entre la fugacidad del hombre y la eternidad de los astros.[25] En un soneto de Gaos, las estrellas se vinculan directamente con Dios y la inmortalidad:

> [...] Brilláis dormidas
> en Dios. Veláis soñando, sobre el mundo.
> Cuando mis ojos en vosotras hundo,
> quietas estrellas, inmortales vidas
> serenas, felizmente reunidas
> en haz de luz y sueño, yo os confundo
> a todas. Todas sois una alta llama
> de amor, yacéis en la unidad del cielo [...][26]

Sin embargo, no han faltado voces que recordaran que, como nos dice también la ciencia, los astros mueren, aunque su vida se cuente por millones de años. La tradición romántica, a la que tanto debe Brines a pesar de su vocación de clasicismo[27], ha sido especialmente sensible a la soledad del hombre mortal frente a un universo silencioso

[24] Recuerdo que de ambos habla Brines en su libro de ensayos, *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, ed. cit. (a Bousoño le dedica tres textos "Carlos Bousoño: una poesía religiosa desde la incredulidad", "Metáfora del desafuero y otros desafueros", "Lectura de "La puerta""; en Gaos se centran dos artículos: "Un silencio en Valencia" y "Vicente Gaos *in memoriam*"). Precisamente en uno de los ensayos de este libro, se comenta un poema de Pedro Salinas en el que las estrellas son, frente a las falsas luces de neón de la ciudad, "publicidad de Dios" ("Modernidad en Pedro Salinas", op. cit., p. 30 – el poema en cuestión es "Nocturno de los avisos" de *Todo más claro*: véase *El contemplado. Todo más claro y otros poemas*. Madrid, Castalia, 1996, pp. 157-161-).

[25] Así, en la *Obra poética completa* de Gaos (Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo-Diputación Provincial de Valencia, 1982), nos encontramos con poemas como "Epifanía" (pp. 244-245), "Sobrenaturaleza" (258-262), "La noche" (311-312), "Hombre en la noche" (395), textos todos ellos en los que las estrellas se relacionan con algo superior al hombre, ya sea como imagen de la divinidad, o simplemente por el misterio que sugieren. La poesía de Carlos Bousoño, recogida en *Primavera de la muerte. Poesías completas (1945-1998)* (Barcelona, Tusquets, 1998) nos ofrece también poema en los que contrasta la mortalidad humana con la inmortalidad de los cuerpos celestes: véanse poemas como "La luz de Dios" (pp.76-77), "Todos los años una luz" (110), "Decidme" (173-174) o "Meditación desde la noche" (183-186).

[26] "Las estrellas", op. cit., p. 399.

[27] La convivencia de una voluntad clasicista junto a temas y actitudes cercanas a la tradición romántica ya la señala José Olivio Jiménez (vid. "La poesía de Francisco Brines (sobre *Las brasas*)" en *Cinco poetas del tiempo*, ed. cit., pp. 465-466 y "Una ética del vivir", *Peña Labra*, 57, 1986, p. 17). Cf. Dionisio Cañas, "Palabras preliminares para un homenaje", *Peña Labra*, 57, 1986, p. 11; Francisco Lucio, "*Palabras a la oscuridad*", *Poesía Española*, 174, 1967, p. 10 y "Dos poetas en sus libros: Francisco Brines-Claudio Rodríguez", *Ínsula*, 304, 1972, P. 4.

(irónico, lo llamábamos en el capítulo anterior). Por ello no es de extrañar que el poeta romántico proyecte ese destino trágico del ser humano en toda realidad. Así por ejemplo Espronceda en su himno al Sol primero nos habla de la grandiosidad del astro y compara su larga existencia con la brevedad de la vida humana sólo para acabar desvelando al final, en un quiebro muy romántico, la superioridad del tiempo sobre su aparente eternidad:

> [...] en tinieblas sin fin tu llama pura
> entonces morirá. Noche sombría
> cubrirá eterna la celeste cumbre;
> ni aun quedará reliquia de tu lumbre.[28]

Otro nombre imprescindible de la tradición romántica, Rosalía de Castro, ironiza sobre la supuesta eternidad de la luna que le prestan los mortales ojos humanos:

> Y con sus dulces misteriosos rayos
> derrama en mis entrañas tanta hiel,
> que pienso con placer que ella, la *eterna*,
> ha de pasar también.[29]

O se pregunta en otro texto sobre la perennidad de las estrellas:

> Mas, ¿quién sabe si en tanto hacia su fin caminan,
> como el hombre, los astros con ser eternos sueñan?[30]

Una postura semejante encontramos en uno de los poemas más famosos de Unamuno, "Aldebarán", en el que los astros pasan de ser imagen de la eternidad, sangre incluso de Dios, a compartir la fugacidad de las cosas y los seres de este universo (aunque este descubrimiento, en el caso al menos de Unamuno, no las despoje de todo su misterio):

[28] "Al Sol, Himno", *Antología poética del Romanticismo español*. Barcelona, Planeta, 1987, p. 104.
[29] Poema 37, *En las orillas del Sar*. Madrid, Castalia, 1986, p. 113.
[30] Poema 38, ed. cit., p. 113.

¡Aldebarán!
¿Y cuando tú te mueras?
¿Cuando tu luz al cabo
se derrita una vez en las tinieblas? [...]
¿A dónde Dios, por su salud luchando,
te habrá de segregar, estrella muerta,
Aldebarán?
¿A qué tremendo muladar de mundos?[31]

Brines, de igual manera, no concibe ninguna realidad que pueda escapar del tiempo y así las estrellas no son sólo tan mortales como el hombre (pues de nuevo se trata sólo de una cuestión de quien llega antes al fondo del abismo) sino también testimonio de la muerte de Dios[32]:

Nos consuela su luz, mienten sus rayos
calor, y acaso un Ser oculto,
con llamas en los dedos, las enciende;
y alumbra en los humanos la esperanza.
¿Nacieron con amor, y ahora desiertas
ruedan, cada vez con más frío y más silencio,
borrado sueño de algún cadáver poderoso?
[216]

[31] De *Rimas de dentro* (en *Poesía completa*, 2. Madrid, Alianza, 1987, pp. 96-97). De igual forma, Dámaso Alonso, en el citado poema "A Pizca" hace alusión a lo perecedero de los astros, a la muerte cósmica: "Lo que yo siento es/ un horror inicial de nebulosa;/ o ese espanto al vacío,/ cuando el ser disuelve, esa amargura/ del astro que se enfría entre lumbreras/ más jóvenes/ con frío sideral,/ con ese frío que termina/ en la primera noche, aún no creada,/ o esa verdosa angustia del cometa/ que, antorcha aún, como oprimida antorcha,/ invariablemente, indefinidamente,/ cae" (Op. cit., p. 127). Con los ejemplos de Unamuno, Rosalía y Espronceda, más allá de su posible vinculación con la escritura briniana, he querido señalar la existencia de una tradición en nuestra poesía en la que tres símbolos de eternidad, el sol, la luna, y las estrellas, son sometidas a la ley única de la muerte cósmica.

[32] Sobre las estrellas, habremos de volver al analizar el simbolismo de la luz y de la oscuridad y el tema de la mirada del niño frente a la mirada del adulto.

Así, puede llegarse a comparar al ser humano con la estrella no en su esplendor, sino en su destino de apagamiento:

> [...[Inútil
> como la estrella vieja, como el faro
> lejano y débil, más aún con vida.
> [84]

En este mundo sometido a la ley de la entropía la eternidad no puede ser más que un sueño. El ser humano no puede encontrar ni en la tierra ni en el cielo realidad alguna que le ofrezca una promesa o al menos una esperanza de trascender la condena temporal. Es más, cabe preguntarse si el ser humano puede renunciar a su temporalidad, si ésta no es algo tan sustancial a su propia condición humana que no le es posible renunciar a ella.

Al exponer su poética, comenta Brines: "El tiempo es mi cuerpo y mi enigma, y también el fracaso definitivo [...]"[33]. El tiempo como enigma y como fracaso, pero también como cuerpo, es decir, como algo inherente a la condición del ser humano y a la propia identidad. En este sentido, cabe plantearse si, de existir la eternidad, sería algo realmente deseable o más bien algo tan inhumano que supondría una renuncia al propio ser. Así, en "El caballero dice su muerte"[34] de *Palabras a la oscuridad*, Brines utiliza la técnica del monólogo dramático para presentarnos a un caballero medieval ante la perspectiva de su propio fin. El punto de vista es importante[35], ya que nos presenta a un creyente convencido, que vive en un mundo, el medieval, donde la religión lo impregna todo y practicamente no es concebible el ateísmo o el agnosticismo. Por ello, resulta

[33] "La certidumbre de la poesía" en *Selección propia*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 20.

[34] El título de este poema quizás esté inspirado en el conocido grabado de Durero "El caballero, la muerte y el diablo". Otra posible relación (aunque habría que saber si Brines conocía la obra cuando escribió el poema) es la película de Ingmar Bergman *El séptimo sello* (1956): en caso de ser cierta esta vinculación, resultaría muy interesante, ya que, si el caballero de *El séptimo sello* teme la muerte desde la inseguridad de quien no sabe, como Hamlet, qué hay al otro lado, el caballero del poema de Brines va aun más allá: cree firmemente en otra vida, pero no se siente por ello más feliz.

[35] Al estilo del monólogo dramático de Browning, Brines crea un personaje poético, un yo lírico, en principio muy distinto a él mismo (vid. Robert Langbaum, *La poesía de la experiencia. El monólogo*

mucho más inquietante su certeza desde la fe de que el Reino de los Cielos le es ajeno, ya que, una vez en él, habrá renunciado para siempre a su libertad humana:

> (La libertad no estaba en el enebro,
> ni en el pino con sol, ni en la laguna
> negra, sino en quien los miraba solo.
> Libre viví para escoger un ramo
> de cantueso, y no de flor de jara,
> libre de amar a Dios, mas no a doncellas
> blancas, arrebatado por sus vidas.) [...]
> Y es así como los buenos
> caballeros llegan, sin luz los ojos,
> sin fuerzas en los brazos, penetrados
> de oscuridad, con el deseo inútil
> de que los reinos se parezcan, tierra
> y cielo. Penetré en su vida, y fui
> por siempre desterrado, porque nunca
> tendría libertad para quererle.
>
> [128-129]

De esta manera, libertad y tiempo aparecen como elementos esenciales del ser humano, incluso como íntimamente relacionados entre sí. La libertad no está en las cosas (como Brines, en boca de su caballero, nos recuerda) sino en la mirada humana, y esa libertad sólo puede ejercerse en el reino del tiempo, es decir, en la posibilidad del cambio, en la perspectiva de un futuro o varios futuros que modifiquen el presente, donde sea posible el error y el acierto, elegir una u otra senda[36]. Algo semejante sucede en un poema del

---

dramático en la tradición literaria moderna. Granada, Comares, 1996, pp. 99-196, 239-270 y Javier González Rovira, "El monólogo dramático y el soliloquio en la lírica española", *Turia*, 37, 1996, p. 46).

[36] De igual manera, Jean Paul Sartre relaciona íntimamente libertad y tiempo, si bien en el existencialista francés la preeminencia ontológica es para la libertad (vid., *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Madrid, Alianza, 1984, pp. 178-180, 467-491). También Martin Heidegger da una importancia capital al tiempo como constituyente del ser (vid. op. cit., pp. 27-29, 253-290). En este sentido, y más allá de posibles influencias, Brines se nos revela como un hombre de su época (precisamente Mircea Eliade ha destacado la vinculación entre tiempo histórico y libertad como unas características de la cosmovisión del hombre moderno -vid. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid, Alianza, 1994, pp. 141-146-).

mismo libro, “Muros de Arezzo”, en que la peculiar eternidad que confiere la pintura a los seres contenidos en ella vuelve a revelar la fuerte hilazón que existe entre tiempo y libertad, de tal forma que renunciar al primero es también renunciar a la segunda, sacrificio éste último que pone en cuestión el carácter paradisíaco de esa eternidad:

> [...] un aire hermoso y denso allí respiran
> logrando un orden nuevo que serena:
> feliz sin libertad, vive aquí el hombre.
>
> [211]

Brines, si bien no desarrolla apenas esta idea en otros poemas, parece ser muy consciente de hasta qué punto el tiempo es nuestra carne. Por ello, no puede sino rechazar la idea de eternidad tal y como la han descrito diversas religiones. En este punto, coincide con pensadores del siglo XX como Unamuno, quien rechaza enérgicamente toda inmortalidad que impida el cambio:

> ¿Qué es la eternidad por oposición a tiempo? [...] la otra vida puede excluir el espacio, pero no puede excluir el tiempo [...]
>
> Si hay vida en el cielo hay cambio [...] nos es imposible concebir vida sin cambio [...]
>
> Una visión beatífica, una contemplación amorosa en que esté el alma absorta en Dios y como perdida en Él aparece, o como un aniquilamiento propio o como un tedio prolongado a nuestro modo natural del sentir. [...][37]

Un poeta español de posguerra ya citado, Vicente Gaos, opina de modo semejante:

> Pues si la idea de la muerte nos horroriza,
> la idea de la inmortalidad es aún más terrible.[38]

[37] *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 196, 198. También Bergson rechaza la idea de una eternidad en oposición al tiempo: “No la eternidad conceptual, que es una eternidad de muerte, sino una eternidad de vida. Eternidad viva y por consiguiente inestable todavía [...]” (op. cit., p. 15).

En el poema "Posibilidad de una mirada igual", el yo lírico de Brines contempla un paisaje como si mirara la tierra de los muertos. Se trata de un jardín que recuerda a los jardines de impronta simbolista del primer Machado y del primer Juan Ramón tanto por su clausura y su ambiente melancólico como por su correlación con el espacio interior del poeta[39]. Brines destaca el estatismo (subrayado por la palabra "espacio") de ese reino fantasmal que se le ha revelado de pronto en medio de la vida. Significativamente en ese amargo espacio de muerte el tiempo se detiene. Lejos de provocar un sentimiento de alegría, la aparente suspensión del tiempo convierte la tarde en un trasunto de la muerte. Por otra parte, si la mirada a la que se refiere el título es la de Dios[40], eternidad y muerte se confunden con mayor intensidad, sobre todo si recordamos que el Jardín es una de las imágenes más frecuentes del Paraíso, del espacio edénico atemporal. Si el tiempo es el precursor de la nada, la nada (aquí camuflada por el fantasmal huerto) es paradójicamente su negadora, la ausencia del tiempo del ser humano. Un tiempo que le destruye pero que es también su vida:

> El huerto está cerrado por una luz intensa
> y las gotas que caen; sólo existe la tarde
> desde mis ojos vivos: *parece que no hay tiempo*
> *y el espacio concreta su fantasmal tristeza.*
> No son estos naranjos los que despiertan siempre
> con la luz, después que con la noche oscurecieran;
> algo me los enseña, aunque vivos, borrados.
> Señalan a mis ojos
> que ya el mundo podría no existir
> y soy testigo mudo
> de una muerte despierta que me han creado ellos.
>
> [*el subrayado es mío*]
>
> [335]

[38] "Las señales y la sabiduría", *Poesías completas*. León, Instituto Fray Bernardino de Sahagún, 1974.
[39] Cf. Ricardo Gullón, *Espacios poéticos de Antonio Machado*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 9-32.
[40] Así se revela en los versos finales: "[...] Si Alguien, tal vez tan desvalido/ y algo más poderoso, / me mirara mirar [...]/se acabara este ser tan misterioso,/ que sufre y no se queda" [335].

Brines parece desear una conciliación entre tiempo y eternidad que no puede cumplirse. Su anhelo es una eternidad de lo inmanente, no de una trascendencia ajena a este mundo. Reino de la tierra y no de los cielos. Así escribe:

> El ritmo tan oscuro de las olas
> nos abrasaba eternos, y éramos sólo tiempo.
>
> [454]

Que Brines, al referirse a un mundo paradisíaco, evoque con nostalgia una existencia hecha sólo de tiempo, resulta en principio sorprendente. ¿No es el tiempo una amenaza y una negatividad constante? ¿Qué hace aquí nombrado como una realidad positiva? La respuesta no puede ser otra que tiempo aquí equivale a vida. La vida es tiempo y la muerte es tiempo: he aquí la dolorosa paradoja frente a la que se sitúa Brines, quien escribe en otro texto:

> [...] Agradecido a la belleza,
> fiel al dolor y a la amistad,
> aún vigorosa la lujuria, *esclavo y desasido*
> *del único tesoro: el tiempo.*
>
> [*el subrayado es mío*]
>
> [266-267]

La riqueza del hombre es asimismo su perdición. La existencia aparece así como una guerra civil, como combate del tiempo contra el tiempo, es decir, de la vida contra la vida, por tanto, de la vida contra la muerte. Por ello, se desea un mundo en el que el tiempo (vida) no implique una sucesión irreparable sino una suerte de misteriosa eternidad[41]. Así, incluso, podemos encontrar algún raro momento en el que el Tiempo,

[41] Nótese, además, que en los dos versos citados anteriormente, el ritmo de las olas evoca un tiempo cíclico, es decir, una suerte de compromiso entre la eternidad y el tiempo (sobre el tiempo cíclico, véase *infra* la siguiente sección).

el único eterno, parece identificarse con la divinidad, no sólo por su omnipotencia, sino también por ser sustancia íntima de la vida:

> Surge intacta la belleza del mundo,
> eterna como el Tiempo, y Él descansa
> en la contemplación ardiente de sí mismo.
>
> [464]

De igual forma, el tiempo aparece como consubstancial al ser humano y su felicidad, en otro poema no incluido en *Ensayo de una despedida*. Quizás la razón de su exclusión no sea la calidad, que en este caso es notable, sino la rareza de sus afirmaciones dentro de la obra de Brines. La magia del espacio evocado tal vez suscita esa visión tan especial de la existencia. Si en el poema arriba citado el espacio egipcio despierta la imagen de un mundo distinto, la particularidad del paisaje canario en este texto, "Yo quiero ver el pájaro del Teide", podría explicar en cierto modo esa sensación de estar en otra realidad, esa intensa identificación con la propia esencia temporal que nace de un lugar concreto en un poeta tan sensible a los espacios del mundo como es Brines:

> Porque allí el tiempo es fuego y nada quema,
> y puede asemejarse el hombre al mundo [...]
> El hombre es sólo la mirada un día, y es feliz porque
> es tiempo.[42]

Hay que destacar que en estos versos se da una identificación del tiempo y la vida con el fuego[43] que adquiere un matiz particular. El tiempo en Brines resulta ser el fuego de la vida (y por tanto digno también de amor) que acaba por consumirnos: nosotros somos solamente las brasas que dan título a su primer libro. Por ese carácter destructor de un fuego que da calor pero consume, el fuego de la vida acaba siendo fuego de la muerte en la mayor parte de los poemas. Aquí sin embargo el fuego es una referencia absolutamente positiva. Este fuego benéfico que no destruye recuerda a una de las

[42] *Poemas excluidos*. Sevilla, Renacimiento, 1985, p. 31.

imágenes más poderosas del Antiguo Testamento, la zarza ardiente que contempla Moisés.

Una imagen parecida se encuentra también en un poema situado también en un espacio peculiar, el africano, "Existencia en Trafaut". Allí el rojizo brillo del crepúsculo sobre las rocas hace soñar con una divinidad que petrificara el Fuego. Esta ensoñación no puede ser más significativa: la petrificación del fuego implica anular su carácter ambivalente, separar la vida de la muerte. Privado de sus poderes maléficos, el fuego es sólo vida, eternizada en la piedra donde el movimiento de las llamas encuentran su reposo. De ese hermoso sueño vendrá a despertarle otro dios, que no puede ser otro que el Tiempo destructor:

> No viene de los cielos; sube desde las peñas
> para encender la cordillera toda,
> y en ámbito de Dios se transfigura. Y porque lo miramos
> somos también divinos:
> vemos Su extensa tienda roja mecerse en la quietud del
> tiempo aniquilado.[44]
> Crepúsculo de piedra que es espacio de Fuego.
> Y lo que pasa, queda: dureza de las Horas que en éxtasis se entregan.
> Y otro dios las arrasa.
> Rozada aún con fervor tiembla otra vez la carne fugitiva,
> y con ella se apaga la majestad del Oro.
> El color que era incendio, la zarza en fuego de las piedras,
> es ya un panal caído de miel lívida, bajo un cielo asombrado y aún
> sin astros.
> [451-452]

Fuego hecho piedra, zarza que arde sin consumirse nunca, la eternidad del tiempo es la imagen de una divinidad que se quiere inmanente: divinidad de un mundo cuya belleza parece reclamar la eternidad.

---

[43] Volveré a hablar de esta identificación en las dos secciones siguientes.

[44] La imagen de la tienda viene a reforzar la imagen de la zarza ardiendo: la divinidad que acampa entre los hombres, al igual que hacía Yavhé con el pueblo elegido en su travesía por el desierto.

Este concepto de fusión de la eternidad y el tiempo que podemos leer casi siempre entre líneas en sus versos aparece más evidente en su reflexión teórica, si bien sobre una obra ajena, aunque muy cercana a su propia poesía, como es la de Cernuda. Comenta Brines en un artículo temprano:

> [...] *nunca podrá dejar de soñar un hermoso imposible: la eternidad en el tiempo*. Otras veces es el tiempo quien penetra en la eternidad, es la vida quien trastoca a la muerte, porque tal vez el sueño de los muertos se despierte en el recuerdo de la vida.[45]

"Hermoso imposible" llama Francisco Brines a esa anhelada fusión del tiempo con la eternidad. Imposible en la obra de Cernuda, imposible también en su propia cosmovisión[46]. ¿Cómo se enfrenta entonces la mirada poética de Brines a esta encrucijada? El ser humano tiene que elegir entre un tiempo que destruye toda realidad, pero que es inherente al hombre, y una eternidad inhumana, que probablemente no existe pero que, si existiera, anularía toda posibilidad de libertad. En la poesía de Brines, no hay solución, al menos no definitiva. Sin embargo, una senda de escape la encuentra el poeta no mirando hacia el futuro, sino al pasado.

Como veremos, la vida eterna no es una vida futura sino el estado ya perdido de la infancia. Por ello, aunque el poeta no deja de darse cuenta que todo retorno a la niñez es ilusorio, la memoria de la infancia y los espacios donde ella trascurrió no dejan de sugerir una suerte de inmortalidad. La infancia, fundida con los ritmos cíclicos de la naturaleza en los que el tiempo juega a volver sobre sí mismo anulando su carácter maléfico, nos habla de una vida eterna pero no en el cielo, sino en la tierra. El amor por

---

[45] *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, p. 93: el subrayado es mío (el artículo "Ante unas poesías completas" al que pertenece este texto fue incluido en el mítico número de *La Caña Gris* dedicado a Luis Cernuda en otoño de 1962). Con Brines parece coincidir Jenaro Talens, para quien en la última etapa de Cernuda (la que incluye los últimos libros, precisamente los que más influyeron en la poesía del medio siglo) "Hay que encontrar, no un tiempo intemporal –como sería el caso del existente en *Primeras poesías*- sino *eterno*, teniendo en cuenta que para Cernuda eternidad no equivale a *ausencia de tiempo*, sino a *superación del tiempo*" (op. cit., p. 292).

[46] Asimismo Brines encuentra esa función de tiempo y eternidad en un poeta al que también siente afín: "[...] en el poeta Gil-Abert hay una aspiración profunda y constante a anudar temporalidad con

la inmanencia se traduce en la mirada del poeta en un amor por los espacios del mundo, en un paraíso terrenal y no celestial, que sólo es posible a través de la mirada salvadora del niño.

intemporalidad [...]" ("La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert", *Escritos sobre poesía española...*, ed. cit., pp. 138-139.

4.1. Las estaciones: esquemas cíclicos y esquemas lineales del tiempo

A lo largo de la historia, las distintas culturas no se han enfrentado de igual manera a la cuestión del tiempo. En civilizaciones y épocas diferentes podemos encontrar formas muy diversas de encarar la cuestión de la temporalidad y ello evidentemente ha influido en la literatura y en el arte.[47] Entre esas distintas modalidades, destacan dos, bajo las cuales se pueden adscribir casi todas esas concepciones. Me refiero al tiempo cíclico y al tiempo lineal[48].

En efecto, dos esquemas fundamentales del tiempo se repiten en las más diversas culturas: uno, el más próximo a nuestra conciencia occidental, se representa el tiempo como una marcha irreversible hacia delante, tiempo destructor o bien camino que, bajo la égida del Progreso o del Reino, se dirige hacia un fin. El segundo es el que imagina el tiempo no como una flecha, sino como un círculo. Es el eterno retorno, el tiempo cíclico, tiempo de las estaciones de la naturaleza pero también tiempo del ritual, tiempo sagrado que escapa a las contradicciones del devenir afirmando lo esencial en una constante vuelta sobre sí mismo.

Los cambios estacionales (en especial, en culturas como la europea, en cuyo ámbito geográfico dichos cambios son muy evidentes) proporcionan al ser humano uno de los testimonios más evidentes de la temporalidad. La naturaleza está sometida al igual que el hombre a una serie de cambios, y por ello no es sorprendente que se hayan equiparado las distintas edades del ser humano a las estaciones de la naturaleza, con la salvedad de que si en nosotros el invierno de la vejez es definitivo y sólo conduce hasta la muerte, en

[47] Sobre las distintas concepciones temporales, véase Paul Ricoeur, ed., *Las culturas y el tiempo*. Salamanca, Sígueme-Unesco, 1979.

[48] Sobre el tiempo cíclico y el tiempo lineal, véase Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix-Barral, 1993, pp. 23-62; Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, ed. cit., pp. 267-329; y Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, ed. cit.; *Mito y realidad*. Barcelona, Kairós. 1999, pp. 9-134; *Le Sacré et le Profane*. Saint-Amand. Gallimard, 1965, pp. 60-98. El análisis del presente apartado se basa fundamentalmente en las obras de Eliade.

la naturaleza el invierno es sólo una muerte aparente, pues tras ella se espera la resurrección de la primavera:

> Podemos hablar [...] de un paralelismo entre el ciclo humano y el ciclo cósmico, de las fases de la vida y los cambios estacionales. A la luz de ese paralelismo, el desarrollo de la vida, de los individuos y del cosmos, se representa simbólicamente como *cambio de formas*, como *metamorfosis*. A una fase o estación sucede otra: la muerte no es final de la vida, sino *regeneración.*[49]

En esa encrucijada temporal entre la linealidad de un tiempo cuya dirección no puede invertirse y la esperanza del retorno, el hombre encuentra quizás el apoyo de su propia memoria, que le habla a la vez de un pasado definitivamente irrecuperable y que, sin embargo, es revisitado a través del recuerdo[50].

La escritura elegíaca de Brines, en su reflexión sobre el tiempo, no puede obviar los rostros que éste asume en la naturaleza circundante. Siendo el paisaje un elemento fundamental de su lírica, no nos sorprende comprobar que el poeta es especialmente sensible a los cambios que se producen en la naturaleza, tanto en lo que respecta a los ciclos estacionales como a ese otro ciclo más breve que forman la constante sucesión de días y noches. No en vano una de sus fórmulas más felices (y a la vez más significativas) es el "otoño de las rosas", que constituye algo más que el título de un libro: situarse en esa sorprendente estación supone defender la plenitud y la intensidad de la vida cuando todo parece indicar que ésta se dirige hacia su declive definitivo.

Si bien la formulación "otoño de las rosas" queda grabada en la memoria por la sorprendente asociación entre la decrepitud otoñal y el esplendor primaveral de estas flores, su origen no puede estar más vinculado a la tradición. Dicha imagen retoma, modificándolo, el *carpe diem* en la formulación de Ausonio, *collige, virgo, rosas*. Este

[49] José Jiménez, *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona, Destino, 1993, pp. 297-298.
[50] Véase mi artículo "Teatro y tiempo o del teatro como un arte imposible", *Ophelia*, 2, junio 2000, pp. 7-10.

topos literario vincula esplendor primaveral y juventud, pero a la vez remite inevitablemente a ese invierno del hombre tras el cual ya no habrá primavera.[51]

Evidentemente, Brines, cuya cosmovisión está dominada por la muerte, hace suya la idea de que el hombre, por mucho que lo desee, no puede participar en la renovación cíclica de la naturaleza, ya que su individualidad consciente le separa de ese eterno retorno. Ya Catulo, por citar sólo a un autor antiguo que, además, está entre las preferencias del valenciano[52], había formulado con claridad meridiana esta visión en el siglo I antes de Cristo:

> soles occidere et redire possunt:
> nobis cum semel occidit brevis lux,
> nox est perpetua una dormienda.[53]

Para Brines, en efecto, todos los días parecen reducirse a uno solo y todas las noches a una única noche, como si la repetición cíclica no fuera sino una ilusión que esconde lo irrepetible de la existencia. Como los fotogramas de una película, el rápido curso del tiempo comprime ante la mirada humana todos los momentos en uno, la sucesión de días y noches en un solo día brevísimo o en una fugaz noche. En el poema "La rosa de las noches" de *El otoño de las rosas*, el mundo natural queda desprovisto de su carácter cíclico (aquí simbolizado tanto por el mundo vegetal como por la alternancia entre lo diurno y lo nocturno) al encarnarse en la vida humana:

> Todas las noches de mi vida, hasta el alba,
> sin llegar nunca a nadie,
> en ciudades distintas, los ojos en acecho,

---

[51] Así, en el famoso soneto de Garcilaso que concluye "[...] coged de vuestra alegre primavera/ el dulce fruto antes que'l tiempo airado/ cubra de nieve la hermosa cumbre./ Marchitará la rosa el viento helado,/ todo lo mudará la edad ligera/ por no hacer mudanza en la costumbre" (soneto XXIII, *Poesías castellanas completas*. Madrid, Castalia, 1991, p. 59).

[52] Así lo afirma en la entrevista que le hace Isabel Burdiel (*Cuervo*, noviembre de 1980, p. 29).

[53] Rodríguez Tobal traduce así estos versos: "Se pone y sale el sol, mas a nosotros/ apenas se nos pone la luz breve,/ sola noche sin fin dormir nos toca" (poema V, *Poesía completa*. Madrid, Hiperión, 1998, p. 23).

son una turbia rosa negra. [...]
Todas las noches de mi vida, envejeciendo,
son una infame rosa negra,
son una rosa negra y solitaria,
una encantada y desvalida rosa. [...]
Todas las noches de mi vida,
también las que vendrán,
son una iluminada rosa negra,
un secreto esplendor que aún no es ceniza
y nadie puede ver,
y que este ciego roza
lleno de ardor, con las manos tendidas.
[426-427]

Si bien en este poema la unidad de las noches en una sola acaba transfigurando dicha noche en un ámbito lleno de misterio, como si bajo su multiplicidad subyaciera una unidad profunda[54], en otros momentos esa imposibilidad de repetición es mucho más amarga, ya que no se trata de una unidad, siquiera sospechada, tras lo múltiple, sino de momentos privilegiados que una vez que se han vivido no podrán volver a ser experimentados. Hay unos versos del poeta checo Vladimir Holan, que, aunque no son probablemente una fuente de ningún poema de nuestro autor, explican mejor que cualquier comentario erudito una vivencia que percibimos repetidas veces en la obra de Brines:

Sin embargo, todo aquí entre tanto
es milagro una sola vez:
sólo una vez la sangre de Abel
que tenía que terminar con todas las guerras,
una sola vez la irrepetibilidad e inconsciencia de la infancia,
una sola vez la juventud y sólo una vez el canto,

[54] Cf. José Olivio Jiménez, *La poesía de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento, 2001, pp. 125-127.

una sola vez el amor y al mismo tiempo estar condenados [...][55]

En Brines, asistimos también a esa convicción de que todo lo importante sucede, o parece suceder, "una sola vez". El yo lírico, al sentir que la infancia y la juventud son irrecuperables, toma dolorosa conciencia de la irreversibilidad del tiempo lineal del hombre, y así puede hablar del "único verano" de su vida, "Aquel verano de mi juventud":

¿Y qué es lo que quedó de aquel viejo verano
en las costas de Grecia?
¿Qué resta en mí *del único verano de mi vida*? [...]
Perdura la experiencia como un cuarto cerrado de la infancia;
no queda ya el recuerdo de días sucesivos
en esta sucesión mediocre de los años.
[*el subrayado es mío*]
[367]

Todos los veranos son uno solo, de tal manera que el yo lírico no participa ya en absoluto de la renovación periódica del mundo. La sucesión es "mediocre", es decir, toda ella tiene el mismo tono gris, monotonía que a la postre iguala cada uno de los momentos del vivir: una misma noche frente al luminoso recuerdo del único verano. Su vida es la irreversibilidad misma: una sola noche, un solo verano, una sola infancia, una sola juventud...Y podemos añadir: un solo amor. En la obra de Brines, aunque a veces se insinúen otras vivencias amorosas[56], sólo se nos ofrece un nombre, "D.K."[57], entre esas experiencias. En una confesión poco frecuente en un escritor tan celoso de los pormenores de su vida privada como es Brines, aparece el siguiente comentario:

[55] "Una noche con Hamlet", p. 19 (*Una noche con Hamlet y otros poemas*. Barcelona, Barral, 1970).
[56] Así, en el poema "Las pasiones vulgares" [348-349], el yo lírico habla de más de una historia amorosa, contrapuestas a los encuentros únicamente sexuales, aunque resaltando precisamente su excepcionalidad dentro de la vida.

> Sabía yo bien que, en la sucesión de mis libros, siempre aparecían ciertos poemas que testimoniaban una concreta experiencia amorosa. Tuvo lugar ésta en los primeros años sesenta, y es en el volumen que incluye tal período cronológico, *Palabras a la oscuridad*, en donde se encuentra el mayor número de poemas que a ella se refieren. Cuando el libro se publicó ya la historia había concluido.
>
> En el orden personal tal acontecimiento significó un período de tanta plenitud que muy bien podría afirmar, sin faltar a la verdad, que se produjo entonces en mí la convicción de que *los momentos dichosos de mi vida anterior habían sido tan sólo aproximaciones a la felicidad. Ni que decir tiene que los posteriores ya vuelan, cuando lo hacen, con ala herida.*[58]

Aunque nos encontramos aquí con poderosas razones biográficas, lo cierto es que, aun ignorando estos pormenores, la lectura encuentra una visión del amor como una experiencia casi sagrada y por ello mismo irrepetible que es paralela a la intensidad y la irrepetibilidad de la infancia y de la juventud. "D.K." como Elca en la niñez señalan desde el nombre propio (o desde las encubridoras iniciales) la singularidad en medio de una vida, mientras que otros espacios y otros rostros se acaban confundiendo entre sí en el recuerdo.

Aquí el nombre único no funciona, sin embargo, del mismo modo que en la tradición idealizadora de poetas como Petrarca o Garcilaso, donde ese solo nombre acaba identificando a la persona amada con el Amor con mayúsculas, y a éste con la Poesía y la Palabra, experiencia tan intensa, tan mágica (la del amor y la de la escritura) que reclama la inmortalidad. No es tampoco el concepto de amor eterno que aparece ya en el relato de Tristán e Iseo y que tanta importancia cobra en el Romanticismo y aun en las formas más triviales de la literatura de consumo. En Brines, aun ese amor tan intenso se narra en pasado, cuando ha sido ya herido de muerte. Mas que amor eterno es recuerdo eterno, y ni siquiera eso, ya que el olvido acabará borrando también esa memoria.

---

[57] Iniciales de Detlef Klugkist, como se revela en la dedicatoria del poema "Causa del amor" de *Palabras a la oscuridad*, ya en la edición de 1974.

[58] *Poemas a D.K*. Sevilla, El Mágico Íntimo, 1986, pp. 7-8 (el subrayado es mío).

Ese único nombre se hace así solidario de la concepción de un tiempo que avanza siempre hacia delante destruyendo todo lo que encuentra a su paso. "D.K." es el nombre de una ausencia más que de una presencia recobrada en la escritura. Su recuerdo habla al poeta de una vida en la cual, como la infancia demostró de una vez para siempre, la plenitud nunca es duradera. Es un cenit que al mismo tiempo constituye el doloroso preludio de su declive. Ese amor excepcional, único en cierto modo, viene a afirmar que no hay retorno posible. Como la niñez, el amor aparece en el recuerdo como un paraíso gozado una vez y para siempre perdido, aunque otras vivencias posteriores puedan recordar vagamente aquella plenitud. Nada se repite en este mundo que domina el tiempo:

> No se repite el oro de este día
> sobre el rostro que he visto [...]
>
> [282]

Si la vida humana está hecha de momentos irrepetibles, cada uno de ellos adquiere un especial valor. Por ello, no es de extrañar que Brines se inscriba plenamente en la tradición del *carpe diem*. No sorprende en absoluto que se dé tanto valor al placer, ya que en un mundo sin trascendencia alguna y regido por el azar cualquier placer rechazado supone una oportunidad perdida en la vida, algo que quizás no volverá a presentarse nunca. Sin embargo, cuando esos instantes de intensidad no son lo suficientemente duraderos ni plenos, su misma fugacidad no sirve a la postre sino para reforzar lo inane de la vida. Es lo que sucede en lo que el propio Brines llama "Los placeres inferiores", es decir, la experiencia del sexo sin amor:

> Exigen lucidez, no en su experiencia,
> sino *en su escaso ser*;
> valóralas exactas [...]
> Y que no tengan nombre, ni tiempo detenido,
> y queden confundidas en su promiscuidad.
> Sabes que tu memoria es débil, y te ayuda.

Todas son una sola,
como es una la vida.

[348-349]

Fueron encuentros de una sola noche.
Existieron dichosos,
transformaron la carne en fuego y aire [...]
Hay en la mano arena,
¿y quién cuenta los granos, los quiere distinguir
por el color, o mide a cada uno?

[*los subrayados son míos*]

[419]

La repetición de una experiencia, a pesar de ser particularmente intensa como el acto sexual, no se convierte en un rito que dote de mayor consistencia a la vida. Todas esas vivencias se transforman en una sola, como si en una vida tan breve no hubiera tiempo para más. La falsa unidad que les presta la memoria, transformándolas en granos indiscernibles de una misma arena, sólo deja al final una huella tan breve en el recuerdo que casi puede confundirse con lo nunca vivido. No asistimos, por tanto, aquí a la repetición creadora de la naturaleza, en la que la vida se afirma a la vez como una y múltiple precisamente a través de su muerte y su renacimiento. Tampoco a la vivencia específicamente humana del ritual, en el que la liturgia es repetición porque es recreación, es decir, oportunidad de volver a sumergir una y otra vez al hombre y al mundo en la corriente creadora de la naturaleza[59]. En la vida del hombre expulsado de la sacralidad de la infancia los actos se suceden y la tenue uniformidad que une cada instante no sugiere en absoluto un retorno regenerador[60]. Al contrario, la repetición pierde su carácter más o menos sagrado para ser tan sólo una reiteración monótona que, paradójicamente, acaba sirviendo para destacar la inanidad de un transcurso vital que

[59] Cf. M. Eliade, *El mito del eterno retorno.Arquetipos y repetición*, ed. cit., pp. 13-52.
[60] También se pierde la sacralidad del amor, ya que los encuentros amorosos posteriores no parecen, al menos en la escritura, ser equiparables a la experiencia vivida con D.K.: no permiten por tanto retornar a esa plenitud.

marcha irreversible siempre en la misma dirección. Un camino que no vuelve hacia atrás y sin embargo ofrece regiones tristemente semejantes a las ya recorridas. La verdadera vida no se repite, sólo la muerte. Si la vida parece repetirse es sólo para seguir diciendo su propia nada.

Brines, al reflexionar sobre la vanidad del transcurrir humano, alude explícitamente a una concepción de la vida acorde con la visión cíclica del tiempo como es la creencia en la reencarnación, que aquí sólo es un imposible anhelo:

NO PIDO LA INMORTALIDAD

Si esta vida, que es única,
la pudiese perder como una más
de entre las sucesivas por vivir,
o ya existidas
(no importa que su número acabase),
pensara que su dicha, o su infelicidad,
me fueran más amadas.
Mas quien así la vive, irreparable,
deja sólo una huella de seca irrealidad.
Yo sé que esta existencia, aun mal vivida,
pudiera presentar algún suceso
digno de ser salvado en la memoria,
junto a los faustos hechos de las otras.
Mas sin la sed saciada, de este modo,
aun lo que vale tanto, vale nada.

[*el subrayado es mío*]

[365]

Una sola vida deja tan poca huella tras de sí que se convierte en algo irreal. El tiempo lineal condena al ser humano no sólo a dudar de su presente y de su futuro, sino también de su propio pasado, que se desmorona en cuanto la corriente temporal nos aleja del suceso vivido. Lo que no puede repetirse es, desde este punto de vista, un fantasma.

Podría salvarse si fuese posible volver atrás, de tal manera que el tiempo con cada vuelta añadiera espesor, consistencia, textura, a ese "sueño de una sombra"[61] que es el hombre en la tierra. Una vida en la que cada gesto es irrepetible, en lo que todo tiene la débil sustancia de los sueños, es una vida dominada por esa "insoportable levedad del ser" de la que hablaba Milan Kundera en su novela del mismo título:

> El mito del eterno retorno viene a decir, per negationem, que una vida que desaparece de una vez para siempre, que no retorna, es como una sombra, carece de peso, está muerta de antemano y, si ha sido horrorosa, bella, elevada, ese horror, esa elevación o esa belleza nada significan. [...][62]
>
> Lo que sólo ocurre una vez es como si no ocurriera nunca. Si el hombre sólo puede vivir una vida es como si no viviera en absoluto.[63]

Si la muerte parece inevitable, el hombre puede al menos anhelar formar parte del ciclo para superar la irrealidad de su propia vida, esa "insoportable levedad del ser" a la que nos condena un tiempo lineal. Mircea Eliade ha mostrado cómo en diversas culturas el tiempo sagrado suele tomar la forma del tiempo cíclico. En ese sacralidad del tiempo lo que se busca no es sólo vencer a la muerte, sino también dotar de realidad a una vida tan efímera. La linealidad del tiempo profano da a la existencia tan "escaso ser", en expresión de Brines[64], que de no contar con el eterno retorno que vincula los acontecimientos cotidianos con los arquetipos míticos, se desvanecería en la nada absoluta:

> [...] el deseo que experimenta el hombre de las sociedades tradicionales de rechazar la "historia" y de unirse a una imitación indefinida de los arquetipos, delata su sed de realidad y su terror a "perderse" si se dejan invadir por la insignificancia de la existencia profana [...] Lo que es revelador es el sentido profundo del comportamiento primitivo: este comportamiento está dominado

[61] En la famosa expresión de Píndaro (Pítica VIII, *Odas triunfales*. Barcelona, Planeta, 1990, p. 146).
[62] *La insoportable levedad del ser*. Barcelona, RBA Editores, 1992, p. 7.
[63] Id., p. 12.
[64] En el citado poema "Los placeres inferiores".

> por la creencia en una realidad absoluta que se opone al mundo profano de las "irrealidades"; en última instancia, este último no constituye un "mundo" propiamente dicho; es lo "irreal" por excelencia, lo no-creado, lo no-existente: la nada.[65]

El yo lírico de Brines se siente inmerso en el tiempo lineal y en la irrealidad de la vida pero anhela siquiera algún rastro de ese otro tiempo sagrado, en el que es posible la experiencia del retorno. Significativamente, uno de los poemas comentados arriba se titula "No pido la inmortalidad". Basta al yo lírico la posibilidad de vivir otras vidas, aunque su número fuera limitado. Lo que se busca no es tanto la eternidad en sí. Sobre todo porque, como hemos visto en la sección anterior, Brines no concibe una existencia atemporal, una vida eterna que transcurra en un más allá, en un Reino de los Cielos. La respuesta cristiana a la muerte no sólo no le resulta creíble, sino que además no le satisface: su afán nunca satisfecho de lo sagrado no persigue una trascendencia ajena a la realidad material, sino que quisiera que el mundo en sí fuera sagrado, trascendente, eterno. Tal y como se expresa en un poema de *La última costa*, "Proyecto de vida eterna", la eternidad soñada no consiste en el Reino de los Cielos, sino en poder regresar a este mundo:

> Y después de acabar, volver al mundo
> tras una corta eternidad, ya sosegado
> volver de nuevo al mundo, a éste que sé[66],
> con una repetida juventud, y junto a mí
> su cuerpo como fuera en su dorada edad[67]
> perdida, y así reconocer la vida interminable
> como no pudo ser (ahora ya eterna),
> porque hubo un adiós, y el tiempo envejecía

[65] *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, ed. cit., p. 88 (como escribe el mismo autor en *Le Sacré et le Profane*, "Le sacré est saturé d'être", resta "[...] c'est le *sacré* qui est le réel par excellence" -ed. cit., p. 16 y 82-: esa saturación de ser del tiempo sagrado circular se opone a la irrealidad del tiempo lineal, donde el ser se ve constantemente desgarrado por su propia nada, es decir, en el primero, el tiempo suma existencia, en el segundo, la resta.

[66] Es decir, a este mundo terrenal, y no al otro mundo, a un más allá fantasmagórico.

no al tiempo, que es en sí siempre eterno,
sino a lo que tocaba: el mundo,
y a aquel que, por saberlo, más sufría.
[531]

Por tanto, el deseo de participar en la renovación de la naturaleza, de volver a este mundo tal y como se expresa en "No pido la inmortalidad" y en el texto que acabo de reproducir, es una expresión de fidelidad a la vida terrena, a "Este reino, la tierra"[68], título de un poema más temprano:

No importa que el amor
ya esté caído,
con tanto daño encima.
Ni que el tiempo, ese fuego,
se te quede
detrás de ti humeando.
Sabes que este es tu reino [...]
[86][69]

Sin embargo, es el tiempo lineal el que finalmente se impone. No sólo en la realidad humana, sino también en el propio reino de la naturaleza. Si en la sección anterior hemos visto cómo el Tiempo destructor no es ajeno a ninguna realidad existente, ni siquiera a las estrellas, su carácter de fuerza irreversible no va a hallar tampoco excepciones. Un poema de *Palabras a la oscuridad*, "Otoño inglés", da testimonio de esa imposibilidad del tiempo cíclico aun en el mundo vegetal.

El poema comienza de manera abrupta, con una negación:

[67] Aunque esto es evidentemente una alusión a la juventud, surge inmediatamente la asociación con el mito de la Edad de Oro y el anhelo de retornar a aquélla, lleno de resonancias cíclicas.
[68] Recordemos que ya en Nietzsche la idea del eterno retorno va unida a esta fidelidad a la tierra y a la vida. Así se define, por ejemplo, Zaratustra: "Yo, Zaratustra, el afirmador de la vida el afirmador del dolor, el afirmador del eterno círculo... [...]" (*Así hablaba Zaratustra*. Madrid, Edaf, 1985, p. 222).

No para ver la luz que baja de los cielos,
incierta en estos campos,
sino por ver la luz que, del oscuro centro de la tierra,
a las hojas asciende y las abrasa.
Yo no he salido a ver la luz del cielo
sino la luz que nace de los árboles.

[149]

El hecho de empezar con una negación implica que se está rompiendo una expectativa, un conocimiento del mundo que emisor y receptor comparten: la luz esperada es la que viene de un mundo superior, el cielo, que, aunque en Brines no supone una promesa de eternidad, sí suele asociarse en nuestra tradición cultural a dicha idea, por lo que es muy posible que las expectativas del lector vayan en esa dirección. Por otra parte, en la escritura de Brines, una situación muy frecuente es que el yo contemple melancólico el paisaje bajo la luz crepuscular (de hecho, al final del poema, confirmamos efectivamente que hemos pasado del atardecer a la noche, mientras seguíamos las reflexiones del yo lírico). El poema, pues, ya desde el principio orienta nuestra mirada, no hacia arriba, sino hacia abajo[70]: es ahora el mundo terrestre el que nos ocupa, un mundo donde la muerte está especialmente presente. El poema va a contraponernos dos ámbitos donde el tiempo cíclico se manifiesta: el cielo, en la alternancia entre día y noche; la tierra, sometida al cambio de las estaciones (una de ellas, el otoño, es nombrada en el título).

El poema había comenzado con una negación que sirve para oponer esos dos ámbitos. En los versos siguientes se repite este esquema, pero su significado es distinto:

Hoy lo que ven mis ojos
no es un color que a cada instante muda su belleza,
y ahora es antorcha de oro,

---

[69] La fidelidad a la tierra como ley del corazón humano se expresa, asimismo, en "La vieja ley" [73-74] el primer poema de *Palabras a la oscuridad*, libro al que pertenece este texto.

[70] En la sección siguiente, volveré sobre estas dos formas de la luz. De igual manera, los esquemas de verticalidad, tan presentes en este poema, merecerán asimismo un análisis en el próximo capítulo.

voraz incendio, humareda de cobre,
ola apacible de ceniza.
Hoy lo que ven mis ojos
es el profundo cambio de la vida en la muerte.

[149]

Antes la negación y la afirmación contraponían la orientación espacial de la mirada. Ahora lo que se opone tiene que ver también con lo visual pero el significado es otro. La oposición se establece entre la apariencia de lo que se ve frente a su realidad profunda. Esa verdad que se esconde tras lo apariencial es, sin embargo, contemplada también con los ojos: la simple visión se convierte así repentinamente en videncia. No estamos pues ante una mirada anecdótica aunque el título del poema (al darnos una situación local y temporal más o menos concreta) podría hacer pensar en una sencilla visión del paisaje. El poeta, sin llamar la atención sobre ello, nos presenta una mirada privilegiada que sabe leer tras las apariencias y que será nuestro guía en ese paisaje inglés. En el fondo esa misma idea subyacía a la primera contraposición: la mirada habitual se fijaría en la luz del cielo, en el bello atardecer; sin embargo, hay que mirar hacia abajo, porque existe otra luz, otra luz de la que normalmente no nos percatamos y que, no obstante, podría enseñarnos quizás más que la luz habitual. Que esa luz terrenal esté cargada de significado nos lo hace sospechar además su procedencia: el "oscuro centro de la tierra" [v. 3]. Es, por tanto, la manifestación de algo oculto, inaccesible, que emerge de pronto ante nuestros ojos si es que sabemos leerla.

Aunque el propio poeta nos oriente hacia el significado profundo, hacia otra visión más certera, la visión primera, la de las apariencias, no es en absoluto despreciable. En esa visión aparentemente más superficial, fuego y luz se asocian. No podía ser de otra manera: durante siglos el ser humano ha encontrado en el fuego una luz terrena, réplica de la luz celestial, un sol en miniatura que, como el astro, le da calor y le ilumina[71]. A la

[71] Así, en diversas culturas aparecen ritos en los que se enciende fuego con objeto de actuar mágicamente sobre el brillo del sol (vid. James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 661). Jean Paris, por su parte, señala la ambivalencia del fuego, que puede surgir tanto del ámbito celeste como de las profundidades de la tierra (*El espacio y la mirada.* Madrid, Taurus, 1967, p. 105).

par que nos proporciona la hermosa imagen de un bosque otoñal, cuyos colores rojizos y dorados evocan un incendio, el poema despierta otras asociaciones, en las que el fuego, que es movilidad absoluta, se vincula inevitablemente con el tiempo, como explica Bachelard:

> Para el hombre que lo contempla, el fuego es un ejemplo del rápido devenir y un ejemplo del devenir circunstanciado [...] el fuego sugiere el deseo de cambiar, de atropellar el tiempo, de empujar la vida hasta su término, hasta su más allá. La fascinación es entonces verdaderamente arrebatadora y dramática; ella ensancha el destino humano; une lo pequeño y lo grande, el hogar y el volcán, la vida de una hoguera y la vida de un mundo. El ser fascinado escucha la *llamada de la pira*. Para él, la destrucción es algo más que un cambio: es una renovación.[72]

En efecto el fuego nos da una imagen ambivalente de su propio poder que puede transmitir también la ambivalencia del tiempo[73]. Es purificador y destructor, aliado y enemigo del ser humano. Evoca tanto la imagen del Tiempo que convierte todo en ceniza (recordemos que este simbolismo da título al primer libro, *Las brasas*) como una renovación cíclica. Como muestra el mito del Ave Fénix, el fuego puede representar asimismo la destrucción necesaria para que la vida pueda recrearse de nuevo, el aniquilamiento que purifica lo viejo para que surja el ser intacto de su propia consunción. No es casual por tanto esta imagen del fuego al comienzo del poema, ya que su simbolismo ambivalente apunta hacia las dos visiones del tiempo que se conjugan en el texto: la línea y el círculo, la destrucción definitiva y la renovación permanente. Por otra parte, ese oscuro centro de la tierra, el fuego, la mención del oro, puede evocar, aunque no fuese ésa la intención del poeta, la imagen del crisol del

[72] Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*. Madrid, Alianza, 1966, pp. 31-32. Para José Jiménez, el fuego cumple una importante "[...] función en los rituales de regeneración. Pero considerado en sí mismo, por su aspecto cambiante y destructor, es una magnífica expresión de la metamorfosis" (op. cit., pp. 85-86).
[73] Cf. Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, ed. cit., p. 163.

alquimista, donde la destrucción de la materia es sólo preludio de una renovación[74]. La tierra en su interior parece recrear el mundo[75], sumergirlo en su luz propia, de la que quizás es signo el oro de las hojas del otoño, que habla más de belleza que de aniquilamiento. De hecho, en el verso 11[76], la imagen del oleaje[77] y el adjetivo "apacible" vienen a suavizar la mención de la ceniza, lo que viene igualmente reforzado por el nivel fónico con la aliteración de las consonantes fricativas "c" y "l" y el predominio de vocales abiertas.

Analizada esta visión aparentemente superficial de un fuego que devora, podemos centrarnos en la visión subyacente: el "profundo cambio de la vida en la muerte". La interpretación primera de esta frase es fácil: en el cambio que sufren las hojas de los árboles en otoño puede leerse el tránsito del verano hacia el invierno, de la vida en todo su esplendor al frío asociado a la muerte. Por tanto el color rojo y dorado de las hojas, al despertar la asociación de un incendio, evoca asimismo su destino de ceniza.

Sin embargo, la frase admite otra lectura, posibilitada por la ambigüedad de la preposición "en": a lo que asistimos es al cambio profundo de la vida en el seno de la muerte. La muerte no sería sino un paso, un tránsito necesario para que la vida cambie, es decir, se renueve plenamente. Los versos siguientes parecen ir, sin embargo, en la primera dirección, a pesar de que se destaque la diferencia entre el terrible fin del hombre y la dulce muerte de la naturaleza, plena de hermosura:

> Este esplendor tranquilo
> es el acabamiento digno de una perfecta creación,
> más si se advierte

[74] El significado profundo de los procedimientos alquímicos parece que consistía, al menos en algunos de sus practicantes, en la renovación de sí mismos pero también de la materia y del mundo (vid. Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*. Madrid, Alianza, 1999, pp. 149-152.

[75] La tierra es para los practicantes de la alquimia la primera alquimista, de tal manera que lo que se busca en el crisol, que recuerda también simbólicamente a un útero, es reproducir, acelerándolos, los procesos que sufre la materia en el seno de la Madre Tierra (vid. Eliade, *Herreros y alquimistas*, ed. cit., pp. 131-139). Recordemos asimismo que , desde antiguo, la relación simbólica entre el árbol y el fuego (cuya imagen más poderosa en nuestra cultura es quizás, aunque no se trate exactamente de un árbol, la zarza ardiendo, que ya vimos en la anterior sección) viene a reforzar el poder de regeneración cíclica que se asigna tanto al primero como al segundo (vid. Gilbert Durand, op. cit., p. 315).

[76] "ola apacible de ceniza".

la consunción penosa de los hombres,
tan sólo semejantes en su honda soledad,
mas con dolor y sin belleza.
[149]

Es importante esta separación entre naturaleza y hombre, entre objeto de observación y observador, ya que es una de las oposiciones dialécticas con las que juega el poema (las otras son, esencialmente, luz/oscuridad, día/noche, cielo/tierra -arriba/abajo- y tiempo cíclico/tiempo lineal). Inicialmente, vemos que hay una separación clara entre ambas realidades (la lectura de los versos siguientes confirmará si esa distinción tan neta se mantiene). El poema nos explica claramente en qué consiste esa diferencia en el verso 19: "con dolor", "sin belleza". El segundo elemento nos recuerda que el árbol aun muerto, puede parecer tan majestuoso como en su juventud, sin que en su exterior se perciban las dolorosas marcas que la vejez deja en el cuerpo humano. Pero el primero es quizás más importante y es un tema que el poema retomará al final: el hombre tiene consciencia de su muerte, mientras que el árbol no. La naturaleza goza así en su ignorancia de una suerte de inmortalidad.

Es el ser humano por tanto el que dota de consciencia al paisaje. Es él el que puede hablar de dolor y de belleza. Dolor y belleza surgen de su mirada. A él le corresponde indagar en el significado de esa muerte que la naturaleza sufre en otoño: ¿la trayectoria del tiempo es una línea o un círculo?, ¿es uno o es distinto el tiempo del hombre y el de la naturaleza? La conciencia humana no es en absoluto un tema secundario dentro del poema. De hecho tendremos ocasión de ver que se vincula íntimamente a la posibilidad o no de un tiempo cíclico, o mejor dicho, a la posibilidad de que el hombre participe de ese ciclo renovador.

La interrogación planteada sigue abierta a lo largo del poema. Si en un principio el yo emisor parecía inclinarse por una muerte definitiva, por un acabamiento no por bello menos cierto, ahora un punto y aparte marca una nueva inflexión del poema:

[77] Más adelante me ocuparé de la isotopía del agua que atraviesa el poema.

El hombre bien quisiera que su muerte
no careciese de alguna certidumbre,
y así reflejaría en su sonrisa,
como esta tarde el campo,
una tranquila espera.
(*Belleza del durmiente*
que agita imperceptible el mudo pecho
para alzarse después con mayor vida;
como en la primavera los árboles del campo)
¿Cómo en la primavera...?
No es lo que veo, entonces, trastorno de la muerte,
sino el soñar del árbol, que desnuda
su frente de hojarasca,
y entra así cristalino en la honda noche
que ha de darle más vida.
[149-150]

De pronto, nos encontramos con el tiempo cíclico de la naturaleza, que aparece aquí más como anhelo que como esperanza del ser humano. Sin embargo, esta distinción entre naturaleza y hombre va pronto a resultar menos firme. La cursiva, recurso tipográfico inusual en Brines, sirve aquí para reforzar que nos encontramos en otro ámbito. Un pensamiento que emerge tal vez del subconsciente viene a equiparar al hombre dormido (por tanto, privado de consciencia)[78] con el bosque. El propio discurso poético viene a ser el instrumento para esa equiparación: el símil del árbol en primavera despierta en el hablante una certeza que de pronto se convierte en duda cuando el observador y la naturaleza se pongan a la par. La comparación abre un interrogante que el poema debe responder. El ser humano, dotado de palabra y de consciencia, es quien debe dar respuesta al misterio del tiempo, también al del árbol, y por consiguiente ahora el símil no es en absoluto un adorno, sino un modo de hacer avanzar el discurso, un

[78] Recordemos que uno de los poemas más famosos de Rimbaud, "Le dormeur du val", juega con la imagen del durmiente como alguien que, privado momentáneamente de la consciencia, se funde plenamente con la naturaleza (aunque en el poema del francés, se quiebra irónicamente al final cuando el

apoyo para la argumentación. La poesía aquí se cumple como desvelamiento, aunque como desvelamiento casi a ciegas ya que hasta el momento sólo asistimos a tanteos.

La vieja asimilación entre el sueño y la muerte, tan querida a nuestros clásicos, puede leerse en estos versos. No se trata aquí, sin embargo, del tema barroco del sueño como recuerdo de la muerte, experiencia cotidiana en la que somos testigos de nuestro morir definitivo. Aquí el sueño supone un procedimiento de eufemización[79] de la muerte: ésta queda desprovista de su poder destructor (de nuevo bajo la advocación del tiempo cíclico). El sueño y la noche suponen un momento sólo del ciclo, el cual viene a completarse con la vigilia y el día. De nuevo, por tanto, los dos ciclos, el estacional y el del día y la noche, se vinculan para reforzar la idea de un perpetuo renacimiento. La muerte sin belleza del ser humano en el verso 19 queda plenamente contrapuesta a la belleza del durmiente[80], donde belleza y vida se vinculan profundamente, ya que esa belleza nos indica que el cuerpo permanece intacto frente a la acción corrosiva de la muerte.

El hombre, cuyo sueño ha servido de base para descubrir la verdad del árbol, puede incorporarse plenamente a la renovación cíclica de la naturaleza. Si la imagen del sueño, es decir, de la pérdida de la consciencia, ha acercado al hombre al mundo vegetal, ahora se produce una humanización del árbol: el árbol sueña [v. 30] y, en vez de copa, de pronto tiene "frente" [v. 31], como si sus hojas fueran como el cabello cano de un hombre. La mención de la "frente" destaca aquí la idea de verticalidad, y precisamente por ese carácter vertical es por lo que desde antiguo el ser humano ha encontrado en el árbol un referente simbólico de su propia realidad[81].

---

lector comprende que en realidad se trata de un muerto -vid. Arthur Rimbaud, *Poesías completas*. Madrid, Cátedra, 1996, pp. 272 y 273 y nota del editor-).

[79] Doy a este término el sentido que le da Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, ed. cit., pp. 109, 183-187, 189-224.

[80] Por otra parte, la expresión "belleza del durmiente" puede evocar cuentos infantiles como "La bella durmiente", en el que además el sueño se equipara con una anulación momentánea del tiempo, ya que mientras la protagonista duerme durante años, su belleza y su juventud quedan intactas (el uso de la cursiva en estos versos evoca, como hemos dicho, otro ámbito, una voz que viene de otro lugar, quizás del mundo de la fantasía y del ensueño).

[81] "Por su verticalidad, el árbol cósmico se humaniza y se convierte en símbolo del microcosmos vertical que es el hombre" (Gilbert Durand, op. cit, p. 326).

La verticalidad es asimismo un esquema simbólico de gran importancia en el poema. Si el texto ha comenzado con una contraposición entre la luz de arriba y la luz de abajo, ahora volvemos a encontrar el mismo esquema, pero invertido: no se trata ahora de la ascensión de la luz desde la tierra, sino el descenso hacia ese origen. El árbol entra en la oscuridad en la que se adentran sus raíces, en el seno terrestre que aparece aquí como "noche" (una vez más, el esquema cíclico). La vertical trazada en esta imagen dota a la visión del árbol de un gran poder de sugerencia: es como una línea que uniera tres ámbitos, cielo, superficie y profundidades terrestres[82]. Dicha vinculación de tres mundos permite proyectar la fragilidad de la existencia hacia territorios más seguros, tanto hacia la seguridad de un cielo garante de eternidad como hacia el seno terrestre donde toda renovación es posible. En el terreno de lo imaginario, podíamos decir que el poema podría abrirse en este momento hacia dos ámbitos que otorgasen al yo lírico una victoria simbólica sobre el tiempo. Siguiendo a Gilbert Durand, el poema se aproxima por unos momentos tanto los símbolos ascensionales del Régimen Diurno como a las imágenes positivas de descenso del Régimen Nocturno[83]. El esquema verticalizador cobra especial fuerza además al añadirse el adjetivo "honda".

La adjetivación de ese verso [v. 32] se sirve además de un procedimiento sorprendente: el árbol "cristalino" y la noche "honda" parecen haber robado tales calificativos de un sustantivo que está ausente, un sustantivo que no puede ser otro que la palabra "agua". De esta manera, entra en juego otro elemento, que como el fuego al principio del poema, es una imagen ambivalente, símbolo de vida y muerte, de disolución y de creación, es decir, el vehículo más adecuado para transmitir la idea de una muerte que es vida, de una destrucción necesaria para regenerar la existencia[84].

La idea de disolución viene además reforzada por ese mismo procedimiento adjetivador. Árbol y noche, al compartir los adjetivos de un sustantivo ausente, parecen

[82] Gilbert Durand explica cómo en el símbolo del árbol se unen dos ideas fundamentales: la renovación cíclica y el esquema ascensional, verticalizador (op. cit., pp. 323-329).
[83] Op. cit., pp. 117-136, 189-199. Resulta muy característico de la simbología de Brines, como tendremos ocasión de ver, ese doble acercamiento a ambos regímenes de lo imaginario para a la postre no encontrar apoyo en ninguno de ellos en el combate contra el Tiempo.
[84] Sobre la ambivalencia del agua véase *infra* la sección 5.1.1.

convertirse ambos en una misma sustancia: se sugiere así de un modo sutil una fusión completa, favorecida por el elemento acuático, con el que llegan por completo a confundirse. Asimismo, la mezcla del agua y la oscuridad está llena de resonancias uterinas[85]: así como el árbol se adentra en el seno de la Madre Tierra, el yo lírico puede encontrar en aquél el reflejo de un *regressus ad uterum*, donde la muerte queda ya por completo eufemizada bajo la imagen del seno materno. En ese retorno al origen la pérdida de consciencia no es una amenaza, sino un bien, una posibilidad de anular el dolor que supone el conocimiento ante la naturaleza, con la cual (una vez borrada la molesta inteligencia) tal vez sea posible fundirse por completo como dos corrientes de agua.

Como en uno de los textos más famosos de Antonio Machado, "Al olmo seco"[86], el yo lírico de estos versos puede esperar también en sí mismo "otro milagro de la primavera". Sin embargo, la continuación del poema niega brutalmente esa esperanza. Aquí se cumple plenamente esa interrelación con el lector, esa denegación de expectativas que Debicki señalara como una de las características fundamentales de la escritura de Brines[87]. "Otoño inglés" comienza con la muerte de la naturaleza, pero una muerte llena de belleza, a la que el hombre es ajeno, y donde ciertas imágenes pueden evocar cierta posibilidad de salvación para pasar luego a una afirmación plena del tiempo cíclico, en el que el hombre llega a participar aunque sea sólo como espectador. Los siguientes versos sin embargo rompen por completo con la imagen del tiempo circular para situar a la naturaleza y al ser humano bajo la misma amenaza de un tiempo lineal:

Es ley fatal del mundo
que toda vida acabe en podredumbre,

[85] Sobre la maternidad simbólica que puede asumir el agua, véase Gilbert Durand, op. cit., pp. 214-218 y Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia.* México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1978, pp. 180-200.
[86] De *Campos de Castilla* (*Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 207-208).
[87] Vid. "Francisco Brines. Texto y lector", *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid, Júcar, 1987 (véanse en especial las páginas 55-57). Ello implica asimismo una idea de la poesía como conocimiento en acto y, como diría Margaret Persin de "poesía como proceso" - vid. *Poesía como proceso: Poesía española de los años 50 y 60*. Madrid, Porrúa, 1986).

y el árbol morirá, sin ningún esplendor,
ya el rayo, el hacha o la vejez
lo abatan para siempre.
[150][88]

El poema ha comenzado con la mención de los árboles y ahora nos encontramos ante un árbol individualizado por el artículo determinado. "El" árbol pudo ser interpretado en anteriores versos, como una generalización, pareja a la del "durmiente", como una referencia a todos los árboles. Sin embargo, también puede leerse como una focalización de la mirada del emisor, que pasa de la abigarrada multitud del bosque a la soledad de un solo árbol. El yo lírico fija su mirada en su individualidad y ahí precisamente reconoce la amenaza de la muerte. Si se contempla la naturaleza como un *continuum*, donde la vida, animal y vegetal, se renueva permanentemente en otros seres, aquélla parece eterna. El tiempo es un círculo que vuelve una y otra vez: si muere un árbol, nace otro, al igual que sucede con un animal. Es un círculo perfecto mientras que el hombre no se interponga. Pero tan pronto como aparece la mirada humana el dolor y la muerte pueden hacer su aparición en la naturaleza: el ser humano convierte el árbol en un árbol concreto, en una forma viva irrepetible, como irrepetible es él mismo y por ello mortal.

Si el tiempo del árbol parece correr en círculos, el número de estos es limitado y, en vez de superponerse, se sitúan uno tras otro en una línea que tiene un final. El tiempo cíclico es la apariencia; el lineal la auténtica realidad que subyace a toda vida, no sólo a la del ser humano. La muerte que sufre la naturaleza en otoño y en invierno para renacer con la primavera es sólo una muerte falsa, un morir que no tiene que ver nada con la muerte definitiva que sufrirá cada uno de sus seres:

En la *fingida* muerte que contemplo
todo es belleza:
el estertor cansado de las aves,

[88] En estos versos puede haber un eco del ya citado poema de Machado: "Al olmo seco": "Antes de que te derribe, olmo del Duero,/ con su hacha el leñador, y el carpintero/ te convierta en melena de campana,

la algarabía de unos perros viejos, el agua
de este río que no corre,
mi corazón, más pobre ahora que nunca,
pues más ama la vida.

[*el subrayado es mío*]

[vv. 39-45]

De nuevo aparece la palabra "belleza", atributo que nos sitúa otra vez ante el sentido de la vista. Tanto "fingida" como "belleza" nos remite a lo apariencial, a un mundo que se ofrece todavía hermoso y vivo a la mirada. Sin embargo, comienzan a aparecer signos de otra realidad: curiosamente, nos encontramos aquí con el mundo animal que por primera vez aparece nombrado en el poema. Es significativo que los animales nombrados sean aquellos que con más frecuencia aparecen en la poesía de Brines: las aves y los perros. Sin embargo, las aves que aparecen aquí no remiten a una especie en particular: no son, probablemente, las palomas que encontramos en muchos poemas, casi siempre en relación con el espacio mediterráneo[89]. Su caracterización genérica es pareja a la de los árboles del texto que tampoco tienen nombre alguno. En realidad aquí su función principal es presentarse junto a los perros para señalar de nuevo dos ámbitos de esa verticalidad en torno a la cual se articula el poema, cielo y tierra, contraponiendo (e identificando a la postre) los seres que pueblan el aire y aquellos que comparten con el ser humano la superficie terrestre. Llama la atención que es ahora el cielo donde el sentimiento de decadencia es más profundo: la palabra "estertor" tiene que ver indudablemente con el morir y además contrasta con la palabra "algarabía" del ámbito terrestre. Sin embargo, se nos dice que los perros son "viejos": es decir, otra vez la naturaleza aparece sometida al tiempo. De hecho, si la amenaza de la muerte se ha asociado al principio del poema con una fuerza que viene de abajo hacia arriba, que surge de la tierra (y que por ello, sin embargo, puede remitir también a una regeneración constante), cada vez más el poema irá imponiendo otro esquema vertical en que la

lanza de carro o yugo de carreta;/ antes que rojo en el hogar, mañana,/ ardas de alguna mísera caseta,/ al borde del camino [...]" (ed. cit., p. 208).

[89] En el capítulo quinto haremos referencia a esta presencia de los pájaros en el espacio natural.

destrucción viene desde arriba hacia abajo. Un mundo "cansado" de su propio transcurrir y en el que ni cielo ni tierra están a salvo de esa fuerza aniquiladora (como ya tuvimos ocasión de ver en la sección anterior).

El agua, símbolo ambivalente, va cargándose de asociaciones más oscuras. Agua de un "río que no corre", es decir, agua que remite a la vez a la movilidad del río, símbolo habitual del tiempo, y a la inmovilidad de la muerte, agua estancada antes que plácido lago. No obstante, todavía estamos en el ámbito de la belleza: el lector todavía puede esperar que la muerte "fingida" sea la única que existe y que el agua remita a un tiempo que por fin se ha detenido.

En la enumeración de estos versos hay un elemento final que parece ajeno al resto de al serie y que, sin embargo, la sintaxis obliga a contemplar junto a los otros: el corazón humano. Nos encontramos aquí con una aparente paradoja: ¿por qué el corazón debe ser más pobre cuanto más ama la vida? Sólo hay una respuesta posible: el corazón sabe que ama algo perecedero. Se entrega a algo que no puede corresponderle: a una vida ciega que se va, destruyéndose a sí misma. El poema vuelve a conducirnos ante la consciencia del hombre que vive en medio de una naturaleza inconsciente: el corazón humano descubre un rastro de fugacidad en el objeto de su amor, que simplemente existe sin saber su destino. Sin embargo, el corazón, a la vez que separa al hombre de la vida amada, le une a ella mediante el don del amor y de la belleza, unión que, en el nivel sintáctico, se percibe en la enumeración, en la que el asíndeton borra las posibles diferencias entre el hombre y el paisaje.

Con todo, esa unión quizás no sirva sino para que la muerte ocupe plenamente el espacio de la vida, como sucede en los versos siguientes:

> Las rotas alas de la noche caen
> sobre este vasto campo de ceniza:
> huele a carroña humana.
> La luz se ha vuelto negra, la tierra
> sólo es polvo, llega un viento
> muy frío.

[150-151]

La mención a la carroña puede resultar excesiva y, de no estar en concordancia con el universo simbólico del poema, podría dar al traste con la contención expresiva y con el asentimiento del lector. Sin embargo, más importante que el sustantivo empleado es el adjetivo “humana”. Se ha producido una humanización del paisaje, pero como sucedía en “Muerte de un perro”, esa humanización produce inevitablemente una degradación. Naturaleza y hombre por fin se han equiparado, pero precisamente en lo que éste último no deseaba: la podredumbre de la muerte, una muerte verdadera, no fingida, "con dolor y sin belleza". La mirada humana ha contagiado al paisaje con su propio dolor, es decir, con su inteligencia, que le convierte en un ser temporal, sometido a una ley cruel e injusta. Si hasta ahora el sentido predominante ha sido la vista, con la caída de la noche, el olor ocupa ahora su lugar. Si la vista puede engañar con sus falsas apariencias, el olor descubre la realidad subyacente[90]. El mundo entero se ha convertido en un inmenso cadáver. Pero no se trata de cualquier cadáver, no es una planta marchitada ni un animal muerto, sino un ser humano, por tanto, a alguien condenado por la inteligencia al dolor y al conocimiento de la propia muerte.

Las “alas rotas” y la “caída” vienen a reforzar esa flecha invertida de arriba hacia abajo en la que la oscuridad de la muerte ejerce su poder. El sumergirse en la honda noche del árbol ha sido sustituido por la caída violenta: al descenso eufemizado del Régimen Nocturno, al regreso al seno de una tierra maternal, a un agua regeneradora, se impone el vértigo, el terror al abismo del Régimen Diurno[91]. La noche es así ya la gran enemiga[92]: no es el ámbito del descanso y el sueño, no es tampoco la esperanza del día. Después de esta noche ya no habrá amanecer, al haber perdido la capacidad del vuelo. Si en numerosas mitologías, el sol aparece en un carro tirado por animales voladores (como los caballos que Faetón es incapaz de controlar), si pensamos en mitos de caída

[90] Un proceso similar pero de signo inverso se produce en un poema de *Palabras a la oscuridad* de la misma sección, “Isla de piedras” [137-138], en el que “el olor de las rosas” trae un consuelo al yo lírico que no podía encontrar en aquello que miraba.

[91] Para esta terminología en relación con las imágenes de descenso y caída, véase Gilbert Durand, op. cit., pp. 104-114, 117-119, 183-224.

como el de Ícaro o el ya nombrado del hijo del Sol[93], la imagen simbólica de estos versos es clara: no es posible de nuevo remontarse hacia el sol, es decir, el tiempo cíclico ha sido anulado y ya no hay sucesión de noches y de días. Que la oscuridad, hostil para el Régimen Diurno, ha acabado por dominar el poema, lo confirma la expresión "la luz se ha vuelto negra". Evidentemente, lo que quiere decir es que ha anochecido. Pero si la tomamos literalmente reparamos en la imposibilidad semántica de una luz negra, luz destructora que nos remite a la luz del cielo y la luz de la tierra del principio del poema: esa luz que quema los árboles. La imagen del fuego pierde así su ambivalencia. Su poder destructor no viene acompañado ya de ninguna promesa de regeneración.

El frío parece conducirnos al invierno definitivo al que aboca este otoño que el poeta contempla. La tierra, que ahora es sólo "ceniza" (sin la movilidad de la ola del verso 11) y "polvo", nos habla de su esterilidad y por tanto de su incapacidad de renovación. Este paisaje infernal que se impone a la mirada es otra vez producto de la consciencia del ser humano: el olor de la carroña es el signo de una corrupción en el seno mismo de la vida, es el olor del futuro que se siente en el presente, futuro que, como el pasado, no existe para la naturaleza. Sólo una consciencia humana temporal es capaz de percibirlo. La transfiguración apocalíptica del paisaje inglés parece situarnos en un porvenir en el que no sólo habrán perecido muchas formas individuales de la vida, sino que incluso la misma vida se habrá extinguido. Si hasta las estrellas están condenadas a desaparecer, habrá un fin del mundo. El tiempo cíclico es así una ilusión. Los ciclos naturales únicamente ocultan la marcha irreversible del tiempo lineal, que no sólo alcanza al ser humano:

> Si fuese muerte verdadera la de este bosque de oro
> sólo habría dolor
> si un hombre contemplara la caída.
> Y he llorado la pérdida del mundo
> al sentir en mis hombros, y en las ramas

[92] Sobre el valor de la noche y el día, véase la sección siguiente de este capítulo.

del bosque duradero
el peso de una sola oscuridad.

[151][94]

El adjetivo "duradero" suena casi irónico a estas alturas: como en otras ocasiones, Brines nos recuerda que si el árbol y la piedra duran más que el hombre, su descenso a la nada es más lento pero no menos seguro. En el caso del bosque, es una caída en círculos, pero en la cual cada ciclo acerca más el ocaso definitivo, porque al final lo único cierto es la vertical del abismo. Como cuando se comparaba el sueño con la desnudez del árbol en invierno, hombre y árbol vuelven a equipararse pero ahora en su destino trágico. Las ramas del árbol son como los hombros de un cuerpo humano, con cuya verticalidad coincide. Verticalidad que aquí se refuerza con el peso de esa oscuridad que cae sobre hombre y árbol, uniéndolos bajo una misma sombra.

En estos últimos versos, en concreto del 52 al 54, se hace explícito un tema que hasta ahora sólo se había dejado entrever: la profunda relación que existe entre la inteligencia y el dolor. El yo lírico sabe que no asistirá a la muerte del bosque. Sin embargo, la conciencia le permite no sólo el viaje al pasado de la memoria sino también la visión imaginaria del futuro. Esa condena del futuro, que le obliga a mirar constantemente hacia la muerte, alcanza aquí sin embargo una significación casi redentora. Esa proyección en el porvenir permite al yo lírico situarse en ese Apocalipsis, que no tendrá ningún testigo, porque sólo el hombre puede llorar por el mundo.

Por ello el poeta entona anticipadamente un canto elegíaco, haciéndonos sentir así la necesidad de la elegía. De pronto, en una última vuelta de tuerca, el poema nos ha ofrecido una valoración positiva de ese dolor: ahora que el hombre se sabe igual a la

---

[93] Cf. Gilbert Durand, op. cit., pp. 106-107.

[94] Nótese cómo Brines que, hacia el final del poema, nos ha mostrado el rostro más duro de la muerte, con alusiones a la podredumbre, al polvo y la ceniza, no termina así su texto, sino que, sin que su conclusión sea por ello menos desoladora, nos sitúa ante la perspectiva más humana del llanto, una tristeza no menos honda pero que evita recrearse en los aspectos más macabros de la muerte. En ese sentido, se cumple desde una voluntad clasicista la frágil *consolatio* a través de la forma de la que ya habíamos hablado en el capítulo anterior: la *dispositio*, para usar un término de la Retórica clásica, del poema en Brines suele situar la visión más oscura al final del poema, pero lo más frecuente es que se busque diluir esa desesperación en un tono melancólico, evitando todo lo que pudiera evocar un *pathos* excesivo, un desgarrado grito de dolor.

naturaleza y víctima por tanto del mismo destino, no puede aceptar que la muerte de tanta belleza no tenga un testigo que llore su pérdida. El esplendor del bosque no puede apagarse sin que brote un lamento ante la ceguera y la estupidez de un universo sin alma. La elegía necesita de un yo. La humanización del árbol cambia así de signo: no es ya tan sólo la degradación de un ser sumergido de pronto en el tiempo lineal. Surge en la mirada humana una solidaridad profunda con el árbol. Y así, sobre la base de su propia insignificancia, el ser humano se convierte en un pequeño Atlas, gigante sólo por su doliente inteligencia. Un Atlas abandonado por los dioses que, al saberse el único dotado de consciencia, decide cargar sobre sus hombros todo el peso del mundo, todo el dolor del mundo. La elegía es, como siempre, no sólo constancia de la pérdida sino celebración de aquello que no merece perderse: don del llanto en que se revela la belleza de un mundo digno de un mejor destino que un tiempo sin retorno.

"Otoño inglés" parece un mentís definitivo al tiempo cíclico. Bruce W. Wardropper relaciona precisamente el sentimiento elegíaco, fundamental en Brines, en relación con el tiempo lineal del hombre:

> En los modos no elegíacos un poeta escribe acerca de la vida. [...] el poeta concibe la vida como un *continuum*. Bajo los símbolos amorosos y estacionales, canta el renuevo cíclico de la vida, la persistencia de la vida humana a pesar de cuanto le amenace. Esa visión optimista y verdadera de la perduración humana alterna, sin embargo, con una pesadilla que no es menos auténtica. Si es verdad que la vida es- o parece ser- eterna, también es verdad que la vida de cada individuo deja de ser. La vida es una continuidad, sí, pero contemplada desde el punto de vista individual es una discontinuidad. La discontinuidad es la muerte. Uno de los principales aspectos de la vida es, pues la muerte. El contraste entre el destino de la raza -renovación constante[95]- y el del individuo -aniquilación- ocasiona la angustia del hombre. Esta angustia forma el punto de arranque de toda elegía.[96]

[95] Aquí habría que añadir la renovación de la vida no humana a la que hemos hecho referencia. En breve me referiré a la renovación de la vida humana en la cadena de padres e hijos.

[96] *Poesía elegíaca española*. Madrid, Anaya, 1967, pp. 9-10. Aunque Wardropper se refiere a la elegía como poesía de una muerte, es decir, a la elegía funeral, creo que sus palabras iluminan también a un poeta de tono elegíaco como es Brines.

Desde lo elegíaco, el yo lírico de Brines es un yo que reconoce su identidad en la melancolía, en ese saberse rodeado de ausencias. Escribe Luis García Montero a propósito de Garcilaso:

> La melancolía es también una nueva versión del tiempo. El ser humano levanta su autoridad, la única real, sobre un ámbito perecedero, sobre un río que pasa lentamente, incluso, con fabricada serenidad, pero no vuelve nunca. Abandonar el tiempo cíclico, asumir la independencia humana, al margen del consuelo estable del Paraíso, significa descubrir la melancolía.[97]

Sin embargo, conviene quizás recordar aquí la definición freudiana de melancolía. Para Freud, la melancolía, a diferencia del duelo, implica una "pérdida de objeto substraída a la conciencia"[98], una ausencia que el sujeto no puede definir plenamente. Para el creador del psicoanálisis, la melancolía se basa en lo que él considera una de las leyes básicas de la psique, la fijación de la libido por sus objetos[99]. Las renuncias que el ser humano lleva a cabo a lo largo de su vida son más aparentes que reales, de tal manera que sobre el presente siguen ejerciendo fuerza los deseos del pasado[100]. Podríamos plantearnos incluso si buena parte de la atracción que la poesía de todos los tiempos ha sentido por las vivencias del pasado, y especialmente por las primeras etapas de la vida, no extrae su fuerza de esa persistencia de los deseos, que dejan en la realidad un aura cuya identidad no siempre resulta reconocible.

¿Puede el ser humano renunciar tan fácilmente a la ilusión del tiempo cíclico? ¿El yo lírico de Brines, cuya experiencia capital es la infancia, puede situarse en la naturaleza sin revivir el deseo de recuperar lo perdido, la vuelta al paraíso que se gozó una vez? Si

---

[97] *El sexto día. Historia íntima de la poesía española.* Madrid, Debate, 2000, p. 94.
[98] "Duelo y melancolía", *Obras completas*, II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, p. 2092.
[99] Ibídem.
[100] "[...] quienes conocen la vida anímica del hombre saben muy bien que nada le es tan difícil como la renuncia a un placer que ha saboreado una vez. En realidad, *no podemos renunciar a nada*, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras; lo que parece ser una renuncia es, en realidad, una sustitución o una subrogación" (Sigmund Freud, "El poeta y los sueños diurnos", ed. cit., p. 1344 -el subrayado es mío-). Véase también Sigmund Freud, "Lo perecedero", ed. cit., pp. 2118-2120, donde se hace mención también al tiempo cíclico de la naturaleza frente al tiempo del hombre.

el deseo tiende a fijarse con tal fuerza a sus objetos, ¿cuanto más no será eso así en el caso del tiempo circular, es decir, en la encrucijada misma del deseo y la memoria, en la esencia misma de un deseo que, al proyectarse nostálgicamente en el pasado, anhela recuperar en el porvenir todo aquello que supuso un momento de plenitud?. En la constante certidumbre de una ausencia, el melancólico reafirma su deseo de ir más allá de la pérdida, aunque no recuerde muy bien lo que ha perdido: su lamento puede ser resignación, no indiferencia hacia aquello que le falta, hacia esa disyunción entre realidad y deseo de la que el tiempo es tantas veces culpable.

En efecto, cuando repasamos la poesía posterior de Brines, es evidente que, si bien la concepción del tiempo lineal es la que predomina, pueden descubrirse aquí y allá rastros de un anhelo al que en el fondo no se ha renunciado, huellas de la visión, difícil de desarraigar, de una naturaleza que se salva del aniquilamiento a través de una renovación perpetua.

"Continuidad de las rosas", un poema de *Insistencias en Luzbel*, da fe ya desde el título de un mundo que perdura más allá del hombre:

> Donde viste la luz, sigue la luz,
> y allí donde los cuerpos estuvieron
> siguen las olas mojando las arenas;
> donde oliste la flor, zumban abejas
> nuevas, y otros veleros tiene el mar.
>
> [336]

Aunque los siguientes versos del poema sirvan para resaltar la discontinuidad que existe entre el ser humano y el mundo, persiste la evidencia de esa "continuidad de las rosas": la expresión resulta muy certera, ya que desde antiguo (y un ejemplo claro es nuestra poesía barroca) las flores han servido para simbolizar la brevedad de la belleza, siempre amenazada por el tiempo; la palabra "continuidad" en cambio da testimonio de que, al no tener una consciencia, las rosas gozan de una perduración que le está negada al hombre. Las rosas que mueren son sustituidas por otras nuevas que nacen, y nada hay

en las antiguas que echemos en falta en las recién nacidas[101]: su renovación perpetua las hace parecer eternas. En cambio, cada nueva generación de hombres y mujeres no repite la anterior; el hijo no es la reproducción del padre: el ser humano es un ser individual e irrepetible, y condenado por ello a la muerte.

Esa contraposición entre la continuidad del animal y el vegetal frente a la discontinuidad humana aparece muy claramente en uno de los poemas más famosos de uno de los maestros de Brines. Me refiero a "El viaje definitivo" de Juan Ramón Jiménez:

> ... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
> cantando;
> y se quedará mi huerto, con su verde árbol,
> y con su pozo blanco.[102]

Evidentemente, los pájaros no tienen una vida más larga que el ser humano, pero en ellos cada vida individual no rompe con el *continuum* de la especie, como sí sucede con el hombre[103]. Probablemente Brines recordaba este poema de Juan Ramón cuando escribe "El teléfono negro", poema en el que se oponen el canto de los pájaros y la voz humana, la naturaleza y la cultura, representada aquí por el teléfono, testimonio de la tecnología que vence las distancias en el espacio pero que no puede abolir la lejanía que produce el tiempo:

> He marcado los números antiguos
> con un deseo vago de respuestas,
> sabiendo ya que nadie me esperaba.
> Con un deseo vano de oír voces amadas

[101] Como descubrió el Principito de Saint-Exupéry, que había convertido a su rosa en única frente a la multitud indiferenciada de rosas.
[102] Poema número 153 de la *Segunda antolojía poética* (Madrid, Espasa-Calpe, 1996, p. 167).
[103] Un ejemplo poético muy explícito de ese *continuum* nunca roto de la especie, que hace que todos los animales sean uno nos lo da Borges en un poema titulado "El bisonte" del libro *La rosa profunda* que termina así: "Luego pienso que ignora el tiempo humano,/ cuyo espejo espectral es la memoria./ El tiempo

y que reconocieran también ellos mi voz.
Mi teléfono es negro,
y en la noche, aún más negra,
sólo oía el sonido que llamaba a unas tumbas.
Y yo en mi casa solo.
Se rompe la mañana
en el turbio cristal. Va llegando el verano.[104]
Cantan los pájaros (¿los mismos?)
y no sé si hay consuelo.
[...] *Oigo otra vez los pájaros. Y sé que son los mismos*
que cantaban entonces, tan frágiles y eternos.
Tengo que hablar. Con quién,
si no salen tampoco sonidos de mi boca.
[*los subrayados son míos*]
[497-498]

La voz humana se apaga antes que el canto de los pájaros, pero precisamente porque la voz humana es palabra y por tanto, consciencia y presencia de un yo, frente al canto intemporal de la especie. El ser humano es mortal; los pájaros a la vez "frágiles y eternos". Frágiles, en tanto que seres individuales, dotados de una vida que fácilmente se apaga, menos duradera aun que la del hombre. Pero en cuanto especie son en cierta medida eternos. Esa inmersión en la especie es posible precisamente porque no existe un yo individual que se mire en el espejo de la nada. Escribe Francisco José Martín a propósito de Brines:

> El hombre se distingue del animal no porque tenga *algo más*, como el lenguaje o el pensamiento, sino porque tiene *algo menos*, esto es: la inadaptación instintiva a su circunstancia vital. [...] nuestro origen como hombres selló la ruptura de la armonía con la naturaleza, por lo que el modo de ser-en-el-mundo es, desde entonces, un constante *errar*. [...] Pero hay,

---

no le toca ni la historia/ De su decurso tan variable y vano./ Intemporal, innumerable, cero,/ Es el postrer bisonte y el primero" (Jorge Luis Borges, *Obra poética 1923/1977*. Madrid, Alianza, 1987, p. 429).

> además, un dolor añadido que hace más espeso el sufrimiento: es un dolor que procede del conocimiento, y afirma el final irreparable a que está abocada cada vida (a pesar del impulso de querer ser más vida).[105]

No es de extrañar por tanto que Brines encuentre en el mundo de la naturaleza un atisbo de eternidad, aunque dicha esperanza no llegue nunca a anular su visión más persistente, la de un tiempo lineal en el que el menor gesto es irrepetible. En otro poema de *Palabras a la oscuridad*, la posibilidad del tiempo cíclico en el hombre ha quedado reducida a sus estados de ánimo, a la felicidad perdida y otra vez recuperada:

Sube, cae tu voz,
se mueve el sol, nos besa.
Y en la vida del aire
se renuevan las hojas,
cantan pequeños picos
desde las altas ramas.
Es la luz, es la vida
que se va, la triunfal
muerte, tú y yo, y el pájaro
que canta, que cantamos.

Sentado aquí, contigo,
después que la felicidad
deviene súbita
para que la tristeza
la desborde después,
¿qué le falta a mi pecho
para ser ya ceniza?

Ah sí, sólo la fuerza
que aquí abajo, concilia

[104] Frente a la pérdida irreversible de la voz humana, el tiempo cíclico hace aquí acto de presencia a través del amanecer y del cambio de las estaciones.
[105] *El sueño roto de la vida (Ensayo sobre la poesía de Francisco Brines)*. Valencia, Aitana, 1997, p. 95.

la carne con la sombra,
el sueño con la nada,
puede en su voluntad
hacerme eterno y árido.
[159-160]

La aridez, la infertilidad se vincula con lo eterno. Parece como si el ser humano se identificara plenamente con la naturaleza y así la eternidad como ausencia de movimiento supone no ser fértil, carecer de la posibilidad de regeneración que el mundo natural enuentra en el cambio constante. Por ello, el yo se sumerge en el ciclo de su propia interioridad, morada en la que encuentra una superación momentánea de su amargura:

Después que la felicidad
deviene súbita
para que la tristeza
la desborde después,
queda inservible el mundo;
y aun la tristeza misma,
nacida del misterio,
se ha de tornar, inútil,
a su cueva.
Serena,
irá ocupando el sitio,
sin demasiada prisa,
la alegría que vuelve.
[160]

Ese gozo no alcanza a acallar el misterio del que nace la tristeza, misterio que tal vez se identifica con nuestra condición mortal. La renovación de la alegría entronca en efecto con la regeneración de la naturaleza, pero se trata de un ámbito muy reducido, que no alcanza al gran drama de la vida y la muerte.

Queda, con todo, otro ámbito donde la superación del tiempo lineal puede llevarse a cabo. Si el ser humano percibe las barreras que existen entre él y la vida sin consciencia que le rodea, si incluso puede dotar de individualidad a la rosa que se marchita, rompiendo así la continuidad casi eterna de las rosas, le resta la opción de llevar su batalla con la nada al terreno de la historia. De hecho la visión del tiempo de la cultura occidental, motivada en gran parte por la concepción judeocristiana[106], va apartándose de los ritmos cíclicos de la naturaleza para dar cada vez mayor importancia a lo histórico hasta el punto de que la corriente temporal llega a ser una aliada del ser humano al asociarse con la idea de Progreso. Así, si bien en el arte y en concreto en la poesía de todas las épocas han pervivido los esquemas cíclicos, es la visión histórica la que se ha impuesto como predominante en la cosmovisión occidental:

> A partir del sigo XVII el "linealismo" y la concepción progresista de la historia se afirman cada vez más instaurando la fe en un progreso infinito, fe proclamada ya por Leibniz, dominante en el siglo de las "luces" y vulgarizada gracias al triunfo de las ideas evolucionistas.[107]

Esta fe en la historia y en la bondad del tiempo lineal abre un interrogante: ¿encontrará Brines en lo histórico aquello que la naturaleza le ha negado? La cuestión resulta especialmente pertinente si pensamos que en su época de formación todavía la corriente socialrrealista tiene un enorme peso en la literatura española y que muchos de sus coetáneos se sentirán tentados por ideologías de corte marxista y revolucionario, en las que el tiempo histórico no es sólo el lugar de inscripción tanto de la escritura como de la

[106] Vid. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, ed. cit., pp. 96-105, 141-149, y *Mito y realidad*, ed. cit., pp. 159-164 (no obstante, Eliade no deja de señalar los esquemas míticos y antihistóricos que sobreviven en muchas visiones del judaísmo y del cristianismo (véase asimismo André Neher, "Concepto del tiempo y de la historia en la cultura judía" en Paul Ricoeur, *Las culturas y el tiempo*, ed. cit., pp. 169-190, Germano Páttaro, "La concepción cristiana del tiempo", id., pp. 191-222, y A.Y. Gurevitch, "El tiempo como problema de la historia cultural", id., pp. 260-281).

[107] Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, ed. cit, pp. 133-134. Sobre la visión del futuro, el tiempo lineal y la historia que se va introduciendo en la conciencia occidental, véase tambien Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., pp. 35-38.

lucha social, sino también el ámbito donde ha de instalarse la utopía[108], el futuro anhelado de una sociedad justa e igualitaria.[109]

La respuesta ya la hemos dado en una sección anterior. Al referirme a *Materia narrativa inexacta*, ya mostré cómo este libro constituye el testimonio de que Brines ha renunciado definitivamente a soñar una victoria sobre el tiempo en el terreno de la historia y de la sociedad. Si la naturaleza todavía le ofrecerá alguna frágil posibilidad de consuelo, sólo el fracaso aguarda al ser humano en el terreno histórico. La palabra "futuro", tan cargada de connotaciones positivas para quienes creen en el Progreso o en la Utopía revolucionaria, constituye para Brines el horizonte ineludible de la nada y de la muerte. Si ha de buscarse algún valor menos ominoso para el porvenir, sólo lo encontraremos en el "aún no", es decir, en la confianza del yo poético en poder todavía compartir con la amada vida un tiempo siempre corto. El tiempo para Brines siempre roba. No añade nada al hombre, que (y habrá que insistir en ello) alcanzó su plenitud cuando era niño, lo que implica necesariamente que el resto de su existir no sea sino una progresiva decadencia.

Si en la existencia individual no hay sino pérdida constante, tampoco existirá progreso alguno en la colectiva. Al ser humano sumergido en la historia se le abren dos posibles vías para su supervivencia: la primera de ellas es la continuidad de la especie frente al individuo que viene a plasmarse sobre todo en la continuidad biológica entre padres e hijos. La segunda tiene que ver con sus obras: la esperanza de que no todo se extinga, de que perdure las aportaciones individuales que se hicieron a la marcha de la sociedad (en el caso del artista, la obra que "inmortalice" a su creador)[110]; en un plano más humilde

[108] No obstante, como advierte Eliade, en el marxismo dicha visión utópica, aunque se inscriba en el tiempo profano de la historia y en el esquema lineal del progreso, está muy próxima a imágenes míticas como las de la Edad de Oro e implica asimismo cierta idea de retorno a una pureza primitiva en la que no existía propiedad privada, ni codicia ni hambre (vid. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, ed. cit., pp. 135-137 y *Mito y realidad*, ed. cit., pp. 175-176).

[109] Un ejemplo muy significativo de esta visión lo tenemos en dos poemas de Ángel González del libro *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), en los que el primero de ellos, "Porvenir", muestra lo vano de las ilusiones puestas en el "porvenir" y por tanto del tiempo lineal cuando se trata sólo de una ilusión individual, mientras que el segundo "El futuro" se inscribe plenamente en el tiempo lineal profano, en la confianza en que el futuro puede ser mejor si se ejerce una voluntad colectiva (*Palabra sobre palabra*. Barcelona, Seix Barral, 1994, pp. 89-91).

[110] A ello habremos de volver en nuestro estudio del espacio textual y de la memoria.

pero no menos importante, prevalece la esperanza de permanecer en la memoria de los suyos, de los que conocieron al difunto en vida y son los responsables de que su huella no se borre.

El primer poema de *Materia narrativa inexacta*, "El Santo Inocente", muestra ya el rechazo de Brines a la creencia de un progreso en la Historia. Ni en la Roma antigua, ni en la Galilea de Jesucristo, ni en una época posterior asolada por la peste (tal vez medieval) como tampoco en el presente encuentra el yo lírico atisbos de un cambio en el ser humano. Éste, en cualquier época, está sometido a las mismas miserias: muerte, envejecimiento, enfermedad, cobardía, vileza... Una imagen reiterada, la de las olas del mar, dan fe de una historia que siempre se repite, casi idéntica a sí misma, ya que las diferencias, aunque existen, son tan efímeras que no es posible apreciarlas:

> El destino del hombre es ese grano diminuto de arena
> que el viento arrastra ciego;
> la ola de mar que curva el cuerpo
> y muere, o pasa y llega hasta la orilla;
> es esa llama que, unida con las otras
> en la hoguera, no sabemos si ha muerto.
>
> [57]

Esta repetición tiene poco o nada que ver con la renovación cíclica de la naturaleza. Niega el tiempo lineal en cuanto progreso pero, como se encarga de resaltar el poema, borra asimismo la posibidad de recuperar la inocencia primera que ha vivido todo hombre: si la corriente colectiva de las generaciones implica una reiteración, Brines insiste en la pérdida irrevocable de cada vida individual, la cual, para la posteridad, queda confundida con la de los otros seres humanos, es decir, anulada por completo (como las llamas en la hoguera común, fuego a la vez de vida y de muerte). La naturaleza puede renovarse porque no está hecha de individuos y, por tanto, los rasgos particulares no afectan a su identidad esencial. Para el hombre, dicha identidad es su particularidad, su individualidad irreductible y sólo de modo secundario llega a identificarse con su especie. El *continuum* de las generaciones humanas no salva la

discontinuidad de quien, por ser consciente, está condenado a que su vida sea en esencia irrepetible.

Su vida, que no su muerte. La muerte no sólo viene a abolir las diferencias sociales, como en las viejas Danzas medievales, sino que produce asimismo una igualación de corte metafísico: en la nada, cuando se llega a la estación definitiva del olvido (esa obsesión de Brines de la que tendremos que ocuparnos más adelante), todos los muertos son el mismo muerto.

En el poema, ello viene reforzado por la evidente falsedad de la reliquia que se contempla y, sobre todo, por la poca importancia que a la postre el poeta da a este detalle. El Inocente de la Iglesia no es obviamente uno de aquellos que, según el Evangelio, Herodes mandó matar. Pero no es esa mentira la que le preocupa al poeta. La falsedad que le molesta incumbe a la oscura religiosidad que suscita en los fieles, no a su identidad real: borrada toda biografía tras la muerte, lo único importante es que fue niño y que murió joven. El Inocente puede ser así de cualquier época, en cierto modo siempre es el mismo y testimonia un mismo fracaso. No hay que preocuparse, por tanto, de que la materia narrativa (léase también histórica) sea inexacta: la muerte borra las verdades individuales y el poeta, si quiere otorgar al muerto un rostro propio, debe acudir a la inexactitud de su imaginación.

No estamos pues ante una renovación cíclica de la existencia, sino ante la cruel victoria de un tiempo a la vez lineal y circular: lineal en cuanto que cada hombre y cada mujer sucede una sola vez, y no sólo eso ya que, al igual que su vida completa, cada una de sus experiencias es irrepetible y por tanto cada una de ellas constituye una pequeña pérdida que anticipa esa gran pérdida que es la muerte. Circular en cuanto se impone el eterno retorno del morir y del sufrimiento. Niega así Brines los dos consuelos que le quedan al hombre histórico: afirmarse en un progreso lineal y pervivir en el ciclo siempre reiterado de las generaciones humanas.

La imagen del mar resulta significativa, ya que, sugiriendo en su constante vaivén los poderes regeneradores del agua, lo que viene a imponerse al final es un movimiento

constante y sin objeto[111]. El esquema circular no es expresión entonces de un tiempo sagrado, en el que la repetición se inscribe positivamente, en el que la vida en cada vuelta sobre sí misma alcanza un mayor espesor de sentido, más realidad si cabe. Por el contrario, el ciclo se muestra aquí como tiempo profano[112] en el que la reiteración se asocia a un hastío, a un sinsentido completo. El rítmico oleaje es así casi una parodia del tiempo sagrado en retorno constante hacia su origen: frente a la melodía de un mundo analógico, las ondas reproducen el murmullo inteligible de un universo inanimado, irónico en el sentir de un ser humano hambriento de significaciones[113]. El círculo se confunde con el esquema lineal pero para desacralizarse, mostrando así que todo es muerte, incluso la vida. El sueño consolador del tiempo cíclico, cuando pierde su sacralidad se convierte en pesadilla[114]. Así se dirá en un poema posterior[115]:

> Sentado aquí, repito
> la vida de otros muertos.
>
> [108]

Kierkegaard, al hablar de la eternidad, dice que ésta "[...] es cabalmente la auténtica repetición"[116]. Y en efecto, la repetición sólo logra disociarse completamente de la

---

[111] Un simbolismo semejante lo encontramos en un poema de Vicente Aleixandre de *Sombra del paraíso*, "Destino de la carne", en el que dos fuerzas, un deseo imposible de retorno al origen frente al tiempo lineal que aleja a los hombres cada vez más del Edén, aparecen simbolizadas por el mar, cuyas olas sin cesar van depositando en las playas los cadáveres de las sucesivas generaciones de los hombres, siempre iguales en la muerte (vid. op. cit., Madrid, Castalia, 1990, pp. 173-174).

[112] Para esta distinción entre tiempo sagrado y tiempo profano, véase Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, ed. cit., pp. 15-20, 60-98.

[113] Sobre la ironía y la analogía, vid. *supra* el capítulo 3.

[114] Esta desacralización del tiempo cíclico no es en absoluto privativa de Brines ni de la poesía en general; es la que se ha producido tanto en la conciencia historicista que da prioridad al tiempo lineal, lo que implica a menudo considerar la reiteración como algo negativo, como en determinadas concepciones religiosas: así, el hinduismo o el budismo, en el que el fiel se esfuerza por romper con el ciclo de las reencarnaciones para acceder a lo intemporal (véase Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, ed. cit., pp. 90-98, y *El mito del eterno retorno*, pp. 89-111, y Octavio Paz, op. cit., pp. 28-32). Como dice Eliade: "[...] *lorsqu'il est désacralisé*, le Temps cyclique devient terrifiant: il se révèle comme un circle tournant indéfiniment sur lui-même, se répétant à l'infini" (*Le Sacré et le Profane*, p. 93; sobre la ambivalencia de la repetición, véase asimismo mi artículo "Teatro y tiempo o del teatro como un arte imposible", art. cit., p. 10).

[115] "Plaza en Venecia" de *Palabras a la oscuridad.*

[116] Søren Kierkegaard, *La repetición*. Madrid, Guadarrama, 1976, p. 274.

monotonía o el absurdo, cuando se contempla desde la perspectiva de lo eterno. El tiempo cíclico supone la posibilidad de recuperar lo esencial, lo arquetípico, no los accidentes transitorios de cada vida. Sin embargo, la mirada de Brines, como buen poeta elegíaco, es una mirada enamorada precisamente de esos accidentes. Desde el ámbito de lo elegíaco, podríamos decir que, en cierto modo, ninguna rosa es igual a otra rosa. El poeta elegíaco, y desde luego, Brines, está enamorado de lo efímero[117]: un día de verano, la luz sobre un cuerpo, un árbol que lentamente crece hacia su esplendor como hacia su muerte...[118] Si en Brines el poema nos sitúa frecuentemente ante recuerdos personales, antes espacios referenciales y épocas concretas de la vida, es porque su mirada no se conforma con salvar lo supuestamente esencial, lo trascendente más allá de la multiplicidad de las cosas temporales[119]. La visión de *Ensayo de la despedida* es la de alguien que anhela una eternidad que se funda con su contrario el tiempo, una eternidad como la que quizás imaginara Blake al escribir "Eternity is in love with the productions of Time".[120] La mirada elegíaca de Brines, que presta individualidad incluso a los seres desprovistos de conciencia, no puede dejar de sentir que la supervivencia de la especie, ya como simple biología, ya como historia, no implica en modo alguno la salvación del yo individual.

---

[117] Cf. María Zambrano, *Filosofía y poesía*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 47-71.

[118] Cf. Francisco José Martín, *El sueño roto de la vida (Ensayo sobre la poesía de Francisco Brines)*, ed. cit, pp. 27-64.

[119] Es significativa por el contraste la visión que ofrece uno de los pensadores que más ha reflexionado sobre el concepto de repetición: para Kierkegaard, en la auténtica repetición lo que se produce precisamente es una anulación de todo lo que no es trascendente, de tal manera que la repetición sólo alcanza al hombre en su esencia y en su relación con Dios, es espiritual y no material (una distinción ésta, la de la materia y el espíritu, que no existe prácticamente en Brines) tal y como se explica en la obra ya citada (ed. cit., pp. 129-133,160-162, 272-286) y en *El concepto de la angustia* (Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 176-180, 210-211, 224). De hecho, el problema de la repetición en Kierkegaard sólo encuentra solución, dentro de su teoría de los tres estadios de la existencia, en el tercer estadio, el religioso y resulta insoluble en los anteriores, el estético y el ético . También Eliade, al reflexionar sobre el tiempo cíclico en las sociedades arcaicas, ha señalado " [...] en cuanto a la objeción según la cual una supervivencia impersonal equivale a una muerte verdadera (en la medida en que sólo la personalidad y la memoria vinculada a la duración y a la historia pueden considerarse supervivencia), únicamente es valedera desde el punto de vista de una "conciencia histórica", en otras palabras, desde el punto de vista del hombre moderno pues la conciencia arcaica no concede importaancia alguna a los "recuerdos personales"" (*El mito del eterno retorno,Arquetipos y repetición*, ed. cit., p. 52).

[120] William Blake, *Las bodas del cielo y el infierno* en *Poesía completa* (Edición bilingüe). Barcelona, Ediciones 29, 1995, p. 416.

Quizás el poema donde mejor se expresa la inanidad de la historia colectiva del ser humano a la par que la individual es "La piedra del Navazo" [119-125], de *Palabras a la oscuridad*[121], texto que guarda secretas concomitancias con "El Santo Inocente".

A primera vista, "La piedra del Navazo" puede parecer un poema en torno a una realidad geográfica concreta, y en efecto, en el texto aparecen nombrados varios lugares de la Meseta castellana: Uclés, Segóbriga, Cuenca,... Sin embargo, a poco que profundicemos en estos versos, nos encontramos con un significado más universal.

Como en "El Santo Inocente", una pequeña anécdota, la visita a una zona de Cuenca en "La piedra del Navazo", a una catedral en aquel poema, es trascendida por la imaginación poética. El espacio que se ofrece a la vista está cargado de tiempo: si el yo lírico en "El Santo Inocente" remonta su pensamiento a otros inocentes de la historia, aquí la voz poética recuerda otras épocas ante el testimonio mudo de las obras construidas por hombres que ya han muerto. Varios estratos temporales se inscriben así en este espacio: la actualidad desde la que se escribe, la Edad Media, la Antigüedad Romana y la Prehistoria. La extensión del poema, uno de los más largos de Brines, parece responder a la necesidad de hacer no tanto un itinerario espacial, como temporal por ese paisaje natural y humano que se le ofrece a la vista.

Estos estratos, cuya superposición recuerda a un texto famoso de Azorín[122], dan fe no tanto de los cambios que se han producido como de una constante: los vanos esfuerzos del hombre por ir más allá de su propia miseria. La humanidad parece no avanzar demasiado; repite siempre los mismos errores. El hombre individual sí avanza, pero hacia la vejez y hacia la muerte.

---

[121] Recuérdese que, en el capítulo segundo, insistimos en la vinculación que el propio Brines señalara entre este libro y *Materia narrativa inexacta.*

[122] Me refiero a "Una ciudad y un balcón", incluido en el libro *Castilla* (*Los pueblos. Castilla*. Barcelona, Planeta, 1986, pp. 169-174). En la conversación que mantuve con el poeta el 17 de enero de 2000 en Madrid, me habló de Azorín como una de sus influencias: " [...] porque Azorín es un poeta, pero un poeta en prosa... pero un poeta tan grande como es Juan Ramón, como es Machado... ¿Cuál es el tema de Azorín? El tiempo... [...] ¿Qué ocurre con *Las brasas*? Está escrito encabalgado y, con frases cortas. Entonces, cuando yo lo leo, con encabalgamientos, con las pausas versales y las pausas de intelección de la frase, entonces suele parecer como verso libre... [...] había esa mirada de narración... [...] entonces los críticos que hablaron de Azorín no iban desencaminados ... nada desencaminados... entonces yo me sentí muy bien, muy bien acogido en Azorín... porque Azorín, yo creo que es un maestro de poetas. Lo que pasa es que no se habla de él como maestro de poetas, como influencia de poetas, y está ahí, está."

El poema, desde el principio hasta el final, está recorrido por la violencia, aunque la mayor parte del tiempo este tema no aflore sino en sordina: violencia de las armas, violencia sexual del hombre sobre la mujer, violencia espiritual de una religión represiva sobre los cuerpos... Sin que haya subrayado alguno, un hilo sutil une la violencia disfrazada de fe cristiana de los caballeros medievales con el arquero prehistórico en su lucha contra un entorno hostil, y a ambos con los quintos que privan de su juventud a estas tierras para hacer el servicio militar, muchachos cuyos cuerpos debían entregarse a los placeres del amor y no a la fatiga absurda de un esfuerzo sin fruto [vv. 39-59]. Se puede encontrar asimismo un paralelo en los jóvenes seminaristas que cambian la alegría del goce por la tristeza de su enclaustramiento. Hilos secretos unen sobre todo al presente y al pasado medieval, vinculación en la que podemos leer una sutil crítica a la ideología franquista que trasciende sin embargo la circunstancia histórica concreta: la Cruz y la Espada parecen tan presentes en una como en otra época, como si una y otra vez el hombre insistiera en hacer aun más amarga su corta vida poniendo trabas al placer y a la libertad de su cuerpo y su alma. La exaltación del pasado español y sus mitologías queda desacralizada: los esquemas cíclicos de la recuperación de un pasado glorioso se transforman en la hastiada reiteración de un error.

No obstante, si Brines muestra esa desconfianza hacia la Historia, que al fin y al cabo no es sino uno de los rostros del Tiempo destructor, hay zonas del pasado hacia las que siente una especial veneración. En concreto, la Antigüedad grecorromana, y en especial la Grecia clásica, aparece a veces como referente utópico de una vida más plena. Así, en "La piedra del Navazo", las ruinas romanas de Segóbriga sirven al poeta para insinuar de pasada su preferencia por el paganismo frente a la cultura cristiana.

Grecia evoca en Brines una cultura que celebra la belleza por encima de todo, tanto la física como la espiritual, que exalta la juventud y no desdeña los placeres, y en la que, además, el amor homosexual no es rechazado[123]. Por ello, el poeta puede añorar ese pasado remoto como un momento en el que, frente a la sociedad franquista en la que le

[123] En ello concuerda con autores también homosexuales como Kavafis, Cernuda o Gil-Albert, en los que, sin embargo, al igual que en nuestro poeta, su propia identidad sexual no es la justificación única de tal fascinación.

ha tocado vivir buena parte de su existencia, hubiese sido más feliz. Así, sucede en "Tera", poema también de *Palabras a la oscuridad*, en el que el yo lírico se dirige a su amante, evocando un espacio y un tiempo más propicio para su amor:

> Pude vivir en la ciudad de Tera,
> con estos mismos miembros, las costumbres
> más dulces del corazón, con mi sexo
> viril, el sexto siglo antes de Cristo;
> verte danzar en el sagrado patio
> junto con los demás, dejar tu nombre
> frente a la luz escrito, y en el pecho
> sentir la plenitud de la alegría.
>
> [172]

Sin embargo, Brines no se engaña respecto a este referente utópico. Si lo evoca, no es para soñar un retorno a esa cultura. No hay nada parecido en Brines a los sueños de un Hölderlin, en quien el sentimiento de pérdida se une a una esperanza que no deja de alentarse. Grecia está definitivamente perdida, ya que como todo lo sometido al tiempo lineal de la Historia, no puede remontar la corriente. Por ello, la evocación sólo servirá para reafirmar aun más la ausencia de algo irrecuperable.

Por otra parte, si Brines se muestra reacio a encontrar en las realizaciones históricas del hombre una solución definitiva a su desazón metafísica, el caso de Grecia no será una excepción. Ya en *Materia narrativa inexacta*, en el poema "En la República de Platón" es patente, como en "La muerte de Sócrates", la imposibilidad de cualquier utopía. Como ya vimos al analizar este libro, el dolor, la violencia, el desamor perviven en una supuesta República platónica. Y si bien en ella aparece, como algo digno e incluso viril, el amor entre dos hombres, ello no implica en absoluto que el poeta contemple ese mundo como algo idílico. En el ámbito de la sociedad y de la historia, hay épocas mejores que otras, pero ninguna puede considerarse como utópica, ya que Brines parece opinar que la utopía sólo es válida como referente espiritual, pero que no se da nunca en nuestra realidad limitada y temporal:

Y, sin embargo, Sócrates sabía
que su Estado no habría de existir sobre la tierra,
pues sólo era un modelo de virtud
para ayudar al hombre a que ordenase la conducta del alma.

[67]

Conviene insistir en esta visión antiutópica de Brines, que es correlativa a un vivencia sumamente individualista de la realidad, ya que algunos críticos han intentado buscar conexiones, en mi opinión forzadas, entre la escritura del valenciano y la poesía social de algunos de sus contemporáneos. Es el caso por ejemplo de Carlos Bousoño, quien luego de trazar un panorama de los poetas coetáneos, hace la siguiente afirmación sobre la poesía briniana:

> [...] para Brines, la "verdadera realidad" es la misma que para todos sus coetáneos, a saber, "la persona en la sociedad", poniendo el acento, con igual fuerza, en los dos términos de la pareja. Pero lo que le otorga originalidad a su visión, con respecto a sus compañeros, es el grado de universalidad con que en él aparece el elemento "sociedad". Brines contempla al "hombre" entre la "gente", como los otros componentes de su grupo [...] Pero en nuestro poeta, el sistema de solidaridades no se interrumpe aquí: se prolonga hasta el fin. Pues lo mismo que en su propia persona ve Francisco Brines, sobre todo, lo que le es coincidente con la gente concreta que hoy existe, en ésta, en la gente concreta, o sea, en la sociedad actual, verá, coherentemente, lo que tal sociedad tiene de común con todas las sociedades anteriores. Y como esa comunidad consiste, fundamentalmente, en una condición metafísica, es esto lo que de la gente concreta le interesará y hacia lo que llevará su ímpetu solidario. Comprendemos ahora, acaso definitivamente, la razón más profunda por la cual, puesto el poeta en trance de elegir temas generales en congruencia con la vocación universalista que acabo de mencionar, deba excluir los políticos, que sólo tienen sentido para aquellos poetas que en la fórmula "hombre-sociedad", entienden el ingrediente

> "sociedad" más en su separación que en su afinidad con las otras sociedades que en pretérito hayan podido ser.[124]

Aunque en efecto se pueden encontrar conexiones entre la compasión por el destino de los seres humanos abocados a la nada y la crítica social y política, creo que la argumentación de Bousoño contribuye más a confundir que a aclarar las cosas. Si queremos que el término poesía social, con todos los problemas de definición que pueda llevar aparejados, tenga una solvencia crítica, se hace ineludible una separación de actitudes poéticas. No es lo mismo que el poema trate de un dolor metafísico que se refiera a un sufrimiento causado por las relaciones injustas entre los seres humanos. No es lo mismo el lamento elegíaco por la muerte propia o la de cualquier hombre, inevitable a la postre, y la muerte que lleva aparejada una denuncia, pongamos la muerte de un niño en la guerra de Vietnam o el hambre que padece un pueblo[125]. Entre otras cosas porque la poesía social suele llevar aparejada una propuesta de futuro, una alternativa al sufrimiento actual, algo que no es posible cuando nos remitimos al plano puramente metafísico. Es cierto que en Brines hay atisbos (de los que hablaremos en el siguiente capítulo) de una crítica social, pero limitada prácticamente a la represión sexual, a la hipocresía de una sociedad patriarcal que condena a la marginación al que es distinto. Sin embargo, no podemos decir que éste sea uno de los temas principales de su poesía, como también ha defendido algún autor[126]. Aparte del hecho de que, desde

[124] Carlos Bousoño, "La poesía de Francisco Brines", *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., pp. 49-50.

[125] Víctor García de la Concha identifica la poesía social con "[...] aquella que se ocupa del hombre en cuanto personalidad inserta en un contexto histórico concreto y en cualquiera o en todas las dimensiones de interrelación con otros hombres: laborales, económicas, culturales, de clase..." (citado por Luis García Jambrina, *La promoción poética de los 50*. Madrid, Espasa-Calpe, 2000, p. 43). En Brines el contexto histórico, aun en sentido amplio, sólo está presente en algunos poemas. Por otra parte, respecto a la interrelación con otros hombres, hay que señalar que no sólo el yo solitario es una constante en Brines, sino que las relaciones humanas se reducen casi siempre al ámbito íntimo: amistad, familia, relaciones amorosas o simplemente sexuales..., si bien en este último caso, como señalo a continuación, sí hay cierta crítica social.

[126] En concreto, Christine Arkinstall, quien en su libro *El sujeto en el exilio. Un estudio de la poesía de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald* (Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993), en la parte dedicada a Brines, defiende, con una utilización del psicoanálisis harto discutible, que prácticamente toda la poesía de Brines es una crítica al régimen franquista desde la represión del erotismo homosexual, una hipótesis que en mi opinión falsea profundamente la escritura del poeta. Si es indudable

luego, Brines nunca sugiere siquiera una respuesta colectiva al poder opresor, sino únicamente una moral individual.[127]

Es cierto que Bousoño no califica nunca a Brines como poeta social, pero su insistencia en considerar la sociedad como uno de los polos principales en los que opera su poesía corre el riesgo de difuminar en exceso la singularidad de Brines respecto a otros poetas coetáneos. El yo lírico briniano no se define necesariamente (aunque sí sucede así en ocasiones cuando expresa su marginalidad como homosexual) como "hombre en la sociedad", en tanto que la palabra sociedad implica una serie de concreciones culturales que van más allá de la identidad metafísica de los seres humanos. Es muy significativo que el yo poético de Brines, frente a lo que ocurre con poetas como Carlos Barral o Jaime Gil de Biedma, que no ocultan su pertenencia a un estrato burgués, no se defina nunca dentro de una clase social determinada. Da la sensación de que Bousoño en realidad está intentando justificar a Brines frente a la posible acusación de escapismo o individualismo excesivo, una justificación que viene impuesta más por razones morales o políticas que por razones únicamente literarias[128].

Ese intento un tanto forzado de justificar una poesía de tan marcado talante individual es palpable asimismo en autores cercanos a lo que se ha llamado (lejos ya de la definición de Langbaum) "poesía de la experiencia", que aprovechan evidentemente la argumentación de Carlos Bousoño. Es lógico, ya que la figura de Brines, a diferencia de

---

que el trasfondo social influye en algunos aspectos de la visión de Brines (y no dejaremos de señalarlo a lo largo de este trabajo), lo que no se puede hacer es que factores extraliterarios hagan decir al texto lo que éste de ninguna manera dice, traduciendo desde un *a priori* poco o nada justificado la angustia metafísica no ya del poeta, sino del yo lírico, como alienación social. Así en el siguiente comentario: "Para Brines como homosexual, su oposición política al franquismo se ve intensificada por su incapacidad de aceptar una asfixiante norma sexual basada en la heterosexualidad como la única forma de entender las relaciones personales. Por tanto, toda su poesía es testimonio de su intento de redefinir la relación individuo/marco social, rescatando a aquél de la opresión del segundo" (id.,p. 21).

[127] Por otra parte, el mito de Narciso, tan frecuente en Brines (vid. *infra* el capítulo quinto) parece apuntar a una postura individualista, que pone más el acento en el yo que en el entorno social.

[128] Téngase en cuenta que el texto de Bousoño, aunque lo he citado por la reedición de 1985, aparece por primera vez como introducción a la primera edición de poesías completas de 1974. Aunque en los años setenta la aparición de los llamados novísimos supuso una crítica definitiva a la poesía social, era éste un debate que todavía no se había extinguido por completo, máxime cuando todavía se vivía (por poco tiempo ya) bajo la dictadura franquista (un poemario de Ángel González de 1976 *Muestra, corregida y aumentada, de agunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* refleja, por ejemplo, en varios de sus textos ese conflicto entre una poesía comprometida y otra muy alejada de una crítica social).

la de Jaime Gil de Biedma o José Agustín Goytisolo resulta incómoda a la hora de crear un canon de la poesía española acorde con la línea más programática de esta escuela poética. Es cierto que la poesía de Brines tanto por su tono como por la construcción del yo lírico se encuentra muy cercana a buena parte de los poetas del medio siglo y de los ochenta[129], con quienes comparte la filiación con Cernuda (asimismo, temas como el erotismo urbano, la marginalidad de la noche, que aparecen en un buen número de poemas de Brines, se encuentran con frecuencia entre los poetas de los ochenta adscritos a esta línea poética). Sin embargo, la poesía del valenciano difícilmente puede ser utilizada como apoyo si lo que se pretende es establecer una correspondencia entre una determinada estética y su valor social, como ha intentado Luis García Montero. El autor de *Diario cómplice* postula que la poesía no sólo de vanguardia sino también la de raigambre simbolista se identifica con un conformismo burgués, de aspiraciones espiritualistas. Frente a ella, propone una poesía realmente molesta para el sistema que en su opinión vendría a ser la que ha sido bautizada como poesía de la experiencia:

> Hay que formular una nueva concepción de la individualidad solidaria, capaz de comprender que solamente en las preguntas sociales se definen los individuos, y que, al mismo tiempo, cualquier ideología social, para incidir en la vida, necesita materializarse en los ojos de una persona con nombres y apellidos. El realismo es siempre singular.[130]

En consonancia García Montero asegura que la poesía de Brines representa

> con la máxima exactitud necesaria y posible, el devenir de la generación de los años cincuenta, en la medida en que sus versos abordan la intimidad, pero tomando paulatina conciencia de que no se trata de escribir desde el yo, sino sobre el yo mismo, es decir, sobre lo subjetivo como tal.[131]

[129] Cf. Luis Antonio de Villena, *Postnovísimos*. Madrid, Visor, 1986, pp. 19-20.
[130] Luis García Montero, *Confesiones poéticas*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993, pp. 238-239.
[131] Op. cit., p. 132.

Esta distinción entre escribir desde el yo y sobre el yo parece referirse a la ficcionalización del yo poético, a la conciencia contemporánea de que el yo no puede ser expresado con fidelidad, de que no existe la poesía sincera en el sentido ingenuo del término. Sin embargo, da la sensación de nuevo de que García Montero está intentando desmarcar la escritura de Brines de toda acusación de individualismo, corriendo el riesgo además de no percibir las diferencias entre el yo lírico tal y como aparece en Brines y el yo que hace explícita su mala conciencia burguesa que en ocasiones encontramos, por ejemplo, en un Gil de Biedma. La misma actitud se percibe en otro crítico, que no oculta su predilección por la llamada poesía de la experiencia, al presentarnos la poesía de Brines como un ejemplo de superación del individualismo que el autor considera característico del simbolismo y las vanguardias[132]:

> [...] la ejemplaridad de esta poesía radica precisamente en mostrarnos lo más significativo del vivir humano de todos los tiempos [...] Al hablar de ese modo del sujeto, yendo del individuo a la historia, de lo subjetivo a lo objetivo y de lo incomunicable a lo comunicable, la poesía de Francisco Brines permite romper ese aislamiento y esa soledad a la que se había retirado el yo poético del simbolismo o las vanguardias. ¿Cómo no imaginar que nuestro exilio, que nuestra pérdida es la de todos? [133]

La pregunta retórica señala un hecho innegable, pero que no aporta demasiado a la reflexión crítica. En efecto, el pudor del yo poético de Brines así como la ausencia de una concreción circunstancial de ese yo hace que su reflexión se dirija hacia lo universal. Sin embargo, esa misma universalidad nos sitúa en un terreno muy alejado de la visión crítica de la sociedad contemporánea, de la que encontramos en sus poemas muy pocos ejemplos. Por otra parte, esa vocación de trascender lo individual es una

[132] No puedo dejar de constatar, a pesar de que evidentemente este no es el objeto de mi tesis, mi perplejidad por la simplificación a la que es sometida la presencia del yo tanto en el simbolismo como en las vanguardias (no creo que el yo del simbolismo y el de las vanguardias sea uno solo, y ni siquiera que la vanguardia puede verse como una realidad compacta: no es lo mismo la despersonalización del yo que se da en ciertos movimientos de vanguardia que la compleja multiciplidad del yo que se percibe en el surrealismo).

constante del arte de todos los tiempos, por lo que no sé hasta qué punto puede considerarse un rasgo definitorio de la escritura de Brines. El poema, como objeto artístico, a menos que sea un poema fallido, convierte siempre la experiencia individual en algo que está más allá de ella[134]. El poema por el solo hecho de ser poema transforma una vivencia en una realidad compartible por el lector, sin que ello implique de por sí una cercanía a una poesía sensible a la realidad social y a los problemas de la colectividad tal y como la encontramos en varios poetas del medio siglo.

El trayecto "del individuo a la historia" en efecto existe en Brines, pero no sólo aparece en muy contadas ocasiones sino que, además, la mayor parte de las veces es para constatar que la historia es sólo otro de los nombres del Tiempo hostil. Lejos de sumergirse en la historia, el yo lírico briniano, quien, como veremos, se encuentra más cómodo en los espacios de la naturaleza que en los espacios urbanos, vive el devenir colectivo como un trasunto del fracaso que supone toda vida individual. La lejanía de Brines con una poesía de carácter crítico se percibe perfectamente en las sátiras incluidas en *Aún no:* evidentemente el género satírico es el terreno más adecuado para una crítica social, y sin embargo el desencanto del poeta no se refleja sino muy tangencialmente en una denuncia contra el poder establecido. Si en poemas como "A un desgraciado" o "Un amor español", se cuestiona burlonamente el concepto de virtud burgués y católico, no es menos cierto que tanto en estos como en los otros poemas lo que predomina es la pintura de una figura individual, aunque con rasgos de arquetipo y por tanto extrapolables a un colectivo más amplio. De los catorce poemas incluidos, tres son sátiras contra malos poetas, y otros como "El hijo de Lot" están más cercanos al chiste, a la broma ingeniosa, que a la sátira social propiamente dicha[135].

---

[133] José Andújar Almansa, "Una biografía poética: sobre *Poesía completa* de Francisco Brines", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, Volúmen 25, 1, 2000, p. 23

[134] Cf. Hans-Georg Gadamer, *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa, 1999, p. 51.

[135] Cf. José Luis García Martín, "La poesía completa de Francisco Brines", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 420, 1985, pp. 197-198). Si bien es cierto que la sátira, al ofrecernos una realidad degradada, es coherente con la visión de un mundo en el espejo de la nada y la ceniza, hay en estos poemas de Brines algo también de ejercicio de estilo, quizás en parte una imitación consciente de poetas latinos como Catulo o Marcial.

Frente al poeta social, aun en la visión más irónica y desencantada de los poetas del 50, con quienes entronca más bien en su progresivo alejamiento de la poesía social y política[136], el yo lírico briniano no tiene ninguna fe en el futuro personal o colectivo. Ni el tiempo lineal del progreso ni el recuerdo de una época histórica modifican el hondo pesimismo de una voz poética, para la que la renovación cíclica del género humano no significa consuelo alguno frente a la extinción del yo individual. Sin necesidad de justificaciones extrapoéticas[137], podemos enfrentarnos a la esta escritura como lo que es, un amargo combate contra el tiempo. Y ese combate se libra desde el yo, frente a lo que piensa García Montero, aunque ese yo sea en buena parte una construcción imaginaria o pueda ser fácilmente extrapolado a otras individualidades. La poesía de Brines no es tanto una investigación sobre lo subjetivo, como el intento, fracasado de antemano, de salvar el yo y el mundo contemplado (contemplado desde ese yo, desde esa mirada irrepetible) a través de la poesía y de la memoria.

Tras esta larga digresión, que considero sin embargo necesaria, es preciso volver a la visión de la historia en Brines dentro de su vivencia del tiempo, ya como línea, ya como círculo. Resulta significativa esta negación de cualquier tiempo mítico en la historia, ya que para Brines sí existe un tiempo, cercano a lo mítico, y también localizado en el pasado. Me refiero a la infancia. Así, mientras que en el plano colectivo e histórico no se hallará respuesta definitiva al sufrimiento humano, en el plano individual persistirá el aura mítica de la niñez, paraíso inalcanzable pero que suscita con la máxima intensidad el afán de un tiempo que regrese al comienzo.

Volviendo a "La piedra del Navazo", Brines une el tema barroco de las ruinas, de los restos del pasado (que, en este caso, se remontan hasta lo prehistórico) con la pregunta por nuestro origen primero. Los vestigios antiguos despiertan en el yo lírico la

[136] Luis García Jambrina considera la superación de la poesía social heredada como uno de los pocos rasgos comunes de lo que él llama la promoción poética de los 50 (op. cit., pp. 42-50).

[137] Esa necesidad de justificación está incluso presente en el propio poeta, quien en una reciente entrevista responde a la pregunta "¿Se apartó usted del influjo generacional?" de la siguiente manera: "Mi poesía es moral, de solidaridad. Hay una tendencia crítica, metafísica, pero no inmediata. Es una poesía de moral personal, no colectiva, una poesía de solidaridad auténtica y se hermana con otras personas que coinciden en esa moral. Es una poesía en donde la persona que se refleja en ella es cómplice de la moral personal" (entrevista publicada en *ABC,* 9 de septiembre de 2000, p. 42).

interrogación por su pasado no sólo como individuo, sino como sucesión de generaciones en la línea del tiempo. Así, se vinculan dos temas que tienen relación directa con el intento de no sucumbir a la corriente temporal, de convertirla incluso en una aliada: por un lado, las creaciones culturales del hombre, su descendencia espiritual podíamos decir; por otro, su descendencia física, la posibilidad de perpetuarse en un hijo a través de la cópula. Sin embargo, sorprendentemente Brines, en el mismo poema en el que había ensalzado el placer físico, nos ofrece una descripción del acto sexual en el que éste aparece asociado a la violencia, y con ello a una visión menos luminosa de dicha realidad:

> Con la saliva persiguieron labios
> que dóciles, vencidos fueron. Furia
> de fiera seca fue un destrozo rudo
> el falo en la matriz, y respiraron
> en la sierra sus hijos. ¡Somos hijos
> del arquero, los hijos del arquero!
>
> [124]

¿Supone esto una visión negativa de la sexualidad? ¿Se trata de la puesta en cuestión del amor heterosexual desde un yo homosexual, que invierte así los papeles sociales que asignan a uno y otro su normalidad y su marginalidad respectivas? Algo de ello puede haber, pero en el fondo, la ambigüedad de esta descripción (donde el don de la vida se confunde con un acto que parece casi una violación) responde a algo más profundo. Si bien hay que tener en cuenta que la voz lírica evoca tiempos muy primitivos, en los que puede imaginarse una vivencia de la sexualidad no excesivamente refinada, el contexto del poema apunta hacia otra dirección. Ya Brines había ironizado sobre la perpetuación a través de los hijos en el poema final de *Las brasas*:

> No es vano andar por el camino incierto
> de un extraño país, si con la tarde
> se acercan las muchachas para verte

pasar, y se enamoran. Oh, tú escoge
la que de hermoso cuerpo llorar sepa
más tiernamente tu partida. Allí
tu don deja en su vientre, de tus labios
incomprensibles las palabras salgan
y turbadoras. Tiembla si en tu pecho
su cabeza descansa con fatiga
después, mirándote a los ojos. Tú,
con los primeros astros del verano,
levántate del pecho y deja el bosque.
[...] Sueña
que hay Dios, y que hay amor en el camino
y que tus hijos crecerán hermosos.
[52]

El camino, Dios y los hijos al final de *Las brasas*, libro dominado por el futuro imperfectísimo de la vejez inevitable y de la muerte, abren dos vías hacia otro futuro, el del trayecto que aun queda por recorrer antes de la vejez (trayecto en el que la imagen espacial del camino apunta también a una visión positiva del tiempo lineal), y el futuro que se abre más allá, garantizado por Dios en el otro mundo y por los hijos en éste, pues ellos se encargarán de perpetuar la propia existencia. Sin embargo, todas esas esperanzas de futuro, de un tiempo lineal positivo en el que el caminante parte en busca de más amor y más vida, quizás de Dios, están vistas a través del prisma de irrealidad del sueño. El contexto del libro dota de una amarga ironía a este poema, en el que este camino soñado (tiempo lineal aliado del hombre) no borra la senda más segura y más cierta, la que conduce hacia la muerte (tiempo lineal como enemigo radical del ser humano).

Evidentemente, el contexto social y biográfico influye en esta visión de Brines. Frente a la perspectiva de una vida en la que uno de los objetivos fundamentales es crear una familia, tener hijos para perpetuar la especie (esa familia tradicional que el franquismo

considera además uno de sus pilares básicos[138]), el poeta se siente excluido, ya que su condición de homosexual no sólo le separa de la sociedad franquista, sino que además le aparta de la posibilidad de un amor que pueda superar el tiempo a través de la perpetuación biológica de dos personas en un nuevo ser. De hecho, la descendencia no sólo implica una visión más positiva del tiempo lineal, sino que tiene importantes resonancias cíclicas, en tanto en cuanto el hijo puede verse, en cierto modo, como la reencarnación de los padres, como huella certísima de su presencia en el mundo. [139]

Sin embargo, cometeríamos un error si consideramos esta perspectiva dentro únicamente de un erotismo homosexual o de una crítica a la sociedad patriarcal y represora, que existe aunque de manera muy sutil. En ese sentido, los versos 142-144 de "La piedra del Navazo" ([...]Furia/ de fiera seca fue un destrozo rudo/ del falo en la matriz [...]) nos dan una clave importante. ¿Por qué ese adjetivo, "seca", aplicado a la furia del varón convertido en fiera? En mi opinión, sólo puede tratarse de una alusión a la esterilidad del hombre. La humedad, efectivamente, se asocia a la fecundidad, a la posibilidad de que nazca siempre nueva vida, pero en lugar de la humedad de la tierra, de la mujer, del semen del varón, aparece aquí la sequedad como signo de esa relación violenta[140]. Esta sequedad del varón y, quizás de la hembra, aparece además en el contexto de una tierra seca como es la castellana, cuya cultura asimismo viene a asociarse con valores de resonancias noventayochistas, en los que el deber está por encima siempre del placer, tierras más de guerreros que de amantes. De hecho, el agua había aparecido (algo frecuente, en Brines, como veremos) asociada al amor, a la juventud (época fecunda en principio, y no estéril) y a la sexualidad:

---

[138] Recordemos que en el poema ya habían aparecido con tintes negativos aunque nada subrayados, otros dos de sus pilares: la religión y el ejército.

[139] Para Gilbert Durand, "El Hijo es repetición de los padres en el tiempo más que simple reduplicación estática" (op. cit., p. 290). Carl Gustav Jung comenta a raíz de una escena vivida: "El hombre que no tiene hijo es mortal, y el que tiene un hijo es inmortal, pues el hijo es el padre" (*Los complejos y el inconsciente*. Madrid, Alianza, 1992, p. 184). A propósito de esta perpetuación a través de los hijos y de las propias obras, recuérdese el famoso dicho de plantar un árbol, escribir un libro y tener un hijo.

[140] Por razones sintácticas, el adjetivo "seca" sólo puede aplicarse a los sustantivos "furia" o "fiera". Así queda anulada otra posibilidad, que sería la de aplicar esa sequedad a la mujer, en la que la falta de humedad, de lubricación, convertiría el coito en una experiencia dolorosa de la que su deseo está ausente (aunque quizás dicha idea planee también sobre la imagen, reforzando así la idea del acto sexual como un acto de violencia y la muerte).

Los mozos, en la edad más grata, marchan
a uniformarse y a quedarse lejos.
Un pinar, desde dentro, crece al río [...]
pasan las brisas. Mas ningún desnudo
completa la ribera, los muchachos
no bajan a bañarse, no se asoman
las niñas para verles. [...]

[120-121]

Surge en seguida una objeción a esta idea que acabo de plantear: ¿si el varón es esteril, porque entonces de la violencia de la cópula surge la vida? Precisamente de esta aparente paradoja nace el sentido más profundo que la esterilidad alcanza en Brines. Si mi argumentación es correcta, dicha esterilidad afecta tanto al amor heterosexual como al homosexual[141]. Es más, es un rasgo esencial de la condición humana, y aun del mundo. La vida para Brines, es en sí misma estéril. Así parece sugerirse en este breve texto que introduce en prosa, como es frecuente en él, *El otoño de las rosas*:

Quiero sólo advertirte que nada hay que entender de la infertilidad. Ni aun eso que es tu vida. Y puesto que nunca podrás dejar de ser el que eres, secreto y jubiloso, ama. No hay otro don en el engaño.

[377]

Es cierto que este texto es muy ambiguo. Algunas expresiones ("*tu* vida", "nunca podrás dejar de ser el que eres", "*secreto* y jubiloso, ama") pueden leerse como alusiones a la condición especial de alguien dentro del mundo que le ha tocado vivir, a una homosexualidad que evidentemente no puede ser fértil. Sin embargo, la misma ambigüedad de estas líneas hace que esta lectura no resulte suficiente. Además, como presentación de un libro cuyo tema principal no es el erotismo (aunque sí aparecen en

este poemario algunos de los textos más atrevidos en torno a este tema), sino la condición precaria de todo ser humano, habría que plantearse si la infertilidad afecta sólo a quien no puede o no quiere tener hijos. En *El otoño de las rosas*, encontramos asimismo la dudosa perpetuación del poeta a través de sus obras[142], esos otros hijos que parecen prolongar, quizás con mayor fidelidad, al menos en apariencia, la presencia de su creador en el mundo. Por otra parte, la palabra "engaño", tal y como aparece en el libro *Insistencias en Luzbel*, supone en Brines una actitud vital que nace del enfrentamiento a la nada de todo ser humano, una categoría que va más allá de lo meramente autobiográfico.[143]

Por consiguiente, creo que la furia "seca" del acto sexual evoca un acto a la vez fértil y estéril[144]. El hombre puede soñar que vence al tiempo a través de sus hijos (y de hecho, el protagonista del último poema de *Las brasas* no se identifica con un yo homosexual, lo que, desde esta perspectiva, probablemente implique algo más que el pudor o la prudencia de un autor que se enfrenta a un entorno hostil). Sin embargo, al igual que las obras de sus manos, no supera la radical infertilidad de la vida. Se puede engendrar hijos, pero esos hijos morirán, al igual que los hijos de esos hijos. Engendrar es así, entregar seres a la muerte, hacer nacer otras miradas que deberán nuevamente enfrentarse al enigma del tiempo, al sufrimiento amargo de saberse condenados[145]. Declara Brines en una entrevista:

> [...] en función de mi visión de la vida como engaño, el acto más intenso del hombre, tanto por su capacidad de general la pasión más ciega como también

[141] Y no obstante, en un poema posterior cuyo título no deja lugar a dudas ("Erótica secreta de los iguales" [400-401]), el semen en las sábanas después del acto sexual entre dos hombres evoca el "[...] suave y acre olor del que nace la vida" [401].

[142] Así, el poema "Aullidos y sirenas" [409-410]

[143] Sobre el significado del "engaño", véase el último apartado del capítulo quinto.

[144] Esto no anula sin embargo otras posibles asociaciones del adjetivo, como pueden ser, en una lectura más moral, la sequedad del corazón, la ausencia de dulzura, de ternura, de amor, en la penetración del hombre, convertido en fiera, es decir, en un ser que se impone violentamente sin dejar que ninguna supuesta debilidad emocional frene sus instintos.

[145] Un poeta heterosexual, también del medio siglo, como es Ángel González, incluye en su primer libro, *Áspero mundo* , un poema en el que la cadena de padres a hijos está vista también desde la perspectiva

> de originar la vida humana, se transforma en símbolo. Si atendemos a la pasión se transforma en símbolo de la carencia última, es el ardor apagado, en consonancia con la vida a extinguir; *si atendemos al acto originador de la vida, en consonancia con esa sucesión de extinciones que es la humanidad, se transforma en acto de supresión.*[146]

El tiempo lineal, por mucho que nos esforcemos en prolongar su recta, más allá de la muerte individual, acaba siempre por señalar hacia un acabamiento. Si en Occidente se ha creído que el tiempo podía ser vencido al transformarse en un aliado del ser humano, como instrumento al servicio de nuestros fines, Brines desmiente taxativamente esa idea también en "La piedra del Navazo" a través del símbolo de la flecha:

> El arco se tensó, la flecha joven
> voló en las ondas de los aires, punta
> de hierro duro. La esperanza es blanco.
> La curva subió al cielo, mas cansada
> dejó su fuerza, suave, por la tierra
> de ilimitada meta. Ya no importa
> si vibró sobre un tronco, rebotó
> con las peñas o se ablandó en el río.
> Cayó donde las fuerzas le faltaron.
>
> [123]

La flecha, con frecuencia símbolo del destino asumido conscientemente por el hombre[147], se transforma en estos versos en imagen del puro azar. Frente a las metas que se propone el ser humano, la voz lírica es aquí tajante: dichas metas son pura ilusión, ya que la única meta cierta, segura a la que apunta el tiempo lineal, y con él, nuestra vida,

---

amarga de una línea que sólo culmina en el fracaso ("[Para que yo me llame Ángel González]", *Palabra sobre palabra*, ed. cit., p. 13).

[146] Harold Alvarado Tenorio, "Con Francisco Brines" en Isabel Burdiel, ed. *Francisco Brines. Cuervo. Cuadernos de Cultura*, p. 22 (el subrayado es mío).

[147] Véase la entrada "flecha" en Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, ed. cit.

es la muerte[148]. El final de la trayectoria no es el signo de una victoria, sino de una derrota: la flecha pierde toda su potencia simbólica positiva, pues Brines, que sólo en ocasiones cede a las tentaciones consoladoras del Régimen Nocturno, no recurre a los símbolos diairéticos del Régimen Diurno[149] sino para mostrar su falta de vigor, o incluso convirtiéndolos en imágenes negativas[150]. De esta forma, vemos cómo el tiempo lineal, lejos de ser el aliado que transforma nuestros sueños en realidad, se convierte en nuestro más acérrimo enemigo: no hay destino asumido por el hombre, sólo azar (por tanto, no puede hablarse de progreso ni personal ni histórico), y el único destino cierto es el morir. El futuro no es así el escenario de ninguna tierra prometida, sino el abismo a cuya fuerza de atracción está sometida toda vida.

Por tanto, Brines no encontrará en el terreno de la historia respuesta alguna. El tiempo lineal del hombre profano no aboca sino a la misma negación que se trataba de evitar. Por otra parte, el ámbito de la cultura y de la historia nos sitúa ante un ser, el hombre, consciente de su propia muerte pero también de su identidad irrepetible, por tanto, definitivamente mortal. Queda entonces la naturaleza como un territorio en el que, si bien se aprecian los signos de una misma condena, persiste la huella de un sueño atemporal, amparado en los ritmos cíclicos y en la inconsciencia paradisíaca. La inocencia de la naturaleza contrasta con laa individualidad humana, siempre culpable de oponer su discontinuidad al *continuum* de la vida. Aunque no puedan escapar por siempre del tiempo lineal (nunca creador, siempre destructor en Brines), los espacios de

[148] Para Jean Burgos, las estructuras imaginarias de progreso, de alianza con el tiempo y el simbolismo lineal de la flecha, del camino, etc. precisan dialécticamente de su antítesis, la rueda, el tiempo cíclico, para convertir al tiempo destructor en creador de sentido (*Pour une poétique de l'imaginaire*. París, Éditions du Seuil, 1982, p. 166). En Brines, las pocas veces que nos encontramos con esquemas progresistas (progresistas en el sentido de Burgos o de Durand, no aludimos, claro está, a posiciones políticas), éstos no aparecen en relación dialéctica con el ciclo, sino en diametral oposición, como en el texto que comentamos.

[149] Sobre los símbolos diairéticos, que suponen una oposición que deviene enfrentamiento en relación con la realidad connotada negativamente (caos, noche, tiempo...) y que buscan una ruptura radical con dicha realidad, véase Gilbert Durand, op. cit., pp. 149-169, de quien tomo prestada esta terminología.

[150] En este sentido, el falo y la flecha están íntimamente relacionados: la agresividad asociada a la cópula nos recuerda que para Durand el falo puede considerarse también como un símbolo propio del Régimen Diurno, en relación con imágenes de conquista y sometimiento (op. cit., pp. 133-135 -Cirlot recuerda las asociaciones entre el falo y la flecha en la entrada "flecha" de su ya citado *Diccionario de símbolos*). De este modo, el doble esfuerzo del hombre, a través de la continuidad biológica y de sus obras, se convierte en un único fracaso: el de un combate perdido de antemano con la nada.

la naturaleza son, como veremos, paradójicamente más próximos al yo lírico que aquellos en los que está presente la huella del hombre. Por consiguiente, en la obra de Brines, aunque no falten las alusiones a hechos o figuras del pasado así como tampoco referencias metaliterarias, el ámbito de la naturaleza desempeña un papel más decisivo que el de la cultura (incluyendo en ésta, las realidades sociopolíticas). Así, el final de "La piedra del Navazo", que comenzó con alusiones históricas, acaba volviendo a la naturaleza, como un territorio cuya belleza parece desmentir los signos evidentes de la muerte. El paisaje es en cierto modo un oráculo, que resta mudo, pero en el que parece albergarse el misterio del tiempo. De los hombres sólo queda un breve signo en la roca. Se trata del dibujo de una época prehistórica, un período en el que, como el hoy desde el que se escribe el poema, el hombre, hijo del arquero, se empeña en lanzar flechas hacia el futuro, sin saber muy bien qué lugar ocupa en esa naturaleza todavía y siempre misteriosa:

> Del bosque de los pinos, a la vuelta,
> fugaces y amarillas unas flores
> misteriosas[151] cogemos. Un gris cielo
> presagia la caída de más nieve,
> la luz se va, se hace la tarde suave.
> En una grieta pura de la roca
> queda, exacto, un flechero. Es seguro
> que el pecho abatirá de algún caballo
> salvaje, solo. El paisaje vibra
> de afinada belleza solitaria,
> y el barranco agoniza de luz negra.
>
> [125]

[151] José Olivio Jiménez insiste en este adjetivo como definidor de la actitud de Brines ante el mundo, en *Palabras a la oscuridad* y en este poema en concreto (*Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*. Madrid, Rialp, 1998, p. 88). Volveré a ello en el próximo apartado y en el análisis del espacio natural del capítulo siguiente.

4.2. La luz y la oscuridad, la noche y el día como símbolos de la temporalidad humana

La importancia que la luz y la oscuridad como elementos contrapuestos en la obra de Brines ya ha sido puesta de manifiesto por prácticamente todos aquellos estudiosos que se han aproximado a esta poesía. Que sus libros, y en concreto *Palabras a la oscuridad*, constituyen un trayecto de la luz a la noche[152], correlato de la vida hundiéndose en la muerte, ha sido un punto central en los estudios de José Olivio Jiménez, Carlos Bousoño y Dionisio Cañas[153]. Por esta razón, apenas me referiré sino de pasada a un valor simbólico tan determinante. En cambio, voy a detenerme en un aspecto que invita a replantear el simbolismo briniano: la ambivalencia de la sombra, es decir, su valor a la vez de refugio y de presencia invasiva. Este carácter dual de la penumbra abre asimismo el camino para plantear la ambivalencia de la luz en el imaginario briniano.

Como hemos visto, el tiempo cíclico en Brines, aun sin desaparecer del todo, es presentado fundamentalmente como una ilusión, mientras que el tiempo lineal (contemplado desde una perspectiva siempre negativa) es el que ocupa el lugar central en la cosmovisión briniana. Este hecho no puede dejar de tener consecuencias importantes en el simbolismo de la luz y de la oscuridad. En efecto, si la alternancia entre día y noche remite simbólicamente a un tiempo cíclico, la vivencia será una si consideramos la noche como un momento pasajero, como un paso incluso necesario para que renazca de nuevo el día con el alba, y otra muy distinta si la noche es el fin definitivo, después del cual no habrá amanecer alguno. De esta manera, al igual que Brines hablaba del "único verano de su vida", en un hermoso poema de *La última costa*,

[152] Lo que, por otra parte, parece ser un simbolismo universal. Escribe Gilbert. Durand: "Las tinieblas nocturnas constituyen el primer símbolo del Tiempo [...]" (op. cit., p. 85).

[153] Me refiero fundamentalmente a las obras ya citadas: *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)* de Dionisio Cañas, *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970)* y *La poesía de Francisco Brines* de José Olivio Jiménez y *Poesía poscontemporánea: Cuatro estudios y una introducción* de Carlos Bousoño.

“La despedida de la luz”, puede considerar que la vida se compone de un único día y una sola noche, la muerte:

Vente, luz a mis ojos,
descansa tu fatiga
en ellos, tan cansados,
alíviame y acábate
en el amor del hombre.
Antes que se dilate
la sombra de la noche
en que habrás de morir
y yo morirme,
álzame tu pañuelo
que, tras las montañas,
es un fuego de rosas,
y dime que la vida
fue *un* día fiel, y largo,
que supo de mi amor
y amaré este cansancio.
[*el subrayado es mío*]
[520]

Así, podemos comprender que la oscuridad sea para Brines frecuentemente símbolo de la nada. Si aun los ciclos de la naturaleza son contemplados con desconfianza, la realidad para el ser humano es mucho más amarga, en cuanto el hombre está condenado a descubrir siempre el tiempo lineal tras la engañosa apariencia de los ciclos vitales.

Una rápida ojeada a la obra de Brines parece dejar claro un símbolo central: nuestra vida es el día que se encamina hacia la noche. La noche es el tiempo, la muerte, la nada, el olvido. La vida es la luz, el día, el sol, visto casi siempre en su momento crepuscular, es decir, contagiado ya de muerte. Por tanto, la razón, que ama los perfiles bien definidos, las diferencias claras, se ve autorizada a hacer una rápida traducción: "sombra=muerte (valor negativo)"; "luz= vida (valor positivo)".

Sin embargo, como dice Bachelard, "La imagen poética es esencialmente *variable*"[154]. Si no contamos con la ambivalencia de los símbolos, nuestro análisis corre el riesgo de la simplificación excesiva. No se puede traducir automáticamente una imagen, pues fuera de un contexto dado la misma imagen puede tener una multiplicidad de valores. Toda traducción racional de una imagen poética tiene algo de traición: por ello, conviene que traicionemos lo menos posible al poema, otorgándole el valor concreto que ese texto, y no otro, nos está ofreciendo (aunque, siempre, por supuesto, nos ayudemos del resto de los poemas, los cuales determinan otro contexto -o cotexto- muy importante).

Un poema de *Palabras a la oscuridad*, "Después de la infancia", muestra dos vivencias muy distintas de la noche. El texto, dividido claramente en dos partes a partir de la edición de 1984, nos sitúa en dos momentos radicalmente diferentes en el sentir del poeta: la niñez y el después de la infancia del título. Veamos en primer lugar cómo el niño mira hacia la noche:

Allí se oscurecía la arboleda,
las palomas giraban caudalosas
y muy blancas, el mar
era un país lejano
cada vez más de niebla,
y caído en las hojas de los pinos
miraba hacia el misterio de la noche.
Los ojos, grandes y puros,
se cuajaban de puntos invisibles
crecían las estrellas
con más luz,
y se turbaba el pecho
por la felicidad
Era viejo aquel valle
de olivares nocturnos [...]
El mundo estaba allí,

[154] *La poética del espacio*, ed. cit, p. 10.

en el aliento de la suave noche,
descansando en mis ojos
hasta que nos durmiéramos.
Después, por la mañana,
nos despertaba la luz jubilosa.

[75-76]

Vemos, pues, que la noche del niño no está vista de manera negativa. Por el contrario, las sombras del día, y luego, el ámbito nocturno proporcionan al yo lírico un sentimiento de intimidad con el mundo. No hay aquí atisbos de los frecuentes terrores infantiles ante la misteriosa oscuridad. Lejos de constituir una amenaza, la oscuridad es un ámbito protector, lo que viene reforzado por las resonancias uterinas del paisaje, en el que el valle (que supone un espacio en cierta medida cerrado sobre sí mismo, cercado aquí por los montes y el mar)[155] viene a asociarse con las ideas de penumbra y humedad, tan características de todo espacio materno. Esta eufemización de las sombras hace que el niño aparezca, como en la matriz, completamente vinculado con lo que le rodea, sin que existan distancias espaciales y temporales que le separen de las cosas y de su natural disfrute. De la vinculación entre el mundo y la noche da fe el extraño adjetivo aplicado a los olivares: "nocturnos", como si la noche se albergara entre sus hojas y no fuera algo externo a los árboles. Dicha adjetivación sirve así, al mostrar una fusión entre la noche y el árbol, para sugerir un ámbito en el que todas las cosas se funden entre sí, en el que el yo no está separado del espacio, como si la oscuridad fuera un agua comunicante.

Esta noche materna, eufemizada, en la que la sombra amenazante se convierte de pronto en su contrario, no es exclusiva de este poema. Leemos así en otro texto, "Contra la pérdida del mundo" de su último libro:

Se hace negro el otoño, de repente,
esta hora temprana de la tarde,
antes de que la lluvia llegue abierta
a lavar el jardín con mansedumbre,

[155] A este cierre del espacio volveremos en el capítulo quinto.

a humedecer mis ojos por la vida perdida.
Qué juntos hoy el mundo y yo,
y las sombras piadosas de esta sala
ungiéndome la vida con su aceite.

[486]

Las sombras aquí vuelven a ser un manto de protección y de unión con el mundo: en ellas, el yo maduro puede ignorar por unos instantes los límites de las cosas que la luz sin piedad revela. Por otra parte, dicho valor de fusión se refuerza al asociarse en el poema con el agua (no sin cierta ambivalencia, pues es a la vez lluvia y lágrimas) y con el aceite. Debemos recordar el valor que tiene el aceite en la tradición judeocristiana. El rey era ungido con aceite en Israel para simbolizar que el Espíritu de Dios habitaba en él (Cristo significa, en griego, precisamente "el ungido")[156]. El óleo supone por tanto una vinculación con la divinidad, con lo que no muere nunca. Del mismo modo en el poema las sombras parecen proteger al ser humano, como si por un momento pudieran convertir su carne en inmortal[157] (aunque evidentemente dicha protección se ofrece sin la certeza con la que la vivía el niño). El simbolismo nefasto de lo oscuro no sólo queda temporalmente anulado, sino que se vive con significación contraria.

En "Después de la infancia" no hay, al menos en la primera parte del poema, una equiparación entre la oscuridad de la noche y la muerte. De hecho, el paso del día a la noche y de la noche al día, es decir, el fenómeno que de forma más natural nos da la experiencia del tiempo en la vida cotidiana, no enfrenta al niño con la amenaza de la temporalidad, sino que se integra de manera natural en su mundo. El uso de imperfectos en toda la primera parte (que contrastan con los indefinidos de la segunda) nos habla de unas vivencias repetidas: "nos quedábamos", "se olvidaban", "me retiraba", "oscurecía",... La repetición, como nos mostró la anterior sección, puede vivirse como rutina, pero también como aquello que nos da certeza, seguridad frente a los cambios, y ahí se encuentra el sentido de todo rito (oficiante de un rito nocturno es el niño-poeta

[156] Véase el artículo "Óleo, aceite" en el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant, ed. cit.
[157] Recuérdese también el papel del aceite en sacramentos católicos como el Bautismo, la Confirmación y la Extremaunción.

desde su santuario: su "secreto lugar" [v.5])[158]. Esa experiencia vivida no una, sino muchas veces, nos proporciona la sensación de vencer la linealidad temporal mediante la repetición cíclica, y así amanecer y anochecer no son sino la constatación de esa renovación perpetua de la naturaleza. La vivencia temporal del niño parece vincularse a la de los animales y las plantas, es decir, a la de los seres que ignoran su propia muerte. El niño puede integrarse perfectamente en ese tiempo cíclico, sin pensar que esos ciclos puedan abocar a un final, con lo cual el tiempo cíclico y su liturgia de repeticiones viene a ser a la postre un no-tiempo, un círculo en el que el tiempo, al menos en su aspecto nefasto, queda anulado, pues nada amenaza la eterna alternancia entre días y noches. En el mundo del niño, la luz y la oscuridad, el día y la noche, ocupan perfectamente su lugar como momentos dichosos de un mismo proceso. No así sucede con el mundo del adulto, como vemos en la segunda parte del poema:

> He querido sentir,
> de nuevo, aquel misterio
> de la emoción del mundo,
> y en el mismo lugar
> esperé las tinieblas.
> Altas aparecieron
> las luces vacilantes de los astros,
> y el pecho no tembló.
> El tiempo, en su tarea,
> lleva el polvo a las cosas,
> despoja de secretos a los hombres, [...]
> Al regresar al lecho
> pensé que el mundo se extendía extraño
> más allá de mi valle [...]
>
> [76-77]

[158] El imperfecto es además el tiempo con el que empiezan los cuentos infantiles: "*Había* una vez...", "Hace mucho tiempo *vivía* en un país muy lejano..." son sintagmas habituales en el inicio de estos relatos.

El adulto ha perdido simultáneamente el mundo y la noche (y con ella, las estrellas, un elemento al que haré referencia en seguida). Sobre todo, le han robado el misterio, que aquí se hace sinónimo de la noche infantil. Parece como si, al perder su misterio, el mundo quedara desprovisto al mismo tiempo de toda realidad: se da la paradoja así de que el mundo sea menos extraño (en el sentido de ajeno) cuanto más misterioso, y viceversa. "Misterioso" y "extraño" no son aquí sinónimos: en el primero, leemos la fascinación de lo incomprensible, tal vez de lo sagrado. Es decir, de aquello que no es conocido ni comprendido pero que reconocemos, sin embargo, como algo familiar. En cambio, la palabra "extraño" sólo marca una diferencia entre el yo y el mundo, distancia que parece acrecentarse con los años, como una brecha que se abriera después de la infancia. De esta manera, la noche no sólo ha perdido su magia para el adulto, sino que fácilmente evocará la nada definitiva, de la que el niño no podía ser consciente.

La pérdida del misterio queda especialmente patente en la noche urbana. La ciudad borra toda imagen de lo sagrado y sitúa al poeta ante un paisaje sórdido, que profana tanto la noche como el alba:

> La noche hace el poema,
> y en él se reconocen turbias sombras,
> los rostros acechantes, los orines,
> algún clavel pintado en un ojal,
> las esquinas inciertas,
> la cicatriz de una sonrisa, el miedo...
> La noche se transforma en luz innoble
> con el amanecer.
>
> [342]

Estamos definitivamente en un mundo adulto, en un territorio prohibido, cuyo ambiguo atractivo nada tiene que ver con la misteriosa fascinación de la noche estrellada que contemplaba el niño. En un poema de *El otoño de las rosas*, "Reflexión sobre las emociones", se nos presenta una emoción "vulgar", como dirá el último verso del poema, asociada a la noche. La especial intensidad de dicha emoción, en la que el miedo

y el deseo erótico se vinculan, está desprovista ya de toda magia, ya que la causa no podía ser menos sobrenatural:

> Con un cierto cansancio lo narraba:
> Cómo decirte que en los lances de amor,
> nocturnos, y acosados por astros,
> se añadió algunas veces una emoción distinta
> y mucho más intensa: sombras inoportunas
> de algunos delincuentes con navajas,
> o esas linternas agrias, con el hostil saludo,
> de sus antagonistas.
> (Cárcel o cicatriz, se piensa en tales casos,
> es el vario destino).
>
> [421]

En este ambiente sórdido, sin embargo, la noche no acaba de perder toda su aura: la expresión "acosados por los astros" del verso tercero dota a la escena de un contrapunto misterioso, insinuando una intensidad de signo muy distinto a la que proporcionan la emoción del riesgo o la de saberse partícipes de un acto prohibido. De igual manera, en el ejemplo anterior, la expresión "La noche hace el poema" parece ir más allá de la simple constatación de que las experiencias eróticas vividas en la noche son las que motivan la escritura del texto. Hay algo todavía indescifrable en esa sustitución del yo-poeta como autor de los versos por un ente abstracto, la noche (de hecho, al final del poema, surgirá la pregunta: "¿Quién hizo este poema?")[159]. Ello no implica que ese

[159] A un nivel más superficial, la relación entre la noche y la poesía tiene que ver también con el hecho de que éste sea un momento adecuado para replegarse sobre uno mismo y reflexionar, como dice Cañas: "También la noche es propicia para la escritura, porque es el momento de mayor concentración en sí mismo de una realidad distrayente" (op. cit., p. 67). El poeta, en la conversación mantenida con él en Madrid el 17 de enero de 2000, me confirmó que su hora preferida para escribir era el atardecer: " Entonces yo no puedo escribir sabiendo que voy a tener... que voy a salir dentro de una hora... porque yo no sé lo que el poema me puede exigir de tiempo... a lo mejor no se exige nada más que diez minutos o un cuarto de hora, pero es que en otra ocasión, a lo mejor, me ha exigido... a lo mejor, llego por la noche, o llegaba por la noche a casa muy cansado (ahora ya no lo hago) y me ponía entonces a escribir el poema, rompiendo la luz del día y sin saber cuando lo iba a terminar... [...] y que yo escriba al atardecer , es cuando me gusta mucho la luz, me gusta mucho todo, y además estoy cargado de todo el día, entonces es cuando tengo propensión a escribir... es ésa la razón... no es una razón que tenga ningún misterio...".

misterio oculte un valor positivo, sino que puede velar una amenaza, como la imagen de la luna en el sórdido paisaje de "Onor":

> Hemos comprado o seducido cuerpos
> en avenidas luminosas, negros buques,
> callejas orinadas, museos, catedrales [...]
> Ahora alzamos el rostro hacia la noche,
> y secos ven los ojos
> la blanca luz de la maldita luna.
>
> [243]

La presencia de la luna y, sobre todo, el adjetivo "maldita" sitúa, en medio del "realismo sucio" (por llamarlo de alguna manera) de la escena una imagen casi mágica, aunque de significado nefasto. A este respecto, podemos recordar todas las asociaciones populares de la luna con la locura y la magia negra, con las brujas y la licantropía. La amenazante luna parece abrir la sordidez de la vida hacia un interrogante, el misterio de la existencia, en la que los sueños humanos se ven continuamente sometidos a una erosión continua, tanto en el cuerpo como en el espíritu. Frente a la posible ilusión de eternidad que proporcionan las estrellas, la luna está vinculada íntimamente al tiempo[160]. Así, lo que comienza siendo una reflexión moral (aunque de una moral muy particular, ciertamente heterodoxa) acaba alcanzando una dimensión metafísica, en la que la blancura de la luna parece evocar la lividez de la muerte[161] y su luz sobre la tierra, una condena existencial inseparable de la condición humana.

[160] Escribe Gilbert Durand: "[...] la luna aparece como la gran epifanía dramática del tiempo. Mientras que el sol permanece semejante a sí mismo [...] la luna es un astro que crece, que mengua, que desaparece, un astro caprichoso que parece sometido a la temporalidad y a la muerte" (op. cit., p. 95). Recordemos las frecuentes asociaciones entre la luna y la muerte en la poesía y el teatro de García Lorca.

[161] Sobre la ambivalencia del color blanco como signo de vida y como signo de muerte, véase el artículo "Color (positivo-negativo)" del ya citado diccionario de Cirlot: "El blanco tiene una función derivada de la solar, de la iluminación mística [...] es el color de la intuición y del más allá, en su aspecto afirmativo y espiritual [...] Por otro lado, el blanco en su aspecto negativo, como lividez (igual que el verde y el amarillo verdoso) es color de muerto y de origen lunar, de lo que derivan algunos ritos y costumbres" (ed. cit., p. 144; cf. Robert Graves, *La diosa blanca. Gramática histórica del mito poético*. Madrid, Alianza, 1998, pp. 591-593). El poeta parece beber así de un simbolismo universal, donde se dan todas las ambivalencias del subconsciente.

La noche, incluso en las representaciones más realistas, aparece así vinculada a un misterio siempre por desvelar, siempre más amenazante que esperanzador pero que a veces parece evocar aun a distancia las connotaciones más positivas vividas en la infancia. Así, incluso en medio del paisaje más sórdido, los "placeres inferiores" se transforman de pronto en el encuentro asombroso con la pureza:

Nada oculta la noche:
hay seres donde el odio no ha tenido existencia,
en donde el hecho nada justifica,
y allí respira el mundo,
tiene su residencia como el aire.
[342]

La noche, imagen de la aniquilación definitiva, pero también del indescifrable misterio, obliga al poeta a intentar mirar más allá, encontrarse al fin con el rostro definitivo de esa noche que es tanto su albergue como su exilio. Así pregunta en "Respiración hacia la noche"[162]:

¿En dónde está la noche, donde existe
sólo la noche?
Hablo de la perduración.
Se extiende allí la dicha en la desdicha
y se anulan las sombras,
la apagada alegría en el hueco invisible,
segregados lo bello y el deseo
(sin servidor el abolido).

Porque aún estoy en la cárcava del día,
en donde el sol abrasa,
y todo es flor, y día,
y el ojo de mi frente ve las cosas

[162] Nótese que de nuevo en esa expresión puede leerse cierto paralelismo con el "Sein zum Tode" de Heidegger, con el ser hacia la muerte.

irremisibles,
y la severidad de la belleza
me pide prestación como un esclavo.[163]
[306]

Evidentemente, lo que anhela aquí el yo lírico es entrar de una vez por todas en la noche, sin que de nuevo venga el día a ofrecerle una belleza casi insoportable por su carácter efímero. En una actitud poco frecuente en Brines, se desea el aniquilamiento definitivo antes que seguir sometido a la angustia de la vida. El tiempo cíclico aparece aquí despojado de toda sacralidad. No supone ninguna anulación del tiempo, sino su confirmación en forma de pesadilla: es la repetición absurda, la condena de Sísifo, en la que un universo irónico juega con el ser humano ofreciéndole la luz que a la postre le será negada. Significativamente, el poema nos habla de la "cárcava del día", como si la vida fuera una tumba en sí misma, una cárcel, frente a la cual el sueño eterno, aun el de la nada, constituye una liberación. En ese sentido, el verso 2 "Hablo de la perduración", parece remitir en principio a la eternidad de la nada, sin la mancha de la existencia, lo que está en coherencia con la visión de *Insistencias en Luzbel*. Sin embargo, tanto el extraño anhelo por esa noche, nada frecuente en Brines, como la palabra "perduración" no dejan de arrojar cierta duda sobre el significado último de lo nocturno. Escribe Dionisio Cañas:

> En *Insistencias en Luzbel* la noche se va definiendo con fuerza, como un lugar de posible pureza, una noche total y pura que el protagonista poemático de este texto, "Respiración hacia la noche", parece ver sólo manchada por la propia existencia, como la nada es manchada por la vida, resultando en el olvido.
> [...] Paralelamente a la posible aparición de un rasgo más optimista del mundo poético de Brines, en lo referente a la noche, nótese que si bien [...]

[163] Si en otros momentos la esclavitud del ser humano es su destino mortal (véase "La perversión de la mirada" [205]) el ser humano aparece así como esclavo también del día y de la vida. Desde esta visión, interpreto el misterioso verso 8: "(sin servidor el abolido)". El abolido (por la nada) es el mundo y el servidor no puede ser otro que el poeta, siervo fiel y sufriente de ese mundo siempre agonizante pero a la vez pleno de belleza.

> hemos insistido en ese cifrar en Tiempo todo lo visto por la pupila del poeta, ahora se introduce otro síntoma más de signo esperanzado, esto es: la noche total como posible *perduración.*[164]

Habría que matizar que esa insinuación de una vivencia más positiva de la noche es muy débil, y no alcanza a borrar la amenaza de las tinieblas como rostro del Tiempo. Sin embargo, el citado poema acaba con una pregunta y no con respuesta alguna:

> ¿Y en dónde está la noche
> de la noche?
> [307]

La noche de la noche es la nada, la noche definitiva después de la cual no hay alba. Sin embargo, el "dónde" de la pregunta parece querer darle a esa nada una cualidad espacial, como si esa oscuridad se localizara en algún sitio. Por ello, es posible leer también esa "noche de la noche" como el misterio que subyace a todas esas noches, una realidad que está más allá, que probablemente coincida con la nada pero que sin embargo deja entrever otra posibilidad: la de una negación final de la noche, con lo cual la "noche de la noche" alcanza un tercer significado posible, el de la negación de una negación, la muerte de la muerte, en la que la muerte quede al fin anulada. Ese morir de la misma muerte abre una esperanza, o, como ocurre en un poema reciente, titulado precisamente "Donde muere la muerte", permite al ser humano una venganza débil, que en el caso de este otro texto sólo es la amarga comprobación de que para que exista muerte debe existir el hombre, en quien aquélla se encarna. Al hundirse en la nada, el ser humano precipita a la muerte consigo:

> Donde muere la muerte
> porque en la vida tiene tan sólo su existencia.
> En ese punto oscuro de la nada
> que nace en el cerebro,

[164] Op. cit., p. 67.

cuando se acaba el aire que acariciaba el labio,
ahora que la ceniza, como un cielo llagado,
penetra en las costillas con silencio y dolor,
y hay un adiós sin nadie, que se dirige a nadie,
y un pañuelo mojado por las lágrimas se agita hacia lo negro.[165]

Sin embargo, la oscuridad, al menos en "Respiración hacia la noche" deja en suspenso una interrogación que no excluye la superación de esa nada. Esa otra lectura emerge del misterio mismo de la noche, de su rostro incomprensible, como si Brines nos dijera que todavía no ha podido desvelar el misterio nocturno, que hay algo que se nos escapa. La oscuridad absoluta resulta un espacio inescrutable. Antonio García Berrio ha señalado ese límite al que aboca la imaginación nocturna, por mucho que el arte se empeñe en ir más allá:

> La intuición fantástica absoluta del régimen nocturno se revela [...] incluso en sus aproximaciones más señeras, como ajena a la representación simbólica y desde luego irreductible a la expresividad verbal [...]
> La poesía sólo asiste desde la confianza ilusa a la constitución de la hipótesis sobre la noche cerrada, sobre el sentimiento caótico de un interior digestivo y de una exterioridad cósmica inaprehensible, irreductible a cálculos de experiencia y a fórmulas de expresión que la concretan y la subvierten. [...]
> El tiempo como percepción peculiar de la extensión diurna, de su pluralidad móvil, se desvanece ante los escasos símbolos eficaces de la entrada en la noche. La eternidad nocturna es como mucho un sentimiento, un presentimiento de negación de la espacialidad seriada de los trabajos y los días.[166]

La noche rehuye así las preguntas del poeta, aunque éste sospeche que su silencio esconde la respuesta más dura, menos deseada.

Frente a esta visión ambigua de la sombra pero escorada ciertamente hacia la negatividad de la muerte, la luz solar bien podría funcionar como contrapunto de esa

[165] Aparecido en *El Cultural* (18 de abril de 2001) - se trata de un poema dedicado a la madre muerta-.
[166] *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)* Madrid, Cátedra, 1994, pp. 507, 509.

amenaza. Tampoco el día, sin embargo, es un elemento necesariamente positivo para el adulto. Si el niño vive con naturalidad en el tiempo cíclico, el amanecer para él no será sino una constatación de que, después de la sombra, siempre viene la luz, que no hay noche definitiva. En cambio, para el adulto, instalado de pleno en un tiempo lineal, cada amanecer supone la evidencia del devenir, una advertencia de la naturaleza paralela a la artificial del reloj. Precisamente en otro poema de *Palabras a la oscuridad*, "Encuentro en la plaza" es el amanecer el que enseña al joven la débil realidad del ser humano:

Hablaban los dos jóvenes
y otro después, y pronto se agruparon
todos los extranjeros de la plaza
alrededor, visibles a la luna,
con los distintos rasgos de su origen.
Hablaban con amor
de sus lejanos reinos, y olvidaban
la sigilosa huida del hogar,
el deseado encuentro con la tierra
de la esquiva alegría.

La emoción del recuerdo fue quemando
su errante corazón,
y al encontrarse solo, ya en el alba,
se durmió envejecido y misterioso.

[99-100]

Es significativo que éste sea el momento cumbre de la revelación: el paso de la noche al día revela que hay tiempo, tiempo que en la intimidad de la noche se ha olvidado. Lo que para el niño no es sino la seguridad de una corriente temporal que vuelve sobre sí misma, detenida en el espacio protector del valle, supone para el joven un paso más hacia el envejecimiento y la muerte. "Envejecido" [v.32] por la "emoción del recuerdo" [v. 29] y por la luz del día, revela su condición de ángel caído, de hombre mortal. El niño apenas tiene recuerdos. Vive entre el presente y un futuro que se confunde

plenamente con sus sueños. El pasado y ese otro futuro que alberga la vejez y la muerte sólo existen plenamente para el que ha dejado atrás el reino atemporal.

Con todo, en este poema, la noche alcanza un valor positivo, lo que conecta con el antes comentado. Aquí (como en el que le precede en el libro) la noche es un momento en apariencia atemporal en el que se experimenta la ilusión de la compañía, de la inconsciencia juvenil. Y es que la noche es también la morada de la intimidad, la que disuelve los perfiles de las cosas, y la que altera nuestra normal percepción del tiempo psicológico. Ya una figura señera del Romanticismo alemán, Novalis, invocaba la Noche como aquella que derrotaba al Tiempo:

> ¿Tiene que volver siempre la mañana? ¿No acabará jamás el poder de la tierra? Siniestra agitación devora las alas de la noche que llega. ¿No va a arder jamás para siempre la víctima secreta del Amor? Los días de la Luz están contados; pero *fuera del tiempo y del espacio está el imperio de la Noche*. - *El Sueño dura eternamente*.[167]

Nos encontramos así con el tema que Dionisio Cañas llama "la noche, la maldita alba"[168].El amanecer aparece, frente a la tradición más frecuente, como un momento de dolor, de pérdida: en el frío del alba (y el frío en Brines se asocia inequívocamente con la soledad y la muerte) se reconocen las distancias que existen entre los seres. Las sombras ungen, como en un poema ya citado, los perfiles de las cosas, los suavizan, cubren piadosamente los dolorosos límites entre el yo y el mundo. Por ello, para el yo adulto el alba, preferentemente urbana, es un momento de desengaño:

> Para Brines, el alba es un momento más bien doloroso, de apagado encuentro con el mundo y los términos para definir el alba naturalmente corresponden a esa visión pesimista del momento exaltante del amanecer [...][169]

[167] *Himnos a la noche* -segundo himno- (Madrid, Cátedra, 1992, p. 67) -los subrayados son míos-.
[168] Op. cit., pp. 60-71.
[169] Dionisio Cañas, pp. 70-71.

Esta visión negativa del alba no es privativa de Brines. Como antecedente remoto, podemos recordar las canciones de alba medievales en las que los amantes que han pasado la noche juntos deben separarse al amanecer[170]. Un poema de *El otoño de las rosas* titulado significativamente "La noche oscura del amanecer" puede considerarse en cierto modo una canción de alba moderna. En este texto, recordando tal vez la noche oscura del alma de los místicos, pero sin misticismo alguno, la luz y la oscuridad se confunden en una misma muerte. He aquí los últimos versos:

> Así el tiempo ha pasado,
> y sobre la espesura de los naranjos quietos
> hiere a la oscuridad una incipiente y yerta luz,
> que es sólo frío y extrañeza,
> como si en otros ojos, que no son de esta tierra,
> amaneciera el mundo,
> o fuese a amanecer sobre un espacio
> en donde nada fuera conocido,
> y hay que empezar de nuevo, sin saber a vivir.
> Déjame que te bese sólo un labio.
>
> [406]

El verso final es el único indicio de que el poeta no está solo. De hecho, la soledad que preside el poema se quiebra sólo parcialmente en este último verso, que sorprende al lector que probablemente ha visualizado al yo lírico sin compañía alguna en una casa vacía llena de recuerdos ("desierta habitación" se dice en el verso 9). Al igual que en las canciones medievales, los amantes están juntos todavía en el momento del amanecer, pero aquí la situación se invierte: no se trata de que el gozo del amor se vea interrumpido por la enojosa intromisión del día, sino que tras la tristeza de la noche y la desolación del alba, un gesto de amor es lo único a lo que puede aferrarse el yo lírico. Frente al frío de esa luz mortal, el calor apenas presentido de un cuerpo se hace

[170] Cf. Alan D. Deyermond, *Historia de la literatura española,* I. Barcelona, Ariel, 1989, p. 35. Recuérdese también la célebre conversación de Romeo y Julieta sobre el ruiseñor, cantor nocturno, y la alondra, heraldo de la aurora y por tanto de la separación de los amantes.

imprescindible[171]. La petición tímida, "sólo un labio" como quien se acerca a un objeto frágil que puede romperse al menor contacto, no habla de pasión: es el gesto de quien, entristecido, recibe el alba como el pórtico del continuo desengaño que le aguarda en la realidad. En la cernudiana dualidad de la realidad y el deseo, parece que la noche albergase al segundo, mientras que el día es lo real con todo su rastro de fracasos. El amante casi no se atreve a desear cuando contempla la realidad, que en el fondo oculta una profunda irrealidad: irrealidad que tal vez se contagie al amado si se atreve a abrazarlo. El mundo amanece en otros ojos, en otro espacio que no es el de la tierra: la luz no otorga perfil cierto a las cosas, sino crea fantasmas. Como si el hablante fuera ya un muerto y contemplara la tierra del Hades, el amanecer le sitúa ante un mundo extraño. Desde la pesadilla del tiempo cíclico desacralizado, el nuevo día supone un nacimiento al que se llega como el niño sin saber nada. Pero no es en modo alguno un renacimiento pues parece como si nada hubiese existido antes, como si cada amanecer lo único que hiciese es confirmar la irrealidad de cada día vivido, que se hunde en el olvido irremediablemente.

Me acabo de referir a un tipo de composición medieval en el que el amanecer es visto con tintes negativos. Pero quizás no haga falta ir tan lejos. Un ejemplo coetáneo lo encontramos en el libro de Carlos Barral, *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares*, publicado en 1970 y que pasaría a integrarse en *Usuras*[172]: en estos poemas Barral se esfuerza por desmitificar las visiones literarias del amanecer como un momento lleno de belleza. En Brines, al igual que en Barral, el amanecer, preferentemente urbano, se relaciona con los estragos del tiempo sobre las ilusiones humanas:

[171] Un poema de un autor coetáneo pero que recupera la tradición medieval de las canciones de alba en un moderno entorno urbano, es "Albada" de Jaime Gil de Biedma (vid. *Las personas del verbo*. Barcelona, Seix-Barral, 1996, pp. 86-87). En este texto, el énfasis no está puesto en el hecho de que el tiempo del día rompa la unión de los amantes, sino, al igual que en Brines, en la necesidad del amor, más bien del placer físico, como tabla de salvación frente a una amarga realidad que el amanecer pone de manifiesto, como se explicita en los últimos versos: "-Junto al cuerpo que anoche me gustaba/ tanto desnudo, déjame que encienda/ la luz para besarse cara a cara,/ en el amanecer./ Porque conozco el día que me espera,/ y no por el placer" (no obstante, en el poema de Brines la desolación tiene un origen claramente metafísico, existencial, mientras que en Gil de Biedma, se relaciona más bien con la mezquindad de la vida cotidiana en la ciudad).

La última mañana *en la ciudad*
amanece con luz marchita. Vengo
de *habitar en la noche*, voy al día
con sueño, con los ojos muy cansados.
Estas horas terribles en extrañas
ciudades aconsejan al viajero
que retorne al hogar, *en donde el tiempo*
no estraga tan temprano el corazón.

[*los subrayados son míos*]

[107]

Antes he comentado como el amanecer supone el recordatorio, para el adulto, de que el tiempo existe como una amenaza. La oscuridad más o menos uniforme de la noche contrasta con los cambios de la luz en el día. Ello es especialmente palpable cuando se trata de un espacio urbano, puesto que, al tiempo cósmico, se suma un tiempo social, el de los relojes: si en la discreta marginalidad de la noche urbana, el tiempo del reloj es ignorado, el día trae los ritmos propios de la ciudad, sus horarios que, si bien someten la temporalidad a una medida humana, ofrecen tan sólo un avatar más del Tiempo destructor para quien se siente ajeno a toda esa vida social. Explica Brines

> [...] nunca veo amanecer, a menos que venga de la noche... Pero la luz del amanecer vista desde el despertar a la luz del amanecer vista desde la llegada a casa... es la misma luz y, sin embargo, la percibes de manera totalmente distinta... en este poema, de la rosa de las noches, yo la llamo la luz agria... Porque hay una luz, cuando vas a dormir, que está agria... Sin embargo, cuando amaneces, es una luz jubilosa, un despertar del mundo... Y es la misma luz, pero tú no la ves igual... no la percibes lo mismo...[173]

[172] Carlos Barral, *Poesía completa*. Barcelona, Lumen, 1998.
[173] Trascripción de la conversación (de ahí los anacolutos del texto) mantenida con el poeta el 17 de enero del 2000 en el café Gijón de Madrid.

Esa luz "agria" del noctámbulo, es decir, del habitante de otra ciudad distinta a la del día, nos muestra cómo la luz no es necesariamente positiva en Brines. En concreto, se carga de elementos negativos cuando se inscribe en la visión profana del tiempo cíclico, es decir, en el ciclo como repetición sin sentido en la que luz y oscuridad son dos caras de la misma muerte:

> Todavía es de noche, y canta el gallo.
> Y así lo hace una noche y otra noche.
> Y yo aguardo su canto cada noche.
> Tenebrosa es la voz que lanza el gallo.[174]
> *Agria es la luz*, y el gallo rompe noche.
> Tiento la oscuridad, y escucho al gallo.
> Has perdido otra noche, dice el gallo.
> Hasta que no haya gallo ni haya noche.
> [*el subrayado es mío*]
> [428]

En este poema, la sensación de amarga monotonía viene reforzada por la repetición de los sustantivos "gallo" y "noche", en especial en la posición privilegiada del final del verso a modo de palabras-rima. En esta reiteración absurda, sin rastro alguno ya de la visión atemporal y positiva del ciclo, repetir supone encararse de nuevo con la nada[175]. Así el gallo, animal solar, acaba remitiendo también a la noche porque, en efecto, noche y día, desde la perspectiva de la oscuridad futura, sólo externamente se diferencian. Así, podemos encontrar en Brines expresiones como las siguientes:

> y el barranco agoniza de luz negra.
> [125]

> La luz se ha vuelto negra [...]

[174] Nótese como luz y oscuridad se confunden, en el adjetivo "tenebrosa" aplicada a la voz del gallo, un ave que se identifica con el sol y la luz del amanecer.
[175] Por otra parte, el gallo en la tradición cristiana se asocia con las tres negaciones de Pedro, episodio en el cual el canto repetido del gallo es un momento tanto de revelación como de dolor.

[150]

en donde, como aquí, la luz es negra por el frío,
pero habitan sus ojos.

[175]

Negra es la luz, y hiede.

[291]

La extraña expresión "luz negra" supone una vez más la anulación entre las distancias entre al noche y el día, lo negro y lo blanco, la muerte y la vida. Esta equiparación, desde la visión positiva, sagrada, del tiempo cíclico, podría apuntar a la luz como realidad última de la sombra: la oscuridad y la muerte serían sólo tránsito, de tal manera que su existencia quedaría en el fondo negada. Sin embargo, en la expresión "luz negra", el tiempo cíclico es contemplado desde el sentido negativo que hemos visto ya. En consecuencia, una misma negrura abarca la oscuridad y la luz. Ello hará que, poco a poco, en efecto, la luz se vaya cargando de tintes negativos. Los versos arriba citados (que pertenecen todos a *Palabras a la oscuridad*, excepción hecha del último, de *Aún no*), preludian las paradójicas imágenes de la nada de *Insistencias en Luzbel*. En este libro, la nada es vista como "Esplendor negro" [300] y como "blanco mantel" [301][176], con lo cual la equiparación entre la blancura y la negrura se hace completa (simbolismo que refuerza el nombre de Luzbel, en el que aparece la palabra "luz" y, sin embargo, sirve para designar al Príncipe de las Tinieblas). No es de extrañar así que en "Collige, virgo, rosas" de *El otoño de las rosas* se inviertan las categorías y la noche aparezca como símbolo de la vida frente a la luz que simboliza la muerte:

La noche, larga, ha de acabar al alba,
y vendrán escuadrones de espías con la luz,
se borrarán los astros, y también el recuerdo,
y la alegría acabará en su nada.

Mas aunque así suceda, enciéndete en la noche,
pues detrás del olvido puede que ella renazca,
y la recobres pura, y aumentada en belleza,
si en ella, por azar, que ya será elección,
cifras la vida en lo mejor que tuvo,

cuando la noche humana se acabe ya del todo,
y venga esa otra luz, rencorosa y extraña,
que antes que tú conozcas, yo ya habré conocido.
[394]

Curiosamente, la imagen negativa de la luz procede aquí de dos fuentes muy distintas: una social y otra que podíamos llamar metafísica. Por una parte, los "espías" señalan hacia el valor de la noche como amparadora del encuentro entre los amantes, y en especial del amor homosexual. En una sociedad patriarcal el amor entre varones encuentra menos trabas en el ámbito marginal de la ciudad nocturna que en la vida cotidiana a la luz del día, como ya recordara Brines en otro texto:

Nada oculta la noche.
Descansa la virtud en blancas sábanas,
y su tarea diaria fructifica:
para creerse menos miserables
necesitan del vil;
miradas sigilosas, sus decentes
palabras, lo conforman
a la medida sucia del deseo.
[343][177]

[176] Al aparecer ambas expresiones, en apariencia opuestas, en dos poemas respectivos situados en el libro uno a coninuación del otro se refuerza la sorpresa y con ella la paradójica realidad (irrealidad) del no ser.
[177] El poema satírico "Vidas paralelas" [247] también pone en paralelo, si bien para igualarlas a la postre, una vida virtuosa y otra que, para su entorno social, no lo es: la vida del estudioso que pasa todo el día estudiando en el terrado y sólo baja a su casa al anochecer y la del libertino que sólo vive de noche.

Pero mucho más significativa es esa luz "rencorosa y extraña", a la que se atribuye un poder destructor. Esa luz parece proceder de un Dios absurdo, de ese inmenso cadáver que aparece varias veces en la obra de Brines. O quizás tan solo se trata del signo de un universo irónico que mata con la misma sinrazón con la que otorga la vida. Así también el último poema de *El otoño de las rosas*, "El oscuro oye cantar la luz", juega con la ambivalencia del día, que empieza siendo vida y belleza y acaba identificándose, paradójicamente, con la oscuridad definitiva:

> Ese canto del pájaro en la luz, que pulsa el mediodía,
> pues nada ahora contemplo sino la luz
> que breve se estaciona, o fluye rauda
> o es espaciosa sala de los verdes
> o caudal amarillo de los árboles.
> Se ha instalado en la luz, y no es visible,
> el delirio, la música del pájaro.
> [...] Me golpean sus alas desde su inexistencia
> y es, por ello, que nada significo.
> Y llega, sorda y fría, la ausente luz final,
> la hueca luz de su negro aletazo.
>
> [474-475]

Si las alas y el ave pudieran remitir simbólicamente a la divinidad[178], dadora de vida, en este caso el ciego dios de Brines se confunde con un siniestro Ángel de la Muerte, cuyas alas albergan la vida pero también destruyen. De nuevo, nos encontramos no la luz cálida de lo viviente, sino una luz negra y fría. Así, las referencias al frío de *Palabras a la oscuridad* alcanzan su significado más profundo: no es sólo la referencia a un paisaje nórdico (Inglaterra y la tierra de procedencia de D.K), donde a diferencia del espacio mediterráneo, la luminosidad y la calidez del paisaje no siempre van juntas. Si el simbolismo de la luz es inseparable del simbolismo del fuego, aquí la luz

[178] O al menos a una realidad sobrehumana. Véase el artículo "Alas" en el diccionario de Cirlot, ed. cit., y Gilbert Durand, op. cit., pp. 122-125. Por otra parte, la luz, en las culturas más diversas, tiende también a asociarse al poder divino (vid. Durand, id., pp. 144-149).

paradójicamente produce frío al incidir sobre los cuerpos. Evidentemente, dicho frío se relaciona con la muerte, con lo cual no se ha roto por completo la vinculación con el fuego, ya que como analizamos en el primer apartado de este capítulo, el fuego tiene un valor vivificador y otro destructor. Así, el fuego destructor se confunde metonímicamente con su efecto, la frialdad de los cadáveres (el frío de igual forma suele acompañar a la llegada de la luz en el amanecer). Pero más que el fuego debemos pensar en el rayo, atributo frecuente de los dioses[179]. La luz que viene del cielo es así la imagen de una maldición, de una amenaza cósmica que, como un dios, se cierne sobre todas las cosas. En *La última costa*, la luz de la vida se transforma en la luz de la muerte a través de una de las imágenes diurnas más prestigiosas, "El azul". Ese azul es a la vez el azul del mar y el azul del cielo, imagen de plenitud relacionada a menudo con la divinidad[180] pero que aquí acaba sugiriendo el cielo vacío, la muerte de Dios. Al igual que la luz excesiva no proporciona ya visión sino ceguera, la luz cálida de la vida al llenarlo todo se ha convertido en un fuego que no perdona, en la fría llamada de la muerte:

> Busqué el azul, perdí la juventud.
> Los cuerpos, como olas, se rompían
> en arenas desiertas. Hubo amor
> en el rincón florido de un jardín
> clausurado. Y quise hallar palabras
> que alguien pudiera amar, y me valieran.

[179] Así, en la mitología griega, Zeus, el dios supremo es el portador del rayo. Cercano a ese simbolismo del rayo divino están las flechas de Apolo, dios solar (por tanto relacionado con la luz) cuyas flechas provocan mortandad y enfermedades (aunque paradójicamente es dios protector de la medicina, junto con su hijo Asclepio) –vid. Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López-Melero, *Diccionario de la mitología clásica*, 1. Madrid, Alianza, 1990, pp. 60-63-. Sobre la relación del rayo con la divinidad, véase el artículo "Rayo" en el ya citado diccionario de Cirlot.

[180] Recuérdese el famoso verso de Juan Ramón "Dios está azul [...]" (número 65 de la *Segunda antolojía poética (1898-1918)* –ed. cit., p. 120-). Esa identificación de lo ideal con el azul es muy antigua (así los mantos azules de las representaciones pictóricas de la Virgen, Reina del Cielo). Encuentra sus antecedentes más próximos para la poesía contemporánea en la tradición romántica (por ejemplo, en la Flor Azul de Novalis) y en la simbolista (nuestro modernismo, que debe tanto al simbolismo francés, se inaugura con un libro de Darío titulado precisamente *Azul*), así en Rimbaud o Mallarmé. Escribe Javier del Prado: "El silencio de Dios [...] invade la poesía de Rimbaud, pues, como en los versos de todos sus contemporáneos, si el azul del cielo *–L'Azur-* no es la metáfora viviente de una realidad superior, sólo nos queda una bóveda fragmentada en mil cachitos azules que conservan una añoranza -¿de qué?- " (Introducción a Arthur Rimbaud, *Poesías completas*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 100).

Voy llegando al final. Ciega mis ojos
un desolado azul iluminado.
[492]

La imagen del rayo mortal que destruye la vida desde el cielo azul se hace explícita en los primeros versos de "Días finales" de *Insistencias en Luzbel*:

En la heredad recluye la memoria
y el cuerpo que declina. Todo muere
sobre este mundo vivo; y el naranjo,
y el vuelo del palomo, es traspasado
por un rayo otoñal desde el azul.
[369]

En otro texto una luz blanca (cuyo ojo triangular parece aludir a la Trinidad cristiana) es quien abre pero también cierra las puertas de la vida:

Una luz blanca, de triangular pupila, sola habita,
y avanza, se sosiega, allega el tacto,
y con su rayo corta la soledad altiva de la cáscara:
desencarcela viento, luz azul, aire en la rama, rumor
solar, pacífico jardín, humana vida.
[...] más allá del jardín excluido,
más allá de la vida omitida de los dos,
del paso taciturno de los siglos que ruedan,
de la insonora muerte del planeta

ahora que una luz blanca, con espiral[181] pupila,
cubre con dedos sigilosos la cáscara que abriera,
y así rueda el planeta clausurado, hacia el confín
desértico: por el vaho evadido,
más lento y oxidado.[182]

La luz es pura ambivalencia en Brines. Conforme avanza su obra, la luz va dejando de ser un signo unívoco de vida para convertirse en un elemento aun más ambivalente que la oscuridad. La sombra puede ser tanto refugio como amenaza, pero su simbolismo negativo es el más frecuente. En cambio la luz juega más a confundirnos: el lector no sabe a que atenerse hasta que ha concluido el poema y aun entonces puede quedar vibrando una sensación de misterio. En los textos de Brines la luz se va configurando cada vez más como una realidad ambigua, que sin aviso previo se convierte en la vida suprema o en el morir definitivo.

En el poema "Antes de entrar en la luz", parece existir una oposición entre la luz del más allá, es decir, de la nada para quien no cree sino en un Dios muerto, y la luz del sol, que gobierna este mundo. Esa diferencia se establece entre una luz ciega y otra vidente. Aquí precisamente la "Luz" (escrita así en mayúscula) es la luz negativa, la luz ciega, como si al otorgarle la divinidad se le otorgara asimismo el atributo de la inexistencia. Por el contrario, el dios vivo y efímero del verso final aparece en minúscula. La ceguera de esa luz nos sitúa ante la muerte, que ya en Homero se expresaba a través de la noche que cubría la mirada. El sol en cambio, en un llamativo animismo, es la luz que ve, en una clara correlación entre vida y visión frente a muerte y ceguera:

> He de entrar en la luz que está ciega,
> en donde la ignorancia borrará el conocer.
> No habrá respuesta nunca.
> Afuera ha de seguir la luz del sol
> que da goce y tortura a los humanos,
> viviendo en la pregunta que ahora mismo,
> porque en la luz no ciega habito todavía,
> dirijo al mundo amado.

[181] El cambio de adjetivo, de triangular a espiral, parece insinuar un cambio del signo de esa luz misteriosa: frente al triángulo, que evoca la perfección y la Trinidad cristiana, la espiral sugiere un vértigo, como si la pupila fuera un hueco por el que la vida se escapa.

He de entrar en la Luz, esa luz ciega,
y estoy aquí, llenos de amor los ojos,
mendigando qué soy,
por qué, como si fuera un dios, el sol es mío.[183]

[523]

Esta ambivalencia de la luz despierta, como la ambigüedad de la sombra, una sensación de misterio, en la que puede refugiarse una débil esperanza. Sin embargo, a la postre, la luz de la muerte y la luz de la vida parecen ser más bien sólo una, al igual que el fuego que da calor y luz es también el fuego que destruye. La luz recorre la vida y la muerte como un solo camino, como en el poema "Apuntes de viaje", en el cual el epígrafe "(en coche") no borra el simbolismo subyacente, la impresión de que, además de un viaje concreto, el texto remite al camino del vivir:

Las ventanas reflejan el fuego del poniente
y flota una luz gris que ha venido del mar.
En mí quiere quedarse el día que se muere
como si yo, al mirarle, lo pudiera salvar.

¿Y Quién hay que me mire, y que pueda salvarme?
La luz se ha vuelto negra y se ha borrado el mar.

[490]

La fuerza de la que emana la vida se confunde así plenamente con la muerte (repito, al igual que en la vivencia sagrada del tiempo cíclico, pero en un sentido absolutamente inverso, ya que para la vivencia sagrada, esa repetición hace de la muerte un momento de la vida; por el contrario, la visión profana convierte la vida en un momento más de la muerte cósmica). Esa transformación de la luz, que indica que tanto la noche como el

[182] "Vicente áfono", *Poemas excluidos*, ed. cit., pp. 28-29. Este texto, no recogido en *Ensayo de una despedida*, está dedicado a Vicente Aleixandre.

[183] Nótese cómo se cumple aquí la débil *consolatio* briniana: después de la desoladora afirmación del comienzo, el poeta termina abriendo su poema al misterio, y con él a cierta esperanza, aunque frágil, debilmente sostenida en la pregunta no contestada.

día son únicamente máscaras del Tiempo, es evidente en "El curso de la luz" de *Insistencias en Luzbel*:

> Trajo el aire la luz,
> y nadie vigilaba, pues la robó en el sueño,
> se origino en las sombras,
> la luz que rodó negra debajo de los astros.
> Casa desnuda, seno de la muerte,
> rincón y vastedad, ávida herencia,
> vertedero sombrío, fértil hueco.
> Tu estás donde las cosas lo parecen,
> donde el hombre se finge
> [...]
> Débil es el sepulcro que así eliges,
> no dura allí tu noche,
> y vuelves a tu oficio, criatura inocente, y esos que te aman lloran,
> *pues dejas de ser luz para llamarte tiempo.*
>
> [*el subrayado es mío*]
>
> [304-305]

Así, el blanco y el negro se transforman en los colores de la muerte. Blanco y negro representan la pureza absoluta que nada tiene que ver con la impureza de la vida. Es significativo que la vida impura en el poema "El oscuro oye cantar la luz" se exprese precisamente a través de la diversidad de colores, el amarillo y la "espaciosa sala de los verdes"[184], es decir, el espacio de la existencia, el cromatismo cambiante y múltiple de lo que vive. Una vez más Brines opta por el reino de la tierra, lo cual sitúa al poeta en una difícil posición: la multiplicidad, que es signo de la vida, también es signo del devenir, de la cambiante realidad de los seres. El ser humano se sitúa fuera del negro y del blanco. Ser de penumbras, le son tan ajenas la luz absoluta como la negrura completa. Escribe Francisco José Martín:

[184] "Equidistante del azul celeste y el rojo infernal, ambos absolutos e inaccesibles, el verde, valor medio, mediatriz entre el calor y el frío, lo alto y lo bajo, es un color tranquilizador, refrescante, humano. [...] El verde, como el hombre, es tibio" (Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, ed. cit., p. 1057).

> [...] Brines sitúa el espacio del poema en la *penumbra*, allí donde acontece y se desarrolla la vida [...][185]

El ser humano, y en consecuencia el yo lírico de esta poesía, vive en la impureza de la vida, sometida al espacio y al tiempo. Frente a él, se alza la amenaza de la nada, "Esplendor negro" o "blanco mantel". Por tanto, en Brines, frente al rico cromatismo de la vida, que existe en el espacio, la nada es blanca o negra, o mejor, blanca y negra a la vez. Allí donde el espacio ya no existe, donde reina la nada, luz y oscuridad se identifican plenamente.

Sin embargo, dicho esto, conviene repetir que el simbolismo más frecuente en Brines es el que identifica la vida con la luz y la muerte con la oscuridad y la noche. No obstante este simbolismo básico no es fijo y dota a la poesía de Brines de una sugestiva ambigüedad, ya que, cuando el lector menos lo espera, la sombra puede hacerse protectora y la luz, enemiga. Precisamente esta ambigüedad nos muestra que el misterio de la luz y las tinieblas no se ha resuelto, que la mirada del ser humano no alcanza a desvelar la significación última de los signos que rodean su existencia.

Evidentemente, la luz y la oscuridad son percibidas según la mirada que las recibe. ¿Cómo son los ojos que contemplan el día y la noche?. En unos versos ya citados, escribía Brines:

> La última mañana *en la ciudad*
> *amanece con luz marchita.* Vengo
> de *habitar en la noche*, voy al día
> con sueño, *con los ojos muy cansados*.
> [*los subrayados son míos*]
> [107]

¿Debemos entender que la mención de los ojos cansados es un detalle realista? Puede ser, pero se percibe en este poema, como en tantos, una mancha sobre la mirada, que

[185] *El sueño roto de la vida (Ensayo sobre la poesía de Francisco Brines)*. Altea, Aitana, 1997, p. 54.

recoge sólo "luz marchita". De hecho, la mirada, como tendremos ocasión de analizar posteriormente, es fundamental para entender en qué consiste la pérdida del paraíso. Podríamos hablar, en relación con el acto de ver, de un subtema, presente en toda su obra, que es subsidiario de esa doble naturaleza del hombre, niño y adulto.

Me refiero a lo que yo llamaría la pérdida de las estrellas. Los astros son en la infancia y en la primera juventud luminosos, "crecían [...]/ con más luz" [75]; pero luego se hacen "viejísimos" [84], "agonizan de frío" [138], poseen "la inquietud misteriosa/ de las cosas que mueren" [198], y al final, en uno de los últimos poemas, son sólo piedras[186] frías, y por tanto muertas:

> ¿Serán aquellos cuerpos tan sólo piedras frías [...]
> nacidas sin amor para rodar desiertas? [216].

Las estrellas son la luz de la noche. Por ello, perder las estrellas supone perder la luz, es decir, la mirada inocente de quien se encuentra en íntimo contacto con un mundo aun no mancillado por el tiempo. Así, esos astros suponen el signo de la alianza entre el yo y el mundo, y su fuego o su ausencia, su calor o su frío, marcan si aquélla se ha roto o permanece todavía. Por ello, la ambivalencia de la sombra debe interpretarse a raíz de dos miradas distintas[187] que contemplan el mundo de manera muy diferente.[188]

No me parece excesivo relacionar estas dos visiones de la noche con la división que establece Gilbert Durand entre Régimen Diurno y Régimen Nocturno de lo imaginario. Este estudioso ha mostrado cómo lo nocturno (y todo lo que lleva aparejado) puede percibirse de manera muy distinta según opere uno u otro sistema: en el primer caso, la

---

[186] En "La ciudad ajena" también la luna se ve como una "ardiente piedra" [109], frente a la luna que ilumina la hermosa compañía de los jóvenes en "Encuentro en la plaza" [100], del mismo libro.

[187] Sobre esas dos miradas y sobre la distinta realidad del niño y el adulto, habrá que volver en el capítulo quinto.

[188] Cañas, en mi opinión, no llega en la obra citada a distinguir esas dos miradas y por ello su análisis no resulta del todo esclarecedor. Señalemos también que, y eso sí que aparece en Cañas, ese valor de la sombra y la noche como un ámbito acogedor se relaciona, sobre todo en los libros posteriores a *Palabras a la oscuridad*, con otros elementos muy importantes. El entorno oscurecido es el lugar del erotismo, de la escritura y la memoria. Lo que no es sino una ambivalencia dentro de otra ambivalencia porque amor, poesía y recuerdo son en Brines la negación del tiempo y a la vez el testimonio más doloroso de su triunfo.

noche será el enemigo a vencer, la encarnación diabólica del tiempo y de la muerte. En el segundo, la noche, por el contrario, se eufemiza y se hace maternal, acogedora: es una aliada en cuyo seno las disyunciones desaparecen y que conjura la muerte asumiéndola, transformándola en una falsa muerte[189]. Aunque es discutible que todo lo que Durand atribuye a ambos sistemas sea aplicable punto por punto al imaginario de Brines, en lo que respecta a la noche en sí, los dos Regímenes nos sitúan en una clave explicativa muy esclarecedora.

En mi opinión, podríamos hallar un indicio para saber qué terreno pisamos en el léxico empleado: "sombras", "noche" son términos ambivalentes; "oscuridad", "humo" son unívocamente el rostro negativo del tiempo (como se percibe en el último poema de *Palabras a la oscuridad*, tan amargo, y en el mismo título de dicho libro)[190]. El hecho de que la noche y las sombras no tengan un valor fijo (aunque predomina la vertiente menos halagüeña) contribuye a crear en algunos poemas una ambigüedad especial, que viene a reforzar esa atmósfera de misterio que José Olivio Jiménez consideraba como una de las claves de la obra de Brines[191]. En un poema como "Nocturno del joven", pasamos imperceptiblemente de un régimen al otro[192]. Esa indistinción, esa metamorfosis simbólica revela la inconsistencia de lo real y a la vez cómo el tiempo nos cambia sin que lo percibamos:

> El hombre, entre los árboles, medita
> con pasión sus recuerdos. Le rodean
> sombras profundas, silenciosas alas
> oscuras, más arriba los viejísimos

[189] Vid. Durand, op. cit, pp. 51-53, pp. 85-87, pp. 183-184 y pp. 207-209. Conviene aclarar que, a pesar de los nombres utilizados, la división entre lo Nocturno y lo Diurno va mucho más allá de la valoración de la luz y las sombras. Sin embargo, ya que no es éste el tema de este capítulo, remito al libro ya citado en donde se desarrolla con gran número de ejemplos cada uno de los aspectos que se enmarcan en ambos esquemas simbólicos.

[190] Tengo la impresión de que en el lenguaje cotidiano y, sobre todo, en la tradición literaria, la palabra "oscuridad" suele sugerir una negrura mayor que "noche" o "sombras", y que, en lo que respecta a las asociaciones que despiertan, también es frecuente que "oscuridad", "tinieblas" sean términos más negativamente connotados que las referencias a la penumbra y a la noche.

[191] *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*,ed. cit., pp. 98-105.

[192] El mismo Durand señala que tal vez las grandes obras de arte reúnen en sí la seducción de los dos esquemas simbólicos que, en su opinión, rigen todas las culturas humanas (op. cit., p. 402).

astros. Piensa que fue su vida luz,
y que los hombres y las cosas eran
dignos de perdurar, porque era eterno
su amor. Llegan desde las blancas tapias
del jardín los jazmines, y en el campo
los deja en el aire derramados [...]
[84]

¿Entorno de paz, de intimidad, o presagio de la soledad que encontrará al fin? Todavía no lo sabemos. En todo caso, la mención a los "viejísimos/ astros" [84] nos puede hacer pensar en la amenaza del tiempo. Sin embargo, ¿no podría considerarse que esa antigüedad es signo de su perduración, de lo que nació mucho antes que el hombre y le sobrevivirá? El lector no sabe hacia dónde le llevará al poeta, porque desconoce también qué nombre darle a esa noche. La ruptura se producirá de forma brusca y a la vez casi imperceptible. La disposición sintáctica entra en conflicto con la andadura métrica del poema, mediante pausas y encabalgamientos que nos hablan de una confusión y de una ruptura. Los mismos signos que hablan de la vida pueden hablar de la muerte sin transición alguna. Al mismo tiempo, dicha disposición revela el rápido paso del tiempo que rompe de repente la perfección del mundo:

[...] Mira
latir el faro en las tinieblas, muda
la mar está, presiente su constante
movimiento. La luz ya está gastada,
y sabe que las cosas que perduran
viven sin él, y que los hombres niegan
todo el afán del corazón. Inútil
como la estrella vieja [...]
[84]

Ahora, definitivamente el adjetivo "vieja" une a las estrellas y al ser humano en una misma caducidad. El sujeto poético ha ingresado definitivamente en "la mirada

crepuscular", que, para Cañas, es la clave de la obra de Brines[193]. Si el niño veía en la noche, también el adulto será capaz de ver, de penetrar el misterio, pero ese misterio es completamente distinto.

El niño descubría luz en la noche. Por el contrario, el hombre mortal contemplará la oscuridad detrás de la realidad más luminosa. Así, el desterrado de la infancia dibuja con su mirada una ceguera, el perfil de una ausencia:

> Como si se tratase de algo ajeno,
> hablamos de nosotros,
> y nos vimos inciertos, unas sombras.
>
> [201]

De esta manera, Brines nos instala una y otra vez en el crepúsculo como el ámbito esencial del ser humano. La misma utilización de los dos regímenes de lo imaginario nos muestra la difícil encrucijada ante la que nos sitúa la escritura briniana: rechazando excepto en contadas excepciones tanto las seducciones del Régimen Diurno[194] como el eufemismo Nocturno, el *Ensayo de una despedida* coloca al ser humano entre la luz y la sombra, sin que en ninguna de ellas pueda construir su morada permanente. Con todo, ser más de la penumbra que de la luminosidad del mediodía, el hombre aparecerá continuamente bajo el signo del ocaso, que le hace solidario de la naturaleza en su cotidiano declinar. Luz y oscuridad dibujarán también el cambiante paisaje (es decir, sometido al devenir) con el que se enfrentará la mirada humana. Por tanto, no podremos dejar de lado el simbolismo de las tinieblas y la luz al analizar la vivencia del espacio en la poesía de Brines.

---

[193] Op. cit., pp. 71-80.

[194] Muestra de ello es que los símbolos diairéticos como la luz que se hace rayo no sirven en Brines para luchar contra el Tiempo, sino que el Tiempo los toma como armas para destruir al ser humano (cf. Durand, op. cit., pp. 149-169).

5. El espacio en la obra poética de Brines

Todo es siempre presente,
pues todo se sucede y nada acaba.
No hay tiempo, sólo espacios.

[481]

[*el subrayado es mío*]

La visión de la infancia en Brines, en la que tendremos ocasión de incidir, plantea una interesante dualidad: el tiempo y el espacio no son ya los constituyentes de toda experiencia humana, sino que en la sacralidad del niño sólo el espacio cumple su papel. El tiempo se ve abolido, o al menos la realidad del tiempo adulto como corriente irreversible que no vuelve al origen. El espacio es en estos versos lo que está ahí, siempre presente, la evidencia del mundo y de la materia que permanecen sin pérdida, fieles a su solo existir, realidad indudable frente a la irrealidad que el tiempo contagia a las cosas.

Pero si el niño que se fue es el gran mito de la escritura briniana, es el yo adulto (yo elegíaco herido de memoria) la mirada central desde la que se escribe el poema. Y el adulto es ya un esclavo del tiempo, como ese hombre que mira a una niña que a su vez contempla el mar en "Perversión de la mirada" de *Palabras a la oscuridad*:

Dentro le dolía una sombra
muy vasta y fría.
Sintió en la frente un fuego:
con tristeza se supo
de un linaje de esclavos.

[205]

Si la temporalidad rige todo lo real, cabe preguntarse si el yo adulto vive no sólo la irrealidad del tiempo, sino también la del espacio. Incluso si la noción de espacio puede

existir en un mundo donde toda identidad se ve negada a cada paso por la sucesión temporal. Si el devenir es la realidad última, no nos es dado habitar en lugar alguno, ya que ese residir supone que los espacios permanecen. Ya hemos visto que ni siquiera perduran las construcciones humanas y que tampoco las estrellas son eternas. Piedras, astros son tan perecederos como el hombre, y por ello es lógico que éste se sienta perdido en un mundo que se desvanece, en el vértigo de la nada que quiebra toda posibilidad de habitar tierra alguna.

En el poema "Entra el pensamiento en la noche", la belleza tranquila de un paisaje es alterada imperceptiblemente por un suceso mínimo, el paso de un carro. Pero este hecho insignificante, revela el cambio al que están sometidas todas las cosas del mundo, cambio aun más evidente bajo el declinar de la luz hacia el ocaso:

> Cuando ya se va el día, muy lejano
> se oye rodar un carro entre las piedras
> y, repentinas, vuelan las palomas
> de los pinos al aire. Hondas son
> que el cielo pasan con estruendo hermoso,
> mientras sin luz se queda el mar y el valle.
> Se oye caer un agua. Dice el hombre:
> es el tiempo quien quiebra la alegría.
>
> [88]

En apariencia, nada ha sucedido. La alteración no destruye, sino que casi potencia la belleza del lugar ("estruendo hermoso"). Sin embargo, pese a ello se hace una afirmación que, repetida con ligeras variaciones a lo largo del poema, no deja lugar a dudas: "es el tiempo quien quiebra la alegría". Con anterioridad tanto la metáfora bélica de las hondas como la referencia a un estruendo, palabra excesiva si se entiende literalmente para referirse al vuelo de las palomas, sugieren una violencia contenida que dota de un sentido amenazador al momento de crepúsculo. A esa tensión contribuyen también el uso del encabalgamiento (abrupto en el verso 2) y la puntuación que rompen

la unidad de los versos (puntuación que también sugiere un cierto estatismo, siempre a punto de desvanecerse).

Más tarde, se pondrá en duda esa acción todopoderosa del tiempo [89], pues el hombre (el paso del carro como imagen de esa huella humana) también perturba con sus actos la paz del mundo. Sin embargo el poema acabará por reforzar la primera impresión: el hombre puede corromper la inocencia del mundo, pero es en ello un simple aliado del Tiempo, el gran corruptor en la poesía de Brines. El mundo se ve abocado a un vacío donde ya no hay experiencia de espacio, es decir, de mundo habitado. En el mismo poema, la noche, al ocultar al hombre la presencia de las cosas, prefigura esa noche definitiva que, en el capítulo anterior, se nos había mostrado como el valor más frecuente de la oscuridad. En la experiencia cotidiana del no ver, de la oscuridad nocturna, el mundo parece perder su realidad: la profundidad del espacio desaparece ante nuestros ojos. De la misma manera en esa noche metafísica del poema el espacio queda abolido:

> Pesan mis ojos y, al alzarlos veo,
> devorado el espacio por la noche.
>
> [90]

Aquí la noche, junto a su significado literal, muestra el rostro amenazante del Tiempo destructor. La experiencia plena del espacio necesita de la luz, que revela distancias y cercanías, horizontes y límites. Todo ello queda confundido en las tinieblas[1]. La noche es así la negadora suprema. En la figuración teriomórfica de la noche, propia del terror ante la sombra del Régimen Diurno, la sombra es un monstruo que devora el mundo[2]. Así el tiempo aparece como una categoría opuesta al espacio: el drama cósmico, oculto tras lo que parecía una simple descripción de un paisaje, es la lucha entre espacio y

[1] Cf. Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994, 505-511.

[2] Sigo la terminología de Gilbert Durand, con la que el antropólogo francés se refiere a las figuraciones animales del Tiempo y de la Noche aniquiladora (*Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 63-83, 85-86).

tiempo, en el que el primero es derrotado, aniquilado por el segundo. Así, la nada es la angostura suprema, la asfixiante ausencia que anula todas las posibilidades.

Uno de los elementos más sorprendentes de la primera sección de *Insistencias en Luzbel* es ese esfuerzo fracasado de antemano (la fuerza de estos versos está también en su fracaso) por definir una ausencia, la nada, que es la negación del lenguaje y de nuestros sentidos, que no puede someterse a ninguna categoría temporal o espacial. Centrándonos en el tema que nos ocupa, esa ausencia de referencias espaciales produce una sensación de vértigo en el ser humano:

> [...] en vez de Dios o el mundo
> aquel negro Esplendor,
> que ni siquiera es punto, *pues no hay en él espacio*,
> ni se puede nombrar, porque no se dilata.
> [300]
> Blanco mantel.
> Es un error: pues no hay color, *ni hay lugar prevenido*, ni nada
> que soporte
> lo que habrá de ser luz, o lo indeciso.
> [*los subrayados son míos*]
> [301]

En un poema de *La última costa* la imposibilidad de la vida sin espacio se hace explícita ya desde el mismo título: "El destino no es un lugar". La nada final no puede referirse a coordinada espacial alguna, rehuye de por sí la noción de espacio, ya que el espacio es signo de la vida y de sus posibilidades:

> El camino fue largo, y hubo niebla.
> *Pero existió el espacio*. Más ahora
> se ha adensado esa niebla hasta tal punto
> que el espacio es el muro que ya rozo.

[*el subrayado es mío*]
[526]

Pero la mirada poética de Brines sigue buscando dar fe de la vida aun desde la desolación de la muerte. Ante ese horizonte amargo su palabra testimonia insistentemente la belleza de los espacios del mundo. Aun en su intento de expresar la nada en *Insistencias en Luzbel*, Brines es consciente de la imposibilidad de renunciar de la visibilización del objeto en el espacio. Para él su poesía

> [...] es una poesía plástica, creo. Una poesía de mirada Pues incluso, pienso que, por ejemplo, en la parte ésa más abstracta que es *Insistencias en Luzbel*, cuando yo hablo de la nada, en esos primeros poemas... quitando uno que es una definición lógica, los otros dos son visuales. Uno en el que narro la experiencia. Otro en que aparece por medio de una imagen, la de mantel...[3] necesito darle un valor, una imagen plástica para que se coja lo que quiero decir... y así, en general, yo me apoyo mucho en lo visual... lo visual, al quedar fijo, se transforma en espacio. [4]

En apoyo de esa concepción plástica de su poesía, Brines afirma asimismo que la imaginación visual es el estímulo principal cuando el poema comienza a nacer:

> En mi caso, la imaginación es primordialmente visual, tanto si su ejercicio se dirige a la luz del mundo exterior, para celebrarlo o interrogarle, como si se dirige a la oscuridad interior, en pos de su desvelamiento. Supongo que en mi obra esto podrá ser corroborado con facilidad, porque yo sé muy bien que el poema lo busco, no sólo con las palabras, sino con la mirada.[5]

[3] Se trata de los tres primeros poemas del libro (si no contamos los dos introductorios): "Esplendor negro" e "Invitación a un blanco mantel" son los dos poemas básados en una imagen plástica a los que se refiere Brines, mientras que el otro más abstracto es "Definición de la nada".
[4] Extracto de la conversación que mantuve con el poeta el 17 de enero de 2000 en el Café Gijón de Madrid.
[5] "La certidumbre de la poesía" en *Selección propia*: Madrid, Cátedra, 1995, p.35.

Esa importancia de lo visual nos sitúa ante una escritura que interroga a las cosas y, por tanto, al espacio en que se inscribe el yo y el mundo. Para un poeta tan poco dado a la imaginación desbordada como es Brines, su imaginario brota esencialmente de la realidad que contempla[6]. El mundo en sí está tan cargado de signos y son éstos tan misteriosos que no se precisa apenas construir signos nuevos: los espacios del mundo invitan a ser recorridos por el poeta, que les convertirá en espacios literarios pero siempre consciente de que la realidad de los sentidos es la que de manera primordial sustenta el *humus* de su imaginación. Por ello, es tan sorprendente la aventura de la primera parte de *Insistencias en Luzbel*, ya que en ella el poeta se desprende de sus armas habituales para suscitar una visualización de lo que, *strictu sensu*, no puede verse. El poeta, ante la nada, necesita inventar objetos y un espacio que sustente esa irrealidad. Por ello, esos poemas merecen más que la sección satírica de *Aún no*, la definición de "composiciones de lugar", término que remite a los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola. Precisamente de dicho libro del fundador de la Compañía de Jesús toma la siguiente cita para introducir su colección de sátiras:

> Para tener recogida la imaginación, hará la Composición de lugar, que es imaginar alguna figura corporal, o imagen de lo que ha de meditar, haciéndose presentes las Personas, lugar y demás circunstancias, según la materia de meditación.
>
> [245]

Llama la atención hasta qué punto existe una semejanza entre la meditación ignaciana y el modo en que Brines confiesa que nacen sus poemas. En ambos casos, la meditación surge de una imagen visual a la que se le interroga sobre su significado. Es curioso también constatar que Brines evoca sus comienzos adolescentes como poeta en el seno de unos Ejercicios Espirituales, a los que asistía como alumno de los Jesuitas:

---

[6] Así opina Dionisio Cañas, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente*), Madrid, Hiperión, 1984, p. 75. Escribe Carlos Bousoño "El *instante irrepetible* de la conciencia, en relación con el instante, también irrepetible, del mundo exterior, se constituirá, pues, como el tema fundamental de esta poesía, precisamente, repito, porque se trata de una estética realista que ama lo

> Recuerdo ahora uno de aquellos días: estoy en una pequeña habitación que da a la anchísima huerta, en la Casa de Retiro de los Jesuitas, situada en el campo valenciano de Alacuás. El espíritu se siente atormentado por unos hostiles Ejercicios Espirituales, sofocantes las oscuras meditaciones, y el muchacho está asomado a una ventana viendo cómo la naturaleza se enciende, después de una tormenta repentina y primaveral, con un sol de resurrección. Han quedado con un nuevo olor aparecido las palmeras, más vivos y cercanos los estáticos rosales del paseo, y desde tanto mojado silencio está tornando poco a poco el aroma del azahar de todos los naranjos; parece que la vida fuese sólo ese debilitado olor. Cuando aquella tarde definitivamente caía, el poema estaba acabado: y ante mi asombro era en él donde yo descubría la única realidad acontecida. El muchacho había sido el mágico creador de la tarde y por ello la sentía como la más hermosa de su vida.[7]

Frente a la meditación sobre la Pasión, el Cielo, el Infierno, el Más Allá... el muchacho elige el espacio del mundo, pero no como algo exterior a él. La tarde y el espacio del jardín son transformados, recreados en el espacio del poema como una realidad propia. La imagen de un tiempo y de un lugar, en este caso directamente contemplado, alguna vez imaginado en sus poemas, casi siempre evocado en la memoria, en Brines sirve como impulso para la creación de ese espacio propio del texto poético y de la interioridad meditativa.

Sin embargo, en la primera sección de *Insistencias en Luzbel*, la nada impone al poeta una forma distinta de escritura, en que la ausencia absoluta parece asumir los atributos de la divinidad pero subvertiéndolos de tal forma que lo que aparece es más bien el reverso oscuro de la divinidad, ese Luzbel que no es ni siquiera maldad (a diferencia, conviene señalarlo, de la figura del Cristianismo). Por ello, aunque las paradojas y la tensión a la que se ve sometido el lenguaje nos recuerda a la expresión de los místicos (a un san Juan de la Cruz, por ejemplo) no hay aquí nada semejante a una mística de la

---

concreto, o sea, lo que aparece, por definición, en un aquí y en un *ahora*" ("La poesía de Francisco Brines", *Poesía poscontemporánea: cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar, 1985, p. 87).

nada. Brines no se acerca a la tradición, también hispana, de por ejemplo Miguel de Molinos, cuya apuesta sí tentara a un poeta coetáneo como es Valente, que debe, por otra parte, tanto a la tradición oriental, en la que el vacío y la negación de las imágenes aparecen frecuentemente como un horizonte de la ascesis espiritual[8]. Nada de esa iconoclastia, en el sentido etimológico del término, se encuentra en el autor de *Ensayo de una despedida*. Brines, mucho más occidental, está muy lejos de dicha tradición no sólo por su agnosticismo, sino sobre todo por su fidelidad a las imágenes del mundo, por su necesidad de la visión y de la voz, ya que en Brines el vacío absoluto y el silencio son testimonios tan sólo de la muerte. En esos poemas de *Insistencias en Luzbel*, Brines lleva a cabo una especie de Ejercicios ignacianos en torno a la nada. Si el creador de la Compañía de Jesús invitaba a imaginar plásticamente los goces del cielo y los tormentos infernales, Brines le sigue en el empeño, pero subvertiéndolo: trata de imaginar la otra vida pero no desde una creencia sino desde su escepticismo, lo que le lleva enfrentarse con el espejo ciego de la nada, refractario a cualquier imagen.

La necesidad de las imágenes, de las composiciones de lugar, del *locus* en el que se inscribe la imagen evocada, es una reflexión central en los ejercicios ignacianos[9]. Para Jaime Siles, en Brines puede percibirse un

> [...] haz de elementos barrocos –*producto, creo, de la educación de los jesuitas y de su período de formación, que coincide con los años primeros del franquismo en los que se intenta reproducir un espíritu similar al de la Contrarrefor*ma, constituye la base de su sistema referencial, y, en concreto, de dos de dichos referentes: *la interpretación plástica del mundo* y la superposición de los distintos planos temporales. Pero con una clara diferencia: a) *la cultura óptica, que el Barroco es, encuentra en el ojo de Dios tanto su garante como su referente, mientras en Brines lo sensible es un modo de representar lo inmanente* –sea esto el tiempo, la naturaleza o una

[7] "La certidumbre de la poesía", ed. cit., p. 16.
[8] Véase Jacques Ancet, "El ver y el no ver: apuntes para una poética" en Teresa Hernández Fernández, ed. *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1995. Valente ha editado el libro de Molinos (*Guía espiritual. Defensa de la contemplación*. Barcelona, Barral, 1974).
[9] Véase Fernando R. de la Flor, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre la mnemotecnia española de los siglos XVI y XVII*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996, pp. 114-115.

> nada, que cifra la experiencia del ser; y b) la interacción y superposición de planos temporales en el Barroco es consecuencia de una concepción teológica del tiempo de la que Brines carece pero que utiliza como elemento representativo en su correlato y tematización [...][10]

La poesía meditativa de Brines necesita evocar espacios con nombre propio (Elca, Grecia, Italia, Inglaterra...) o sin él (una casa, un jardín, el mar...) para despertar el impulso reflexivo que tomará cuerpo en el poema. Rara vez nos encontramos en Brines reflexiones abstractas, sino que percibimos claramente una voz emisora y un referente visual. El impulso meditativo del poema trasciende dicho referente pero es éste el peldaño en el que se apoya para acceder a una visión metafísica del mundo. Pero al tiempo que esa reflexión sobre la verdad última de lo real necesita apoyarse a menudo en un yo, en un lugar, en unas circunstancias, se produce con igual intensidad el fenómeno inverso: las descripciones espaciales parecen esconder en Brines un significado simbólico, no siempre confirmado pero que va insinuándose en el misterio de esos espacios convocados. Así, podemos decir de Brines lo que Ricardo Gullón afirma de muchos paisajes machadianos: "Los espacios simbólicos, lejos de reductores, como pueden ser otros símbolos (los designativos, por ejemplo) suelen ensanchar el horizonte de representación"[11]. El espacio trasciende el papel de escenario para interrogar al sujeto poético sobre su propia identidad, como si el misterio del mundo fuera el mismo que alienta en el interior del yo que lo contempla asombrado:

> Para ser el que fuiste
> sales a la terraza, para ver
> si un frío súbito derriba pronto
> la plenitud del corazón. Tocas
> el aire oscuro con los labios, oyes
> los gritos fatigados de la calle,
> la luminosa altura te estremece.

[10] "Para las fuentes de Francisco Brines: substrato barroco y refacción funcional", *Miscellanea Antverpiensia*. Tubinga, Max Niemeyer, 1992, p. 279 (los subrayados son míos).
[11] *Espacios poéticos de Antonio Machado*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 23-24.

[158]

La importancia del espacio y de la percepción espacial en la creación artística en general ha sido señalada por numerosos autores[12]. Así, Gaston Bachelard, cuyo libro *La poética del espacio* supone una contribución fundamental a la valoración de lo espacial en la creación, señala asimismo la importancia del espacio como referente básico del yo, cuya intimidad parece construirse sobre todo a través de los lugares de la memoria:

> No se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas dentro de un tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles, conectados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más espacializados [...] Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios.[13]

Gilbert Durand afirma, parafraseando a Kant, que el espacio es un "a priori" de la fantástica[14], es decir, de la capacidad, que el antropólogo francés considera esencial, de todo ser humano, y en especial del artista, para expresar sus angustias y deseos a través de los símbolos, para desarrollar estructuras simbólicas que permitan enfrentarse a las contradicciones de un mundo sometido al devenir. Durand encuentra en el espacio[15] las estructuras y los símbolos claves a través de los cuales el ser humano, *homo symbolicus*, afronta una realidad marcada por la amenaza constante de la muerte:

---

[12] Véase, por ejemplo, Gerard Genette, "La littérature et l'espace", *Figures II*. París, Éditions du Seuil, 1969 o los textos de diversa autoría incluidos en S.E.M, *Espaces*. Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 1988.

[13] *La poética del espacio*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 40.

[14] Véase *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, ed. cit., pp. 379-402.

[15] Uno de los elementos claves que Durand señala en el espacio es la "ocularidad" (op. cit., pp. 389-390). Si Brines señala que en su escritura suele partir de una imagen visual, dicha característica no es ajena a ciertas constantes estructurales que afectan a la capacidad simbolizadora del hombre: "La contemplación del mundo es ya transformación del objeto. Por eso, la ocularidad es cualidad elemental de la forma *a priori* de la fantástica" (id. p. 390).

> Si el espacio parece ser la forma *a priori* donde se dibuja todo trayecto imaginario, la categorías de la fantástica no son entonces más que las estructuras de la imaginación [...] que se integran en este espacio, dándole sus dimensiones afectivas: elevación y dicotomía trascendente, inversión y profundidad íntima, y, por último, poder infinito de repetición. Finalmente, todo proceso imaginario, aunque se tiña como el mito con las veleidades del discurso, se resume en última instancia en una *topología fantástica* cuyos puntos cardinales están formados por los grandes esquemas y arquetipos constitutivos de las estructuras [...] Si el más allá fantástico pierde la noción del tiempo, sobredetermina la del espacio, al que carga con polarizaciones cualitativas.
>
> [...] direcciones cualitativas del Espacio y estructuras arquetípicas no parecen ser sino uno sólo y constituir las categorías de lo imaginario.[16]

Antonio García Berrio, siguiendo a Durand, afirma por su parte:

> La poesía canaliza [...] los ritmos espacio-temporales a cuyo tenor se conforman sus más necesarias y fundamentales formas de afirmación en la existencia.
>
> [...] Los diseños espaciales básicos, como procedimientos de orientación antropológico-imaginaria, constituyen esquemas primarios respecto de los que la encarnación semántico-temporal de los símbolos y de los mitos aparece como una estructura derivada y secundaria.[17]

Esta importancia de los esquemas espaciales va paralela, en los autores citados, a una valoración del espacio como resistencia simbólica contra el tiempo. Brines, por su parte, en la conversación transcrita arriba, afirmaba: "yo me apoyo mucho en lo visual... lo visual, al quedar fijo, se transforma en espacio". Esta última frase alude a una fijación de la imagen, que parece sugerir un cierto estatismo, como si lo espacial se asociara con la ausencia de movimiento, como si se tratara de una pintura o una instantánea

[16] Op. cit., pp. 394-395.
[17] Op. cit., p. 486. Sobre el espacio y lo imaginario, véase también María Rubio Martín, *Estructuras imaginarias en la Poesía*. Madrid, Júcar, 1991, pp. 144-158.

fotográfica. Frente al vértigo del devenir, el espacio sugiere por tanto una permanencia de lo real.

El río de Heráclito, en constante movimiento, convierte en efímero cualquier instante de alegría o de plenitud. Su corriente pone en cuestión incluso la existencia de un mundo, si por mundo entendemos una realidad permanente. Ningún ser, ninguna materia deja de transformarse continuamente: el mundo a cada paso se niega a sí mismo. Nada es lo que es en ese ámbito: es difícil encontrar algo que no resulte "irreal", como señala Brines al final de "Las campañas de St. Peter in the East" [447]. Mas precisamente por esta inestabilidad de la existencia, el espacio cobra una importancia decisiva. Escribe Gilbert Durand:

> El tiempo, y sólo el tiempo, es el que transforma el principio de identidad en un "riesgo a correr", riesgo irremediable de error y contradicción. [...] El espacio es factor de participación y ambivalencia.[18]

Si bien el espacio se enlaza inevitablemente con el tiempo[19], puede convertirse simbólicamente en su contrario. Si el tiempo supone cambio, transformación, y en definitiva, muerte, el espacio es la permanencia, lo que se sueña estable. Afirma Marie Bonaparte que "El espacio es nuestro amigo", "nuestra atmósfera" espiritual, mientras que el tiempo "consume"[20]. Bachelard por su parte confirma esa oposición entre el espacio donde se habita y el tiempo que destruye:

> Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en *espacios de la estabilidad del ser*, *de un ser que no quiere transcurrir*, que en el mismo pasado va en busca del tiempo

[18] Op. cit., p. 393.

[19] Ya Kant relacionó ambos conceptos. Por su parte, la física moderna ha destacado esa imposibilidad de separar lo espacial y lo temporal (cf. Jacques Dousset, "Espace, temps, matière", S.E.M., *Espaces*, pp. 7-19).

[20] Citada por Durand (op. cit, p. 389 y n. 148). Jean Burgos sostiene una idea parecida, al afirmar que en el seno del texto poético, "[...] l'Imaginaire, ce carrefour d'échanges, se révélera lieu des réponses, cherchées dans l'espace aun angoisses de l'être devant la temporalité [...]" (*Pour une poétique de l'imaginaire*. París, Éditions du Seuil, 1982, p. 86. Asimismo, Georges Matoré señala: "así mientras el

perdido, *que quiere "suspender" el vuelo del tiempo*. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso.[21]

También los espacios recreados en los poemas de Brines parecen querer retener el tiempo: dar residencia en un lugar a los momentos más intensos de la vida. Incluso, en los raros momentos en los que el yo adulto se asoma a la experiencia de la eternidad, se llega a soñar con una suerte de espacialización del tiempo:

Crepúsculo de piedra que es espacio de Fuego.
Y lo que pasa, queda*: dureza de las Horas* que en éxtasis se entregan.
[*los subrayados son míos*]
[451]

Un tiempo, el crepúsculo, es petrificado, y puede hacerse así espacio. Pero se trata de un espacio de fuego, es decir, de un ámbito donde el devenir del fuego se hace permanencia, donde el río de Heráclito pierde su fluidez para hacerse dureza. Sin embargo, a la vez, la imagen de referencia (la piedra sobre la que cae la luz del crepúsculo) nos habla de un movimiento temporal dentro de la plenitud inconmovible, casi divina, de la piedra (el sueño nunca cumplido de Brines de fundir la eternidad, aquí espacio, con el tiempo). Espacio y tiempo se hermanan así en la vivencia extática, precisamente porque el devenir se acerca a la fijeza simbólica del espacio.

Si el recuerdo, si el tiempo propio puede permanecer en un espacio localizado, concreto, siempre existirá la posibilidad de volver, y así también, de recuperar lo perdido:

Al hostil corazón se le ha poblado
de designios felices su latir,
en la ajena ciudad donde ahora vive.

---

tiempo, si bien es la materia de nuestra vida, es también y sobre todo, la promesa de nuestra muerte, el espacio es el medio vital donde se encarna nuestra actividad" (citado por García Berrio, op. cit., p. 556).

He querido *volverlo* a la memoria
de estaciones pasadas, y una tierra
de frutecidos y nupciales árboles
junto a la mar se rompe iluminada. [...]
Es una hermosa tierra para *volver*
con la memoria, desde lejos, suave
la voz que ha sucumbido tantas veces.

[82]

Estas horas terribles en extrañas
ciudades aconsejan al viajero
que *retorne* al hogar, en donde el tiempo
no estraga tan temprano el corazón.

[107]

Soy un objeto de la noche, vago
de calle en calle hacia una plaza rota,
donde se asoma el mar, se escucha oscuro,
junto a un bosque de olivos,
en donde el cuerpo tuyo ya no está,
ni estoy, desnudos en la luna de Corfú,
en la nieve doméstica de Höfingen.

[274]

Oh quieta luz en la calle de Ripoche,
mientras el pensamiento se adormece
y vagan los sentidos, y espaciados pasean,
sabiendo ha de llegar de Costa de Marfil
el alto adolescente de las gracias [...]
He de volver a la luz de aquel puerto
para ver cómo el aire
se transforma en un cuerpo que duerme junto al mío.[22]

---

[21] Op. cit., p.38 (los subrayados son míos). Comentando este párrafo, Gilbert Durand afirma: "El espacio sirve para eso porque la función fantástica no es más que eso, reserva infinita de eternidad contra el tiempo" (op. cit., p. 389).

[22] "El regreso a las islas", *Poemas excluidos*. Sevilla, Renacimiento, 1985, p. 30.

Antes de que me cubra con la sombra
no dejaré de ver la violeta del Teide,
porque será *volver allí*,
donde la luz y el aire viven en libertad, sin movimiento,
en el espacio virgen donde ardí yo una vez.
Porque allí el tiempo es fuego y nada quema,
y puede asemejarse el hombre al mundo.[23]
[*los subrayados son míos*]

Brines reconoce en sí una fidelidad a los espacios (que es en el fondo una fidelidad al mundo, al reino de la tierra) que le invita al retorno:

> Ningún lugar que yo haya visitado ha recibido nunca de mí un adiós definitivo. Y siempre me he alejado con el deseo firme de retornar. Como si mi vida no estuviese emplazada. Allí donde he vivido he gozado del mundo, y si en mi mirada hubo hacia él entusiasmo y extrañeza, la experiencia me ha aportado siempre una conciencia más rica y un renovado amor a la vida. *Mas cuando en el azar de los poemas he hablado de algunos de aquellos lugares sólo he estado hablando de tiempo*, y esas palabras sólo eran la inútil lucha de quien sabe que ha de ser vencido por el olvido.[24]

El lugar suscita la ilusión del retorno. Mientras que a los espacios se puede volver, es imposible retornar a un tiempo concreto. Rota ya la ilusión del ciclo, resulta evidente que el camino del tiempo no es una senda de ida y vuelta. Sólo se puede marchar hacia delante. Por esa razón, los espacios vividos con especial intensidad (sobre todo, los de la niñez o los de la experiencia amorosa) adquieren una enorme importancia: en ellos se quiere regresar tanto a un lugar como a un tiempo, con la esperanza de que allí donde se vivió un acontecimiento, esa experiencia sobreviva intacta. Pero no hay viajes en el tiempo. Es más, si toda realidad está sometida al devenir, no hay espacios permanentes.

[23] "Yo quiero ver el pájaro del Teide", *Poemas excluidos*, p. 31.

Hablar de lugares es a la postre hablar del tiempo, nos dice Brines. Queremos construir estancias que protejan nuestra memoria y nuestra vida. Pero no es posible edificar sobre el río de Heráclito que nunca se detiene. A lo sumo, en los espacios habitados, persiste un aura, un débil calor que el tiempo todavía no ha disipado con su frío mortal:

> Vivo en la intimidad de la casa vacía,
> y en las habitaciones despobladas
> puedo escuchar el sonido apagado de la vida,
> tocar un tiempo helado,
> gustar en los espejos un insulso sabor,
> el tedio de una imagen sin juventud.
> Y hay, con todo, un calor de vida ya gastada,
> un secreto entusiasmo de haber sido.
>
> [385]

Así, en la asunción de los espacios del mundo en el seno del espacio del texto poético, Brines encuentra un consuelo y una maldición. El espacio puede ser un aliado contra el Tiempo destructor, pero es también una prueba palpable de la derrota que le espera. Por ello podemos preguntarnos si el espacio no será uno de los elementos centrales del imaginario de Brines desde el mismo momento que señala a una de las líneas básicas de su cosmovisión: la vivencia ambivalente del mundo, en el que el yo elegíaco se siente a la vez acogido y expulsado, desde el amor radical a la vida y la angustia también radical ante la muerte.

Al hablar de lo elegíaco en Brines, señalábamos en el capítulo segundo, cómo la escritura elegíaca recurre como uno de sus mecanismos básicos a la deixis espacio-temporal, ya que el sentimiento de pérdida se articula en buena medida entre un *aquí y ahora* de la ausencia frente a un *allí y entonces* de la presencia gozosa. En puridad, el sentimiento elegíaco no habita sólo en el ámbito de la ausencia, sino que necesita de la tensión entre ambos para que lo elegíaco exista. Así, la vivencia infeliz del espacio se retrotrae a una vivencia feliz del mismo, real o imaginada, para que el poema asuma el

[24] "La certidumbre de la poesía", ed. cit., pp. 51-52 (el subrayado es mío).

doloroso contraste que el tiempo abre entre los distintos espacios y épocas de la existencia. Por tanto, al intentar analizar los espacios que aparecen en la escritura de Brines, nos interesa especialmente esa vivencia elegíaca: el *aquí* como doloroso encuentro entre un *entonces* feliz y un *ahora* lleno de tristeza, o el *allí y entonces* como contraste frente a un espacio actual al cual el sujeto poético se siente ajeno.

Los siguientes apartados tratan de profundizar en la vivencia que traza la escritura de Brines, desde lo elegíaco, de los distintos espacios: espacios naturales y espacios construidos, el espacio vivido desde la contemplación estática o desde el esquema dinámico del viaje. En el fondo, se trata de preguntarse si existe en Brines un "mito espacial", siguiendo la denominación del profesor García Berrio:

> [...] tras la poética de cada creador se puede rastrear y deducir distribuciones privilegiadas del espacio íntimo y exterior, trayectorias preferenciales de la dinamicidad fantástica y formas peculiarísimas de la orientación imaginaria constitutivas de su personal cosmovisión. Hasta el punto de que creo que se puede hablar con propiedad del *mito espacial* propio y característico de cada artista brillante, complementario y anterior en cuanto a generalización a los mitos semánticos singulares.[25]

¿Cuál es el mito espacial de Brines? No parece fácil responder a esa respuesta de manera sucinta, ya que varios son los aspectos que se pueden encontrar en la vivencia del espacio que transmite su escritura. Por ello, comenzaré con los espacios de la naturaleza, que, en contraste con los espacios construidos, nos dan una honda visión de cómo el sujeto poético briniano se sitúa ante el mundo.

[25] Op. cit., p. 522.

5.1. Los espacios de la naturaleza

En esa dialéctica entre espacio y tiempo que constituye el núcleo de mi estudio, quiero centrarme en primer lugar en la diferencia que se establece entre los espacios de la naturaleza y los espacios que llamaré construidos (casa, ciudad, y, con menor exactitud, el jardín), es decir, entre aquellos espacios donde no existe apenas intervención humana y aquellos cuya configuración proviene de la acción consciente del hombre, o lo que es quizás más importante, entre espacios donde el yo lírico es con frecuencia la única presencia humana en la escena y espacios como el urbano en los que el paisaje social, humano, suele ser un elemento constituyente. Posteriormente nos centraremos en la infancia como espacio y en los espacios de la infancia, en los cuales se revelará la importancia (ya apuntada) que tiene la mirada en relación con la vivencia del lugar. Desde la configuración más o menos estática de estos ámbitos habrá que pasar al estudio de esquemas dinámicos como pueden ser la ascensión o el viaje, en el cual aparecen elementos que a primera vista quizás parezcan alejados del estudio de los espacios pero que a menudo se presentan como tales: el territorio del cuerpo y el espacio textual. Este recorrido por los espacios de la obra de Brines va a confirmar la intuición inicial: es el tiempo el que siempre gana la partida. Por ello surge como única actitud posible la insistencia y el engaño, palabras que tienen un sentido muy específico en Brines y que entroncan directamente con el tema de la memoria.

Antes de adentrarnos en la especificidad de los espacios de la naturaleza, quizás convenga hacer una reflexión general. Nos encontramos a lo largo de los libros de Brines con una serie de espacios perfectamente identificables: Elca, Oliva, Italia, Agrigento, Venecia, Cambridge, Oxford, Delfos, París, Salzburgo, Valencia, Marrakesh, Munich... Es decir, nos situamos en una serie de espacios geográficos, referenciales, que no nos remiten directamente a una lectura simbólica o metafórica. Por otra parte, si conocemos un poco de la vida del poeta, no es difícil interpretar el contexto de alguno

de los poemas: el origen levantino del poeta o su estancia en Oxford como lector de español aparecen como trasfondo evidente de determinados poemas.

Sin embargo, es claro (e insistiré en ello en estas páginas) que Brines no actúa como un fotógrafo. Los espacios poetizados no son meramente descritos, sino que adquieren un significado propio en el espacio textual, significación que rara vez es la de simple escenario. La vivencia del espacio en Brines supone, como veremos tanto en los espacios naturales como en los urbanos, un proceso de estilización, de reelaboración de los materiales, que puede llevar tanto a la idealización como a la degradación. Esa estilización es además el signo de una característica esencial de esta poesía: la presencia de un yo. Apenas encontramos en este poeta descripciones de los lugares que no se pongan en relación con aquel que los contempla. Desde una concepción elegíaca del poema, el yo se introduce en el paisaje y lo convierte en ocasión de regocijo o de lamento. El yo que recorre estos espacios y los dota de su particular mirada, casi siempre melancólica, es un yo frecuentemente solitario, que experimenta esa soledad incluso en medio de una nutrida compañía. Se trata por otra parte de un yo que casi siempre mira el mundo a la luz mortecina del crepúsculo (que puede ser también la luz de la memoria), frecuentemente a través de una ventana o desde un balcón. Son espacios en los cuales puede sentirse la huella de los espacios primeros de la infancia y sobre todo la vivencia que los acompañaba, de plenitud absoluta con el mundo, de no separación entre el yo y el cosmos, como el agua o el espacio de Elca se encargarán de mostrarnos.

Los espacios poetizados se van cargando así de significados nuevos, son escenario de ese exilio que es sinónimo de la vida y son también la concreción de la esperanza de un retorno. Creo que conviene, por tanto, interpretar los espacios referenciales desde el texto, más que seguir el camino inverso, que, aunque útil, no deja de resultar peligroso. En efecto, si interpretamos el poema como un territorio común compartido por el poeta y el lector, que sólo cobra pleno sentido en el momento de la lectura, debe ser el texto, es decir el lugar de encuentro de la experiencia del emisor y de los posibles receptores,

el espacio privilegiado[26]. No necesitamos haber visto nunca Elca para sentir la experiencia del paraíso perdido y recobrado. Ni nos es absolutamente necesario conocer el paisaje inglés para entender los poemas de la sección cuarta de *Palabras a la oscuridad* (aunque evidentemente, ese conocimiento enriquecerá aún más nuestra lectura). El punto de partida está en el mundo, es cierto, pero, a través de la palabra poética, ese mundo se convierte en otra cosa, es transformado por la imaginación del poeta, por sus sueños, temores y deseos.

Por otra parte, ya José Olivio Jiménez ha hablado de la presencia en Brines de lo que Bousoño llamaba entonces símbolo disémico[27]. La disemia del símbolo permite, al menos, dos lecturas: una, literal, y otra, escondida, simbólica, que impregna la primera sin negarla. Así, en estos poemas podemos encontrarnos con espacios y sucesos que tienen un claro referente en la realidad, pero, por debajo de esas presencias, se adivinan también otras posibles lecturas simbólicas que universalizan las experiencias particulares. Dicho de otra manera, nos encontramos con una poesía de la experiencia en el sentido más lato del término, pero en el que la experiencia no se agota en sí misma, sino que señala hacia un sentir oculto que es en buena medida el responsable de las resonancias emotivas que suscita el texto.

La impresión de realidad, de suceso vivido, se refuerza al situar en ocasiones la experiencia en un tiempo y en un espacio concretos. En los poemas de Brines no aparece una cronología precisa[28] (el tiempo, para nuestro poeta, es una realidad íntima; no necesita de marcas externas ni de divisiones que falsean su esencia). Sí en cambio lugares con nombre propio que nos comunican la impresión de una experiencia real, de una confesión íntima. De nuevo, lo importante no es el origen del poema, sino lo que logra transmitirnos el texto: la utilización de espacios referenciales es también un uso retórico, si no entendemos la palabra peyorativamente, sino en su sentido primero de elaboración artística. El lector pasea, en el espacio del poema, por nombres conocidos y

[26] Cf. García Berrio, op. cit., pp. 98-99.

[27] Sobre el símbolo disémico, vid. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, I. Madrid, Gredos, 1985, pp. 247-307 (cf. José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo*... Madrid, Ínsula, 1972, p. 435). Posteriormente, Bousoño ha preferido la denominación de símbolos heterogéneos por razones que explica en su libro *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid, Gredos, 1981, pp. 24-29.

tal vez por paisajes recordados, lo que produce una sensación de cercanía, de intimidad con la voz poética, e incluso de autenticidad. Sin embargo, esa sensación de realismo no debe hacernos olvidar la fuerte carga simbólica de muchos de estos espacios que son también campos de batalla (y a menudo aliado) donde se libra el desigual combate entre el yo lírico y el Tiempo destructor.

A la hora de analizar cómo los espacios de la naturaleza se recrean en el espacio del poema, debemos tener en cuenta por tanto la especificidad de la escritura briniana. La fidelidad al mundo, la vocación de su mirada que con ciertas reservas podemos llamar realista, nos debe llevar a enfocar la naturaleza no en abstracto, sino en la variedad de los espacios del mundo. No es lo mismo, en efecto, que el espacio natural se sitúe en el Levante natal del poeta que en Inglaterra, o que el texto recree el espacio africano o las islas griegas. Ante cada espacio, la vivencia puede ser distinta, aunque, a la postre subyace una misma cosmovisión.

Quizás el libro donde mejor se marcan las distintas vivencias del espacio natural es *Palabras a la oscuridad*. La variedad de espacios recorridos en el poemario (Grecia, Italia, Inglaterra, el Levante español, Castilla,...) nos da, ya desde uno de sus primeros libros, una visión muy clara de las preferencias del sujeto poético.

El trayecto que nos ofrece *Palabras a la oscuridad* es, como nos hace presagiar el mismo título, un viaje en el que la luz va perdiendo fuerza. En efecto, las primeras secciones del libro son más luminosas (dentro de la mirada crepuscular que Brines siempre ofrece) en contraste con la invasiva oscuridad que se impone al final del libro[29]. Esta disminución de la luz no sólo tiene que ver con una vivencia simbólica, sino que en buena medida está en relación con los espacios que dominan cada sección del poemario.

En la primera sección el espacio mediterráneo, espacio de la infancia y de la adolescencia del autor, es el predominante, y ese mismo espacio reaparece, ahora

[28] Un título como "Madrid, julio 1992" [519] de *La última costa* es ciertamente excepcional.

[29] Véase José Olivio Jiménez, "Realidad y misterio en *Palabras a la oscuridad* (1966) de Francisco Brines", *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea*. Madrid, Rialp, 1998. Jiménez señala que en el libro percibimos "[...] una aventura orgánica y fatal del espíritu. [...] tal aventura sigue un rumbo que se mueve de lo más firme a lo más negativo; de lo cercano, seguro y entrañable a lo arcano y desconocido; o para emplear elementos y símbolos muy consistentes en el libro, de la luz y la tierra (en su acepción telúrica y familiar) a la ceniza, la sombra y el humo" (p. 84).

también como ámbito urbano, en la segunda sección, donde Italia es una referencia constante. En constrate la sección cuarta nos sitúa de pronto en el espacio inglés, dominado por el frío y el otoño, sección en la cual se marca un punto de inflexión hacia la desoladora conclusión de la sección séptima. En medio, como transición, la sección tercera nos ofrece en "La piedra del Navazo" la visión del paisaje castellano, cuya sequedad está en consonancia (tal y como hemos visto en el apartado dedicado al tiempo lineal y al tiempo cíclico) tanto con una cultura determinada que desprecia el placer y la alegría del cuerpo como con la radical infertilidad de la condición humana.

Si las resonancias cíclicas, como hemos tenido la ocasión de comprobar y seguiremos viendo, son tan importantes en Brines, no pueden faltar éstas a la hora de afrontar el espacio natural, ámbito del cual la mirada humana extrae la concepción de un tiempo circular experimentado en el paso de las estaciones. En ese sentido, podemos hablar que en *Palabras a la oscuridad* hay un paso de las tierras cálidas de la primavera y el verano, el Levante español e Italia, a los países del frío, del otoño, del invierno: esencialmente, Inglaterra. De esta manera, el recorrido espacial (no de manera rígida, ya que en el poemario hay retornos y desvíos) evoca el propio camino del ser humano desde la primavera de la niñez al invierno definitivo de la vejez y de la muerte. No en vano uno de los poemas de la sección cuarta, ya analizado en el capítulo anterior, se llama "Otoño inglés". La fusión entre el otoño y el paisaje inglés que alcanza incluso a una ciudad[30], "Palacio del otoño" en otro poema, supone asimismo una fusión entre un espacio y un tiempo, como si en Inglaterra se encontrase la residencia de la estación otoñal, con su mensaje ambiguo de frío, muerte y belleza. Así, el poema anterior, "Ceniza en Oxford", dibuja en sus versos finales un mundo muerto, contemplado a través de una ventana que no ofrece protección alguna ante lo que es una amenaza metafísica:

> Cae ceniza detrás de las ventanas,
> muertas hojas sin savia, y el espectro del cielo
> sin color.

(Tan sólo un poderoso cadáver que soñara
nos pudiera crear de esta manera)
[146]

Frente al poder regenerador que la lluvia puede suscitar, frente a un cielo protector que vela por la vida de la tierra, el paisaje inglés se ofrece aquí como una tierra baldía sobre la que cae una lluvia estéril, lluvia que además procede de un cielo que no es sino la tumba de un inmenso cadáver.

Estas tierras norteñas, donde el otoño parece tener su residencia, son, pese a su situación en la mitad del libro y en los comienzos de *Ensayo de una despedida*, la estación final de la vida. No es de extrañar, por tanto, que en varios poemas de *Palabras a la oscuridad*, donde se alude al espacio inglés ("Ceniza en Oxford", "Evocación en presencia", "Relato superviviente"[31]), aparezca la visión de los vivos como si estuvieran ya muertos. En buena medida Brines parecería compartir la idea del Luis Cernuda que detesta Inglaterra y que escribe "La primavera nórdica como el amor es falsa"[32]. El mito espacial que para Cernuda constituye el sur, más soñado a veces que vivido, encuentre aquí su equivalente en el mundo mediterráneo. En su imaginario particular, el frío y la escasa luz hablan ya de una muerte, de un otoño aposentado, a pesar de que una primavera fría y por lo tanto débil visite las tierras del norte:

[...] veo la niebla subir de las Colinas Rojas.
y en esta isla atormentada,

[30] Probablemente Oxford, donde Brines trabajó durante dos años como lector de español.
[31] Sobre la fusión de la vida y la muerte al final de "Relato superviviente", véase Carlos Bousoño, " La poesía de Francisco Brines", *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., pp. 69-72.
[32] Primer verso de "Magia de la obra viva" de *Como quien espera el alba* (Luis Cernuda, *Poesía completa*. Madrid, Siruela, 1994, p. 355. Sobre la oposición entre el norte y el sur en Cernuda hablo en la comunicación "Dos paisajes del exilio en Luis Cernuda: la primavera nórdica y el sur reencontrado", presentada en el Congreso Internacional "La cultura del exilio republicano español de 1939" celebrado en noviembre de 1999 en Madrid. José Olivio Jiménez hace alusión a *Vivir sin estar viviendo* de Cernuda al comentar la sección cuarta de *Palabras a la oscuridad* (op. cit., p. 89); sobre la vivencia del espacio en Luis Cernuda, véase Rafael Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas.* Madrid, Hiperión, 1983).

de oscuridad y roca,
mis pies pisan el mundo desolados.

Intento recordar días recientes,
la tarde fría de la primavera de Oban[33],
o caso el ancho rayo de blanquísimo fuego
cayendo en el islote nebuloso[34]
donde, enfermos, agonizan los pájaros.
Intento recordar, traer algún calor
al pecho.
[137]

Curiosamente esta "Isla de piedras", título del poema, es llamada isla "de oscuridad y roca", donde la conjunción copulativa parece poner en igualdad ambos términos. La oscuridad alcanza casi la solidez de la roca. Oscuridad y frío se aposentan en esta tierra como si fueran parte consubstancial de su naturaleza, fundiéndose completamente con el espacio geográfico. Oscuridad y frío aparecen asimismo en íntima relación en otros textos donde se evoca el ámbito norteño, como en estos versos donde probablemente se hace referencia tanto al espacio británico como a la tierra de procedencia (nórdica, a juzgar por el nombre) de Detlef Klugkist, de D.K:

y lejos de la tierra
en donde, como aquí, la luz es negra por el frío,
pero habitan sus ojos.
[175]

Frío y negrura que dominan asimismo "Oscureciendo el bosque":

Cercado de tinieblas, yo he tocado mi cuerpo
y era apenas rescoldo de calor,

[33] Oban es una ciudad escocesa situada a orillas del golfo de Lorne.

también casi ceniza.
Y he sentido después que mi figura se borraba.
[134]

Frente a esas tierras frías, el espacio mediterráneo se ofrece como un ámbito donde la luz solar, la suavidad de las temperaturas y la presencia del mar crean un espacio más favorable para la instalación del sujeto poético, que además reconoce en esas regiones los rasgos acogedores de su lugar natal. Así describe Brines la llegada del otoño a su tierra natal de Oliva:

> Todos los años, sin excepción, he asistido allí al más emocionante de los tránsitos: la privación del verano y la llegada del otoño. Es un suceso hermoso y melancólico, pues tal prodigio se produce, en ese lugar del Mediterráneo, desde casi invisibles levedades: suave descenso de la temperatura, primeras y absortas lluvias, esplendores marchitos de la luz, y una acentuada y sorda gravedad en la llegada de la noche. Matices casi interiores, pero que producen cambios profundos en la vida de la naturaleza, y no sólo en la sucedida alternancia de los frutos o de las flores. También han podido parecer leves, a través de los años, las variaciones de mi cuerpo y de mi espíritu, y el resultado ha sido cambios tan profundos como el de mi imagen ante el espejo o el de mi conciencia ante mi propia reflexión.[35]

Si bien este espacio no escapa de la acción transformadora del tiempo, en él la suavidad de los cambios, la calidez del ámbito, tan distinta al frío nórdico, permite asumir con mayor serenidad el sometimiento a la corriente temporal. Así, desde esta visión de las estaciones, es posible hablar del "otoño de las rosas", expresión que sintetiza esa posibilidad de esplendor y de belleza aun en medio de la decrepitud. Este espacio parece reconciliar al sujeto poético no sólo con el mundo, sino con su propio proceso de envejecimiento, con los cambios que experimenta en sí mismo, que aun desde la melancolía se viven en armonía con lo que le rodea (armonía que en el espacio

[34] De nuevo, nos encontramos con el rayo mortal de luz que desciende del cielo del que habíamos hablado ya en la sección 4.2.

urbano, sobre todo en los libros posteriores a *Palabras a la oscuridad*, no existe en absoluto, como tendremos ocasión de ver). Escribe Brines, al evocar la tierra natal en el poema "Elca y Montgó":

> Invisible, un aire de jazmín
> penetra en mi camisa, de mi carne separa
> leve sudor; y este polvo soplado
> se ha perdido en la noche,[36]
> sorda sepulturera de mi tiempo.
> Fue el día piadoso,
> *y a la tierra gastada, agradecido,*
> *miro con buen amor,*
> *por la delicadeza con que hoy muero.*
> [*el subrayado es mío*]
> [270]

Sumergido en el tiempo cíclico de la naturaleza, el yo lírico puede llegar a asumir en ocasiones su muerte cotidiana como un acontecimiento más, aunque sabe que ni para la naturaleza ni para su pobre condición mortal hay a la postre otra verdad que el tiempo lineal que se encamina hacia la muerte. Es cierto que esta melancólica aceptación aparece sólo en contadas ocasiones en la obra de Brines. Más frecuentemente, el estoicismo con que se encara la ley del devenir no acaba de acallar la protesta y el punzante dolor que, aunque mitigados, perduran ante un destino que se siente como injusto. Sin embargo, de vez en cuando, el espacio natural seduce al sujeto lírico con su belleza invitándolo a no resistirse ante la norma que gobierna también un mundo tan hermoso, como sucede en el poema de *Palabras a la oscuridad* "Este reino, la tierra":

> No importa que el amor
> ya esté caído,
> con tanto daño encima.

[35] "La certidumbre de la poesía", ed. cit., p. 51.

Ni que el tiempo, ese fuego
se te quede
detrás de ti humeando.
Sabes que este es tu reino.
Tampoco lo amas más
si, a veces, dudas
la existencia del otro.
La alegría, el dolor,
toda tu vida
se hizo a su semejanza.
Por eso amas la tierra.
Si callas su voz oyes,
con acento
que tendrás cuando mueras.
Quieres ser fiel, decir
en tus palabras
su verdad, y no sabes.
Ahora vives, espera.

[86-87]

Los últimos versos resultan muy ambiguos no en su significado, sino en la tonalidad afectiva que suscitan. ¿Asunción casi alegre del final? ¿Triste resignación? La aparente sencillez del poema, cuya impresión de ligereza viene acentuada por los metros cortos y el pie quebrado que le dota de una fácil musicalidad, encierra en realidad una honda cuestión filosófica. El sujeto poético se dirige a sí mismo (en esa segunda persona de resonancias cernudianas tan característica de Brines) para preguntarse por su identidad como ser humano y como poeta, y en concreto por esa voz que se siente fiel a los espacios del mundo. El poeta quiere saber si existe también esa fidelidad en su lenguaje con respecto a la realidad que ama.

[36] La mezcla del sudor corporal y del perfume de la flor parece sugerir una fusión entre lo humano y lo natural en el crisol de la noche.

Ya habíamos visto al hablar de la concepción del tiempo en Brines[37] que el yo lírico se situaba, frente a la elección entre los dos reinos del cristianismo, el del cielo y el de la tierra, claramente del lado del segundo, aun cuando dicho yo lírico fuera un caballero medieval que había vivido siempre fiel a sus creencias en la otra vida (así en "El caballero dice su muerte"). Con razón, Luis Antonio de Villena define a Brines como "un poeta *terrenal*, de alimento terrestre"[38]. Aquí, al hablarnos de "Este reino, la tierra", la decisión es clara: "Sabes que este es tu reino". El yo lírico se sabe parte de ese mundo sometido al devenir. Por ello, la escritura, la palabra aparece también vinculada a los espacios del mundo (en ese sentido, es pertinente recordar que la sección primera de *Palabras a la oscuridad*, a la que pertenece este poema, se sitúa fundamentalmente en el espacio natal valenciano). El poeta siente, como los románticos, el deseo de hablar con la naturaleza, incluso el convencimiento de que la naturaleza le habla. Por esa razón, el paisaje es raramente en Brines un mero escenario[39]: el espacio natural se llena de resonancias simbólicas y comparte protagonismo con el yo lírico, como si ambos pudieran mirarse frente a frente en espera de que surja una palabra común.

Sin embargo, el lenguaje del mundo natural es completamente distinto al del yo que escribe. El lenguaje del poeta, a la postre, le separa del mundo. La fusión, que aquí aparece metaforizada como palabra compartida, sólo es posible en la muerte. El morir supondrá la entrada en ese mundo de silencio, en el que el yo no opondrá su identidad a la del cosmos. La muerte eufemizada se convierte en regreso a la madre, en una vivencia casi nietzscheana del *amor fati*. Ya en *las brasas* el sentimiento de la naturaleza evoca

[37] Primera parte del capítulo 4.

[38] "Sobre "Insistencias en Luzbel" y la poesía de Francisco Brines", *Papeles de Son Armadans*, 267, 1978, p. 216 (en la expresión "alimento terrestre" hay evidentemente una alusión a *Les nourritures terrestres* de André Gide).

[39] Tras destacar la importancia del paisaje mediterráneo en *El otoño de las rosas* comenta Rafale Alfaro: "*La naturaleza es, a un tiempo, escenario y metáfora*, admirablemente confabulada para la "acción", porque cada poema implica un suceso "contemplativo" muy personal que sirve de trampolín para remontarse a una reflexión poética" ("*El otoño de las rosas*. Sensorial entorno", *Reseña*, 177, 1987, p. 35 –el subrayado es mío-). En *Las brasas*, José Olivio Jiménez considera como una constante la presencia de "[...] dos elementos: un personaje humano y un fondo natural que no solamente le da el sostén, sino que es parte fundida y confundida con él [...]" ("La poesía de Francisco Brines: (sobre *Las brasas*)", *Cinco poetas del tiempo...*Madrid, Ínsula, 1972, p. 465). Por su parte, Miguel García-Posada destaca la importancia de la naturaleza en esta escritura, más allá de su mera existencia como marco de acciones y

esa fusión maternal, que en este caso llega a eufemizar parcialmente, bajo las pulsiones consoladoras del Régimen Nocturno, la inquietante presencia de la noche y la luna, que en Brines se asocian la mayor parte de las veces al Tiempo destructor. No obstante, la imagen de la lucha de la luna introduce un elemento sumamente inquietante. En vez de producirse una fusión completa, la luz lunar revela cierta disyunción como si esa compenetración de realidades fuera una invasión peligrosa más que un abrazo amoroso:

Amó feliz. Lloraba.
[...] *Oyó la lucha sorda de la luna*
penetrando en el bosque, más arriba
el roce delicado de los astros[40],
y abrió los brazos, y ensanchó su pecho
desolado, nocturno,
y le invadió la tierra,
y el bosque, el viento, *le invadió la madre.*
Y tuvo buen sabor de su regreso.[41]
Después miró sus manos
grandes, fieles, desnudas,
y en ellas ocultó su quieto rostro.
Presentía ya el alba,
y libre, alzó la voz,
dejó su grito en el azar del viento,
se pobló la colina de rumores
estremecidos, largos.
Lejos, dormida, la ciudad temblaba.
[*los subrayados son míos*]
[30-31]

---

reflexiones: "Este tema de la Naturaleza es con el del amor el eje sobre el que descansa el universo del poeta" (reseña de *Selección propia*, *ABC Cultural*, 14 de julio de 1884, p. IV).

[40] Nótese cómo el poema sugiere la idea de fusión a través de una serie de verbos y sustantivos ("penetrando", "roce", "abrió", "ensanchó", invadió", "regreso") pero de una fusión que se da en distintos grados (penetrar frente a rozar, por ejemplo) y no siempre de manera sosegada: junto a una armonización natural ("roce delicado"), persiste un movimiento violento ("lucha sorda").

[41] En un nivel literal, ese regreso puede ser una alusión biográfica a un reencuentro con el lugar natal. Sin embargo, en un nivel simbólico no resulta arriesgado leer esa vuelta como *regressus ad uterum*, como retorno a la madre primigenia, muerte y vida al mismo tiempo.

En “Este reino, la tierra” el mundo natural permite incluso la contemplación de la muerte como una realidad casi deseada que permitirá la comunicación plena con el cosmos. Ese afán de comunicación, de un lenguaje que es fusión con el mundo y no separación de la realidad, aparece también en este texto de *Las brasas*. En los versos arriba transcritos, la imagen de obvias resonancias románticas de un joven gritando en una colina[42] nos presenta una soledad que, sin dejar de ser inquietante, alcanza hondo sentido dentro del poema. El grito, negación del lenguaje humano, recuerda a esa búsqueda de un lenguaje telúrico de “Este reino, la tierra”. Es significativa la ausencia de un interlocutor personal: la fusión con la Madre Tierra, se produce fuera del espacio urbano, es decir, del lugar natural de la palabra compartida, del lenguaje como comunicación. Frente al lenguaje que le une a los seres humanos, el yo lírico busca otra forma de comunicación que le permita una fusión con la naturaleza. El grito, el silencio, la muerte son ese lenguaje.

Sin embargo, en el contexto de *Palabras a la oscuridad*, donde la mortalidad humana es contemplada con honda amargura, el último verso de "Este reino, la tierra" resulta desosegador: “Ahora vives, espera”. Si bien es cierto que se da así un rostro más humano a la muerte, por otra parte late la amargura de que el vivo no pueda comunicarse con la naturaleza, que sólo la falta de conciencia (es decir, la pérdida de su humanidad), la disolución del yo permitirá esa fusión anhelada.

Más allá de estas breves alianzas con la muerte que los espacios de la naturaleza suscitan, lo que predomina en Brines es una búsqueda de respuestas en la belleza de un mundo, casi siempre mediterráneo, donde el tiempo toma un rostro más amable. Bien como misterio irresoluble, bien como consuelo ante el propio destino mortal, la hermosura del paisaje no es en Brines nunca un puro recrearse esteticista ni un mero adorno. Hay siempre esa convivencia difícil en una misma mirada de quien conoce que todo es a la postre muerte y sin embargo siente el esplendor pujante de la vida:

[42] Personalmente, la soledad y la pequeñez del ser humano frente a la presencia invasiva del paisaje me recuerda a los cuadros del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich (1774-1840).

[...]y besar, con los labios del niño rescatado,
este mundo tan viejo,
que hoy no alcanzo a saber
por qué, si el amor no se ha muerto,
me quiere abandonar.
[479]

Al dibujar Brines la relación con el mundo bajo el signo de una relación amorosa, revela la importancia de eesa belleza. En buena parte de la poesía amorosa de todos los tiempos, la belleza de la persona amada no es contemplada como un aspecto superficial, sino que más allá del deseo físico suscita, como sucede en Petrarca o en Dante, el interrogante sobre el significado último de esa hermosura que ya Platón consideró como algo divino. De igual manera, la belleza de los espacios naturales hace surgir en la escritura briniana la sensación de una realidad misteriosa. La belleza del mundo es en sí misma un misterio, incomprensible en el espejo negador de la muerte:

Allí se oscurecía la arboleda,
las palomas giraban caudalosas
y muy blancas, *el mar*
era un país lejano
cada vez más de niebla,
y caído en las hojas de los pinos
miraba hacia el misterio de la noche.
[75]

El bosque estaba tras de mí; lo conocían
mis oídos: el rumor de sus hojas,
la confusión del canto de los pájaros.
Sonidos que venían de un remoto lugar.
[162]

Observan que, en la noche iluminada,

rueda una estrella de cristal que tiembla,
y allí encuentran sus ojos, en lo oscuro,
el *misterio* encendido.
[411]

Contempla en el jardín las flores de este otoño,
las tapias recubiertas de hiedras y jazmines,
y el paso *misterioso* de los pájaros
que vuelan de repente del lugar de una sombra,
o que buscan las ramas
y se mecen
en densos y caídos surtidores
de rojas buganvilias.
[*los subrayados son míos*]
[467]

Uno de los primeros ensayos dedicados a Francisco Brines, escrito por José Olivio Jiménez, se titula significativamente "Realidad y misterio en *Palabras a la oscuridad* (1966) de Francisco Brines". En efecto, para este autor, el misterio que subyace a toda realidad contemplada es una de las notas definitorias de la cosmovisión briniana, al menos en lo que respecta a *Palabras a la oscuridad* (podemos señalar de paso, que la propia oscuridad del título y las penumbras que aparecen tantas veces en los poemas de Brines son ámbitos ideales para que se aloje lo misterioso). Para Jiménez, dicho misterio consiste en lo siguiente:

> [...] los poemas del libro que comentamos han nacido, en última instancia, de la sugestión de misterio que en la ignorancia del hombre deja la confrontación insoluble de una realidad engañosamente vigorosa enfrentada al tiempo que la carcome y destruye; o descendiendo más, el yuxtaponer la floración renovada de la vida en su integrada continuidad y el fin insalvable

> de cada una de sus criaturas[43]. Dicho con mayor concisión, el enigma que queda suspenso en el espíritu al no poder éste disociar ni explicar de modo racional los hechos contrarios, pero extrañamente relacionados, de la vida y la muerte. Si lo creado existe sólo para desaparecer, por un absurdo destino, la más luminosa *realidad* deviene así para el hombre el más oscuro de sus *misterios*.[44]

Dicho misterio surge así del esplendor del mundo, es decir, de su belleza. Belleza sentida dolorosamente porque no merece el fin que le está destinado, pero que por la misma razón deja la mirada del ser humano en un interrogante, al ofrecer una armonía que resulta incoherente con la sensación de azar y absurdo que la muerte ofrece a cada paso. Con la sospecha de que se trata sólo de un consuelo, el poeta asume dicha belleza como una promesa de vida plena, como si lo hermoso no pudiera existir sin el atributo de la eternidad. Así, en el poema "Cuando yo aún soy la vida":

> La vida me rodea, como en aquellos años
> ya perdidos, con el mismo esplendor
> de un mundo eterno. La rosa cuchillada
> de la mar, las derribadas luces
> de los huertos, fragor de las palomas
> en el aire, la vida en torno a mí,
> cuando yo aún soy la vida.
>
> [293]

No es de extrañar que, siendo la belleza una cualidad casi metafísica del paisaje, el espacio natural en Brines aparezca con un importante grado de estilización. A pesar de que la escritura briniana tiene una vocación de fidelidad a los espacios del mundo, lo cierto es que su visión de la naturaleza, en especial del espacio mediterráneo, no busca comúnmente registrar detalles concretos, aspectos singulares o específicos de un lugar determinado. Una y otra vez nos encontramos en su escritura con unos mismos

[43] Es decir, la coexistencia del tiempo cíclico y el tiempo lineal, tal y como lo hemos explicado en el apartado 4.1.
[44] Op. cit., p. 100.

elementos que, si bien tienen un referente en la experiencia, están sujetos a una evidente convencionalización (y uso este término en un sentido puramente descriptivo, no valorativo, ya que entiendo que las convenciones funcionan en mayor o menor medida en toda creación literaria): una y otra vez nos encontramos con la presencia del mar, con pájaros que cruzan los aires (casi siempre, palomas), con árboles (no suelen faltar los naranjos), con flores (muy frecuentemente rosas, aunque aparezcan otras como buganvilias, jazmines,...)[45]. Un espacio amable, de suaves temperaturas, muy frecuentemente en relación con espacios construidos (casas, ciudades mediterráneas, pueblos) que se integran perfectamente en el paisaje, como signo quizás de una unión entre el ser humano y la naturaleza:

¿Te acuerdas de aquel sur en el rojo verano?
Entré en la breve noche para gozar tu huerto:
rincón de madreselva, dos pequeños naranjos,
y aquel jazmín tan negro, de tanto olor, rodando
la falda de ciprés que sube al cielo.
[395]

Es rosa el monte tras el mudo huerto
del otoño. Los pájaros confunden
ramas, vuelos y trinos; y en el mar
se adormecen las velas solitarias.
Cuelgan de las palmeras los dorados
racimos, y los aires vienen breves
a golpear las ramas del naranjo.
Un aroma de tardíos jazmines
da a mi carne vigor, y juventud.
[381]

[...] Y antes vi el mar, en esas horas solas de la siesta,

[45] Me parece muy significativa la repetida mención de las rosas como signo precisamente de que Brines no rehuye la convención de la rosa como símbolo máximo de la belleza, como reina de las flores (otra

cuando el sol enloquece su extensa superficie [...]
cuando llegan veloces y pausadas las velas lejanísimas,
y sólo existe el mar, el cuerpo de una gloria azul e inacabable.

[458]

Existe una proximidad, una semejanza exterior y también interior, afectiva, entre los distintos espacios que el sujeto poético valora más positivamente. Esa cercanía la hace explícita Brines en un poema titulado significativamente "De geografía", en el que se confunden el Levante español con el Norte de África:

Un muro rosa, y un geranio mece,
bajo el azul, su roja flor sedienta,
y trepa una morada buganvilia.
Un vuelo de palomas blancas
llevan la luz del aire a las palmeras.
Si estoy en Marrakesh, me sueño en Elca.
Si en Denia estoy, me alejo hasta Essauira.

[449]

El cromatismo de estos versos muestra no sólo la importancia que para Brines tienen la mirada y lo plástico sino también la vivencia de este lugar como espacio de vida: si como habíamos visto[46], frente al absoluto del blanco y el negro, la vida en el imaginario de Brines se sitúa en terrenos intermedios, bien en la penumbra, bien en el cromatismo de la existencia[47]. Es también una apelación al goce de los sentidos que desde la mirada llama también a aspirar el olor de las flores ("porque nunca se acaba el olor de las rosas" [138]), a sentir en la piel la frescura del mar o el calor del sol[48]. A la sensualidad del

cosa es que esa convención sea individualizada por el poeta y vivida con emotiva cercanía).

[46] Vid. *supra* la sección 4.2.

[47] "[...] la experiencia no sólo se concreta en un un tema, sino que se constituye también en un estilo y se traduce también en un color: la "monocromía en denso gris" que colorea, en Brines, el "transfondo" y el contorno de la presencia real de las personas, y que contrasta con la policromía que el tratamiento de la naturaleza recibe en el mismo autor" (Jaime Siles, art.cit., pp. 272-273).

[48] Vid. Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea: cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., p. 55.

paisaje mediterráneo[49], correlato incluso de una exaltación erótica, se refiere también José Olivio Jiménez al hablar de los espacios de *El otoño de las rosas*:

> No es que del todo desaparezcan los escenarios ambientados en aquel consabido ámbito de frío, sequedad y sombras, constante en su poesía anterior. Es que ahora los ojos buscan también otros horizontes: los sures, los levantes, los paisajes norteafricanos, pletóricos de calidez: son latitudes donde el erotismo o la atracción y la alegría que sobre el hablante poemático emanan del otro de la pareja amorosa, ahíncan su presencia con más firme y limpia voluntad de comunicación.[50]

Esta estilización de un paisaje, lleno de cromatismo y de llamadas a los sentidos, nos revela la importancia que ese espacio alcanza en Brines, ya que lugares que en principio pudieran pensarse como meramente referenciales se convierten en espacios simbólicos. La identidad entre espacios de diversa situación geográfica permite su identificación con los espacios de la infancia. Los naranjos de Elca, los olivos, los jazmines, el mar de Oliva, se encuentran intactos en Marrakesh y en las islas griegas, espacios que casi seducen al poeta con el espejismo del regreso. En distintos lugares el sujeto poético encuentra unas mismas señas de la naturaleza que, sin llegar a suscitar la confianza en el anhelado retorno a la niñez, sí al menos permiten una sensación de cercanía, de familiaridad, que indica que el tiempo no alcanza todavía a destruirlo todo, como si subsistiera un arquetipo espacial más allá de la localización geográfica o temporal.

Así sucede en lugares cuyas características les aproximan al ámbito mediterráneo. En "Yo quiero ver el pájaro del Teide", el espacio canario con sus rasgos positivos de luz y calor, vegetación espléndida y presencia del mar, despierta la imagen de un mundo paradisíaco, donde el tiempo pierde su carácter amenazante, si bien el hombre no alcanza a sumergirse en el tiempo eterno de la naturaleza:

> Antes de que me cubra con la sombra,

[49] Esa sensualidad del paisaje levantino no es en modo alguno exclusiva de Brines. Recuérdense las brillantes descripciones del ámbito mediterráneo de las novelas de otro levantino, Gabriel Miró.

no dejaré de ver la violeta del Teide [...]
donde la luz y el aire viven en libertad, sin movimiento,
en el espacio virgen donde ardí yo una vez.
Porque allí el tiempo es fuego y nada quema,
y puede asemejarse el hombre al mundo.

Debajo de la nieve duermen las violetas
y dentro del volcán tiene su nido el pájaro del Teide,
y es negro como el mirlo, tan negro que es azul, y más
pequeño,
y veloz, e invisible, el huésped de la cima,
y yo sé que su voz es la voz más dichosa de las islas.[51]

En este espacio mágico, el tiempo no es el enemigo. Se vive una suerte de eternidad, en la que además existe una armonía entre el espacio y el ser humano que lo contempla ("y puede asemejarse el hombre al mundo"). El fuerte impulso ascensional del poema se sostiene tanto en la presencia de la montaña como en la luz y el aire que existen libremente, sin trabas. Y, por supuesto, ese mismo esquema ascensional está muy presente en el pájaro que da título al poema. El ave invita al vuelo. El color casi azul del pájaro sugiere una especie de fusión entre la materia terrestre y el cielo. Ese vector hacia arriba impulsa al poema a una superación de las contradicciones temporales, incluso la más acusada para el hombre, que necesita que haya cambio para conservar su libertad[52]. Paradójicamente el aire y la luz existen "en libertad, sin movimiento", superando así al hombre que precisa de ese movimiento para ser plenamente libre.

Por otra parte, ese pájaro que nunca se llega a ver alcanza aquí un valor evidentemente simbólico. Como un dios tutelar de la cima, su voz parece esconder un misterio que habla, como veremos a continuación, de la secreta rueda del tiempo. La mención de "el pájaro" genérico nos muestra de nuevo esa existencia más allá de los individuos donde

[50] *La poesía de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento, 2001, p. 125.
[51] *Poemas excluidos*, ed. cit., p. 31.
[52] Véase *supra* el final del primer apartado del capítulo cuarto para recordar la relación que existe en Brines entre libertad y tiempo y cómo la eternidad pareciera negar la libertad humana.

la naturaleza encuentra una suerte de eternidad. La concepción del tiempo cíclico es evidente en los siguientes versos:

> Pues hay voz en la espuma que rodea a este monte,
> una voz que repite el mismo nacimiento
> del ser, y cada día la creación de la belleza,
> y hay voz y tiempo en el viento y los pinos,
> y esa voz que no he oído del pájaro del Teide.
>
> El hombre es sólo la mirada un día, y es feliz porque
> es tiempo.[53]

La voz del pájaro señala hacia un tiempo que siempre vuelve hacia su origen, como si se purificara cada día en la espuma[54] del mar que rodea al monte[55]. El hombre está sometido al tiempo lineal, "es sólo la mirada un día", y sin embargo esa mirada humana trasciende al hombre, como si fuera una sola que en su transcurrir cíclico va pasando de un individuo a otro. A pesar de que el ser humano sigue reconociéndose mortal, aun así la presencia de este espacio parece contagiarle de una vivencia dichosa del tiempo, nada frecuente en Brines. De hecho, se produce en el poema una especie de fusión con la naturaleza en la que el tiempo acaba por ser anulado. El impulso ascensional del texto sugiere una tensión superadora de la renovación del ciclo, que se convierte al fin en una suerte de ritmo atemporal. Dicha anulación encuentra su espacio propio en la altura de la montaña, ámbito sagrado en tantas culturas[56] y aquí fascinante espacio edénico:

---

[53] Op. cit., p. 31.

[54] La espuma, que nace precisamente del movimiento rítmico, cíclico, del mar potencia esa idea de renovación constante. Por otra parte, en la mitología grecolatina, Afrodita, la diosa del amor y del impulso sexual, por tanto de la vida, es la diosa nacida de la espuma (espuma que, por otra parte, brota de los genitales cortados de su padre Urano, el Cielo, con lo que de un acto de muerte surge la vida). Un poema de Claudio Rodríguez, titulado precisamente "Espuma" hace de ésta un símbolo de la renovación permanente de la existencia (vid. Claudio Rodríguez, *Desde mis poemas*. Madrid, Cátedra, 1992, p. 151).

[55] La presencia en el mismo paisaje de la montaña y el mar recuerda, por otra parte, el espacio natal del poeta, en el que la visión del Mediterráneo se une a la contemplación del Montgó.

[56] Sobre el valor de espacio sagrado de la montaña, véase el artículo correspondiente en los ya citados diccionarios de Chevalier y Gheerbrant y Cirlot. En el primero, se afirma: "El simbolismo de la montaña es múltiple: contiene el de la altura y el del centro. En cuanto alta, vertical, elevada y próxima al cielo, participa del simbolismo de la trascendencia; en cuanto centro de las hierofanías atmosféricas y de

En donde yo fui el sol, la flor, el viento azul,
los bosques se dormían en su primera creación,
sin años ni estaciones,
y entre las laurisilvas se avergonzó la carne
del torpe acontecer hacia la muerte.
No sólo la belleza del mundo estaba allí,
sino el más hondo sueño de un ser que permanece.

Decidme, aquellos que tuvisteis juventud en las islas,
¿cómo pudisteis soportar la pérdida del mundo?
No tuve yo juventud en las islas,
y lloro ya la pérdida desde mi infiel desgracia.[57]

La vergüenza que siente el ser humano es la del ser mortal delante de los dioses. La divinidad de la naturaleza es aquí evidente, lo que constituye ciertamente una excepción en la poesía de Brines (al menos en términos tan claros), ya que en la visión del yo adulto (a diferencia de la del niño) la sacralidad de la naturaleza siempre aparece atravesada por la duda, por las sombras de una muerte nunca conjurada del todo[58]. Sin embargo, lo que no es excepcional es esa evidencia de una superioridad de la naturaleza sobre el hombre.

Los versos siguientes oponen este ámbito acogedor a la oscuridad del espacio inglés, que se opone asimismo al espacio natal (en el que los naranjos vuelve a ser un signo identificador[59]):

---

numerosas teofanías, participa del simbolismo de la manifestación. Es así el encuentro del cielo y la tierra, la morada de los dioses y el término de la ascensión humana". Por su parte, Northrop Frye señala la relación que existe entre los símbolos que vinculan el cielo y la tierra como la montaña con lo que el llama "epifanía", punto de unión entre el mundo apocalíptico no desplazado (en la terminología de Frye, el mundo de lo divino, más allá de la experiencia humana) y el mundo cíclico de la naturaleza (op. cit., pp. 267-268).

[57] Op. cit., p. 32 (el subrayado es mío).

[58] De hecho, esa excepcionalidad quizás sea la causa que no haya sido incluido en ninguno de los poemarios que componen *Ensayo de una despedida*.

[59] Volvemos a encontrarnos con la huella de un arquetipo espacial, que es el que ha creado en la memoria el espacio natal de Oliva: si en otros momentos el Norte de África o las islas de Grecia se asimilaban al territorio propio del poeta, ahora la positividad del espacio canario se asocia también al lugar de la infancia.

Bajaré del espacio (o de las rocas)
a las flores (y el agua)
y cruzaré las nubes que separan el vuelo aquel de la
pasión hermosa de los días
(esta niebla de Oxford, tan negra y fría,
en donde se percibe también una posibilidad ardiente
de existencia,
aunque no tan hermosa, pero sí inteligente,
con conciertos, y el río, y un educado té),
pero ahora me lleva la autopista a mi casa,
que está perdida y sola, y en valle de naranjos [...][60]

Adviértase la irónica reflexión sobre la sociedad inglesa, en la que hay algo más que un rasgo de humor. En la contraposición entre el ámbito humano y el ámbito natural, es evidente cuál es el que Brines considera superior. Esa existencia "inteligente" es sin duda en el sentir del poeta mucho menos deseable que el espacio de la naturaleza, donde ha encontrado una difícil plenitud. No podía ser de otra manera, ya que es la inteligencia la que nos condena a ser seres individuales y por tanto incapaces de fundirnos con la totalidad de la vida, de tal manera que ni siquiera el *continuum* de las generaciones salva la discontinuidad de cada individuo.

Una vivencia semejante del lugar puede apreciarse en los espacios africanos que aparecen en *El otoño de las rosas*. De nuevo, es un ámbito cálido el preferido por esta escritura. Si bien en este caso falta a veces la vegetación y la presencia marítima, la fuerza del paisaje desértico se deja sentir en la visión del yo lírico. El oasis aparece en "Magreb" [396] como un ámbito lleno de belleza, donde el elemento acuático, vital, se une al poderoso cromatismo del paisaje, en el que vuelven a aparecer algunos elementos típicos de Brines (rosas, palomas y árboles que se encuentran también en el Levante español). El oasis lo encontramos asimismo en "Existencia en Trafaut", de nuevo en un

[60] Id., p. 32.

ámbito misterioso y lleno de sugerencias, donde el espacio desértico y el espacio habitado se convierten en un solo mundo que es a la vez lejano y cercanísimo al poeta:

> Después de la ascensión desde el valle salvaje
> (qué seca que es la vida, y cuánto fuego entrega)
> descansas en la tarde del Tinmal,
> en la abierta mezquita destruida,
> con quien miras caer la tarde en las columnas,
> posarse las palomas en los arcos.
> ¿Y cuándo llegaremos a Trafaut,
> buscando en los oasis el rumor de las aguas,
> el canto del pastor,
> las mariposas rotas del almendro en el suelo,
> las casas del ardor y del enigma,
> la dicha del estar con quien te mira a tientas?
>
> [450-451]

El desierto, de poderosas resonancias simbólicas, desempeña además un papel fundamental en la tradición judeocristiana. Ámbito del duro exilio del pueblo de Israel en busca de la Tierra Prometida, lugar al que Jesucristo se retira antes de su vida activa y donde se encuentra con el Demonio, refugio de anacoretas, el desierto es el lugar de encuentro por excelencia con lo sagrado (y con lo demoníaco, claro está), espacio en el que la monotonía del paisaje invita a entrar en uno mismo, a encararse con una posible trascendencia. No es de extrañar que, como ya analizamos en el capítulo anterior, en "Existencia en Trafaut", aparezca el símbolo de la zarza ardiente, imagen de la tradición judeocristiana que revela hasta qué punto la sugestión del espacio puede abrir la pregunta por la eternidad, por una superación del tiempo que parece por momentos posible en un mundo tan ajeno a la cotidianidad del ser humano. Lo mismo sucede en un paisaje tan misterioso para el occidental como es el egipcio, espacio de una civilización preocupada como pocas por la muerte y el sueño de la inmortalidad:

> En el reposo de la luz los ibis

golpean el silencio,
y llevan al oasis la frescura del río.
Son grandes flores palpitando en las ramas,
son sus cuerpos las lentas alas puras de la vida.
Surge intacta la belleza del mundo,
eterna como el Tiempo, y Él descansa
en la contemplación ardiente de sí mismo.
Los hombres en la orilla, hacen sueño la acción:
existen y se borran, son silencio [...]
hay mujeres lavando, desde siglos, las ropas.
¿Es esto Realidad? Piensan los hombres
las cosas que ahora ven (como si acaso
ya de ellos no lo fueran).
No existe acción: sólo un vuelo de pájaros, y el descender del río.
La vela va en el cielo sin rasgarlo. [...]
Y ahora el Nilo, que es espejo de fuego, recuerda aquel sonar
del vuelo de los ibis,
y unas voces, cercanas e invisibles, han poblado las sombras
de la orilla. Y envejezco.

[465-466]

En este poema, "Viaje por el Nilo", el paisaje parece contagiado de eternidad, a pesar de que la imagen del río dota de una gran ambivalencia al poema, ya que si por un lado el Nilo es un río sagrado, un dios transfigurado, por otra parte la tradición que hace del río el símbolo de la vida fugitiva es tan fuerte[61] que no es de extrañar que el yo lírico acabe reconociendo también en este ámbito la vieja condena. Aquí, el ser humano se descubre alternativamente fuera y dentro de esa eternidad. "Hay mujeres lavando, desde siglos, las ropas", como si las distintas generaciones se hicieran una sola, pero a la vez el yo individual se siente envejecido, mortal, ante un tiempo sagrado, ante un espacio sagrado al que no pertenece. Aquí, las aves son también un signo de ese vínculo entre el cielo y la tierra, entre lo fugitivo y lo perecedero (ellas llevan como mensajeros el

[61] En el siguiente apartado, volveré a esta ambigüedad esencial del río, y en general del agua, entre la vida y la muerte.

frescor del río, portan también la vida en sus alas[62]). Sin embargo, al fin el ser humano atado a la tierra no podrá participar de esa promesa de vida eterna, entre otras cosas porque ese vínculo entre el cielo y la tierra es ilusorio. Así acaba el poema:

> También oigo cantar, en mis sordos oídos, los pájaros de luz
> que nunca han de nacer.
> [466]

Los rasgos constitutivos del paisaje mediterráneo (y de espacios semejantes), más allá de su familiaridad, configuran un fugaz ámbito de acogida frente a las agresiones del tiempo. Si en Brines el frío intenso suele asociarse a la muerte, la suavidad de las temperaturas o el calor invitan a asociar estos espacios con la vida en toda su pujanza. Por otra parte, en el caso concreto del paisaje mediterráneo, la presencia de la vegetación, el esplendor cromático de las flores, incide en esa misma vivencia. Asimismo, otro rasgo importante es la relación entre el cielo y la tierra, que en Brines viene potenciada por la constante presencia de las aves, en especial de las palomas, en el simbolismo que acabábamos de ver en "Viaje por el Nilo" y en el paisaje canario. Ese vínculo entre el cielo y la tierra lo encontramos en “Museo de la Academia”, un poema que si bien se sitúa en un ámbito urbano, nos muestra una ciudad italiana perfectamente entregada a la naturaleza. De hecho, será la naturaleza quien acabe ofreciendo su consuelo mayor al poeta, superando incluso la belleza humana: la de un cuerpo joven pero también la del arte. Un fuerte impulso ascensional domina este texto desde el principio[63]. El San Sebastián del cuadro[64] (que aquí es mucho más que un icono del

[62] Si la paloma (vid. *infra*) en el imaginario cristiano tiene un vínculo con lo divino al ser el símbolo del Espíritu Santo (también el ave que trae la rama de olivo a Noé tras el diluvio), el ibis es asimismo un ave sagrada entre los egipcios, encarnación del dios Thot. Aunque es posible que Brines no haya tenido presente esta asociación en el poema, llama la atención que Thot es considerado a veces como equivalente de Hermes, el mensajero de los dioses en la mitología grecolatina. Aquí ciertamente los ibis son mensajeros (aunque frustrados) de lo divino, de la eternidad soñada (véase Chevalier y Gheerbrant, op. cit.).

[63] Sobre la importancia simbólica de los esquemas ascensionales, véase Gilbert Durand, op. cit., pp. 117-136, Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento.* México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 20-84, y Antonio García Berrio, op. cit., p. 519-544. Volveremos a insistir en la importancia de este esquema al analizar lo que hemos llamado "la ascensión culpable".

erotismo homosexual) invita al observador a mirar hacia el ámbito consolador de la altura celestial, donde se ven superados el dolor y los límites del espacio terrestre. Hasta las flechas parecen perder aquí su agresividad, como si dibujaran vectores imaginarios hacia arriba[65]. El espacio imaginario del cuadro acaba dominando la sala del museo, lo que hace que no sólo la luz de la pintura se dirija hacia el espacio celestial, sino que la misma luminosidad de la sala donde se expone esté "abierta al cielo":

> Esta flechado el cuerpo, huele a rosas
> la sala, *está la luz abierta al cielo*,[66]
> y el pintor se recrea en el martirio
> de las finas saetas. Envidió
> la hermosura, con él no fue la vida
> complaciente, fue inextinguible hoguera.
> Perdura aquí su sueño, la fatiga
> de tanto ardiente amor; y *el santo asciende*,
> volando *al cielo va*, danzan sus piernas,
> *une su cuerpo al viento*.
> [*los subrayados son míos*]
> [103]

[64] Aunque tal vez se se trate de un dato extraido de la realidad (no he podido identificar el cuadro), resulta significativo que la imagen que se nos presenta del santo ascendiendo a los cielos no es la habitual en la representación pictórica de este santo.

[65] Para Durand, "La flecha del arquero, como la intención del vuelo, es siempre la ascensión" (op. cit., p. 127, véanse también las páginas 125 y 126, así como G. Bachelard, *El aire y los sueños*..., ed. cit., pp. 78-79). Por otra parte, la flecha (en la que Durand encuentra una frecuente identificación simbólica con el ala –op.cit, p. 125-), que frecuentemente asume connotaciones fálicas, sugiere una penetración, una fusión como la que se produce en el poema entre los distintos espacios o cómo el cielo que en el mismo poema se introduce para hacerse uno con la luz de la sala o del propio cuadro (cf. la entrada "flecha" en Chevalier y Gheerbrant, op. cit., y en Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 2000).

[66] Nótese cómo Brines juega con las expectativas del lector: la extrañeza de esta frase proviene de que en todo caso el nucleo del sintagma nominal que funciona como sujeto debía ser la sala, no la luz: esa sala que imaginamos con una ventana que deja pasar la luz solar. Se conserva así también el significado ambíguo de ese abrirse, ya que se puede dirigir tanto al cielo como parte de la naturaleza como al cielo, recreado en la pintura, como ámbito divino. La comunicación entre espacios (interior del museo-exterior de la naturaleza, arriba-abajo, espacio terrestre-espacio celeste, realidad-espacio imaginario del cuadro) es uno de los elementos principales de los que el poema toma su fuerza.

El juego espacial viene enriquecido por la presencia de otro movimiento, esta vez de descenso, al llegar el atardecer[67]. La luz cae, "se precipita" (nótese la intensificación semántica que supone este término frente al mero descenso) en la figuración imaginaria del crepúsculo (el verano parece aliarse en ese movimiento hacia abajo al ofrecer a la mirada del paseante unas flores que refuerzan ese esquema descendente):

> Ya en la calle, la última luz del sol
> *se precipita* en los tejados, pasan
> conversando los vivos, las palomas
> vuelan abiertas, y el verano deja
> *caer*, desde un balcón, muchos geranios.
> [*los subrayados son míos*]
> [103]

El encabalgamiento que domina estos versos parece situarnos ante una duda, ante un momento de incertidumbre en el que no se sabe todavía qué movimiento acabará imponiéndose, si el ascenso o el descenso, qué ámbito, celestial o terrestre, acabará dominando el poema. Sin embargo, la presencia de la naturaleza acabará otorgando el triunfo al impulso ascensional que ya presagiaba el mundo del arte. Las palomas, ave simbólica por antonomasia, parecen unir con su vuelo el cielo y la tierra[68]. De hecho, resulta llamativo el adjetivo que como complemento predicativo se les atribuye:

[67] Sobre los esquemas de descenso, véase Gilbert Durand, op. cit, pp. 104-114, 189-196 y Gaston Bachelard, *El aire y los sueños...*, ed. cit., pp. 116-139.

[68] Sobre este valor simbólico del ave como puente entre el cielo y la tierra dentro de los esquemas ascensionales, véase Gilbert Durand, op. cit., pp. 122-125, Gaston Bachelard, *El aire y los sueños...*, ed. cit., pp. 85-115 y Jean Paris, *El espacio y la mirada*. Madrid, Taurus, 1967, pp. 85-87. En cuanto a las palomas, uno de los animales más frecuentes en Brines (véase José Luis García Martín, *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz, Diputación de Badajoz, 1986, p. 266), es una de las aves con mayor tradición simbólica. Símbolo del Espíritu Santo en la tradición cristiana, es también el pájaro consagrado a Afrodita-Venus (para Gilbert Durand, la paloma es "[...] puro símbolo del Eros sublimado" –op. cit., p. 124). Ambas tradiciones simbólicas, la pagana y la cristiana, se asocian fácilmente en el poema. El impulso ascensional que ofrece una promesa de eternidad, vinculada a la belleza suprahumana de las estrellas, se vincula al erotismo sublimado del santo, cuyo cuerpo semidesnudo habla también de la belleza humana, del eros mediador, y del esplendor juvenil eternizado a través del arte. Escribe Northrop Frye: "[...] entre las aves, la paloma ha representado tradicionalmente la concordia universal o el amor, tanto de Venus como del Espíritu Santo cristiano" (*Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 191).

"abiertas". Si bien dentro de su rareza puede referirse a las alas extendidas de estas aves en el vuelo (en ese sentido, se trata de una hipálage), lo más interesante es la isotopía que se establece entre este adjetivo aplicado a las palomas y la luz "abierta" del principio del poema. La luz potenciaba una comunicación entre espacios: entre la sala del museo y el espacio imaginario de la pintura, pero también entre el interior cerrado y el ámbito de la naturaleza y sobre todo entre lo terrestre y la altura. De igual modo las palomas, a diferencia de los seres humanos ("los vivos") que pertenecen al reino de la tierra[69], sí pueden ascender como el santo a las alturas inaccesibles a los mortales. Así, al final, la noche ofrecerá un ámbito favorable al impulso ascensional del yo lírico, pues una vez más el misterio no es sólo reflejo de la ignorancia del hombre sino que señala hacia un ámbito desconocido en el que la naturaleza parecería escapar de los embates del Tiempo destructor:

> El cansancio se aleja, y en los ojos
> se agrupan las estrellas con sus fuegos,
> *y en su misterio el pecho se conforta*.
> [*los subrayados son míos*]
> [104]

Así, en el ámbito natural, parecería pese a todo albergarse un rastro de eternidad que todas las certezas diurnas no son capaces de disipar, aunque la fría inteligencia se empeñe en ello. No es de extrañar por tanto que Brines se refiera explícitamente a la permanencia cuando intenta explicar la fascinación que como poeta siente ante la naturaleza:

> Pero siempre aparece una cosa como signo positivo en mi poesía, que es el paisaje. El paisaje siempre es una nota positiva [...] *es algo que permanece, es lo permanente, y por lo tanto, pasa el tiempo desde la infancia hasta que*

[69] El quiasmo ("pasan... los vivos", "las palomas vuelan...") vincula los dos sintagmas nominales, con lo cual se refuerza la relación antitética entre los seres humanos y las aves (el encabalgamiento, una vez más, refuerza también esa oposición al individualizar cada uno de los elementos que aparecen en esa convivencia del hombre con la naturaleza: sol, palomas, geranios, verano).

> *uno envejece o muere, y el paisaje está ahí...* [...] *las personas viven, mueren, se pierden, se borran, la memoria se volatiliza, pero siempre puedes recuperar el paisaje*. Sobre todo, si el paisaje es el paisaje de la infancia, como me ocurre a mí, que persiste a través de los libros en muchos poemas, es una cosa positiva, *una cosa sólida* y *es estación*, es *espacio... con respecto a lo fugitivo que es la existencia*, ¿no?. Y en ese sentido, siempre aparece positivamente... [...][70]

Por supuesto, dicho sentimiento se refuerza cuando se refiere a los espacios de la infancia, a los que me referiré en otra sección de este capítulo. Sin embargo, no se limita a aquéllos ya que aquí y allá se percibe la confianza en que, si bien todo se pierde, el paisaje siempre puede ser recuperado. Subsiste la confianza en la posibilidad de retornar a un espacio, como si así pudiéramos volver de alguna forma al tiempo asociado a aquel lugar. En la inestabilidad que el río de Heráclito impone al mundo, la naturaleza opone una mayor resistencia que el hombre a esa corriente demoledora:

Este paisaje hermoso es luz que muere, es roca
atormentada, oscuridad que ciega el ojo.
Y un viento vuela a mí, con milagroso olor,
y a tientas busco la florida rama.
Y encontrada la flor,
he mirado las luces de los cielos
con pecho consolado,
porque nunca se acaba el olor de las rosas.

[*el subrayado es mío*]

[138]

Aun en un paisaje desolado, permanece un rastro de belleza inalterable, que no se acaba. El adverbio "nunca" del último verso nos habla de esa permanencia en medio de un mundo condenado al cambio, permanencia que podría ser un rastro de inmortalidad

[70] Los subrayados son míos (trascrito de la conversación que mantuve con el poeta el 17 de enero de 2000 en el Café Gijón de Madrid).

como nos indica de nuevo la mirada hacia arriba del yo lírico, hacia el ámbito celeste que está más allá de las miserias humanas[71].

Si queremos encontrar un nombre para esta huella de inmortalidad, quizás lo mejor es recurrir al propio Brines: se trata del núcleo temático que yo llamaría "Continuidad de las rosas", título de uno de los poemas de *Insistencias en Luzbel*, al que ya hemos hecho referencia. Aunque dicho poema acaba con una nota negativa, lo que destaca es precisamente la permanencia del espacio frente al yo humano que se borra:

> Donde viste la luz sigue la luz.
> [...] Ciego,
> miras la luz, las olas, las abejas,
> los veleros, los astros. El camino
> está lleno de rosas, y no hueles
> sino la oscuridad desposeída.
> Entra en la casa aún, cierra el postigo:
> nadie te espera ya, y a nadie esperas.
> [336]

El gesto de entrar en la casa, de renunciar al espacio de la vida y del amor para recluirse en un espacio de soledad, supone la certeza de los estragos del tiempo en el débil ser humano que contempla el esplendor del paisaje, pero en absoluto la negación de esa belleza. Esos dos tiempos del ser humano y de la naturaleza, si bien en un poema como "Otoño inglés" son negados para identificarse como uno solo, explican que el ser humano, alentado por el misterio que siente latir tras lo que contempla, anhele fundirse con ese espacio donde el tiempo tiene otro ritmo.

La "continuidad de las rosas" frente a la discontinuidad del yo llama aun más la atención, cuando se piensa que en tradiciones literarias como el *collige, virgo, rosas* (recreado por el propio Brines) la rosa es símbolo de la fugacidad de la belleza. Sin

[71] Aunque ha sido necesario el olor de las flores para que el misterio del cielo ofrezca al yo lírico su cara más positiva, ya que dentro del mismo poema las estrellas parecen en ocasiones tan perecederas como el hombre: "la gusanera de los cielos" [137], "son jóvenes estrellas/ que agonizan de frío" [138] (ya señalé al comienzo del capítulo cuarto que las estrellas no escapan al final de la ley fatal del devenir).

embargo, dicha continuidad sólo puede explicarse desde la concepción de un tiempo cíclico. Frente al "único verano" de la vida del hombre, la naturaleza se sumerge una y otra vez en los mismos ciclos. La permanencia del paisaje de la que habla Brines sólo puede entenderse desde la comprensión de que en la naturaleza no hay propiamente individuos, sino especies. La continuidad de las rosas brota de la muerte certísima de las rosas individuales, muertes que pasan casi desapercibidas en la renovación cíclica del espacio natural. Si bien, como mostré en el capítulo anterior, es el tiempo lineal el que acaba imponiéndose tanto en el ser humano como en el cosmos, queda siempre una huella en la naturaleza que permite la ensoñación de un espacio atemporal.

En resumen, podemos decir que en la vivencia de los espacios de la naturaleza Brines siente siempre la llamada de algo eterno. La belleza de los espacios naturales despierta en su mirada la experiencia de un misterio, que habla tanto de la nada inconcebible para la inteligencia como de una "continuidad de las rosas", de la vida, a la que es ajena el ser humano. En ese *continuum* el yo lírico encuentra un consuelo a la radical discontinuidad del vivir del hombre, aunque sepa que al final es el tiempo quien vence:

> Hay una luz que cubre todo el campo
> de sombra, y va la noche. Reposan
> los naranjos, y casas de abandono,
> y los montes se tienden en la nada.
>
> [334]

5.1.1. El agua

Como hemos visto el elemento acuático es una constante en los espacios de la naturaleza. El río, el mar, se constituyen en una presencia repetida ya desde la experiencia inicial de la niñez, en el espacio privilegiado de Elca:

> [...] una casa, blanca y grande [...] Domina desde una ladera, sin altivez, un ancho valle, abierto al mar y mira la agrupada y densa sucesión de unas desnudas montañas que se hacen de plata antes de llegar al solemne Montgó. Éste [...] ya dentro de los azules marinos recibe su definitivo bautizo: cabo de San Antonio.[72]

El mar de Oliva es sin duda una referencia fundamental en el imaginario espacial del poeta. Pero más allá de experiencias personales, la importancia del agua nos remite a un simbolismo universal. En un poeta como Brines tan preocupado por el paso del tiempo no sorprenden las imágenes relacionadas con el agua, uno de los símbolos más frecuentes de la temporalidad, como nos recuerdan estos versos famosísimos de la tradición hispánica:

> Nuestras vidas son los ríos
> que van a dar en el mar
> que es el morir [...][73]

El agua, como todos los grandes símbolos, es sin embargo ambivalente. Imagen de la muerte y del tiempo destructor lo es también de la vida, de la naturaleza perpetuamente renovada. Como afirma Bachelard, "El agua, sustancia de la vida, es también sustancia

[72] "La certidumbre de la poesía", *Selección propia*, ed. cit., p. 50.
[73] Jorge Manrique, "Coplas que fizo don Jorge Manrique a la muerte del Maestre de Santiago don Rodrigo Manrique, su padre", *Poesía completa*. Barcelona, Planeta, 1988, p. 103.

de la muerte para la ensoñación ambivalente"[74]. Si el misterio es consubstancial a la visión de la vida y de la naturaleza en Brines, no es de extrañar que el agua aparezca repetidas veces en su obra. En un mundo en el que la belleza promete una eternidad que el tiempo niega, en el que el tiempo de la naturaleza participa a la vez del círculo y la flecha, el agua será un ámbito más en el que la vida y la muerte se confunden sin que el poeta sea capaz de deslindar cuál es su signo definitivo por más que sospeche que la nada es el destino de todo lo real.

El poema "Juegos en la orilla" de *Palabras a la oscuridad* es un ejemplo de esa primera concepción de la vida como río que va a dar al mar de la muerte. El texto en una primera lectura puede parecer una descripción más o menos realista de una escena, una anécdota casi trivial, pero una lectura más detenida descubre el alto valor simbólico del texto y su complejidad que viene dada desde el mismo título.

El poema nos presenta en principio una excursión campestre. Los jóvenes, siguiendo el curso de un río, se dirigen a un prado. La amistad, el vino, el esplendor de los cuerpos juveniles y de la naturaleza que les rodea dibujan un ámbito casi paradisiaco. El lenguaje, sin embargo, excepto por la sorprendente imagen de las "jaulas vegetales", discurre por cauces próximos a la coloquialidad, como destacando lo cotidiano de la escena y su escasa importancia:

> Iban por la orilla del río
> de la ciudad maravillosa,
> debajo de las vegetales jaulas de los pájaros
> enloquecidos por el sol.
> Lentas viajaban las barcas

[74] *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 114. Asimismo, Gilbert Durand, a la par que señala el carácter maternal, acogedor, que puede tener el agua en la imaginación Nocturna (op. cit., p. 211) o de elemento purificador, lustral en el simbolismo Diurno (id. pp. 162-163), no deja de constatar la negatividad que, dentro también del Régimen Diurno, la imaginación puede encontrar en el agua: "La primera cualidad del agua sombría es su carácter heracliteo. El agua sombría es "devenir hídrico". El agua que corre es amarga invitación al viaje sin retorno: jamás se baña uno dos veces en el mismo río, y los riachuelos no remontan nunca hacia su fuente. El agua que corre es la figura de lo irrevocable" (id., p. 90). Por supuesto, esta ambivalencia nos obliga a leer con suma cautela los textos del poeta y no buscar una fácil traducción en lo que han dicho del agua estudiosos como Bachelard o Durand.

por la sombra morada de las rocas,
y el salto de algún cuerpo
resplandecía al aire de la siesta.
Marchaban amistosos,
oyendo la frescura de los remos
cerca tal vez, lleno el pecho de vino,
turbios los ojos de pereza.

Se detuvieron en un prado
que dormido nacía de la orilla,
en donde los muchachos abundaban
y multitud de perros.
Fueron llamados a jugar,
fue muy alegre el baño
y el descanso de los cuerpos tendidos.[75]

[101]

Muy llamativa resulta en el poema lo que podíamos denominar una isotopía de la pereza. Es llamativa la recurrencia de términos que pueden asociarse con la lentitud, el descanso o la ausencia de movimiento: "lentas" [v. 5], "siesta" [v. 8], "pereza" [v. 12], "Se detuvieron" [v. 13], "dormido" [v.14], "descanso" y "tendidos" [v. 19]. Evidentemente, si leemos el poema como una simple anécdota, nos topamos con una descripción de la hora de la siesta, tan arraigada en la cultura mediterránea. Sin embargo, el resto del poema y sobre todo la conclusión desoladora nos hace sospechar que puede existir otra interpretación. Si el río es frecuentemente un símbolo del tiempo, la lentitud y el detenerse pueden sugerir simbólicamente el cese de esa corriente o al menos un sosegamiento en su rápido discurrir. Este espacio, *locus amoenus* en el que aparece la clásica conjunción del prado y del agua, en el que no faltan tampoco las aves

[75] A pesar de la aparente coloquialidad, hay algunas imágenes que rompen con la lengua cotidiana: así, la sombra "morada" de las rocas o la extraña mezcla de metonimia y sinestesia que se produce en el verso 10: "oyendo la frescura de los remos". A la apariencia de coloquialidad, contribuye el encabalgamiento que difumina el ritmo versal y el esquema métrico ya que, si bien hay mayoría de endecasílabos, existe una gran variedad de metros: en los versos citados, el 1, el 4, el 13 y el 17 son eneasílabos, el 7, el 9, el 16 y el 18 son heptasílabos, el verso dos es un alejandrino, y el verso 3 tiene 16 sílabas.

ni los árboles, parece imponer un ritmo más tranquilo, más acorde con el deseo del ser humano de gozar de la vida y de la juventud. El verso 17 introduce además una leve impresión de misterio: "Fueron llamados a jugar". ¿Quién es el complemento agente de este verbo pasivo? Aunque de nuevo podemos pensar en una anécdota trivial, tanto la rareza de la voz pasiva en castellano como la fuerte asociación que en una cultura impregnada de catolicismo tiene el verbo "llamar" o "ser llamados", en el sentido de una vocación, permiten otra lectura. ¿Son llamados por la naturaleza, por la vida, por un Dios misterioso? Estos muchachos son convocados al juego, esto es, al gozo de la vida sin preocupaciones. Hay, así, ciertos atisbos de sacralidad, cierta vivencia edénica en este espacio.

Se trata de un lugar en el que se vive una armonía con la naturaleza, expresada tanto por el elemento animal (la compañía alegre de los perros) como por el agua. El elemento líquido, por su ductilidad, por su capacidad de adaptarse a cualquier cuerpo, por permitir tanto la disolución como la fusión de materias, puede ser signo de participación[76]. En Brines, el momento del baño, asociado siempre con la infancia o con la juventud, parece ir en esa dirección, como si por un momento fuera posible esa fusión con el mundo o con los otros. Así sucede en el poema "Mis dos realidades", donde la niñez se asocia con esa inmersión en el mundo a partir del agua, lo que permite que el elemento acuático pierda su ambiguo significado de vida y muerte para ser sólo vida y vida eterna:

> Era un pequeño dios; nací inmortal.
>
> Un emisario de oro
>
> dejó eternas y vivas las aguas de la mar,
>
> y quise recluir el cuerpo en su frescura [...]
>
> [324][77]

[76] "L'Eau "tue" par excellence: elle dissout, elle abolit toute forme. C'est justement pourquoi elle est riche en "germes", créatrice" (Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*. Saint-Amand, Gallimard, 1965, p. 115).

[77] Ricardo Senabre comenta por extenso este poema en "Un poema de Francisco Brines" (Roberto Pérez, ed. *Homenaje al profesor Ignacio Elizalde. Estudios literarios*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1989, pp. 299-309 –reeditado como "Francisco Brines en su paraíso" en Ricardo Senabre, *Claves de la poesía contemporánea (de Bécquer a Brines)*. Salamanca, Almar, 1999, pp. 369-380-). Aunque Senabre relaciona -y da varios ejemplos- "el emisario de oro" con imágenes procedentes de la poesía modernista,

Ya desde la juventud y la vivencia del erotismo, el agua vuelve a ser signo de comunión con el espacio, con el mundo natural:

¡Fueron largos y ardientes los veranos!
Estábamos desnudos junto al mar,
y el mar aún más desnudo. Con los ojos
y en unos cuerpos ágiles, hacíamos
la más dichosa posesión del mundo.
[454][78]

En "El barranco de los pájaros", uno de los poemas más cercanos a la alegoría en la obra de Brines, el agua vuelve a desempeñar un papel simbólico. En el tránsito de la infancia a la madurez que se dibuja en el poema, el agua es al principio (estrofa segunda) signo de esa participación entre el niño y la naturaleza. Pero no sólo del yo con la naturaleza sino también con los otros, ya que en ese momento del trayecto el joven protagonista es uno más en un grupo. El baño es un momento de plenitud, de camaradería y disfrute. Significativamente este alegre episodio sucede justo antes del inquietante encuentro con el leñador a partir del cual se rompe la ilusión de la infancia y, con ella, el sueño de comunión, herida por el hacha del hombre:

[...] Un arroyo débil
con piedras, nos detuvo. ¡Qué delicia
las bocas en el agua, confundidos[79]
los rostros, en la hierba nuestros cuerpos!

III

Pero el bosque dejó de ser misterio

---

la palabra "emisario" despierta fácilmente la evocación de un mensajero del más allá, un ángel, vocablo que significa precisamente eso: enviado, emisario.

[78] Al hablar sobre el espacio del cuerpo y el erotismo, volveré a esta vinculación de la sexualidad con el agua.

[79] Nótese como el adjetivo "confundidos" sugiere una fusión no sólo con el espacio natural, sino de los propios niños que en este momento son como uno solo.

y el leñador nos asustó: su fiera
mirada sin amor, su brazo fuerte
de verdugo, la dura bienvenida.

[36-37]

Tras este encuentro y la agresión al bosque, volverá a aparecer el elemento acuático pero esta vez en forma de lluvia:

Al proseguir la marcha, siempre arriba,
ninguno habló. La repentina lluvia
dejó incierto el camino, la seroja
no crujió más, nuestro calzado pronto
pesó, rojo, de barro. De aquel frente
se ocultaron los pinos, en la bruma
sin luz corrimos todos, y dejando
las mochilas en tierra nos herimos
a golpes de pedradas.
Solo quedé, bajo un mojado tronco [...]

[38]

La lluvia es ahora un elemento negativo[80], que no sólo dificulta el camino sino que parece, de alguna forma misteriosa, suscitar el enfrentamiento entre los niños hasta ahora unidos. El aguacero podría identificarse incluso como una venganza de la naturaleza agraviada y por tanto con una confirmación de esa ruptura con el espacio natural. El agua de nuevo en este poema cumple su papel ambivalente.

Existe un cierto paralelismo entre la situación planteada en "El barranco de los pájaros" y lo que observamos en "Juegos en la orilla". Si en el primer poema, el bosque queda desprovisto de repente de misterio con la llegada del leñador[81], en el segundo la

[80] Comentando estos versos, afirma Christine Arkinstall: "La agresión humana contra el mundo natural lo convierte en enemigo. [...] ahora se dirige contra ellos, estorbando y devolviéndoles el daño recibido" (*El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*. Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 29).

[81] La elevada carga simbólica de este pasaje se observa también en esa pérdida de misterio de la que nos habla el poema: en una descripción realista, la aparición repentina del siniestro leñador añadiría un grado más de misterio por el carácter enigmático del personaje. Sin embargo éste viene a robar precisamente el

llegada de la tarde (signo del paso del tiempo, de la muerte del día) trae asimismo una ruptura de ese ámbito mágico, cuyo misterio sólo perdura en la penumbra del crepúsculo (¿o es acaso el misterio febril de la existencia lo que se apaga con la tarde?). Así concluye el poema:

> Con las horas
> se iba alejando la alegría
> y el grupo, ya disperso,
> vagaba indiferente.
> Callados, contemplaban los jóvenes
> la viva algarabía de los perros,
> el misterio de la tierra apagándose.
>
> Al regresar, iban hablando
> palabras de oscuro sufrimiento.
>
> [101-102]

Encontramos otro curioso paralelismo entre los dos textos citados: tras el baño, momento de unión y de felicidad, surge la soledad, se rompe definitivamente la compañía. Al abandonar el agua, se ha roto la comunicación con la tierra. Se produce la conversión de un espacio sagrado en un espacio profano[82]. Pero también se ha roto la comunicación humana, como si el agua creara un vínculo entre los jóvenes[83].

El baño sugiere también la desnudez de los cuerpos. Al igual que en el relato del Génesis[84], la necesidad del vestido surge en el mismo momento que se ha aceptado la

---

misterio. Se confirma así una vez más el significado positivo que la palabra "misterio" tiene en Brines, como ya mostrábamos en el apartado 4.1.

[82] Es decir, la conversión de un espacio donde el tiempo queda anulado a un espacio sometido a todos los riesgos del devenir (véase Mircea Eliade, op.cit., pp. 21-59).

[83] Aunque sin la presencia del agua, el mismo rápido cambio desde la compañía a la soledad se da en el poema anterior del libro, "Encuentro en la plaza" [99-100].

[84] "Vio, pues, la mujer que el árbol era bueno para comerse, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él sabiduría, y tomó de su fruto y comió, y dio también de él a su marido, que también con ella comió. Abriéronse los ojos de ambos, y viendo que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos ceñidores" (Génesis, 3, 6-7 –edición de Nácar y Colunga: Madrid, B.A.C, 1968). Es difícil no ver las resonancias bíblicas de "El barranco de los pájaros" en la pérdida del paraíso de la infancia y la figura del leñador como tentador. Incluso, podría leerse en el enfrentamiento entre los niños un recuerdo

corrupción del Tiempo[85]. Si como insistiremos una y otra vez el Edén de Brines es la infancia, no está de más recordar que en la niñez el desnudo no es vergonzoso sino algo que se vive con total naturalidad. Los niños pequeños, al igual que los animales, no son conscientes de su desnudez, desnudez que es así un signo de perfecta armonía con la naturaleza. En "Juegos en la orilla", nos encontramos al final el contraste entre la amargura de los jóvenes y la alegría de los perros, que aquí parecen totalmente ajenos al paso del tiempo. Los perros, al carecer de la condena de la inteligencia, no conocen la muerte[86]. Los jovenes, por el contrario, son conscientes de su destino. Por ello, el poema pasa de la inconsciencia (los juegos, el vino) a la conciencia (el lenguaje, las "palabras de oscuro sufrimiento"). Se han hecho repentinamente adultos. Ya no viven la inocencia de la infancia y la primera juventud, donde el tiempo era ignorado, donde el cuerpo desnudo era también inocente, donde la sociedad, uno de cuyos signos es el vestido, no enturbiaba la sed de los instintos y el placer con sus continuas trabas.[87]

El poema, de hecho, está muy próximo a lo que Carlos Bousoño ha llamado en su *Teoría de la expresión poética* yuxtaposición temporal, un procedimiento que él mismo ha estudiado en la obra de Brines. En el corto lapso de una tarde el texto transmite la sensación de haber experimentado el paso de los años, ya que es evidente que se ha producido un envejecimiento en esos jóvenes antes alegres. Así el devenir es sentido en todo su poder, al ser capaz de envejecer con tanta rapidez a los hombres (recuérdese que la primera parte del poema estaba dominada por la lentitud, por la pereza que ahora se percibe en antítesis a la rápida acción del tiempo):

> [...] hay aquí una yuxtaposición de tiempos, que el símbolo enmascara e implica en su significado irracional. [...] Los jóvenes no se transforman en

---

de la historia de Caín y Abel (el texto bíblico de hecho nos narra la entrada de la violencia en el mundo después de la Caída) y hasta una posible relación con el Diluvio en la lluvia como castigo divino.

[85] Escribe Mircea Eliade a propósito de la desnudez ritual tal y como se vive en diversas culturas y creencias: "La nudité rituelle équivaut à l'integrité et à la plenitude; le "Paradis" implique l'absence des "vètements", c'est-à-dire l'absence de l'"usure" (image archétypale du Temps). Toute nudité implique un modèle intemporel, une image paradisiaque" (op. cit., p. 115).

[86] No obstante, vid. *supra* el capítulo 4.

> viejos de modo explícito, como en "El barranco de los pájaros", pero la mutación sentimental que en aquéllos se produce (el goce, primero intenso y luego débil, trocado al final en su opuesto), unido a la sucesiva correspondencia irracional entre la cambiante sentimentalidad de los personajes y la hora del día en que ésta se da, viene a simbolizar tal transformación cronológica y física. [...] el tiempo yuxtapuesto se desliza y se mueve en el interior de otra dimensión temporal distinta: la de esas pocas horas en que los muchachos del poema están actuando.[88]

El agua, por tanto, recupera toda su ambivalencia. Pasa de ser sustancia de participación vital a asumir el simbolismo del río como irreversibilidad trágica. La juventud se identifica así con esos juegos en la orilla, en la orilla del tiempo: es el goce de los sentidos al margen de la conciencia del fin, la ignorancia de esa corriente que todo lo arrasa. Pero al final el poema nos sitúa en la imposibilidad de quedarnos en la orilla: no podemos salir de la corriente del río, porque el río es la vida. Toda la existencia es ese río de Heráclito y nada queda al margen.

Este papel ambivalente del agua adquiere mayor fuerza si cabe en la visión del mar. Aquí evidentemente el paisaje de Oliva, la tierra valenciana, es un referente importante como arquetipo del espacio habitable. Sin embargo, más allá de ese recuerdo del mar de Oliva, las aguas oceánicas por derecho propio ofrecen al poeta un rico simbolismo, en el que una vez más se plantea su peculiar vivencia del tiempo.

Uno de los poemas donde ese doble papel del agua es más evidente es "El nadador" de *La última costa*. El poema presenta dos visiones del mar, separadas por un blanco tipográfico, que recrean uno de los grandes temas de Brines: la continuidad entre la vida y la muerte:

> En un sitio tan quieto, de soledad y de agua,
> por dejar su fatiga más ligera,
> el nadador parado

[87] Esto se entiende mejor si se tiene en cuenta que, en Brines, junto con la celebración del erotismo y del don del amor, persiste siempre un eco trágico en la vivencia amorosa, sometida también al tiempo y a la muerte (nuestro análisis del territorio del cuerpo insistirá en ello).

mira el cielo cayéndole en el pecho.
Le llegan muy lejanas las voces de la orilla,
el cristal de los niños
en la inmensa alegría de esta aguas Maternas,
en esa plenitud mojada de la Vida.

Y en el oído diestro acoge
la anchura de un silencio más hondo que los aires,
unas aguas tristísimas, hostiles.
Es en ese lugar, que no tiene destino
porque no tiene límites,
en donde nadará, sin aire y sal, su cuerpo
las aguas desoladas, frías, negras.
[524]

A pesar de la disposición tipográfica, que nos prepara para ello, el salto es brusco, sin que el poeta se detenga a darnos explicaciones sobre la paradoja de que el agua sea a la vez la muerte y la vida. Si en la existencia humana la vida está hecha de tiempo y ese tiempo es también su muerte, aquí el agua unifica bajo una misma materia ambas realidades. El elemento acuático, elemento de continuidad, de disolución, sin límites precisos, es el vehículo ideal para señalar ese tránsito sin lindes del ser al no-ser.

La primera parte del poema nos sitúa en un mar maternal, en un agua vivificadora. Las voces de los niños, que se oponen simbólicamente al silencio que dominará la segunda parte, desempeñan un papel fundamental: ellos son el referente básico de esa experiencia positiva del agua. Una sorprendente imagen, "el cristal de los niños", nos habla de transparencia, de claridad, de luz (frente a las aguas "negras" del último verso del poema[89]). Los niños son, como el agua, signo de comunión con el mundo. Si en otros poemas percibimos la importancia simbólica que la memoria de Brines otorga a los baños de la infancia y de la adolescencia, aquí el agua parece aludir a la vez a otro valor simbólico: esta aguas son "Maternas", hecho que el poeta se encarga de recalcar

[88] C.Bousoño, op,. cit., vol. I, p. 411.

con el uso de la mayúscula, nada habitual en él ni tampoco en la poesía contemporánea, donde ese énfasis suele considerarse, en el peor sentido del término, retórico. Pero en este poema la palabra "Maternas" como Vida (identificada plenamente con la humedad en el verso 8) nos sitúan ante una realidad superior, que trasciende nuestra condición humana.

Esa maternidad nos ofrece una vivencia del agua que podríamos llamar uterina. El nadador se encuentra en un "sitio tan quieto, de soledad y de agua". Como si de repente el yo lírico se encontrara de nuevo sumergido en el líquido amniótico, el mar se ofrece como un espacio protector, como un seno materno donde el movimiento del devenir parece anulado ("quieto") y donde no hay amenazas visibles (la palabra "soledad" al principio del poema expresa más bien una vivencia positiva, de tranquilidad y reposo, positividad que se trueca en angustia como es palpable en el último verso, donde el adjetivo "desoladas", de la misma raíz que "soledad", expresa sin embargo el vértigo de una nada donde ya no hay compañía posible).

Esta vivencia de *regressus ad uterum* viene reforzada por una llamativa paradoja. La primera parte del poema, dedicada a la Vida con mayúsculas, está dominada por una ausencia de movimiento, por un estatismo ("nadador parado" [v.3]) que no alcanzan a romper las voces de los niños, transformadas mágicamente en cristal, como si el agua y la voz pudieran solidificarse repentinamente en ese momento de plenitud. Sin embargo, la segunda parte, que nos sitúa ante la muerte, paradójicamente reanuda el movimiento del nadador, si bien es cierto que, según parece, ello se produce sin su voluntad: "en donde nadará, sin aire y sal[90], su cuerpo" (el sujeto "el nadador" ha sido sustituido por "su cuerpo", sugiriendo tal vez la destrucción del yo). Si habitualmente asociamos la vida con el movimiento y la muerte con la quietud, el poema invierte esa visión, produciendo así la sorpresa del lector. Sin embargo, ello tiene una fácil explicación: si la muerte se identifica plenamente con el tiempo, el movimiento vendrá a expresar la

[89] La imagen de un agua negra no es exclusiva de nuestro poeta. Véase Gilbert Durand, op. cit, pp. 89-104, y Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*..., ed. cit., pp. 156-161.

[90] En este poema, creo que la ausencia de sal expresa simplemente la desnaturalización de la realidad, la paradoja de un mar sin sal como una expresión más de la paradójica e inefable esencia del no-ser.

amenaza del devenir frente al estatismo de la eternidad[91]. En ese retorno al seno materno, se experimenta brevemente la ausencia de amenazas externas, la felicidad del reposo (la fatiga es aquí incluso considerada positivamente: "su fatiga más ligera").

Dichas amenazas se hacen evidentes en la segunda parte. Las aguas se convierten en "hostiles" [v. 11], oponen resistencia al nadador. Esa sensación de amenaza sin embargo quizás estuviera anunciada en la primera parte, cuyo verso 4 dice así: "mira el cielo cayéndole en el pecho". Esa caída del cielo dibuja una línea vertical imaginaria que se contrapone a la horizontal del mar. Como veremos, la conjunción de verticalidad y horizontalidad (en relación también con el mar) es uno de los elementos básicos de la configuración imaginaria del espacio de Elca. Sin embargo, en este texto la horizontal porta una carga simbólica más ambigua: aunque dentro del contexto positivo de los primeros versos pudiera leerse como una conjunción entre el mar y el cielo, en el que el yo lírico se hace así centro del mundo en la intersección de ambas líneas, lo cierto es que el verbo "caer" dota a la imagen de ciertas connotaciones agresivas[92] que, si bien en la vertical no se cumplen, sí sucede lo propio en la línea horizontal del mar hostil. Así, la vivencia paradójica de la nada viene a reforzarse en el nivel imaginario del texto: junto a la idea de vastedad, de movimiento perpetuo, de ausencia de límites, que produce vértigo, se experimenta asimismo una contradictoria sensación de cerco, en la que el yo lírico es el centro de fuerzas que le oponen resistencia.[93]

---

[91] El poema no está en este sentido muy lejos de una reflexión de Bachelard: "Todo lo que la muerte tiene de pesado, de lento, está también marcado por la figura de Caronte. Las barcas cargadas de almas están siempre a punto de zozobrar. Asombrosa imagen en la que sentimos que la Muerte teme morir y el ahogado sigue temiendo el naufragio. La muerte es un viaje que nunca termina, una perspectiva infinita de peligros" (*El agua y los sueños...*, ed. cit., p. 123).

[92] Si bien es cierto que "cielo" en un nivel más superficial pudiera interpretarse únicamente como una peculiar metonimia para señalar la luz proveniente de la altura, subsiste en la literariedad de la expresión una fuerza mayor ya que ese cielo, vasto como el mar y el silencio, puede aplastar imaginariamente al nadador (recordemos por otra parte, cómo en el apartado dedicado a la luz y a la oscuridad, señalamos el carácter peligroso, como símbolo del tiempo hostil, de la luz proveniente de la altura).

[93] Aquí se unifican dos esquemas a los que hace referencia García Berrio: "La estructura del sistema de símbolos de la orientación antropológica temporal parte de una organización *binaria* de contraste: *positivo* y *negativo*, que equivale a la estructura de las constelaciones de símbolos correspondientes a los regímenes temporales *diurno y nocturno*. Análogamente, la configuración de los esquemas de orientación espacial se estructura según el mismo principio binario de contraste antitético: *elevación y caída* como formas geonegativa y geopositiva de la concepción lineal, mientras que *expansión* y *choque* representan el mismo dinamismo antitético en el plano y el espacio" (op. cit., p. 486 –la redacción resulta algo confusa

La vinculación entre la madre, el mar y la muerte vuelve a hacerse presente en el poema que da título al libro, "La última costa", texto que al menos por el momento cierra la aventura de *Ensayo de una despedida*. En él Brines no duda en utilizar el mito clásico de Caronte para simbolizar ese último viaje de la vida. Así acaba el poema y el libro que reúne la poesía completa:

> Todo estaba dispuesto.
>
> La niebla, aún más cerrada,
>
> exigía partir. Yo tenía los ojos velados por las lágrimas.
>
> Dispuestos los remos desgastados
>
> y como esclavos, mudos,
>
> empujamos aquellas aguas negras.
>
> Mi madre me miraba, muy fija, desde el barco,
>
> en el viaje aquel de todos a la niebla.
>
> [533]

El mito de Caronte sufre aquí una llamativa transformación: quien lleva la embarcación ya no es el barquero infernal, sino los propios muertos, que son al mismo tiempo esclavos, esclavos de la muerte y de un destino impuesto[94]. La niebla, imagen aquí más de la nada que del misterio, impone además una de las múltiples paradojas del no-ser: si en el mundo de la vida, la niebla detiene a los barcos y les impide zarpar, aquí es por el contrario lo que les impele a emprender el viaje. Queda claro así que el destino es sumergirse en ese mar de niebla, que impone la ceguera del no-ser como una esclavitud más.

En medio de esa imagen de desolación absoluta, aparece la figura de la madre. Al poeta le es otorgado el don de convocar a la madre desaparecida en el poema, pero sólo

---

ya que evidentemente, y tal como se deduce del resto del libro y de las concepciones de Durand y Bachelard, de las que parte García Berrio, la elevación es la forma positiva y la caída, la negativa).

[94] La ausencia de un ser sobrenatural como Caronte puede leerse además como una constatación de la inexistencia de una divinidad, siquiera infernal, en el reino de la muerte (Escribe José Olivio Jiménez, en su comentario de este poema, "[...] no hay necesidad de Caronte [...]" -*La poesía de Francisco Brines*, ed. cit., p. 137).

a costa de mirarse a sí mismo en el país de los muertos. La amargura del pasaje se ve reforzada por la relación que se establece entre el poeta y la madre: sólo hay mirada, no hay ningún intento de acercamiento físico ni palabras, quizás porque ni la palabra ni el cuerpo existen ya en el Hades. Sin embargo, este poema que cierra un libro, nos deja una sensación agridulce. Por un lado, la amargura de la muerte se hace si cabe aun más intensa pues la madre amada es también esclava de ese destino aciago. El poeta, que ha perdido a su madre, sólo podrá verla en la muerte, es decir, en el país de la niebla, de la ausencia de visión. Sin embargo, ¿ese cruce de miradas no quita al mismo tiempo cierta amargura al morir? Junto a la dolorosa elegía por la madre muerta está también la vivencia implícita de que la muerte propia supondrá el reencuentro con la madre. Un reencuentro amargo, vacío tal vez, pero único reencuentro posible. El mar, símbolo de la vida y de la muerte, maternal y hostil en los distintos poemas de Brines, es aquí el espacio simbólico de un reencuentro que es al mismo tiempo pérdida irreparable. Ese reencuentro que es sólo mirada, abrazo en el vacío de cuerpos que no llegan siquiera a rozarse.

Ya en "El Santo Inocente", el movimiento rítmico de las olas servía para representar la inanidad del destino humano, la confusa mezcla de vida y muerte dentro de un falso renacer cíclico que es sólo la mímica cruel con la que se disfraza el tiempo lineal, en cuyo seno el hombre es sólo una ola que acaba perdiéndose en el magma indiferenciado del mar de la vida, del mar de la muerte:

> El destino del hombre es ese grano diminuto de arena
> que el viento arrastra ciego;
> la ola de la mar que curva el cuerpo
> y muere, o pasa y llega hasta la orilla [...]
>
> [57]

Por esa conjunción de vida y muerte, el espacio del mar puede venir a significar el tiempo, es decir, en el fondo la negación de toda solidez, de todo espacio protector que ofrezca resistencia al embate de la nada. En "Historias de una sola noche", la repetida

vivencia del sexo sin amor se convierte, para utilizar la expresión de Milan Kundera, en una casi insoportable levedad del ser. Esas experiencias intensísimas en su momento quedan confundidas en la memoria, se pierden en la continuidad de la vida y de la muerte:

> En este atardecer que ya se acaba,
> deja caer la arena
> en esta playa sola e interminable.
> Y mira cómo el mar permanece, y es sólido.
>
> [420]

El mar aparece aquí como un símbolo del olvido, en el cual los recuerdos hacen tanta mella como un poco arena en la vastedad del océano. Y, sin embargo, cómo escribe Luis Martínez-Falero a propósito de este último verso, "Hay desencanto, mas también un resto de eternidad en este rito"[95] de la escritura que intenta hacer memoria. Esa permanencia del mar contrasta poderosamente con el carácter efímero del ser humano. Una vez más en el espacio de la naturaleza encuentra Brines una realidad que parece escapar del devenir. No obstante, por su carácter negativo, devorador[96], el mar parece identificarse a la vez con el tiempo. ¿Qué designa ese océano, la nada o la vida? Quizás para solucionar este dilema haya que recurrir a otra paradoja del poema: la del mar "sólido".

¿Cómo es posible que se aplique el adjetivo "sólido" al agua, cuya esencia es precisamente la fluidez, y en especial al mar, cuyo constante movimiento nos habla de una metamorfosis continua?[97] Sin embargo ese mismo adjetivo aparece al comienzo del poema "Recuerdo de la belleza humana":

> No la rosa, que existe en el olor,

[95] "El lugar de la memoria (Una poética del desencanto en la obra de Francisco Brines", *Barcarola*, 1993, 42-43, p. 199.
[96] "El primordial y supremo tragador es, por supuesto, el mar [...]" (G. Durand, op. cit., p. 214).
[97] Sobre el mar y el agua como símbolo básico de la metamorfósis ya desde muy antiguo, vid. José Jiménez, *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona, Destino, 1993, pp. 80-85.

ni el verso que ha entregado, en su milagro,
una invisible luz, y se hace el mundo,
ni el mar, que es un sólido espacio.
[357]

Benson comenta así este sorprendente verso:

> Sólo nos quedamos con la paradoja de que el mar "es un sólido espacio", una definición que no nos lleva a nada (o que nos lleva precisamente a la nada).[98]

Benson se ha quedado en mi opinión a mitad de camino. Aunque deja en el aire una poderosa sugerencia (la identificación con la nada), no profundiza en esa idea, con lo cual la sorpresa del lector permanece. ¿A qué se refiere Brines con este misterioso verso?

El mar, como imagen de la vida, participa de la renovación cíclica de los espacios naturales. Por tanto, el mar, al igual que la corriente indiferenciada de la vida, logra la permanencia a través del cambio constante. Su solidez proviene así de su insistente renovación. Pero al mismo tiempo el mar puede ser ese ámbito en el que el viviente queda atrapado sin posibilidad alguna, en la dolorosa paradoja de un mar en el que el agua ya no es la fluidez absoluta, sino una prisión. Su permanencia es la permanencia de una amenaza, de un juego cruel de vida y muerte que se repite una y otra vez. Esa visión del mar como una pesadilla del tiempo cíclico en el que la repetición es signo únicamente de una misma destrucción que retorna siempre, parece formar parte esencial del imaginario de Brines, ya que en un poema muy temprano, escrito en la adolescencia, nos encontramos ya con esta concepción:

[...] Muy cansada está la mar
de tener preso su cuerpo,

[98] Douglas K. Benson, "El amor contra la nada: Pedro Salinas, Francisco Brines y la tradición clásica española", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XV, 1, 1990, p. 9.

y no le queda la paz
estacionada del muerto.
[...] Llegaré un día a la mar
con el pecho zozobrando;
que nadie lo quiera amar,
que no ha de amar ahogado.
[...] Siempre está llorando el mar,
es una fina ladera,
y moja un huerto de velas
y quiere morirse ya.
[...] Está cansada la mar,
la mar junto a los naranjos,
y tú queriendo regar
la amargura del geranio.
[...] He de llegar a la mar
y oír el viento en las cañas,
y a la sombra de una barca
quedar sediento de sal.
Con la fuerza de la muerte
llega el mar
que todo lo barre y muerde,
y así me quedo a esperar.
Que tengo un ancla en la frente
con hierro de soledad,
para el mar.[99]

El adolescente que siente el dolor del mundo en el mar que contempla tiene mucho que ve con el adulto que se topa con el "sólido espacio" de una negación permanente. El ancla que el yo adolescente opone al mar es quizás el deseo de una identidad ("soledad" del yo, que es al mismo tiempo afirmación de sí mismo) frente al oleaje mortal que no perdona. Frente a un universo impersonal (irónico en la perspectiva del yo), el adolescente opone su individualidad como una frágil permanencia frente a esa permanencia hostil del devenir. Vida y muerte, los dos rostros del tiempo, de nuevo

conjugados en un símbolo, pues a la postre el único que logra la eternidad a través del cambio[100] es el Tiempo destructor, tal y como se expresa en otro poema:

> porque hubo un adiós, y el tiempo envejecía
> no al tiempo, *que es en sí siempre eterno*,
> sino a lo que tocaba: el mundo,
> y a aquel, que por saberlo, más sufría.
> [*el subrayado es mío*]
> [531]

Aun en los momentos en que el mar no es propiamente un símbolo de la muerte, sus aguas no dejan de estar sometidas a esa ley del devenir. Por ello, a pesar de su belleza y de su apariencia grandiosa, hay momentos en que se humaniza, en los que parece compartir la fragilidad de la flor y del ser humano. Mas a pesar de todo, esa fragilidad esconde una permanencia, que, aunque no sea eterna, consuela al yo lírico de la posesión brevísima del mundo:

> Y allí está el mar, abrazado de rocas ahora oscuras,
> violeta cansada
> que sostiene en su luz la muerta pesadumbre de la tierra.
> El mar llega a mis ojos consolándolos,
> pues él me está diciendo que no todo es dolor,
> que aquí el mundo aún alienta.
> [138]

---

[99] "Canción del huido", *Poemas excluidos*. ed. cit., pp. 11-12.

[100] Esta concepción del tiempo como unión entre permanencia y cambio no es nada reciente: sus orígenes se remontan quizás a los presocráticos (vid. José Jiménez, op. cit., pp. 93-114). Brines precisamente evoca a uno de los filósofos presocráticos, Empédocles, para hablar de la contradictoria naturaleza del cambio, que permite la continuidad de la existencia y al mismo tiempo la destruye, en "Amor en Agrigento": " Unos ardientes ojos, cierta vez, miraron esta tierra/ y descubrieron orígenes diversos en las cosas,/ y advirtieron que espíritus opuestos los enlazaban/ para que hubiese cambio, y así explicar la vida [...] mas pide el universo para existir el odio y el dolor/ pues al mirar el movimiento creado de las cosas/ las vi que, en un momento, se extinguían,/ y en las cosas el hombre" [166-167].

Este mar que habla parece responder a la demanda del yo elegíaco por encontrar un *tú*, por superar el silencio de un mundo irónico, donde la corriente analógica ha quedado rota[101]. Sin embargo, el poeta no llega nunca a pronunciar ese *tú*: el mar no se transforma realmente en interlocutor, con lo cual dicha promesa de comunicación queda en suspenso.

En realidad, el único momento en que el mar constituía un refugio fue la infancia. Entonces, era un espacio sagrado, que gozaba de los atributos de lo divino:

> Y en el nombre del mar, que está lejano
> y azul, siempre tendido
> desde el remoto amanecer del mundo,
> persignarme la frente, luego el pecho,
> los delicados hombros que ahora rozo,
> y besar, con los labios del niño rescatado,
> este mundo tan viejo,
> que hoy no alcanzo a saber
> por qué, si el amor no se ha muerto,
> me quiere abandonar.
>
> [479]

Una divinidad pagana usurpa, subvierte el signo de la cruz cristiano. Se trata de un dios, como todo dios que se precie, "lejano", es decir lleno de misterio, misterioso tal vez por su longevidad: "desde el remoto amanecer del mundo". El mar, espacio sagrado, es también la promesa desgraciadamente incumplida de recuperar la unidad con el mundo[102], aquí vista casi como una fusión erótica[103]. El beso imposible con el mundo

[101] Vid. *supra* el capítulo 3.

[102] Al comentar el poema "[Está en penumbra el cuarto, lo ha invadido...]" [21-22], Andrew P. Debicki hace alusión a esa separación de la naturaleza que trae aparejada el envejecimiento: "Llegamos a sentir que en cierto modo su vida se ha vuelto estática y estancada, y que ha dejado de participar en la continua vitalidad de la naturaleza que le rodea" ("Francisco Brines: texto y lector", *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid, Júcar, 1987, p. 59).

[103] Para Manuel Vilanova, "[...] hay en esta poesía una suprema unión sexual del hombre con la naturaleza, un panteísmo erótico total [...]" ("Aproximación sentimental a la poesía de Francisco Brines", *Fablas*, 20, 1971, p. 18). Habría que matizar mucho, no obstante, esta afirmación, ya que dicha fusión se ve de continuo frustrada por las acechanzas del tiempo y por la propia realidad del yo adulto, que no

que el yo lírico anhela se relaciona naturalmente con el agua[104]: el agua que penetra, que impregna todas las materias, que une los cuerpos[105]. Esa separación entre el yo y el mundo, esa expulsión del Edén originario, parece hacerse menos tajante cuando el agua interviene: ella comunica todas las cosas, aunque a la postre no pueda devolver al adulto esa experiencia de la infancia.

Un poema de *El otoño de las rosas* lleva el significativo título de "Sitiado por la divinidad". ¿Cuál es esa divinidad? Al comienzo del poema ese dios misterioso, alado como un halcón, se identifica con la luz, con los colores diurnos por excelencia, el azul y el dorado[106], que parecen teñir el mundo de un aura divina En una sorprendente y bellísima imagen, el poeta es el halconero que sostiene en su brazo al dios alado, sin comprender todavía que el ave de presa (una criatura en la que se mezcla la belleza y la violencia, la fascinación y el peligro) va a ser también su muerte:

> Hoy vuelves frente al mar,
> con el cuerpo desnudo como en la juventud,
> y todo el peso de oro cayendo sobre el hombro,
> como un interminable pájaro halcón que, azul, resbala extenso
> y se tensa, en el brazo, sin emitir sonidos y respira.
>
> [416]

Sin nombrarlo, el comienzo del poema recuerda vagamente el mito de Atlas, el gigante que sostenía sobre sus hombros la bóveda del cielo[107]. Ese dios azul y dorado (color

---

puede participar ya en la comunión edénica de la infancia. Ese panteísmo pertenece más al pasado que al presente del yo lírico.

[104] Un hermoso antecedente de ese deseo de fusión a través del agua lo encontramos en uno de los poetas de referencia de Brines, Luis Cernuda, en el poema "El joven marino" de *Invocaciones* (*Poesía completa*, vol. I. Madrid Siruela. 1993, pp. 236-242).

[105] Cf. G. Bachelard, *El agua y los sueños*..., ed.cit., pp. 161-174.

[106] Véase Gilbert Durand, op. cit., pp. 138-139. No obstante, aquí los símbolos del Régimen Diurno, como sucede con frecuencia en Brines (ya tuvimos ocasión de verlo al hablar de la luz y la oscuridad) no sirven como oposición a la negatividad nocturna temporal, sino que se transforman en armas en la mano del Tiempo.

[107] Recuérdese el final de "Otoño inglés", donde también el yo lírico parece sostener el peso del mundo: "Y he llorado la pérdida del mundo/ al sentir en mis hombros, y en las ramas/ del bosque duradero,/ el peso de una sola oscuridad" [151].

asociado desde antiguo a la inmortalidad[108]) es la luz evidentemente, pero también es el cielo, un cielo que el poeta sostiene primero en el hombro y luego en el brazo, mientras espera el próximo movimiento del halcón. La imagen contagia una sensación de poder, al convertirse el ser humano en portador de esa divinidad. Sin embargo, al mismo tiempo, empieza a insinuarse esa sensación de estar sitiado de la que hablaba el título, pues resulta obvia la desproporción entre la inmensidad del cielo ("extenso" se le llama en el poema) y la pequeñez del ser humano, cuyo brazo no puede cabalmente sostenerlo.

Esta visión del cielo y del mar (y el azul, color de la divinidad, señala tanto a uno como a otro) podemos considerarla sin miedo una auténtica epifanía, una irrupción de lo eterno en la temporalidad del mundo[109]. Por ello la desnudez del yo lírico no resulta un detalle anecdótico. Él mismo se encarga de subrayar "como en la juventud": es decir, como un momento de especial plenitud, en el que el tiempo no era concebido como una amenaza (más tarde hablará de aquel joven que se transformó en adulto como "quien un día fue y está extinguido" [v. 21]). La desnudez del adulto y la del joven no es exactamente la misma. Y no sólo porque en el primero las huellas del envejecimiento contrastan con la belleza del cuerpo del segundo. También porque esa desnudez era en el joven posesión, y no desvalimiento. La mención de un tiempo inicial es así la mención de un tiempo edénico, Edén que, como hemos visto, ya en el Génesis se vincula a la desnudez. Edén que, en el caso de Brines, se suele identificar con la infancia, época en la que el desnudo no avergüenza. Al fin y al cabo, entramos desnudos en el mundo: ¿está aguardando este hombre que mira el mar un nuevo nacimiento, un renacer que encuentra su espacio privilegiado en el elemento acuático?[110] El poema que se inicia con el signo del retorno parece así señalar más que el regreso a un espacio, el

[108] Véase Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*. Madrid, Alianza, 1999, pp. 102-106, 114 y la entrada "Oro" en el ya citado diccionario de Chevalier y Gheerbrant.

[109] Quizás no esté de más aludir de nuevo a la definición que Northrop Frye da del punto de epifanía como la conjunción entre el mundo apocalíptico (mundo de lo divino, tanto en su vertiente beatífica como demoníaca, mundo de absolutos) y el mundo cíclico de los ritmos de la naturaleza, tan presentes en el poema (op. cit., pp. 267-271).

[110] Cf. María Zambrano, *Claros del bosque*. Barcelona, Seix Barral, 1988 "[...] como se nació desnudo, sin desnudez no hay renacer posible [...]" (op. cit., p. 44).

volver a un estado, a un tiempo. Estar desnudo forma así parte de un ritual[111], en que ningún vestido se interpone entre el hombre y el mundo. Desgraciadamente ahí está la memoria para recordarle qué es tiempo y por tanto, incapaz de la inocencia que le permitiría sumergirse en el ciclo de la naturaleza, en el cual la eternidad y el tiempo no se oponen sino que son dos rostros de una misma corriente:

> Descubro, con reposado asombro, mi existencia,
> y el mundo existe ahí *–el mar, que para el niño*
> *es siempre libertad, espacio de frescura,*
> *y el misterio de en él reconocer la eternidad*
> *palpitando en el tiempo*;[112]
> un cielo, que es quimera y es verdad,
> y esta playa desierta,
> que tuvo tantas huellas, y todas las borró,
> y espera otras distintas, signos vanos,
> y en su espejo sordo, sin luz, es un espejo ciego-.
>
> [*el subrayado es mío*]
>
> [416]

En estos versos se contraponen tres espacios: cielo, mar y tierra. De ellos sólo el segundo parece estar concebido como un ámbito de absoluta plenitud. El cielo es "verdad", pero también "quimera", con lo cual su divinidad es puesta en duda[113]. La tierra es evidentemente el espacio considerado con mayor negatividad: espacio sometido

[111] La desnudez forma parte de numerosos rituales primitivos: "En la óptica tradicional, la desnudez del cuerpo es una suerte de retorno al estado primordial, a la perspectiva central [...] es la abolición de la separación entre el hombre y el mundo que lo rodea, en función de del cual las energías naturales pasan del uno a otro sin pantallas: de ahí la desnudez ritual, tal vez legendaria, de los guerreros celtas en el combate; la de ciertos danzarines sagrados; y por último, la propia desnudez de ciertos brujos [...]" (Chevalier y Gheerbrant, op. cit., p. 412).

[112] Sobre el mar, dice Brines en una entrevista: " Es lo que más se parece a la eternidad y al tiempo en la eternidad. El tiempo es el movimiento, lo que estás viendo allí, esas olas que se suceden, y a la vez ese cuerpo es siempre imperturbable, es eterno. Por otra parte, la persona que lo está mirando sabe que junto a ese mar ha tenido algunas de las experiencias más dichosas del vivir. Po r eso el mar aparece tanto en mi poesía" (Alejandro Duque Amusco, "Para el poeta, la repetición es la muerte", *El Ciervo*, 548, 1996, p. 30).

por completo al tiempo, que borra todas las huellas de los seres humanos. Pero la tierra es precisamente el espacio del ser humano, es el ámbito al que pertenece el yo lírico. Por tanto, el mar resulta ser un espacio fascinante, vivamente anhelado, al que sin embargo no pertenece naturalmente el hombre.

Sin embargo, el niño sí parece encontrar en ese ámbito su lugar natural. El mar es "libertad" ya que la vastedad del océano, la indistinción del elemento acuático, su metamórfica fluidez, evocan la niñez, época de absoluta posibilidad, donde todo está abierto aún, donde no se conocen todavía límites. Asimismo, se trata de un "Espacio de frescura", es decir, un espacio de vitalidad absoluta, cuyo frescor evoca precisamente esa capacidad del agua para renovar constantemente la vida.

Significativamente ya el primer poema de *Las brasas* (que es también el poema que abre la obra completa de Brines) expresaba la herida del tiempo a través de un paisaje seco, que rehuye el agua. Este espacio simbólico venía a ser el reflejo de un espacio interior, donde el agua en forma de lágrimas también estaba ausente. Sequedad de espíritu y sequedad del paisaje como imágenes de la pérdida de la vida:

> Que se habrá quedado seco
> como un árbol por el rayo,
> que será una cordillera
> de espinos, de pinchos bravos,
> y no habrá una sola fuente
> que corra por su barranco.
> Su corazón será un cráter
> apagado, que sin llanto,
> que sin llanto.
>
> [15]

[113] Recordemos el doble significado que "cielo" tiene en castellano donde evoca tanto un espacio físico como un lugar sobrenatural, ya que carecemos de palabras diversas para la distinción que sí existe por ejemplo en el inglés entre "sky" y "heaven".

El agua tanto en este texto que abre *Ensayo de una despedida* como en el que veníamos comentando es una presencia anhelada, aun en forma de lágrimas, que al menos indican una vitalidad, una existencia que no se ha extinguido.

No obstante, en esa plenitud del espacio del mar, hay un elemento inquietante: si en un nivel simbólico, el que borra las huellas del hombre en la playa es el tiempo, en un nivel literal es el mismo mar que el yo lírico dibuja como espacio paradisíaco. El mar vuelve así a insinuarse como realidad ambivalente. Conforme avanza el poema, comprobamos que la divinidad que acosa al poeta no es otra que el Tiempo. Si como he afirmado repetidas veces en Brines éste es tanto la sustancia de la vida como de la muerte, no es de extrañar que ese dios, a veces celestial, otras marino, cree a la par que destruye. Así, aparece claramente la imagen de un tiempo cíclico pero de un tiempo ajeno al hombre en su eternidad, que no en su fuerza destructora: la rueda del tiempo destruye vidas humanas y, aunque renueva la vida, borra con la insistencia del oleaje las huellas individuales, el rastro de cada yo en la playa del mundo.

Pese a todo, el hombre mira con nostalgia el mar, porque percibe en él un tiempo más lento que el suyo. Como si, una vez comprobada la imposibilidad de lo eterno, el yo lírico al menos encontrase en el espacio natural el consuelo de una cierta demora, de un ritmo más sosegado que hiciera soportable el vértigo ante el devenir:

> Con falsedad la carne resucita, y en ese tacto indemne
> de la piel con el aire bajo del sol azul[114]
> de nuevo advierte el hombre que, en el tiempo,
> todo es aún verdad: el mar y su sonido,
> los aromas que bajan de los montes,
> el cuerpo en soledad.
> Mas junto el tiempo lento hay otro breve,
> y el que anida en la frente de los hombres,
> en las dos madrigueras del amor, es raudo [...]
> En esta tarde observa ese otro tiempo

[114] Nótese la conjunción del cielo y el sol en la sorprendente expresión "sol azul", en la cual el sol parece trascender su mera existencia física a través de una fusión de elementos que evoca tanto el poder de unión del agua como el deseo de comunión con el mundo.

que sabe que no es suyo,
el que lleva y descansa las olas de la orilla
y hace habitar la luz en los vuelos del aire,
el tiempo que no ve, ni oye nada, ni sabe,
y desde siempre rueda regresando a un principio.

[417]

Este dios ciego e idiota es, sin embargo, el que crea la belleza del mundo. El yo se reconoce dentro de un universo irónico, de una ironía trágica en la que el ser humano carece de interlocutor. En esta juanrramoniana unidad de tierra y cielo, no hay sin embargo un dios deseado y deseante, ni siquiera a través de la escritura, pues el único dios posible es éste que destruye sus propias obras sin remordimiento alguno, sin conciencia. No obstante, la unidad del mar y el cielo en el azul que comparten, el agua como símbolo de fusión y de penetración en el mundo amado, despiertan en el yo adulto el recuerdo de otra época en la que esa unidad con los espacios del mundo era posible:

El oro se posó e hizo cántico el hombro,
y todo fue unidad, ya lo recuerdo ahora,
y cuánta lejanía de aquella juventud [...]
ojos, mirad; aún podéis ver el mar
tras de ese muro negro que lo oculta.
Su presencia fue hermosa por constante,
y aún llega sordamente su sonido o recuerdo
antes de que el silencio en su ser nos consuma.
Después esperarás eternamente
las luces ya imposibles de los astros.

[*los subrayados son míos*]

[417-418]

Como presencia constante, el mar, aun para el yo adulto, es ese sólido espacio que evoca la indiferenciación opaca de la nada pero también la existencia de un tiempo más lento, en cuyo ritmo el hombre encuentra un consuelo para su veloz caída hacia la muerte. Solidez que es así triste impenetrabilidad y al mismo tiempo perduración

tranquilizadora. Esa permanencia suscita al mismo tiempo un anhelo de fusión, de recuperar la unión con el mundo, como si Narciso, al mirarse sobre las aguas, no quisiera sólo fundirse consigo mismo sino también con el hermoso paisaje, tierra y cielo, que se refleja en la corriente.

5.1.2. Los dos Narcisos

El mundo del agua, como acabamos de ver, nos sitúa en una encrucijada entre la muerte y la vida, entre la separación y la participación, que es la misma sustancia del tiempo.¿Cómo se enfrenta Brines a esa inestabilidad del ser, que es tanto inestabilidad del yo como de los espacios del mundo? ¿Existe alguna relación entre un yo en continua metamorfosis (niño, joven, hombre, anciano) y un mundo donde nada a la postre permanece?

La primera edición de *El otoño de las rosas* cuenta con dos series, una numerada y la otra no, en la que la primera va acompañada de una litografía del pintor Fabio Rodríguez con el siguiente título: "Narciso contemplándose en el río de Heráclito", expresión que encontrará eco en Dionisio Cañas, quien lo utiliza para titular uno de los apartados de su libro sobre Brines[115]:

> A pesar de nuestra sugerencia de un cierto narcisismo en la actitud poética de Brines, la imagen de un Narciso mirándose en el espejo de las aguas no le es totalmente aplicable. De su obra parece emerger un tercer personaje, que a su vez mira a Narciso mirarse y que, al identificarse con él en este estar mirándose, ve con horror en el corazón como es él quien va vertiginosamente hundiéndose en el olvido. Un Narciso mirándose en el río de Heráclito, sería, en definitiva, el nuevo mito que más adecuadamente podría significar gran parte de la poesía de Francisco Brines.[116]

La imagen de Narciso en ese río de Heráclito encierra a poco que profundicemos en ella una contradicción. El Narciso del mito clásico acaba pereciendo en el agua porque se ha enamorado de sí mismo. Sin embargo, ¿de quién se puede enamorar Narciso si ese yo apenas existe, si la corriente temporal desgarra a cada paso su identidad? En el río de Heráclito, donde nada es igual a sí mismo, Narciso ve borrarse su rostro a cada instante,

[115] Dionisio Cañas, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Ckaudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, ed. cit., pp. 49-53.

duda de su propia existencia. Pero tal vez haya que invertir el mito: quizás es ese río de Heráclito quien le ha llevado a buscarse a sí mismo, a convertirse en Narciso. Si ya en el mito de Edipo, la Esfinge presentaba en su enigma al ser humano como un animal metamórfico, sometido a rápidas transformaciones por culpa del tiempo, Narciso tal vez acude al agua para interrogarle sobre su propio rostro, aun a sabiendas de que el yo por el que pregunta es negado a cada paso por esa misma corriente temporal.

Antes de profundizar en el mito de Narciso tal y como se encuentra en nuestro autor no está de más recordar la opinión de Freud acerca de esta imagen mítica, no con el propósito de psicoanalizar a Francisco Brines (algo que, de ser posible sin el concurso del poeta, no sólo precisaría de unos conocimientos de los que carezco, sino que además no nos interesa para entender cabalmente su obra[117]) sino porque el autor de *La interpretación de los sueños* nos ofrece una clave nada despreciable para comprender la complejidad de ese "narcisismo". No se trata de estudiar un tema en Brines en función de la teoría psicoanalítica ni de aplicar mecánicamente los procesos del inconsciente a la elaboración literaria, en cuya dinámica intervienen procesos que trascienden tanto lo inconsciente como el psiquismo individual (caso por ejemplo de la tradición cultural). Lo que se pretende es más bien aprovechar algunas reflexiones que nos permiten ir más allá de las imágenes más superficiales asociadas a Narciso, que reducen esta figura a un ejemplo moralizante sobre la vanidad humana. De igual manera la lectura de Bachelard nos ofrecerá otro rostro de Narciso, que abarca una realidad que supera el yo.[118]

Freud, al estudiar el narcisismo, no se limita a caracterizar un tipo especial de personalidad y los trastornos asociados a la misma, sino que nos ofrece una interesante

---

[116] Op. cit., p. 53.

[117] Como afirma Antonio García Berrio, "El más grave riesgo del sicoanálisis de autor es sin duda su intrascendencia; es decir, la falta de interés del mismo como diagnóstico puramente personal del autor [...] En todo caso, el conjunto de esas noticias y testimonios biográficos y sicológicos debe orientarse a clarificar las obras literarias, objetos universales últimos del interés de la Poética, y no tanto los acontecimientos de la biografía y del carácter de los autores que no tengan incidencia sobre ellas" (op. cit., pp. 439-430). Para una crítica de la visión freudiana del arte desde el punto de vista de un psicólogo, véase Bruno Bettelheim, *El corazón bien informado. La autonomía en la sociedad de masas*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 32-35.

[118] Esa otra visión de Narciso es la que justifica su inclusión dentro de la sección dedicada a los espacios de la naturaleza: podría asimismo haber formado parte del análisis del espacio del cuerpo. He optado por

reflexión sobre la psique humana. Para el vienés, existen dos tipos de narcisismo: un narcisismo primario, que sería el propio de la infancia, de todo niño, y un narcisismo secundario que viene a ser el reflejo de aquél en la edad adulta. Si para el niño realidad y deseo se confunden plenamente, hasta el punto de que en su vivencia interior no existen límites claros entre el yo y el mundo objetivo, el yo adulto ante las dificultades de la vida puede anhelar esa época dorada[119]. Freud no deja de señalar la compleja, la contradictoria relación que el yo adulto establece con ese narcisismo primario universal, ya que "La evolución del yo consiste en un alejamiento del narcisismo primario y crea una intensa tendencia a conquistarlo de nuevo"[120].

Nos podemos preguntar así si el mito de Narciso, que tantas veces encontramos en Brines, no es un subtema de su mito primordial, el niño divino, tal y como lo estudiaremos en un próximo apartado[121]. A la vez, el deseo de fusión de Narciso[122] nos va acercando a la configuración del mito espacial briniano, una de cuyas características principales (hecha realidad en la infancia) parece ser la comunión con los espacios del mundo.

La vinculación entre Narciso y la niñez está presente en Brines ya en un texto muy temprano, "Canción del huido", un poema adolescente recuperado en *Poemas excluidos*:

> Tendré un día que partir
> de la ronda de los niños,
> y habré de seguir camino
> hasta olvidarme de ti.
> [...]

---

incluirlo aquí por ese segundo Narciso que se mira en el mundo que, como el primer Narciso, busca superar la discontinuidad radical que supone todo ser humano.

[119] Vid. Sigmund Freud, "Introducción al narcisismo" en *Introducción al narcisimo y otros ensayos*. Madrid. Alianza. 1973, e *Introducción al psicoanálisis*. Madrid, Alianza, 1996, pp. 430-448.

[120] "Introducción al narcisimo", ed. cit., p. 35. "Como siempre en el terreno de la libido, el hombre se demuestra aquí, una vez más, incapaz de renunciar a una satisfacción ya gozada alguna vez. No quiere renunciar a la perfección de su niñez [...] Aquello que proyecta ante sí como su ideal es la sustitución del perdido narcisismo de su niñez, en el cual era él mismo su propio ideal" (id., pp. 28-29).

[121] Véase *infra* el apartado 5.3.

[122] En el apartado anterior hemos visto lo mucho que tiene que ver la presencia del elemento acuático con ese deseo de fusión, casi siempre frustrado. Ahora, podemos poner esto en relación con el mito de Narciso, en el que tan importante papel cumple (en su relato original) la presencia del agua.

Era el cauce flor y guijos
cuando sintiendo la sed
quise en el agua beber
y que me mirara el río.[123]

En el único poema publicado antes que *Las brasas*, Brines hace alusión de nuevo a ese impulso narcisista:

Hace ya tiempo, en el verano,
debajo de los pinos que rodean la casa,
en la cueva de un tomillar,
que abandoné el amor de mí mismo.
Después la vida no da mucho
y en la ignorancia de los jóvenes
crece una rama de sal,
que entregamos confiados al amor
para que nos golpee.[124]

Si la infancia, siempre dichosa en Brines, no conoce propiamente el erotismo, el descubrimiento del sexo y del amor puede ser también en la juventud el descubrimiento de los propios límites y por tanto del fracaso. Los deseos no son siempre correspondidos o lo son por breve tiempo. Por ello, el poema invoca, frente a la dolorosa experiencia del amor,una época en que el yo lo llenaba todo y no encontraba límites a su deseo.

En Brines nos encontramos así con una visión ambivalente de la juventud. Con mucha frecuencia la edad juvenil recibe la misma caracterización positiva que la infancia, incluso su aureola mítica. Así, un poema como "Los veranos" atribuye a los jóvenes la cualidad de anular el tiempo, cualidad propia tan sólo de los dioses[125] (y en el imaginario de Brines, también del niño):

[123] Ed. cit., pp. 11-12 (el subrayado es mío).
[124] "Retorno de la noche", *Poemas excluidos*, p. 14.

El ritmo tan oscuro de las olas
nos abrasaba eternos, y éramos sólo tiempo.
Se borraban los astros en el amanecer
y, con la luz que fría regresaba,
furioso y delicado se iniciaba el amor.

[454]

Aquí el erotismo no supone una ruptura de la edad paradisíaca sino que prolonga con su intensidad aquella experiencia, anulando la amenaza temporal a través de los ritmos primordiales de la vida. Desde este punto de vista, el niño y el joven no son sino uno solo. Así cuando Narciso envejecido mire a aquel primer Narciso contemplará a un ser inmortal, niño o joven, mirándose no en el río de Heráclito, sino en un mar eternamente renovado.

Sin embargo, por mucho que una al niño con el joven es obvio que son dos estadios diferentes de la vida, incluso si sólo pensamos en la primera adolescencia. Si para Brines el Tiempo es el gran enemigo, no puede dejar de ser sensible a los cambios que experimenta el propio cuerpo. El proceso de crecimiento es uno de los primeros signos por los que Narciso niño comienza a comprender que en el mundo existe un elemento perturbador. Esto es ya evidente en *Palabras a la oscuridad*. Si la primera sección evoca con nostalgia el tiempo feliz de la niñez, la segunda sección, dedicada a la juventud, deja bien a las claras que el joven ya no es aquel inmortal que habitaba en Elca:

[...] en todos los lugares
de la tierra,
el tiempo le señala
al corazón del joven
los signos de la muerte
y de la soledad.

[106]

[125] En esta visión de la juventud, Brines coincide con un poeta muy cercano, Carlos Bousoño, que mira al joven como un inmortal en poemas como "El joven no envejece jamás" o "Fila juvenil" (*Primavera de la*

Ya en *Las brasas*, en uno de los textos de la tercera sección, aparece una visión más oscura de la juventud. El joven se encuentra ya muy lejos ya del reino de la infancia:

> No existía la muerte; cuánto orgullo
> feliz. [...]
> Podrías encorvarte, pocos son
> los amigos que te quedan, y tan joven
> que con el cuerpo sano se enamoran
> de tu tristeza las muchachas. Mas
> ya la muerte muy poco rompería.
>
> [48]

Aquí el cuerpo es a la vez viejo y joven, encorvado y sano. El sorprendente condicional del verso último nos muestra una ausencia, la de la prótasis. Una oración rota, un poema que pareciera inconcluso, como signo de una vida quebrada, incompleta ya para siempre. Sin embargo, podemos imaginar una proposición subordinada adecuada: por ejemplo, "si te llegara la muerte ahora mismo". Una reflexión que puede aplicarse perfectamente a un hombre muy viejo: su cuerpo está tan destruido, su desencanto ante la vida es tal vez tan profundo, que en efecto la muerte tiene muy poco que romper. Sin embargo, resulta muy inapropiada para referirse a un joven, sobre todo en un autor como Brines que valora tanto el vigor y la belleza juveniles. Pero precisamente esa ruptura de una expectativa del lector resulta muy esclarecedora. Brines nos está diciendo que el joven es ya demasiado viejo, que su naturaleza no participa en absoluto de la inmortal del niño. Testimonio de ese cambio de estado es precisamente el amor sexual. No podía ser menos: en la vida de cualquier ser humano la aparición del erotismo así como los cambios corporales que determinan los caracteres sexuales secundarios son signos muy claros de que se está dejando atrás la niñez[126]. El primer enamoramiento supone una experiencia nueva, un poderoso impulso más allá del reducido ámbito familiar.

---

muerte. Poesías completas (1945-1998). Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 495-498).

[126] Por otra parte, y aunque esto suponga referirse a circunstancias biográficas que no aparecen de manera explícita en la escritura, el descubrimiento del sexo en una persona homosexual supone una ruptura con el

"Días de invierno en la casa de verano" de *El otoño de las rosas* ejemplifica perfectamente la ambigua vivencia de la sexualidad. El poema parece pronunciado en voz baja, en una atmósfera de misterio no sólo por el pudor con que se refleja la situación evocada (¿el autoerotismo del poema es sólo una contemplación demorada del propio cuerpo desnudo o más bien –y me inclino por esta segunda opción- se nos habla con mucha delicadeza de una masturbación?), sino también por la confusas lindes entre infancia y primera adolescencia, por la visión de la sexualidad como amiga y enemiga (enemiga en el momento preciso en que aparece el otro, es decir, la vivencia del amor):

Se iba ajando la luz,
y aquel sosiego rosa en los cristales
era el calor del día que acababa,
y el cuerpo del muchacho,
en el cuarto de baño de septiembre,
se quitaba las ropas:
era el momento último del canto de los pájaros.
Era el rito muy lento, y muy secreto,
con el vigor del agua, y la presencia joven
de la carne desnuda.
El tiempo se perdía, y aquel cuarto
era una claridad disminuida
al fondo del espejo.
La reclusión del campo, las memorias
recientes del verano junto al mar,
abrían un espacio de misterio,
y era una turbación muy delicada
aquel encuentro con la propia carne.
La intimidad del mundo, y el placer
que aprendía, *me hacían como un dios*,
y ya falsario del amor, bien supe
que aquel acto abatido y demorado
era el mejor remedio a *quien estaba*

---

mundo de un niño (impregnado de referencias católicas) en el que no existía apenas conflicto con la

perdiendo ya la vida.
[...]
En el tiempo feliz no había muerte,
y juntos la pureza y el pecado
descubrieron el mundo más dichoso.
[*los subrayados son míos*]
[385-387]

La anulación del tiempo a través del ritual, la ausencia de la muerte convierten a este Narciso (doblemente reflejado en el agua y en el espejo) en una especie de semidiós. El agua vuelve a ser aquí el ámbito de un estado paradisíaco, vivencia que viene reforzada por la convivencia entre pureza y pecado. Frente a las prohibiciones de la sociedad, el niño-adolescente de este poema vive en la protección del espacio cerrado, en la vivencia casi uterina del baño, el regreso a un estado presocial, en el que no existe pecado alguno, en el que todo es vivido con inocencia. Si en el relato del Génesis, la pérdida del Paraíso no sólo suponía la entrada en el reino de la enfermedad y el envejecimiento sino también el comienzo de una vivencia culpable del propio cuerpo, que había que cubrir para ocultar una desnudez vergonzosa, el protagonista de esta escena regresa a una edad atemporal sin imposiciones morales. Amoral como los dioses paganos, Narciso habita un reino en el que, sin embargo, la amenaza está en el amor más que en el sexo: en la necesidad de otra persona, en la ruptura de ese espacio cerrado donde ni el tiempo llega.

La situación plasmada en este poema es interesante sobre todo por situarse en un libro como *El otoño de las rosas*, donde la visión predominante es una valoración de la juventud y del amor juvenil, valoración desde la elegía, desde la pérdida, pero valoración positiva al fin y al cabo. En Brines encontramos una significativa evolución en la actitud que se toma respecto a la juventud, evolución que tiene altibajos como muestra el poema que acabo de comentar. Da la sensación de que la obsesiva presencia de la muerte en la cosmovisión de Brines impulsara una llamativa relación dialéctica entre el yo biográfico y el yo lírico. Si en *Las brasas*, la juventud del poeta, que aun no contaba los 30 años, le obligó a crear un yo lírico de una edad más avanzada que la suya,

sociedad.

cuya trayectoria vital más larga hiciera más creíble su amarga visión, en *Palabras a la oscuridad* por el contrario la elegía ante la niñez perdida prolonga la línea del libro anterior pero utilizando como contrapunto un yo juvenil. Ese joven, al tiempo que experimenta con dolor el apagamiento progresivo de su juventud, recuerda amargamente la niñez perdida. En el acercamiento entre el yo biográfico y el yo lírico, el joven se ve a sí mismo como alguien envejecido al compararse con el niño que fue. Desde ese punto de vista, el joven es ya demasiado viejo, no tiene nada que ver con el niño.

Por el contrario los libros posteriores irán mostrando una visión de la juventud más positiva hasta culminar en la franca idealización (excepto en algún poema[127]) de *El otoño de las rosas*. Desde el yo maduro que escribe, la pérdida de la juventud, su lejanía en el tiempo, convierte a ésta en una realidad tan mítica como la infancia, con la que a veces se confunde tanto en su plenitud vital como en su ignorancia de la muerte, es decir, en su esencia divina. Significativamente esa valoración mayor de la juventud, más positiva cuanto mayor es la distancia desde la que la contempla el yo biográfico (confirmando así el machadiano "se canta lo que se pierde") viene acompañada de una visión cada vez más vital y desinhibida del erotismo, cuyo objeto de deseo es cada vez más explícitamente un cuerpo joven.

Un tema repetido en los poemas eróticos de Brines es precisamente la importancia de esa juventud. El cuerpo juvenil, más allá de su armónica belleza y su atractivo erótico, evoca en el amante la edad perdida, el anhelo de recuperar un tiempo de plenitud, dorado en el recuerdo. Evidentemente, aquí Brines sigue una larga tradición que viene ya de los poetas latinos y griegos y a la que, en épocas más recientes, pertenecen nombres como Kavafis, Cernuda o Gil-Albert. En Brines, a menudo, la juventud del cuerpo parece ser más importante que su belleza o que cualquier otro rasgo de la persona deseada. Un poema como "Canción de los cuerpos" une la desinhibida vivencia del sexo sin amor, casi provocativa en sus preparativos ("La cama está dispuesta") con una exaltación de la juventud, que si en un nivel superficial parece relacionarse tan sólo

[127] La ya citada de "Días de invierno en la casa de verano" o la de "Versos hostiles", donde un tipo de jóvenes es contemplado con desagrado, pero al mismo tiempo se señala que, cuando dejen de ser jóvenes

con el goce sexual y la belleza, en el contexto de la obra briniana nos habla de ese doloroso anhelo de recuperar algo perdido para siempre:

La cama está dispuesta,
blancas las sábanas,
y un cuerpo se me ofrece
para el amor.
[...]
Que no hay felicidad
tan repetida y plena
como pasar la noche,
romper la madrugada
con un ardiente cuerpo.
Con un oscuro cuerpo,
de quien nada conozco
sino su juventud.
[352]

En "Último encuentro de los tres", la memoria permite al poeta un reencuentro, pero si lo esperado hubiese sido un encuentro entre dos, el poeta y su antiguo amante, el texto retrata la doble cara de ese anhelo de revisitar el pasado: el deseo que se experimenta es tanto deseo del otro como deseo de uno mismo. El yo lírico sabe que los años no sólo le han robado a la persona amada, sino también su propio rostro en el espejo, el cuerpo joven donde se albergaba una vida todavía no vencida por el devenir temporal:

La casa, envuelta en sol, deslumbra blanca,
y caen del tejado las palomas
a la terraza de ella. Los jazmines
huelen a otra mañana, y aquel lecho
de dos en la penumbra suena. [...]
Las puertas de la casa están abiertas,

"[...] pueden ser mejores [...]/ mas entonces/ no serán vistos [...]" (p. 422), lo que no deja de ser una valoración de la juventud *per se* más allá de la personalidad individual.

y escondido en la clara galería,
el único habitante que ahora soy
oye sus pasos ya, cerca sus voces,
porque los dos regresan para siempre
de donde hubieran ido, y les espero
antes de que me vaya yo también.

[364]

Si aquí Narciso comparte su amor entre su propia imagen y la de otro ser, el poema que antecede a éste en *Insistencias en Luzbel*, "Sucesión de mí mismo" Brines hace explícito el desdoblamiento de un yo que se desea a sí mismo ya desde el lema que antecede a los versos:

Es ardiente el pasado, e imposible:
breve noche de amor conmigo mismo.

[362][128]

Es obvia la presencia de Narciso anhelando fundirse con su reflejo. Pero se trata de un Narciso que se contempla en el río de Heráclito o más bien en el de la memoria: no es un joven que ama su propia belleza, sino un hombre maduro enamorado del joven que fue un día:

Un bulto juvenil de la penumbra surge
y ha subido sin ropas a mi lecho,
y en la tarea del amor completa
la noche ahora tan breve.
Este mudo muchacho está encendido
de una pasión oscura y alejada,
y sus dientes furiosos y su lengua dulcísima
rescatan de mi carne la densidad del tiempo [...]
Desde el balcón le espío
llegar hasta la esquina de la casa,

[128] El desdoblamiento de la personalidad se cumple incluso en la figura del poeta, ya que la autoría de este lema se atribuye a unas siglas "F.B.", obviamente, el propio Francisco Brines. La autocita revela así un yo que no puede identificarse plenamente consigo mismo.

y allí ha permanecido en la mejilla de la primera luz.
Con el sol y los pájaros el día se hace largo,
y en la esquina el muchacho ya es este mudo anciano que vigila el balcón,
allí donde él se mira con un cuerpo aún robusto y fatigado.

Borrada juventud, perdida vida, ¿en qué cueva de sombras
arrojar las palabras?
[362-363]

La imagen sin duda más sorprendente del poema, original empleo de la superposición temporal[129], es el acto sexual entre el hombre maduro y el joven que fue, la fusión erótica que permite la reintegración a la unidad de un ser desgarrado en múltiples rostros y cuerpos[130], que la memoria no alcanza a reunir sino en la brevedad de esta noche. Sin embargo, tan importante como ésta es la imagen del anciano que aparece al final del texto: la escritura permite no sólo esa fusión de pasado y presente, sino también de presente y futuro. Pero esa unión de tiempos no implica en el fondo una anulación del devenir, sino la confirmación de que la temporalidad destruye la identidad del cuerpo, y por tanto la del yo: joven, adulto y anciano son y no son el mismo. Ni siquiera las palabras sirven para reintegrar los diferentes yoes a la unidad perdida: el lamento final identifica el fracaso de la vida con el fracaso de una escritura que se quiere memoria. Lejos de poder mirarse en la escritura como en un espejo (un poema metaliterario de *La última costa* se llama precisamente "Imágenes en un espejo roto"), las palabras se albergan en una oscuridad de las que no puede rescatarlas mirada alguna.

La imposibilidad de Narciso de encontrarse a sí mismo, de remontar la corriente no le lleva sin embargo a renunciar a esa búsqueda. El deseo se pierde en un laberinto de espejos, en un ambiguo juego en el que el amante es el otro y uno mismo, en donde el amante es reflejo y a la vez corriente ajena, sin que sepamos al final a ciencia cierta si el poema nos ha contado un encuentro erótico o si todo es una representación imaginaria

[129] Sobre este término acuñado por Carlos Bousoño, véanse su *Teoría de la expresión poética*, I. ed. cit., pp. 389-403 y "La poesía de Francisco Brines", *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., pp. 69-76.

de ese doloroso e intenso encuentro con el propio pasado. Así sucede en un texto no recogido en libro y que transcribo aquí completo:

PARTE DE UNA HISTORIA

¿Quién era aquel muchacho que llegó a la ciudad
tan secreto y tan mudo, con tanto tiempo encima?
¿A quién seguía nocturno por las calles?
¿Camino de qué infierno caminaba?

Miro incendiarse el día en sus pupilas
lejanas, diminutas. Agoreras las aves
gimen en torno suyo. Ese muchacho
¿qué guarda? ¿qué persigue? ¿a quién espera?

El viento trae una voz que canta sola
en otra parte, y el muchacho viene
sanguinario y hermoso hasta mi lecho
y mudo me pregunta por su vida.

Acecho sin piedad un rostro envejecido.
De su mano camino bajo una lenta lluvia.
Me sonríe la noche con desgana insistente
y sus labios me inventan para siempre un jardín.

¿Quién era aquella sombra que no amaba,
aquel difunto solo y aterido?
Hay un perro que ladra en los desmontes
y una luz que golpea al que ciego camina.

Ahora miro los días que no tuve
en la yerba descalzos, matinales.
Un muchacho camina hasta la vida.

[130] Cf. Alfonso Sanz Echevarría, "La insistencia de Francisco Brines", *Jugar con fuego. Poesía y crítica*, III-IV, 1977, pp. 37-38.

Aquel que nunca fui abraza a quien no soy.[131]

El muchacho acude "sanguinario y hermoso": su belleza duele al poeta en tanto en cuanto es signo de una imposibilidad. Como si fuera una encarnación del Tiempo destructor, este joven viene a confirmar lo que sospechaba Narciso: no hay reintegración posible con el pasado. De ahí el desolado final: el río de Heráclito no sólo rompe la identidad de la sucesión del *yo* en el tiempo, sino que tiñe con igual irrealidad el pasado y el presente. El adulto se siente tan inexistente como aquel espectro de su juventud.

José Luis García Martín ha hecho referencia a ese Narciso que busca en otros cuerpos su propio reflejo:

> El deseo de recuperar la juventud perdida se encuentra en la base de la mayor parte de los poemas eróticos de Brines. En "Madrigal con epigrama" o "Recuerdo de la belleza humana",[132] por citar sólo dos ejemplos, aparece de muy evidente manera la identificación (como logro o como deseo) del amante y del amado. [...]
>
> La exaltación del acto sexual – tan característica de la poesía última de Brines-, de los fugaces y anónimos encuentros en los que el amor está ausente [...] es el tema de "Canción de los cuerpos" [...] El deseo de recuperar la juventud es [...] el sentido último del acto erótico.[133]

El propio Brines reconoce que en sus poemas eróticos el deseo del cuerpo joven es también un deseo de recuperar la propia juventud a través del otro:

> [...] la búsqueda erótica de la juventud no es sólo la búsqueda de la belleza, y la apaciguación del esplendor del instinto, sino la búsqueda de mi propia

[131] *Jugar con fuego. Poesía y crítica*; XI, 1981, p. 13 (el subrayado es mío). Este número de la revista está dedicado a "Los fantasmas del deseo".

[132] De estos dos poemas que cita García Martín, el más explícito es el segundo en el que el yo lírico le habla a su joven amante de "[...]mi deseo/ de ser yo tú" [357].

[133] *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz, Diputación Provincial, 1986, pp. 268-269. Cf. Douglas K. Benson, "El amor contra la nada: Pedro Salinas, Francisco Brines y la tradición clásica española", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XV, 1, 1990, p. 10.

> vida, el intento frustrado de lograr el encuentro con mi propia juventud. Es el deseo, en vida, de una primera resurrección.[134]

Esta visión narcisista, o parcialmente narcisista, del acto erótico sólo puede juzgarse desde la imagen completa de Narciso mirándose en el veloz río de Heráclito. No entenderemos cabalmente a este Narciso si no comprendemos que es siempre un Narciso frustrado, un Narciso que busca no sólo un reencuentro consigo mismo sino su fugaz identidad en el presente. Todo es irreal para este Narciso que se mira en un espejo que, lejos de reflejarle, destruye su imagen.

Sin duda, una de las presencias obsesivas en la escritura de Brines es el espejo[135]. Espejos de vidrio o de agua, espejos imaginarios de la escritura o de la memoria, la mirada del yo lírico busca respuestas al enigma de sí mismo, que es en el fondo el enigma de toda realidad, en esos reflejos infieles. Lejos de cualquier complacencia, los espejos siempre hacen su aparición en esta escritura para confirmar la falsedad de su reflejo, la imposibilidad de una unidad en un ser desgarrado. Así sucede por ejemplo, en dos poemas que aparecen uno a continuación del otro en *La última costa*, como un díptico de una misma realidad. El primero se llama "Espejo en Elca", espacio que nos remite a la vivencia de plenitud de la infancia ahora frustrada:

> Cuánto he tardado en llegar
> al sosiego de esta casa.
> Y el espejo ahora refleja
> el instante que me extraña.
>
> Ese extraño al que yo miro
> sólo parece que ve:
> simula al simulador
> que le mira y nada ve.

[134] Harold Alvarado Tenorio, "Con Francisco Brines", en Isabel Burdiel, ed., *Cuervo. Cuadernos de Cultura*, noviembre 1980, p. 22.

[135] Podíamos decir, parafraseando a Charles Mauron, que la imagen obsesiva del espejo nos conduce al mito personal del poeta, al mito central de su poética, el niñodiós (vid. Charles Mauron. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction a la Psychocritique*. París, Librairie José Corti, 1962).

[493]

La sencillez del vocabulario, el uso de la rima que parecería descuidada (con una palabra-rima, "ve", frente a la asonante de los primeros cuatro versos) puede hacernos pasar por alto este poema. Sin embargo, hay una visión sumamente interesante en él. No se trata sólo de que el ser reflejado en el espejo sea ciego, algo evidente desde una perspectiva realista, sino que el ser en apariencia real, el reflejado, comparte esa ceguera. Si al analizar el símbolo de la oscuridad tuvimos ocasión de ver la fuerte hilazón que existía entre ese hundirse en la sombra y la muerte, esa ceguera del yo no puede ser interpretada sino como una falta de existencia. El reflejo es alguien inexistente, en cierto modo un muerto. Pero Brines va más allá: el reflejado es tan irreal como él, se borra a cada instante. En la identidad entre el yo y su reflejo se advierte que ambos se sumergen en la nada, en el no ser: dicha identidad viene reforzada por la palabra "ve" en posición final de verso, donde la elegancia fónica es sacrificada a un paralelismo semántico en el que paradójicamente esa insistencia en la visión revela la imposibilidad de toda mirada. ¿Qué se puede ver si el yo no existe y el mundo se borra a cada instante?

El poema que sigue a éste en *La última costa* se titula "Espejo en Sevilla". Lejos de resultar anecdótica la mención de los dos espacios, la coincidencia de una misma experiencia en dos lugares distintos (uno de ellos, Elca, biográfica y simbólicamente mucho más importante que el otro) destaca esa imposibilidad de encontrar un espacio a salvo del tiempo. Como variaciones musicales sobre un mismo tema, ambos poemas insisten en la idea de que el ser humano es siempre un reflejo, no alguien real:

La vida se fue conmigo
y me he quedado sin mí,
y el vacío que ahora tengo
no me lo llena el morir.

La imagen en que me miro
más que reflejarme a mí

soy yo mismo: una apariencia
que ahí existe, sin vivir.
[494][136]

Por tanto Narciso no es un hombre de carne y hueso que intenta en vano abrazar su imagen como en el mito clásico. Es un reflejo que contempla otro reflejo. Ambos son la misma nada. Así, el espejo cumple su función de desvelamiento. En él se reconoce el yo. El poeta se atreve a mirarse, cumpliendo el doloroso mandato del *nosce te ipsum*: en la inexistencia del ser que alberga el espejo el yo lírico reconoce su propia inanidad, la muerte como realidad última de su desgarrado vivir.

Pero Narciso al mirarse en el agua no sólo ve su rostro. El espejo móvil de la corriente refleja asimismo el paisaje que le rodea, el espacio del mundo en toda su precaria belleza. Escribe Gaston Bachelard, refiriéndose a lo que él denomina *narcisismo cósmico*[137]:

> [...] Narciso en la fuente no está entregado tan sólo a la contemplación de sí mismo. Su propia imagen es el centro de un mundo. Con Narciso, por Narciso, es todo el bosque el que se mira, todo el cielo el que viene a tomar conciencia de su grandiosa imagen.[138]

> [...] El cosmos está de alguna manera alcanzado por el narcisismo. El mundo quiere verse.[139]

¿Existe en Brines también este "narcisismo cósmico"? Y si existe, ¿cómo se da? ¿Narciso busca en el espacio de la naturaleza la permanencia que le niega el espejo y el cuerpo de la persona amada, o a la vez que intenta encontrar una respuesta a su anhelo de eternidad quiere salvar asimismo ese espacio, sumergido también en el río de Heráclito? Para responder tenemos que volver de nuevo al primer Narciso, al niño-dios

[136] Podemos preguntarnos hasta qué punto el uso de la rima no supone en ambos poemas otro espejo, en tanto en cuanto se establecen correspondencias, ecos, reflejos entre un verso y otro, sin que realmente la humilde asonancia pueda conseguir una reintegración musical, una unidad.
[137] *El agua y los sueños*..., ed. cit., pp. 44-47.
[138] Op. cit., p. 44.

que era plenamente uno consigo mismo y que encontraba en el mundo una continuación de su propio ser. He aquí unos versos a los que habremos de volver:

> Todo es igual a mí, todo es un mismo Dios,
> sólo que en mí yo vivo,
> y también en el mar, en el ciruelo abierto
> o dentro del sosiego de su sombra,
> en las alas sonoras de esta abeja,
> en este goce ardiente que aplaca la fatiga.
>
> [480]

Para Christine Arkinstall, la vivencia briniana del espacio paradisíaco de la niñez

> se caracteriza por la ausencia de divisiones de cualquier tipo, por la identificación total de ser humano y naturaleza. [...]
>
> Al no existir ninguna separación entre ser humano y entorno natural ni, por ende, ninguna dicotomía jerárquica de civilización y naturaleza, no hay ninguna distinción entre espíritu y cuerpo. [...] Este paraíso idealizado es un universo narcisista, en el cual el niño se cree un dios [...] con el poder de hacer y deshacer el mundo creado, según su antojo. [...] En semejante plenitud no se conoce el tiempo ni la muerte, agentes destructores del cuerpo, sino sólo el placer eterno del mismo [...][140]

En el amor autosuficiente de la niñez el divino Narciso ama el mundo que le rodea como parte de sí mismo y a sí mismo como parte del mundo: igual de "inacabable" es el amor que le despierta el mar y el que vierte sobre su propio ser. El agua, espejo primordial y sustancia de comunicación de la materias, es el correlato simbólico de esa fusión, de un mundo en el que incluso el hermoso amor entre dos personas sería una perturbación:

---

[139] Op. cit., p. 51.

[140] Christine Arkinstall, *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*, ed. cit., p. 23.

y sólo existe el mar, el cuerpo[141] de una gloria azul e inacabable,
y aquel que lo contempla con ojos escondidos, y la mirada ardiente:
el muchacho, con un secreto amor también inacabable de sí mismo,
porque el mundo y la vida se hospedan sólo en él.
Y nadie aún existía que a él le desplazara, ni tu humana hermosura.

[458-459]

La figuración sagrada de un tiempo cíclico vuelve a despertar la imagen de un Narciso cósmico, esta vez identificado con algo que no es el propio poeta: así en "Viaje por el Nilo" nos encontrábamos con ese dios misterioso, que se miraba en el célebre río. Para ese dios Narciso, auténtica eufemización del tiempo, la belleza del mundo es un espejo de su propia hermosura. Mirar el mundo supone también "la contemplación ardiente de sí mismo" [465].

Semejante a ese Narciso cósmico, el niño no sólo se miraba a sí mismo, sino que salvaba con sus ojos la hermosura del mundo. El niñodiós reflejaba esa belleza y esa belleza era el espejo de sí mismo:

Aguardaban mis ojos aquí que el cielo fuera brasa
y siempre aparecían los astros, puros, vivos
[...] con la exacta hermosura de lo eterno nacido.[...]
La juventud del mundo, su gozoso latido,
daba en sí testimonio de mi vida.
¿Quién podría apagar las llamas de mis ojos?
Destellaba el vivir,
y yo testimoniaba la existencia.

[484]

El yo adulto experimenta no sólo la pérdida de la unidad del yo, sino también la ruptura de la unidad con el mundo[142]: es más, unidad del yo y fusión del yo con el

[141] Nótese cómo la palabra "cuerpo" sugiere la continuidad entre el cuerpo del niño y el espacio que le rodea, así como la posibilidad de una unión física, que puede evocar la de dos amantes pero también la que existe entre la madre y el niño antes del nacimiento.

espacio natural se confunden en una misma vivencia, la de la infancia, donde el tiempo estaba ausente y por tanto la realidad toda se vivía como un *continuum* sin fisuras, antes de que la sucesión temporal viniera a imponer la discontinuidad no sólo respecto al espacio circundante, sino en el mismo sujeto.

Se comprende así que Dionisio Cañas hable de un cierto "narcisismo generoso" en Brines, en el sentido de que el espejo no sólo refleja su ser, sino también un mundo del que forma parte, en el que otros seres humanos comparten el mismo destino:

> La imagen del espejo ha servido habitualmente en la poesía de Brines para hacerle y hacernos reflexionar sobre el paso del tiempo desde la perspectiva de un narcisismo generoso. Esta aparente paradoja (el narcisimo-generoso) no es tal si constatamos que no es solamente el cuerpo propio el que se ve reflejado en las aguas espejeantes de los poemas, sino también el de las personas, deseadas o queridas: amantes, familiares, amigos, los humanos todos. Espejos de los ámbitos cerrados, donde el amor se realiza agotándose en el contacto corporal; espejos donde la soledad del hombre aparece más dolorosamente reflejada; espejos deformantes, esperpénticos, donde la máscara humana se hace careta, burla, de los sentidos. Peor ahora Brines levanta los ojos al firmamento, y, a pesar de no verse a sí mismo, ve la vida [...][143]

Como testimonio de esa vinculación entre la nostalgia de un yo unitario y la añoranza de un mundo sin fisuras, de esa continuidad del ser, se nos ofrece una curiosa imagen en el principio del poema "Sucesión de mi mismo", en el que asistíamos al encuentro sexual entre el yo adulto y el yo joven:

Al aire del jardín

---

[142] "Conocerse es inevitablemente conocerse doble, puesto que es conocer que nos conocemos conociendo, y por esta distancia instaurada en el ser, admitir una objetividad que conjuntamente funde y prolonga la de lo que nos rodea. [...] Narciso no puede reunirse consigo mismo sin ahogarse.
De esta forma, la contemplación sigue estando condenada a un simulacro, a una parodia de comunión; esto es lo que significan nuestros espejos sólidos. La frontera que una placa de vidrio o de metal erige entre lo real y lo ficticio vale por la que separa la existencia de lo absoluto. [...] Eludiendo la unidad, todo será doblado en el espejo" (Jean Paris, *El espacio y la mirada*. Madrid, Taurus, 1967, p. 294).

la cama está revuelta de sábanas y luna,
y en ellas está el cuerpo solitario y desnudo.
Velan los ojos, en las sombras del pino plateado, la hiedra de las tapias
y la vida furtiva de los astros.

[*el subrayado es mío*]

[362]

El verso segundo nos ofrece una sorprendente fusión de elementos. Evidentemente, a poco que reflexionemos, podemos explicar la imagen desde un punto de vista realista sin excesivo esfuerzo: la luz de la luna cae sobre la cama, iluminando con su peculiar resplandor las sábanas, tan blancas como el astro. Sin embargo, la condensación expresiva dota de un misterio especial a este verso, que nos lleva a una lectura simbólica. La conjunción copulativa "y" viene a equiparar en el plano sintáctico dos elementos muy distintos (sólo igualables en su blancura) como complementos del adjetivo "revueltas". Sin embargo, semánticamente se produce un choque muy fuerte: si bien entendemos que el desorden de las sábanas nos lleve a hablar de una cama revuelta, no puede comprenderse cómo la luna tiene ese mismo efecto. La cama parece así envuelta en un halo mágico, atmósfera que propicia el sorprendente desdoblamiento del yo en el poema y su fusión en un abrazo erótico. Esa fusión a través del eros mediador entre tiempos y yoes sucesivos viene anticipada en el poema por la fusión de un elemento terrestre, las sábanas, con un elemento celeste. Hay así una unión cósmica, de tierra y cielo, paralela a la unión del yo consigo mismo: un Narciso cósmico a la par que un Narciso enamorado de su propia juventud. El anhelo de fusión con el mundo superior del cielo viene también expresado en el poema por la mención de los "furtivos astros". Si por una parte el yo lírico no logra atrapar esos astros que se le escapan, por otra en el espacio íntimo de la habitación se produce el doble milagro, el abrazo con la luz lunar y el abrazo con su yo perdido.

No resultaría demasiado sorprendente que la imagen de la luna y las sábanas le hubiese venido sugerida a Brines por la observación de la naturaleza: la bella expresión podría

[143] "Francisco Brines: plenitud y entusiasmo de un canto otoñal", *Ínsula*, 485-486, 1987, p. 32.

evocar el rielar de la luna sobre las olas del mar, con lo que el desorden de las sábanas se asociaría al oleaje de las olas y a la blancura de la espuma. Brines (en quien, como veremos, se repite el tema del acto amoroso dentro o a la orilla del agua) nos da en un poema reciente, no recogido en libro, una imagen muy semejante, en la que la luz de la luna sirve como sábana que cubre a los amantes en el lecho de la playa:

> Al besarte, está naciendo el mundo
> por la primera vez. Resbala de la noche
> la luz lunar que ha mojado las aguas.
> Es la sábana blanca que en la arena se tiende
> para que nuestros cuerpos en ella testimonien
> el gozo de vivir, y amemos siempre el mundo
> porque una vez fue digno de este sueño.[144]

Si bien esta vinculación no es tan obvia en "Sucesión de mí mismo", la posible asociación en el lector nos situaría ante un nuevo elemento de fusión, el acuático, tan importante en la visión briniana del Narciso cósmico.

No es éste el único atisbo de esta presencia. En el poema que veníamos comentando nos encontramos con otros dos elementos mediadores, esta vez pertenecientes al mundo vegetal. El pino introduce una verticalidad que puede sugerir esa fusión entre lo superior y lo inferior. Por otra parte su color, plateado, remite evidentemente a la luz de arriba, a la luna que lo envuelve. De igual manera, la hiedra de las tapias es una planta que recuerda fácilmente esa mediación, ese deseo de fundirse: un vegetal que trepa por los muros hacia arriba y que, al abrazar la casa, evoca la fusión entre el espacio natural y el espacio construido (al igual que lo hace la unión entre la luna y las sábanas, o el espacio del jardín, naturaleza a la medida del hombre, o la ventana que suponemos abierta ya que entra el aire en la habitación). El abrazo de la hiedra refleja un mundo reconciliado,

[144] "Creados a su semejanza" en *Barcarola*, 56-57, 1998, p. 9. El título, de indudables resonancias bíblicas, evoca también ese Narciso cósmico que crea a un ser en el que reflejarse. Un curioso antecedente en la literatura en lengua española de esa fusión entre el mito clásico e imágenes cristianas lo encontramos en sor Juana Inés de la Cruz, quien en su auto sacramental *El divino Narciso*, convierte al personaje mítico en un trasunto de Cristo, que se mira en el ser humano, del cual le seduce su propia divinidad reflejada en él (*Obra selecta*. Barcelona, Planeta, 1991, pp. 351-424).

no herido por ninguna separación. Por otra parte, tanto el pino como la hiedra son plantas de hoja perenne, detalle que, haya sido tenido en cuenta o no conscientemente por el poeta, viene a reforzar la anulación de la temporalidad, la fusión de tiempos.

Asimismo, podemos preguntarnos si la mención del jardín es un simple escenario o es un espacio al menos parcialmente simbólico. ¿El jardín y la desnudez del cuerpo no nos sitúan de alguna forma en el espacio edénico, en ese jardín primordial en el que Narciso era uno consigo mismo y con el mundo?

Al hablar del agua, me he referido al poema "Sitiado por la divinidad", en el que el yo lírico no sólo contemplaba el mar, sino también el cielo nocturno y la tierra. El espacio terrestre, la playa es vista en este texto como un espejo:

> y esta playa desierta,
> que tuvo tantas huellas, y todas las borró,
> y espera otras distintas, signos vanos,
> *y es un espejo sordo, sin luz, es un espejo ciego*-.
> [*el subrayado es mío*]
> [416]

Todo espejo es ciego[145]. En ese sentido, esta expresión es un pleonasmo, una reiteración innecesaria. Aquel que nos mira desde el azogue no nos ve: he ahí la tragedia del Narciso clásico. Sin embargo, dicha expresión nos señala un anhelo del ser humano, un deseo profundo del yo lírico: Narciso desea ser mirado. En una lectura más superficial, el adjetivo "ciego" viene a ser casi una repetición del sintagma "sin luz": la playa puede ser vista como un espejo sin azogue, en el que la luz no se refleja a diferencia del mar. Sin embargo, el sentido profundo apunta más allá: el poeta enamorado del mundo quiere que el mundo le corresponda en su amor, convertirlo en el tú de una vivencia erótica. Sin embargo, ese mundo no llega a ser sino el ausente, el objeto de deseo perdido, el vacío que suscita el canto elegíaco.

[145] *Espejo ciego* es precisamente el título elegido por Alejandro Duque Amusco para encabezar su antología de la obra poética de Brines (Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993).

Esta lectura simbólica viene reforzada por el adjetivo "sordo". El yo lírico desea una comunicación plena con el mundo, un diálogo que es a la vez mirada y palabra. Pero no vive en el mundo de la analogía, sino en el mundo trágico de la ironía. Este universo irónico es ciego, sordo y mudo, condenando así a la voz lírica a convertirse en un resignado monólogo. Y, sin embargo, el poeta sigue interrogando al mundo, buscando su reflejo perdido, su rostro de niño divino:

Has cogido un espejo: no te ves.
Te miras en el cielo, y está negro.
[422]

El cielo es aquí un referente de eternidad. El yo lírico se mira en el espejo del cielo buscando un consuelo a la fugacidad de su existir. Recordando al primer Narciso, a ese que se reflejaba en el espacio circundante porque él mismo era reflejo del mundo, persigue en el espacio natural la inmortalidad que a él le falta. El cielo negro, el espejo ciego señala a un dios ausente. En el poema "En los espejos de los astros", el yo lírico mira a alguien que mira a su vez a los astros, como quien observa a una persona que se contempla en un espejo, a un Narciso que ignora la mirada de Eco:

Los astros se avecinan en la noche,
y acaso el pensamiento del que mira
su rostro en el espejo de este cielo
de tantos rayos de oro, y tan helado,
sea también gustar, aunque me ignore,
la ceniza caliente de una carne,
saber que la respuesta es no saber,
y que toda materia es soledad
que daña, y no se queda, y nos apaga.
Aleja tu mirada de la Tierra,
igual que aparto yo tu luz cansada.
No acerques mi existencia a tu vacío,
y que tu olvido cubra mi silencio.

En el poema se establece un contraste evidente entre la frialdad del cielo ("tan helado") y el calor del cuerpo humano, que es el mismo contraste entre tocar la fría superficie del cristal donde se refleja alguien y la calidez de la piel. La frialdad vuelve a ser signo de muerte, de irrealidad. La luz de los astros, lejos de dar calor, se convierte en una luz fría, que no da vida ni respuestas al ser humano ("saber que la respuesta es no saber"). De nuevo, volvemos a encontrarnos sin embargo con una equiparación entre el reflejo y el reflejado, aunque mucho más sutil: no sólo la eternidad es ilusoria, no sólo el ámbito celeste es el espacio de una ausencia, también lo terrestre ("la materia") parece contagiarse de esa misma inexistencia. Tierra y cielo, luz y materia se reflejan entre sí borrándose. Como en la tradición platónica, el mundo es sólo sombra, reflejo de una realidad ausente, sólo que, a diferencia del pensamiento de Platón, en ningún ámbito existe una entidad superior, henchida de realidad, de la que el mundo sea reflejo.

No es de extrañar pues que el yo lírico introduzca de pronto un imperativo: "Aleja tu mirada de la Tierra". En este mundo irreal, ser reflejado implica ser atrapado en el espejo de la Nada. Por ello, ser contemplado por la mirada ciega de los astros implica la muerte como la mirada de Medusa en el mito clásico. Pero de igual manera ser mirado por otro ser humano es peligroso: también la mirada humana es espejo donde nos miramos. Ese espejo de la carne es un espejo cruel, que sólo refleja nuestra mortalidad. La mirada humana y la divina son el espejo de la muerte.

Esta cercanía se vive de manera especialmente dolorosa en los últimos versos: ¿quién es ese tú que introduce de pronto el poeta? Creo que no me equivoco al decir que ese tú es doble, que hay dos lecturas posibles, cada una de ellas perfectamente legítima. La primera es la de un Narciso humano: una persona deseada que ignora al poeta, a quien esta vez le ha tocado representar el papel de Eco. El yo lírico responde al rechazo con el rechazo, ya que comprende al fin que, aun en el deseo erótico, el cuerpo del amante es un espejo de la nada. El rechazar la mirada del otro es rechazar también los ojos acusadores de la muerte que habita en su propio interior, la mirada de un muerto en vida que desvela al yo lírico la fugacidad del mundo y el muerto que es él mismo.

Al mismo tiempo, sin embargo, el verso "Aleja tu mirada de la Tierra" (donde la mayúscula parece señalar al planeta) parece remitirnos a una mirada exterior al mundo, una mirada que viene de arriba como la luz de las estrellas. Dios del olvido y del vacío, la mirada celeste es una mirada amenazante sobre el mundo. Narciso humano o ciego Narciso divino, su mirada sobre la Tierra la destruye. La inteligencia del ser humano contagia a los espacios de la naturaleza de una muerte que ésta ignora. Pero la muerte que se revela a través de la consciencia de un ser demasiado vidente surge asimismo del no saber (el mismo poema nos dice que saber y no saber son lo mismo), de la ceguera de un dios que no existe: si en la concepción cristiana el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, y la belleza de la naturaleza refleja la perfección de un Dios providente, aquí la muerte que se aloja en el mundo es un reflejo de un vacío, sólo divino en su omnipotencia. En otro poema, la mirada suplicante hacia el cielo únicamente produce la ceguera:

> y si al cielo dirijo la mirada
> para salvarme allí la negra niebla
> me cegará los ojos, y así será
> eso que habéis llamado el sueño eterno.
>
> [526]

Pero como ya he señalado, esta mirada de muerte también proviene de ojos humanos. El poema "Los espejos vacíos" de *El otoño de las rosas* nos muestra ese Narciso con mirada mortal, de basilisco o de Medusa, identificado ahora con el propio poeta. El texto nos sitúa en primer lugar ante un Narciso enamorado de su propia realidad corporal:

> De nuevo, carne, me has herido,
> y te contemplo y toco,
> cuerpo mío, de la más negra luz,
> que hoy a nadie reflejas:
> esa otra carne que en rara luz se afirma

si la sed del espejo la posee

(¿y cómo han de saciarse lo que huye
y el espejo que mira y envejece?).
[405]

El yo lírico es Narciso y espejo a la vez, pues el deseo erótico es visto a través de un juego de espejos en el que el amante no sólo busca reflejarse en el otro, sino también reflejar a la persona amada ("hoy a nadie reflejas"). Sin embargo, este espejo de carne es un espejo negro, un espejo efímero, donde ninguna belleza puede perdurar. Por ello los siguientes versos nos vuelven a presentar a un Narciso cósmico cuya mirada constituye una amenaza para el mundo:

Otro espejo a ti inquiere, vasto de noche y astros,
y hoy le ausentas tu carne:
no quieres destruir,
desde el reverso de tu luz gastada,
el cuerpo o el espejo casi eterno.

(Tu imagen, o ese espectro,
niega la realidad que le soporta, el mundo,
y en esa identidad de la inocencia,
los seres, que la vida simulan, se asemejan).
[405]

El ser humano es portador de muerte. En un mundo que se ignora mortal, aquél es la conciencia terrible del mundo, su espejo, su mirada medusea. Frente al *continuum* de la vida, el individuo consciente impone la discontinuidad del yo. Volvemos encontrar así el tema de la identidad entre el espejo y el reflejado: el mundo se convierte en una realidad fantasmal, se hace irreal en la fugacidad del devenir al ser contemplado por el hombre.

No obstante, Narciso sigue buscando la perduración en ese mundo que le seduce con una belleza que pareciera eterna. Por ello, se empeña en entablar con éste un diálogo amoroso, que le salve en su abrazo de su efímero existir. De nuevo, es el agua el elemento que promete a la vez que niega la fusión anhelada:

El mar es un misterio recogido,
lejos y azul,
y diminuto y mudo,
un bello compañero que te dio su alegría,
y no te dice adiós, pues no ha de recordarte.
Sólo los hombres aman, y aman siempre,
aun con dificultad.
¿Dónde mirar, en esta breve tarde,
y encontrar quien me mire
y reconozca?
Llega la noche a pasos, muy cansada,
arrastrando las sombras
desde el origen de la luz,
y así se apaga el mundo momentáneo,
se enciende mi conciencia.
Y miro el mundo, desde esta soledad,
le ofrezco fuego, amor,
y nada me refleja.
[*los subrayados son míos*]
[389]

En un universo irónico, la palabra "amor" sólo tiene sentido para referirse al frágil amor entre seres temporales y débiles, entre seres humanos. El amor a la vida, al mundo, a una divinidad imposible es un amor nunca correspondido, un diálogo siempre truncado, un monólogo frente a un espejo ciego. El Narciso que se mira en el espejo del mundo busca una unión que le otorgue la aparente eternidad de los espacios de la naturaleza. Pero ello resulta imposible pues su propia humanidad se lo veda.

José Jiménez, al estudiar el mito de Narciso en la Antigüedad en relación con el de Dionisos, señala la semejanza que se da entre ambos a la par que una diferencia irreconciliable. En opinión de este estudioso, ambas figuras están en relación con símbolos y rituales de la muerte vegetal y la resurrección. Sin embargo, mientras que Dionisos supone la disolución total, la participación divina en el todo y en su cíclica renovación, la figura de Narciso permanece en un trágico desdoblamiento[146]. Si el impulso dionisíaco lleva a superar las barreras del yo, Narciso sigue aferrado a su individualidad, a la seducción de la forma, incapaz de dejarse arrastrar por la corriente de lo informe que se sugiere en el agua. Así, una barrera infranqueable pone en duda

> [...] la proximidad entre Narciso y Diónysos. La sombra del dios se dibuja tras la imagen del adolescente. Su intento de aprehender la forma, de individuarla, de apropiarse de la belleza ideal, acaba en el fracaso. La revelación mistérica del dios abre, en cambio, el camino a lo deforme, a lo monstruoso, a lo bestial que habita en nosotros y que forma parte de la intercomunicación de todo en todo, como indistinción divina.[147]
>
> Diónysos revela la inmortalidad [...] Es el dios que muestra la permanencia, la continuidad de la vida [...] Narciso muere, fatalmente, por afirmar su humanidad, al individuarse su imagen [...][148]

El poeta elegíaco no puede renunciar tan fácilmente al yo. Como señalé en el capítulo tercero, lo elegíaco se caracteriza entre otros rasgos por una fuerte presencia del sujeto. El yo elegíaco, a la par que parece ocultar su figura bajo un velo melancólico, se afirma en el fondo como imprescindible, pues no puede haber sentimiento de pérdida si no hay memoria, si no hay una consciencia que dé testimonio de lo efímero. Pero, como también vimos en el citado capítulo, ese yo necesita a menudo de un tú, aunque ese tú exista siempre como ausencia. El poeta pregunta al mundo, quiere ser reflejado y reflejarle, pero sus palabras se borran en el silencio de una oquedad sin rostro. Brines es

[146] *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, ed. cit., pp. 34-54.
[147] Narciso sería así una figura más próxima a lo apolíneo que a lo dionisíaco, según la terminología de Nietzsche (vid. *El nacimiento de la tragedia o Grecia o el pesimismo*, Madrid, Alianza, 1993, *passim*).
[148] José Jiménez, op. cit., p. 54.

un poeta más apolíneo que dionisíaco y por ello se resiste a aceptar la disolución del yo en el mar de la muerte, el consuelo de una renovación cíclica en la que, sin embargo, la conciencia individual es destruida. De ahí también que el imaginario briniano, que no llega tampoco a optar por los consuelos del Régimen Diurno, rechace las imágenes más radicales del Régimen Nocturno, mostrando siempre una reticencia ante la visión eufémica de la disolución en la sombra.

En un poema muy reciente, no publicado en libro, el yo lírico quiere expresar una afirmación última de la vida antes de que la muerte se lo lleve. Pero esa afirmación sólo alcanza sentido en un juego de espejos. Dios es el reflejo que el poeta ha creado a su imagen y semejanza, pero a la vez ese Dios imposible es aquel que le regala el mundo, mundo-Narciso que el poeta quiere reflejar en sí mismo para que no se pierda. Dios, hombre y mundo, tres nadies que se miran y se reflejan entre sí, como si ese mirarse pudiera alejar la muerte definitiva:

LA HORA CERRADA

Ya está todo dispuesto,
hay un reloj que marca detenidas
las doce no solares,
la casa está vacía y no hay valija ya que prevenir,
en la estación la niebla aleja aún más
el silbido pretérito,
afantasma en el puerto los cascos de los buques.

¿Podré aún llegar a ti,
ancianísimo espíritu antes de que obedezcas
la última ley prescrita hacia la nada,
para así devolverte
un reflejo del mundo que me diste,
acercarte el espectro de la vida que amamos,
recibir tu piedad,
ungirte con la mía?
¿Y allí estará él aún, o será ya carencia?

Despoblados los tres,
las sombras no serán.
Ni la luz, ni el vacío.
¿Hasta cuándo ahí el mundo?[149]

El espejo alcanza así en Brines un sentido metafísico. Más allá de su realidad sensible, el cristal señala el verdadero rostro del ser humano que no es sino su carácter fantasmagórico, ser herido en su entraña misma por el no ser. El poema "Objeto doméstico en museo" muestra un significativo contraste entre el título que remite a una experiencia cotidiana, frente al sentido profundo de un objeto "doméstico" que parecía sin importancia:

Era un espejo egipcio, un óvalo de bronce.
Se asomaron los rostros, uno a uno,
desde quien lo pulió, y la dueña primera.
[...] La pausa sosegada de la muerte,
y el silencio.)

Después quien lo llevó de lo oscuro a la luz.
Lo retornó a la acción.
Curiosos visitantes, más fugaces,
fueron dejando en el borroso espejo
innumerables rostros.
También mi juventud
se inclinó en ese espejo,
y ciegos vio sus ojos en el bronce.
Una misma mirada desde siempre,
desde el remoto origen al fin que sobrevenga.

Frustrada posesión del cuerpo misterioso.
El espejo o el mundo, y nada nos refleja.
[*los subrayados son míos*]
[414]

El último verso resulta misterioso: la conjunción "o" ¿qué sentido tiene? ¿Es disyuntiva o por el contrario lo que muestra es la identidad entre dos términos? El primer sentido parece lógico: Narciso puede mirarse (como ya hemos visto repetidas veces) tanto en un espejo como en el mundo, siempre con el mismo frustrante resultado. Sin embargo, el segundo sentido es también válido y mucho más interesante[150]: este objeto doméstico trasciende su realidad cotidiana para convertirse en símbolo del mundo. Un mundo que aparece dominado por un tiempo cíclico, pero que para la conciencia individual es un ciclo de muerte donde cada yo es aniquilado, pues, desde una visión desacralizada del ciclo, cada mirada distinta, irrepetible se convierte en una misma y única mirada ciega: "Una misma mirada desde siempre,/ desde el remoto origen al fin que sobrevenga".

La muerte transitoria del espejo, que duerme en la oscuridad aguardando el redescubrimiento del arqueólogo, puede asociarse simbólicamente con la muerte cíclica de la naturaleza, que como Perséfone se sumerge en la noche sólo para volver a la luz. Sin embargo, el existir en el espejo es una vida prestada, una vida que necesita de la luz y de la mirada humana para ser. ¿Aludirá el poema también a la necesidad de que el mundo sea mirado por el ser humano, de que una consciencia se mire en el espejo del mundo, dando así sentido a la belleza de éste? El texto no lo dice explícitamente, pero no sería nada ajeno a la cosmovisión de Brines, en la cual el poeta, rota la ilusión de un mundo analógico, es sobre todo testigo del yo y de la vida. El mundo es lo que es porque es mirado por el hombre. Es éste el que le otorga un significado, que de otro modo no tendría.

Sin embargo, la equiparación simbólica entre el mundo y un objeto inerte no ofrece una visión esperanzada: el espejo es un objeto pasivo, sin vida propia, al igual que el mundo no puede ofrecer un tú al yo elegíaco. La naturaleza permanece muda, como un objeto o como un dios que no se preocupara del destino humano. Así, el mundo puede

---

[149] *El Cultural*, 1 de noviembre de 2000, p. 10.

[150] Ese uso de la conjunción "o" es el mismo que aparece en un conocido título de Aleixandre, *La destrucción o el amor*.

considerarse también como un Narciso[151], una realidad llena de belleza pero que no devuelve la mirada. La belleza del mundo transforma al fascinado en Eco, es decir, en un ser fantasmal. Pero el poeta, que es Narciso y es Eco, no se calla: sigue hablando de la naturaleza y a la naturaleza, aunque ésta no le responda nunca. Sea su espejo el mundo, la memoria, la escritura o incluso otro cuerpo, el poeta busca una imagen de sí mismo pero también de lo que le rodea para volver a ser uno, para recuperar la identidad perdida. Narciso, sin renunciar nunca a su individualidad, sigue mirándose insistente en el río de Heráclito, en los espacios del mundo.

[151] Escribe Juan Eduardo Cirlot en el artículo "Narciso" de su diccionario de símbolos: "Joachim Gasquet concibe el mito de Narciso no como una manifestación primordial del plano sexual, sino del plano cósmico, y dice que "el mundo es un inmenso Narciso en el acto de pensarse a sí mismo", por lo que Narciso es símbolo de esa actitud autocontemplativa, introvertida y absoluta".

5.2. Los espacios construidos

Por espacios construidos entiendo aquellos espacios que el ser humano ha creado o que han sufrido la intervención del hombre. En ese sentido, el jardín, aunque puede interpretarse como un espacio natural, tiene características propias en tanto que es una naturaleza domada, adaptada a esquemas humanos (no obstante, al menos en lo que respecta a Brines, la vivencia del jardín no difiere prácticamente del resto de los espacios naturales[152]). La importancia de la naturaleza en el imaginario briniano nos obliga a preguntarnos qué valor tienen los espacios específicamente humanos, sobre todo la ciudad y la casa. Surge así la necesidad de indagar si se da en estos ámbitos una vivencia diametralmente opuesta (en el caso de la ciudad y la casa) o tan sólo distinta a la del espacio natural y, sobre todo, si se cumple en ellos la hipótesis del espacio como resistencia contra el tiempo o si más bien, ausente por completo el tiempo cíclico de la naturaleza, nos encontramos con un ámbito donde resulta más fácil, más insidiosa la acción destructora del devenir.

En esta sección estudiaremos estas tres modalidades del espacio construido (casa, ciudad, jardín), si bien tendremos que volver a estudiar el significado de la casa cuando tratemos de los espacios de la infancia y, en el capítulo sexto, cuando abordemos la relación entre los espacios y la memoria. Esa insistencia no es algo casual: la casa, como tendremos ocasión de ver, se configura como uno de los espacios privilegiados con una mayor capacidad de resonancia simbólica.

[152] De hecho podría haberse incluido en la sección dedicada a éstos, pero dado que se trata de un espacio que tiende a contagiarse de algunos de los valores de los lugares (ciudad y casa) junto a los que aparece, he preferido estudiarlo aquí.

5.2.1. La ciudad

La ciudad, los paisajes urbanos, son una constante en buena parte de los poetas del medio siglo, como se percibe incluso en alguno de los títulos de sus libros: desde *Metropolitano* de Carlos Barral a *Tratado de urbanismo* de Ángel González, pasando por *Taller de arquitectura* de José Agustín Goytisolo[153], nos encontramos con distintas voces poéticas que fijan sus miradas en el espacio urbano. Éste se constituye como un referente casi obligado de la poesía del siglo XX, en el cual la tecnología y las estructuras sociales han producido una transformación radical en las relaciones del hombre con su entorno, un proceso que se había iniciado con la Revolución Industrial del siglo XIX y el avance imparable del capitalismo y de la burguesía y que encuentra quizás su primer gran testimonio poético en Baudelaire[154].

Evidentemente ese espacio urbano suscita respuestas distintas según la mirada que el poeta pose sobre el mismo, mirada que viene condicionada por la compleja interrelación de elementos que forman la ciudad y por la selección que sobre aquéllos ejerce la escritura. La ciudad no es sólo un espacio físico, sino que como espacio construido por el hombre refleja una estructura social, política, económica, incluso simbólica[155]. Es un espacio construido pero también un paisaje humano. Como escribe Domingo Yndurain:

> La realidad expresada por la palabra *ciudad* es compleja y polivalente en cuanto supone un conjunto de elementos heterogéneos: los que la componen.

[153] No podemos dejar de nombrar a Jaime Gil de Biedma, pues un "[...] aspecto importante de la poesía de Gil de Biedma es ese escenario urbano en el que se sitúan la mayor parte de sus poemas. En ello, hemos de ver, no sólo un signo de modernidad, relacionado con el reconocimiento del individuo del siglo XX como un ser distanciado de la Naturaleza, sino también una actitud irónica hacia esos moldes poéticos tradicionales en los que la naturaleza y los paisajes amenos eran escenarios convencionales" (Luis García Jambrina, ed., *La promoción poética de los 50*. Madrid, Espasa-Calpe, 2000, pp. 241-242).

[154] Cf. Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1998, *passim*.

[155] "Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancias, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos" (Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*. Madrid, Siruela, 1998, p. 15.

> La composición o conjunto de formantes crea el conjunto unívoco en el que, con mayor o menor claridad, subyacen aquéllos.
> [...] Pero la ciudad no es una realidad vacía; tampoco natural: la ciudad está creada por y para el hombre como una realidad artificial, distinta y aun opuesta a la naturaleza. Hay que señalar en ella la existencia de un número indeterminado de personas.[156]

Esa existencia de un paisaje humano, por el cual la ciudad es tanto un lugar físico como el conjunto de personas que lo habitan y modelan, es también destacada por un estudioso del espacio urbano, Marcel Roncayolo:

> [...] no es posible reducir la ciudad ni a un conjunto de objetos urbanos ni a una combinación de funciones; la ciudad reúne una población que se caracteriza por una determinada composición demográfica, social y étnica; es una forma de comunidad (en algunos casos, de coexistencia de comunidades) o de colectividad; es, por principio, esencialmente *política* [...][157]

Por tanto, la ciudad suscita de manera natural la pregunta sobre qué relación se establece con otros seres humanos. Si la soledad, no necesariamente negativa, casi es consubstancial a la vivencia del espacio natural, sobre todo si se pertenece a una cultura urbana, en cambio la ciudad establece de principio una dialéctica entre compañía y soledad, entre sociedad e individuo a menudo mucho más importante que la propia configuración física del espacio urbano. Por tanto, a la hora de analizar la presencia de la urbe en Brines, no podemos dejar de interrogarnos sobre qué relación se establece entre el yo lírico y su entorno social, si es que éste aparece como tal en la escritura.

En *Las brasas* predomina el entorno natural sobre el urbano. La ciudad apenas aparece, y cuando lo hace, se tiende a contemplarla desde una lejanía, lejanía espacial

> [...] se pobló la colina de rumores
> estremecidos, largos.

[156] *Ideas recurrentes en Antonio Machado*. Madrid, Turner, 1975, p. 128.
[157] *La ciudad.* Barcelona, Paidós, 1988.

Lejos, dormida, la ciudad temblaba.

[31]

o temporal:

Recuerda una ciudad de altas paredes,
donde millones de hombres viven juntos,
desconocidos, solitarios; sabe
que una mirada allí es como un beso.

[22]

La ciudad se configura así en Brines como un espacio distinto tanto al ámbito privado de la casa (tan importante en *Las brasas*, como pronto veremos) como al ámbito de la naturaleza. Se trata de un espacio de soledad, o mejor, de aparente compañía, en la que la presencia de otros seres humanos produce paradójicamente un mayor aislamiento, propio de la ciudad moderna (las "altas paredes" hablan evidentemente de esas barreras que existen entre los seres humanos, pero no deja de ser un rasgo que literalmente puede aplicarse a la configuración urbanística de ciudades como Madrid, en la que Brines ha vivido y sigue viviendo por temporadas). La mirada, tan importante en Brines, aquí se compara con un beso, pero no se trata en realidad de una identificación: una mirada en la ciudad es como un beso[158], porque es lo máximo que se puede esperar, porque el habitante solitario de ese ámbito debe contentarse con el calor efímero y más bien imaginario de unos ojos que se cruzan.

La única referencia con nombre propio en este primer libro es la del penúltimo poema ("[Esta grandiosa luz, que hay en el cuarto,]") en la que aparece Madrid, junto a la mención también con nombre propio de un espacio natural, la sierra de Guadarrama:

Esta grandiosa luz, que hay en el cuarto,
desplegada regresa de los montes
altos del Guadarrama. Gran tarea

es dar la flor a verdecidos troncos
o ser el aire suave que los mueve.
Mas yo que sólo estoy, Madrid se va
saliéndose a mi calle por ver pinos.
Miro la habitación, en el espejo
desvanecida mi figura seria,
ya sin dolor el alma [...]
[*el subrayado es mío*]
[49]

La soledad es el sentimiento predominante a pesar de que el yo lírico no deja de testimoniar la belleza del entorno. Pero significativamente esa belleza proviene de un ámbito exterior a la propia ciudad, de la naturaleza que impele al espacio urbano a salirse de sí mismo. En correspondencia a esa declaración de soledad, el poema se refugia en espacios de la intimidad: la habitación, el espejo (que podemos considerar un espacio en cuanto ámbito donde la habitación es duplicada espectralmente) y un lugar que podemos denominar interior, el de la propia mente, ya que la imaginación construye un país de cuento de hadas, donde se mezclan el recuerdo de la niñez y la fantasía de aquel niño:

En contra de esta lanza que se clava
no hay escudo de bronce, ni edad vieja
que libre de esa lucha; tal tesoro
no custodia un gigante ni hace suyo
quien tiene el corazón más puro y fuerte.
[50]

El poema insiste en el recuerdo de un amor y en el azar que rige las relaciones amorosas, lo que viene a reforzar la soledad del individuo, mucho más llamativa en medio de una gran ciudad. Al final, el yo lírico queda a merced de la fuerza destructora del Tiempo, de la que las frágiles paredes de su habitación no pueden protegerle:

[158] En el apartado dedicado a la mirada, dentro de este mismo capítulo, volveré sobre la comparación

Tras del rojo horizonte la ceniza
de la tarde ha caído, y en el cuarto
queda marchito un hombre [...]
[50]

El poema que cierra el libro nos sitúa ante un espacio plenamente natural, el bosque, y otro construido por el hombre, el camino, senda que parece llevar al mundo adulto, a la comunidad de los hombres (aquí identificada irónicamente con el amor):

[...] levántate del lecho y deja el bosque.
[...] Sueña
que hay Dios, y que hay amor en el camino [...]
[52]

Podemos encontrar un paralelismo de este abandonar el bosque, es decir, el ámbito de la soledad y la naturaleza, en el personaje del leñador de "El barranco de los pájaros". Si en el primer caso, se trata de un abandono, en el segundo de una destrucción, pero en ambos se da una dolorosa separación respecto al mundo natural. En el apartado dedicado al espacio natural señalamos importantes concomitancias de "El barranco de los pájaros" con el relato del Génesis. ¿No podemos leer por consiguiente este paso del mundo de la naturaleza al ámbito de la comunidad humana como una pérdida del Paraíso? ¿Hasta qué punto la ciudad no lleva aparejada una connotación negativa más allá de experiencias concretas, en cuanto opuesta al mundo edénico de la naturaleza virgen? La respuesta sólo nos la pueden dar los siguientes libros.

"El santo inocente" de *Materia narrativa inexacta*, si bien es ante todo un relato del drama repetido de la temporalidad al que sólo puede oponerse la inocencia del niño, no deja de mostrar algunos elementos de la miseria de las sociedades presentes y pasadas, como si la convivencia de los hombres añadiese un aspecto aun más sombrío a la efímera vida humana. El espacio de la catedral despierta la mirada crítica del poeta, pero

---

entre la mirada y el beso.

no para denunciar una alianza de la Iglesia con el poder o, como aparecerá en algún poema posterior, para señalar la negatividad de la represión sexual, sino como un testimonio más de la ausencia de Dios, de un referente de eternidad que pudiera salvar la escasa realidad del hombre:

Revestido de encajes, el sacristán
hace sonar las llaves por la desnuda sala gótica,
mientras conduce la visita al relicario.
Se pasa a nueva sala, más solemne,
con extintos obispos colgados de los muros
en numerosos cuadros de pintores mediocres.
Un hueco allí visible le está esperando al vivo.
Al frente hay un altar,
donde el deán inválido, o el viejo y achacoso canónigo,
dice la misa solo,
sabiendo que es mayor la paciencia de Dios, por ser eterno,
que la paciencia humana de los fieles.

[55]

Las referencias a la historia de la ciudad que surgen en el poema, aunque referidas a una época antigua, actualizan la vivencia de la comunidad humana como un ámbito lleno de miseria, de incomunicación y de barbarie:

Tiembla otra vez la vida,
y un niño más cercano en el tiempo,
tal vez de esta ciudad,
de algún alegre barrio de artesanos,
sonríe –entre unos brazos- a la luz.
Pero el soplo mortal
cayó sobre sus ojos [...]
Fue un año en que la peste
arrasaba los cuerpos [...]
O caso alguna madre,
temerosa de jueces y vecinos,

todavía una niña, lo dejara
enfriarse en la escarcha del invierno.

[56]

No obstante, Brines (y tendremos que volver sobre ello) tiende a subsumir la temática de la represión y el sufrimiento causados por otros seres humanos en el marco de la tragedia metafísica del hombre su en lucha contra la muerte. Así el poema insistirá no tanto en la crueldad y la estupidez de los hombres como en el poder de su enemigo común, el Tiempo, y en la impotencia del ser humano por levantar una precaria inocencia en un mundo maldito.

La escisión entre el artista y la ciudad, por usar una expresión de Eugenio Trías, entre el poeta y la *polis* viene reforzada por los otros dos poemas "En la República de Platón" y "La muerte de Sócrates", en los cuales la negación de todo modelo utópico viene a abrir una brecha insalvable entre los sueños individuales y los colectivos, entre la intimidad y el espacio de la comunidad[159]. Recordemos unos versos ya citados en este trabajo:

Y, sin embargo, Sócrates sabía
que su Estado no habría de existir sobre la tierra,
pues sólo era un modelo de virtud
para ayudar al hombre a que ordenase la conducta del alma.

[67]

[159] Llama la atención que para Eugenio Trías esta escisión entre la intimidad y el ámbito de la *polis* (más en su carácter de colectividad, de ciudadanía que de espacio físico), esta ruptura entre lo estético y la producción sea una de las cuestiones de fondo que se plantean al hombre moderno y que, como tal cuestión de fondo, ha encontrado un repetido reflejo en el mundo del arte y de la escritura: " [...] es experiencia vivida a diario la separación, la escisión, el extrañamiento, entre la esfera del deseo y la esfera de la producción: el mundo anímico y erótico y subjetivo del erotismo y el mundo cívico y objetivo del trabajo [...] ¿Qué sucede cuando la síntesis, insinuada por la filosofía clásica platónica, entre *Eros* y *Poíesis* [...] se quiebra? ¿Qué sucede cuando Alma y Ciudad dejan de ser órdenes interconexos y dialécticos para construir esferas autónomas y separadas? ¿Cuándo el artista, sujeto a la vez erótico y poiético, pierde la referencia del espacio o hábitat que le es propio, la sociedad, la ciudad?" (*El artista y la ciudad*. Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 21-22).

La lectura individualista que Brines da de la teoría política platónica resulta extremadamente significativa de su propia postura vital: si bien el núcleo temático del poema es la consideración de toda razón utópica como razón totalitaria, el texto acaba abocando a una oposición completa sin soluciones intermedias ni síntesis parciales entre el alma y el Estado, entre el espíritu y la ciudad, en definitiva entre el ámbito de la subjetividad y el espacio de las relaciones sociales. Dado que las preocupaciones de Brines no son evidentemente políticas, no podemos reducir la significación negativa de la ciudad a este planteamiento, pero sí tenerlo en cuenta junto a otros elementos como son la oposición entre naturaleza y espacio urbano, y la imposibilidad de encontrar en la ciudad una vivencia del tiempo que supere el tiempo profano, lineal en su camino hacia la muerte, cíclico en su absurda reiteración de un fracaso.

Esa vivencia negativa del espacio urbano se verá matizada en *Palabras a la oscuridad*, que, sobre todo en su sección segunda, nos ofrece una de las visiones más positivas sobre este ámbito. Paralelamente a ello, el libro abunda más que otros poemarios en la presencia de nombres concretos de ciudades y pueblos: Uclés, Alarcón, Segóbriga, Venecia, París, Salzburgo, Oxford, Venecia, Ferrara, Agrigento, Trápani... Si queremos entender esta valoración más luminosa debemos pensar en dos razones principales: la primera de ellas es la imagen que recorre todo el poemario de la vida como un viaje (imagen que estudiaremos en un apartado posterior) en la cual las secciones iniciales se corresponden, de manera un tanto laxa, con las edades más valoradas por Brines, la infancia y la juventud; la segunda es que la mayor parte de los espacios urbanos del texto pertenecen al ámbito mediterráneo, cuya importancia ya nos había revelado el análisis de los espacios naturales (a estas dos razones habría que añadir una circunstancia extraliteraria, pero nada desdeñable, y es que a este libro corresponde en la biografía del poeta el amor por D.K., cuya presencia se deja sentir una y otra vez en el libro[160]).

[160] Tal vez a eso se refería de manera oblicua el poeta cuando, en la conversación que mantuve con él en Madrid el 17 de enero de 2000, me respondió así a mi impresión de que en este libro la vivencia del espacio urbano era más positiva, distinta a la de otros libros: "Sí, distinto... porque también está en función... lo urbano está en función de lo que vivo...[...]".

Italia y Grecia aparecen aquí como dos modelos culturales e históricos, muy acordes con el equilibrio clásico hacia el que tiende, a menudo dolorosamente, la poesía de Brines. La vivencia de estos espacios geográficos está condicionada en el poeta por la huella del pasado (lo mismo sucede con los espacios de la infancia aunque por razones bien distintas). Son espacios donde se alberga la memoria, el recuerdo de generaciones que el olvido no ha borrado del todo, que ofrecen aún una débil resistencia al paso de los años:

> Y de repente vino, por la ventana abierta,
> un aire de otros siglos.
> [177][161]

Brines, cuyas representaciones del yo lírico en un entorno humano tienen a menudo algo de intemporales (de no conocer al poeta podríamos situarlas tanto en el siglo XX como en el XIX, sin que ningún elemento intratextual señalara a una época concreta), no revela la fascinación por lo moderno que han mostrado tantos artistas de su siglo[162]. Quizás porque lo moderno es signo de una época en el que el tiempo ha tomado un cariz vertiginoso, una velocidad que revela el vértigo angustioso del devenir, época del *time is*

[161] Es significativo que este poema "S.S.Annunziata" lleve como epígrafe entre paréntesis "Brunelleschi", referencia a una figura del pasado cuyas obras perduran en el espacio urbano connotado positivamente de la Italia mediterránea.

[162] Llama la atención que cuando aparecen elementos de una sociedad moderna como el automóvil ("Provocación ilusoria de un accidente mortal" de *Insistencias en Luzbel*) o el teléfono ("El teléfono negro" de *La última costa*) surgen en un contexto negativo, respectivamente el de la soledad y la muerte, y el de la incomunicación más absoluta (en "La mano del poeta (Cernuda)" de *Palabras a la oscuridad* nos encontramos también con un trayecto en automóvil que en sí mismo no está visto negativamente pero en el que subsiste cierta ambivalencia ya que, junto al hecho positivo de visitar la tierra en la que vivió el poeta admirado, hay atisbos del viejo simbolismo del camino de la vida hacia el morir: "Miré fuera del coche, y alcé los ojos a la luz,/ y estaba ya en su muerte [...]" [141]).

money y de la prisa[163], sometida no tanto al tiempo cíclico del día y las estaciones como al tiempo más cuantitativo que cualitativo del reloj[164]:

> [...] precisamente en la ciudad el hombre deja de ser dueño del tiempo, ya que éste, teniendo desde entonces la posibilidad de transcurrir independientemente de los hombres y de los hechos, establece su tiranía, a la que los hombres se ven obligados a someterse. El tiempo les impone su ritmo, obligándoles a actuar más rápido, a aferrarse, a no dejar escapar el momento.[165]

La obra de Brines, más que reflejar un enfrentamiento con el mundo moderno, lo ignora la mayor parte de las veces, lo que es perfectamente coherente por otra parte con el núcleo de su poesía, que constantemente remite al drama metafísico del ser humano enfrentado a la nada, drama perdurable a través de los tiempos que supera toda concreción histórica[166]. No está de más recordar que para Brines, la historia es sólo otro de los rostros del Tiempo destructor y que el futuro, mito por antonomasia de la época contemporánea y horizonte que la ciudad moderna trata de reflejar en su propia arquitectura, es para el autor siempre el tiempo de la muerte[167], nunca del progreso ni de la utopía. El tiempo líneal no queda así salvado en el proyectarse hacia delante de la gran urbe.

---

[163] Resulta significativo que Brines, al analizar la obra de Pedro Salinas, se haya fijado en uno de los aspectos que menos interés han suscitado en los estudiosos, como es su crítica de la sociedad moderna y de la razón tecnológica opuesta a la verdad profunda de la naturaleza (véanse los ensayos "Modernidad en Pedro Salinas" y "Pedro Salinas, precursor de los movimientos alternativos" en *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño*, ed. cit.).

[164] En un texto en prosa dedicado a Oliva, Brines, a la par que evoca el pueblo de su niñez, lamenta las pérdidas que experimenta ese paisaje urbano con el paso del tiempo y la inevitable modernización ("El rostre d'Oliva", *Iniciació a la historia d'Oliva*. Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1978, pp. 17-31).

[165] A.Y. Gurevitch, "El tiempo como problema de la historia cultural" en Paul Ricoeur, ed., *Las culturas y el tiempo*. Salamanca, Sígueme-Unesco, 1979, p. 280.

[166] Cf. Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., pp. 49-50, 99-100.

[167] En la conversación que mantuve con el poeta, éste me confesó lo siguiente: "yo no tengo demasiada capacidad para mirar hacia delante... me interesa poco... [...] lo que tengo es sobre todo [...] presente y pasado...".

Con todo hay que tener en cuenta los propios condicionantes de la época en la que escribe el poeta[168] que crean un llamativo contraste entre una obra que ignora el progreso y un contexto histórico que lo santifica. Brines, en un tiempo que ha sacralizado el trabajo y el *nec otium*, defiende el *otium* creador del poeta. Para el escritor valenciano, la poesía no puede medirse según criterios de productividad ni de rentabilidad económica y, sin embargo, de alguna manera cumple una función social:

> La poesía no se hace desde la vanidad de las distinciones públicas, y las siempre bienvenidas ayudas de tipo monetario, tal como se llevan a cabo, no son sino rocío de los prados [...] Del mismo modo que no podrá haber apreciables atletas sin lugares e instrumentos necesarios para ejercitarse, y sin que dispongan del adecuado tiempo libre para el entrenamiento y fortalecimiento de sus facultades pueda tener lugar, debería procurarse al poeta el ámbito que fundamentalmente necesita para ejercer su labor. Y éste no es otro que la soledad y el ocio. [...] Esta soledad es sobre todo un estado interior, y como el poeta se nos aparece como el antiburócrata por excelencia, es aquélla una disposición del alma que si no se tiene siempre a disposición,[169] puede serle imperativamente necesaria en un determinado momento, y si su presencia es entonces imposible, deviene, estúpida y vacía, la esterilidad.
>
> El ocio debe ser entendido como la libre disposición en su condición de hombre. Es el poeta un ser esencialmente vacante, alguien cuyo oficio consiste en contemplar el mundo o contemplarse en él [...][170]

[168] Escribe el propio Brines: "Continuamente surge la pregunta de si en una determinada obra se refleja o no el tiempo histórico que le corresponde. No considero la respuesta de apreciable dificultad [...] si el resultado poético es bueno, es para mí evidente que está siempre reflejando su tiempo, o quién sabe si, en el caso de una obra excelente, ayudando también a crearlo [...] la sensibilidad del hombre, cuando es afinada, es siempre histórica, y éste sería impenetrable a emociones que no fuesen históricamente pertinentes" ("La certidumbre de la poesía", ed. cit., pp. 42-43). Por otra parte, como constata Octavio Paz, la modernidad se refleja también como oposición o voluntaria ignorancia de la modernidad: "La literatura moderna es una apasionada negación de la era moderna" (*Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 155 –aunque Paz se refiere a una época anterior, creo que esa aparente paradoja de una literatura moderna alejada de la modernidad puede aplicarse perfectamente a períodos posteriores).

[169] Nótese cómo se opone el horario inflexible del burócrata, el tiempo urbano que somete al hombre, frente a un tiempo que es pura disponibilidad (y adviértase de paso que se señala la soledad como un valor, algo poco compatible con la ajetreada vida urbana).

[170] "La certidumbre de la poesía", ed. cit., p. 44. En una reciente entrevista señala Brines: "La poesía sólo se escribe desde el silencio y se recibe desde la soledad y el silencio. Por eso es tan importante el ocio

Los espacios urbanos mediterráneos que se reflejan en *Palabras a la oscuridad* no son sólo espacios cargados de pasado, sino sobre todo, lugares en los que existe una armonía entre la ciudad y la naturaleza, cuya presencia dentro del ámbito urbano es la que capta principalmente la mirada admirativa del poeta:

> Iban por la orilla del río
> a las afueras de la ciudad maravillosa,
> debajo de las vegetales jaulas de los pájaros
> enloquecidos por el sol.
> [101]

> Subí hasta la colina
> para mirar el ancho
> río, la ciudad rosa,
> los montes de cipreses,
> mientras caía el sol.
> Era fiesta; los grupos
> bajaban de la luz
> con alegría, voces
> altas, felices. Libres,
> regresaban al valle.
> [105]

La unión entre naturaleza (mediterránea) y espacio urbano parece ir en consonancia con ese pasado histórico que hace poco nombrábamos. Así, en el ya comentado "Museo de la Academia"[171], veíamos una fusión perfecta no sólo entre el espacio urbano y el espacio natural, sino también entre el mundo del arte y el mundo de la experiencia cotidiana. La cultura y el arte renacentistas, al recuperar los referentes paganos del

---

para el poeta, para el lector" aunque a continuación añade: "El ocio como disposición del ánimo. Hay quien lo encuentra entre la multitud, en un bar o en una orgía" (Jesús García Calero, "Con Brines, la Academia acoge al poeta del 50 un nuevo camino para las nuevas generaciones", *ABC*, 20 de abril de 2001, p. 42.

[171] Vid. *supra*, p. 41.

mundo clásico, nos ofrece una síntesis entre naturaleza y cultura. Dicha síntesis encuentra ejemplos destacados en el desnudo mitológico de la pintura y la escultura, en fenómenos literarios como la literatura pastoril con su proliferación de Arcadias o en la configuración espacial del *locus amoenus*, que tiene tanto que ver con el repetido mito de la Edad de Oro. Esa fusión de naturaleza y cultura no puede dejar de conmover a un poeta cuyo mito edénico presenta la edad adulta como una ruptura con la vida plena de la naturaleza. Por otra parte, en el ejemplo concreto del poema "Museo de la Academia" la fusión entre cultura y naturaleza se cumple en la misma pintura, ya que el erotismo del desnudo vincula al ser humano tanto a su realidad natural, como impulso sexual, como a sus valores culturales, en los cuales la belleza es un valor que va más allá del sexo.[172]

Así el poeta puede soñar con una forma de vida más elevada que, sin traicionar a la naturaleza, le permita encontrar un acomodo en la sociedad de los hombres y en su ámbito específico, el del arte y la cultura (como los mismos renacentistas, cuya visión de la Arcadia y la Edad de Oro es en el fondo muy poco rústica). Las ciudades mediterráneas ofrecen esa posibilidad, que resulta mucho más difícil en las grandes urbes:

> En la tradición clásica de Europa, la ciudad está presente como el lugar *de la* cultura, en particular de la cultura escrita. Civismo y civilidad, urbanidad y urbano son parientes cercanos; se oponen a la rusticidad. Esta posición privilegiada no es característica de la gran ciudad, que antes bien suscita juicios contradictorios, sino sobre todo de la ciudad de dimensiones medias [...][173]

[172] Por otra parte, la representación del Sebastián puede evocar en el poeta el recuerdo de la Italia renacentista, en la que encontramos a varias figuras relacionadas con un erotismo homosexual, lo cual favorece la identificación del escritor con este mundo cultural: ahí están los casos de Miguel Ángel, Benvenuto Cellini, Giovanni Antonio Bazzi "il Sodoma" o el probable de Leonardo da Vinci. De hecho, el poema "Museo de la Academia" parece sugerir, con el pudor que caracteriza a Brines, la homosexualidad del pintor.

[173] Marcel Roncayolo, op. cit., p. 49.

Un referente de esa cultura armónica lo encontrará Brines en las ciudades italianas, tal y como señala Gabrielle Morelli:

> En la obra poética de Francisco Brines, los motivos italianos presentes en los poemas "Una sonrisa en Bellagio", "Amor en Agrigento", "SS. Anunziata", "Muros de Arezzo", etc. reciben un tratamiento peculiar y diferente respecto a los que se presentan, por ejemplo, en el grupo de los *Novísimos*, interesado sobre todo en poner énfasis en el elemento estético y culto del paisaje urbano y natural de Italia. El trasfondo temporal que se desprende de la palabra poética de Brines sedimenta una ligera pátina corrosiva sobre los materiales preciosistas, involucrándolos en una dialéctica de amplio respiro metafísico.[174]

Habría que añadir que esa limitación de los elementos preciosistas tiene que ver también con el ideal de una cultura que forma parte de la vida, que no establece rupturas con la naturaleza. Por ello, Brines se encuentra en este punto cerca y a la vez lejos del esteticismo de buena parte de los llamados *Novísimos*. Es palmaria, por ejemplo, la diferencia que existe con un Guillermo Carnero, quien destaca precisamente la artificiosidad del arte, su lejanía respecto a la vida, ya que en el autor de *Dibujo de la muerte* como por ejemplo también en Gimferrer, el preciosismo tiene que ver a menudo con una inquietud metafísica[175]. Brines no parte de esa distancia aunque, como los poetas citados, se la encuentra en su camino. En *Palabras a la oscuridad* deja constancia de la seducción de una cultura y el posterior desengaño[176]. Todo ello dentro

---

[174] "Motivo italiano en la lírica de Brines: Muros de Arezzo", *Peña Labra*, 57, 1986, p. 22.

[175] Cf, los ensayos de José Olivio Jiménez "Una poética según Pedro Gimferrer: Sobre *Arde el mar* (1966)" y ""Estética del lujo y de la muerte": Sobre *Dibujo de la muerte* (1967) de Gillermo Carnero" en *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, ed. cit. Adviértase que los dos libros a los que Jiménez hace referencia se publican en fechas muy próximas a *Palabras a la oscuridad*. El propio Brines escribe sobre Guillermo Carnero en un artículo titulado "Integración del título en el poema" (*Ínsula*, 310, 1974, pp. 4 y 7; véase también el artículo de Brines "La heterodoxia generacional de Luis Antonio de Villena" -*Ínsula*, 394, 1979, p. 1 y 12-, donde se señala la posibilidad de un culturalismo no alejado de la exaltación vital). Conviene no olvidar que, al menos en estos dos autores, la reflexión metaliteraria es también una reflexión sobre la verdad última de la existencia, para no levantar barreras demasiado rígidas entre unos poetas y otros.

[176] Vid. José Andújar Almansa,"Hacia una ética de lo trágico en la poesía de Francisco Brines", *España contemporánea*, XII, 2, 1999, p. 45.

de un ideal clasicista en el que el orden no se opone a la emoción, donde razón y sentimiento conviven:

> Ahora llega Ferrara: apenas el labrado recuerdo
> de una esquina de piedra.
> Es la emoción del orden
> lo que Ferrara en mí revive,
> y no hay recuerdos casi de su imagen.
> Esta ciudad nacida de unas mentes robustas
> deja en la soledad humana
> orden afortunado.
>
> [191]

Esa fusión de naturaleza y cultura parece encontrarla Brines asimismo en la Antigüedad grecolatina, tal y como se refleja en el poema "Desde Bassai y el mar de Oliva" de *El otoño de las rosas*, que comienza así:

> Era en aquel viaje por las tierras dormidas de la Arcadia
> para encontrar el templo en donde floreciera la primera
> sonrisa del capitel de acantos (o de rosas),
> allí donde la ausencia adusta del cestillo era un canto de fuego y de cigarras.
>
> [458]

No es éste propiamente un espacio urbano, pero sí un espacio construido, el templo, que tiene una función no sólo religiosa sino también social en cuanto expresión de las creencias y los símbolos de la comunidad. En este contexto, nos encontramos con una referencia en principio anecdótica al capitel corintio. Sin embargo, dicha forma arquitectónica se singulariza frente a los otros órdenes griegos en su imitación de formas vegetales. El mismo verbo "floreciera" que aparece en el verso segundo resalta esa fusión entre naturaleza y cultura[177]. Esa fusión viene también a reflejarse en la mención

[177] Con ocasión de una exposición de un artista plástico, César Manrique, escribe Brines: " En el albor de nuestra maltratada civilización, cuando más joven y feliz se nos presentaba ésta, en los territorios de la vieja Hélade, ingresaban unidos en la leyenda o en la historia, el hombre y la tierra. Como si no fuese

de la “Arcadia”, espacio que desde Virgilio a la literatura pastoril ha configurado un ámbito utópico en el que el ser humano vive en armonía con el mundo natural. La cultura pagana grecolatina resulta un espacio adecuado para el sujeto poético ya que se trata de un ámbito en el que el deseo sexual no es considerado pecaminoso y donde el espíritu no es enemigo del cuerpo. Si bien en este texto el deseo no es explícitamente homoerótico, el contexto del libro, en el que el yo lírico se identifica ya plenamente con un sujeto homosexual, añade un elemento no despreciable a la preferencia por este espacio, ya que el mundo griego (como en Cernuda o Gil-Albert, pero sobre todo en Kavafis) evoca una cultura que no condenaba el amor entre varones. La importancia de ese ámbito viene señalada por contraste por la irrupción de otra construcción de signo muy distinto:

> Sigue aún el mar, pero no la mirada ni las velas,
> y el templo, con las puertas cerradas, es triste y es católico.
>
> [459]

Quizás no es casual el hecho de que el templo católico haya cerrado sus puertas (si no, ¿por qué habría el poeta de consignar este dato en su texto?). Los primeros versos nos han mostrado un estilo arquitectónico que funde el mundo cultural del hombre con el de la naturaleza a través de la imitación de formas vegetales en el capitel. Incluso el ruinoso estado del templo antiguo se transfigura para convertirse en un signo de fusión entre la naturaleza y el edificio, cuyo techo es ahora todo el firmamento: "Las columnas de piedra sostenían el pájaro y el cielo" [458]. El templo vuelve a ser así un espacio sagrado como lo fue hace siglos. En cambio las puertas de la iglesia rompen esa comunicación entre el espacio natural y el espacio construido, impidiendo así la experiencia de lo sagrado. El yo lírico experimenta de pronto en esas puertas cerradas el peso de una cultura dominada por la culpa y el desprecio del cuerpo. Ese contraste entre la cultura cristiana y la pagana lo encontramos también en el ya comentado poema “La

---

posible el desarraigo, o el desamor, de esas dos experiencias. Una tarea preclara salvaba al hombre, y éste se hacía símbolo de la tierra" (*Manrique. Obra ecológica*. Madrid, Galería Theo, 1982, p. 8).

piedra del Navazo"[178], en la cual la urbe romana testimonia un gozo de vivir que se ha perdido en la ciudad posterior, tanto en la época medieval como en la España franquista, ambas dominadas por la Cruz y la Espada.

En *Palabras a la oscuridad*, frente a Italia y Grecia (junto con el Levante español) nos encontramos la valoración más negativa de los espacios nórdicos, en concreto de Inglaterra, en una oposición (norte/mediterráneo) que ya habíamos visto con relación al espacio natural y que nuevamente encuentra un paralelismo en Luis Cernuda[179]. La figura del autor de *La realidad y el deseo* en "La mano del poeta (Cernuda)" aparece con contornos heróicos en contraposición a un mundo mediocre, en el que el poeta está condenado a la soledad. La extrañeza del mundo se concreta aquí en Cambridge[180], espacio urbano que se transforma en territorio de la muerte, y lo mismo sucede con Londres, ciudad no nombrada en el poema pero que se adivina en ese museo (sin duda, el "Museo Británico") donde se guarda una mano momificada[181]:

> Viajaba a la ciudad donde quemaste
> un breve plazo de tu escaso tiempo;
> años de dura soledad, ya que eran años de tu vida.
> Tuviste un mal destino,
> pues tu constante huésped fue el fracaso;
> sabías que en la lucha
> siempre es el hombre puro el que perece.
> Pero tú más inerme que los demás [...]
> pues tu apetencia de luz era más poderosa;
> otros, para poder vivir, nos contentamos con mendrugos [...]
>
> [140]
>
> Y recordé la mano muerta en el museo porque pensé en la tuya [...]

[178] Vid. *supra* la sección 4.1.

[179] Remito nuevamente a mi artículo todavía inédito "Dos paisajes del exilio en Luis Cernuda: la primavera nórdica y el Sur reencontrado" presentada en el Congreso Internacional "La cultura del exilio republicano español de 1939" (Madrid-Alcalá de Henares-Toledo. 1999). Cf. Bernard Sicot, *Quête de Luis Cernuda.* Primeras poesías, Ocnos *et* Variaciones sobre Tema Mexicano. París, L'Harmattan, 1995, pp. 292-298.

[180] El epígrafe del poema es precisamente "En viaje a Cambridge".

Y vi tu mano muerta en el viaje
que me llevaba a la ciudad donde viviste
sin tierra y sin amor,
con el solo deseo del amor y la tierra.
[142]

El anhelo de "la tierra" nos habla de un exilio, de una no pertenencia radical. El texto no dice "*su* tierra", sino "*la* tierra": aunque sea tan sólo un pequeño matiz, la expresión sugiere un mayor extrañamiento del espacio urbano, como si no sólo expresara la lejanía del país de origen sino asimismo la pérdida de toda vivencia del espacio como tierra, palabra que evoca una pertenencia más intensa que la mera adscripción geográfica y que sugiere además una vinculación con la naturaleza (su importancia viene resaltada además por la repetición del sustantivo "tierra" y por la conjunción copulativa "y" que la sitúa en el mismo nivel que el amor).

En "Ceniza en Oxford" la negativa visión de la sociedad británica adquiere incluso un sentido metafísico: la amarga ironía acerca de la "distinción" aristocrática del pueblo británico es paralela a la ironía final de la muerte, la cual, como en las Danzas Macabras medievales, anula en un mismo destino todas las diferencias sociales (aquí limitadas, también irónicamente, a un elemento artificial y completamente trivial, un diente metálico):

Os miro,
y veo despojados vuestros jóvenes cuerpos,
y apenas reconozco vuestras antiguas diferencias.
Sólo algún diente de metal, pues aquellas sonrisas
se han transformado en el horror de un bostezo profundo.
Tampoco reconozco la distinción de vuestra raza,
hecha de timidez y de rapiña [...]
[*el subrayado es mío*]
[146]

[181] En efecto, en el British Museum se puede contemplar esa mano en las salas dedicadas a Egipto.

Tanto la "timidez" como la "rapiña" son vicios que separan al hombre de la naturaleza (no en vano el frío del espacio natural circundante resulta más próximo a la muerte que el luminoso espacio mediterráneo): si la timidez puede evocar un retraimiento de la emotividad, de los instintos, la rapiña nos sitúa ante un mundo en el que el hombre no vive en armonía con lo que le rodea, ni con los otros ni con su entorno natural[182]. En consecuencia, la muerte puede apoderarse fácilmente de un mundo tan escindido, como sucede en la visión de las regatas universitarias al final de "Relato superviviente":

> Muchachos con levita lanzan, subidos en los árboles,
> los sombreros de copa, los graznidos,
> un humo negro de pistolas.
> Y por el río bajan los veloces remeros
> centelleando al sol, rodeados de gritos
> ahora sordos, y con los huesos húmedos.
> [...] transcurren las carreras, y en su fervor
> sigo bebiendo un líquido vistoso, y asisto todavía
> al espectáculo correcto de una cortés conversación
> de centenares de personas, bajo abiertas sombrillas,
> aunque yo siento frío, y los ojos se nublan [...]
>
> [192]

Ante la invasión de la muerte, la "cortés conversación" resulta ridícula: si el ámbito social supone al menos una ilusión de compañía, de comunicación, aquí el yo lírico se encuentra completamente solo, y el frío es tanto signo de esa soledad como de la muerte que se apodera de su cuerpo[183]. La presencia del río, el encuentro al aire libre, lejos de mostrar una convivencia con la naturaleza, refleja por contraste la rigidez de una sociedad vacía y convencional[184]

---

[182] Recordemos que, en el mito de la Edad de Oro, la convivencia con la naturaleza iba acompañada de la ausencia de propiedad privada, tal y como señala don Quijote en su famoso discurso a los cabreros (capítulo 11 de la Primera Parte).

[183] Cf. Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea: cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., pp. 69-72.

[184] No dejan de darse aquí coincidencias con Cernuda, al cual, según Wilson, un profesor británico que le conoció durante su exilio inglés, en las Islas "[...] le desagradaban muchas cosas: el Estado, el clima

No obstante el poeta no deja de apreciar la belleza de los parques ingleses. Así sucede en "Palacio del otoño", poema en el que Oxford, ciudad universitaria, se salva asimismo por la presencia de los jóvenes, que con sus sueños parecen convertir el espacio urbano en un utópico País de la Juventud. Por otra parte, el propio poeta no se engaña sobre su particular vivencia de este espacio: sabe que si este ámbito urbano asume rasgos tan negativos, es en buena parte porque el sujeto proyecta su amargura sobre todo lo que le rodea:

> En la vieja ciudad, palacio del otoño,
> los generosos sueños del amor,
> y el entusiasmo del espíritu, residen;
> desde siglos aposentan su llama
> dentro del cuerpo de los jóvenes.
> Queman sus corazones tras los muros;
> fuera, la noche cerca silenciosa
> la música del sueño.
> Hablo de esta ciudad, y estoy hablando
> de soledad y de pobreza.
> *Porque en ella yo habito.*
> [*el subrayado es mío*]
> [147]

El espacio objetivo de la ciudad se carga de subjetividad, se convierte en correlato del estado de ánimo del poeta. No obstante, adviértase que la valoración del espacio rebasa pese a todo el ámbito de la intimidad del yo lírico. La mención de los muros resulta muy ambigua: al separar literal, simbólicamente a los jóvenes unos de otros, y a todos del

---

inglés, el fraude y las farsas de todo tipo, el industrialismo, la familia, los profesores universitarios de literatura [...], los políticos, la muchedumbre, la avaricia, la moderna fealdad urbana" (citado por Rafael Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda*, ed. cit., p. 193). Un poema de *La realidad y el deseo*, "Otras ruinas", que en algún momento llegó a llamarse "Londres" retrata así la sociedad británica y, como Brines, también su "rapiña": "Estéril era esta ciudad. Aquella/ Que con saber sin fe quiso mover montañas;/ Toda ella monstruosa masa insuficiente:/ Su alimento los frutos de colonias distantes,/ Su prisa lucha inútil con espacio y con tiempo,/ Su estruendo limbo ensordecedor de la conciencia". Unos versos anteriores hablaban de "El recinto donde las damas, dispensando/ Una taza de té, medían su sonrisa según el visitante" (*Poesía completa*, ed. cit., p. 402.

exterior, dicha separación parece extender la vivencia de soledad más allá del propio hablante. Pero al tiempo que separan, ¿no ofrecen esos muros una protección contra la Noche devoradora, cuyo silencio constituye una amenaza para la música del sueño? ¿O más bien esos muros, al dejar la música onírica fuera de las estancias donde yacen los jóvenes, no están abandonando sus ensoñaciones a merced de los peligros de la noche, como si esos muros también separaran al joven de sus propios sueños? La duda permanece al tiempo que se refuerza la identificación del yo lírico con el espacio circundante. De hecho, esa fusión llega a ser total como se observa, si tras el final de la lectura, volvemos a los primeros versos, que empiezan con una expresión que hemos visto repetida en los versos citados arriba:

> Hablar de esta ciudad, en la que alojo
> mi espíritu y mi cuerpo,
> sería hablar de soledad y de pobreza.
> [147]

El poema acaba así:

> [...] la lengua es una hoguera de palabras, humo
> claro la voz, y nunca tuve el pecho
> tan hermoso,
> tan poblado de amor.
> *Hablo de mí, y estoy hablando*
> *de soledad y de pobreza.*
> [*el subrayado es mío*]
> [148]

La estructura en anillo de la composición resulta muy significativa: ¿de qué está hablando el yo lírico?, ¿cuál es el tema del poema, su yo o la ciudad?, ¿qué espacio se refleja, el ámbito exterior urbano o la interioridad del hablante? Ambos a la vez, ya que la ciudad otoñal es símbolo de su temporalidad y de su soledad radical como individuo, y al mismo tiempo su soledad es símbolo de la ciudad, ya que en la precaria condición

del yo se resume la de toda la colectividad humana, también la de esos jóvenes que, si bien encarnan (en un esquema cíclico paralelo al elemento estacional del título) la repetida llama del amor y la vida, como individuos están condenados a ser ese fuego apenas un tiempo, el que tarda la noche en apagar la música de sus sueños. La conclusión es desoladora, y sin embargo brilla un ápice de luz, ya que si el otoño le recuerda a la ciudad que la naturaleza del hombre es mortal, al mismo tiempo el otoño inglés está lleno de belleza. Esta presencia de algo hermoso refuerza aún más si cabe la identificación entre el yo y el ámbito urbano, ya que esa misma belleza es la que el yo lírico siente al final del poema dentro de sí mismo. Al igual que los muros de la ciudad guardan dentro de sí el amor de los jóvenes, por su parte las precarias paredes del cuerpo, "poblado de amor", habitado como una ciudad, guardan en sus moradas interiores la misma llama.

La soledad que amenaza al poeta en el espacio nórdico no desaparece sin embargo en el más positivo espacio mediterráneo. Es más, después de que las ciudades del sur hayan prometido al poeta un lugar propio, resulta mucho más desolador el indefectible encuentro con la soledad. De cualquier manera, ya sea en el frío norte, ya en el sur, la soledad resulta más dolorosa en el espacio urbano que en el espacio natural, ya que el primero supone siempre una presencia de otros seres humanos. Pero para Brines, la soledad no es sólo más dolorosa en la ciudad, sino que además en dicho espacio no es posible una soledad positiva, una soledad comtemplativa, creativa, que sí se da en la naturaleza:

> [...] en el paisaje urbano, no hay contemplación. En el paisaje del campo, en el paisaje físico, hay contemplación. Entonces, hay dos soledades: la soledad del que contempla y la soledad del mundo que está ahí, en su esplendor... en su esplendor porque, al contrario que nosotros, permanece, y, por lo tanto, yo recuerdo la mirada mía de niño con respecto a aquello... Y en la ciudad, tú eres el protagonista y las calles es escenario... Entonces, la vida de la ciudad es una vida en que no hay serenidad, por lo menos, desde donde yo escribo cuando estoy en ella, y entonces lo que ocurre es que es una visión en que lo fugitivo de la persona, la transitoriedad, aparece más... Y entonces, el paisaje

> urbano acompaña, es transitorio también por esa razón, no tiene la fijeza que tiene el mundo físico del campo...[185]

La soledad contemplativa de la naturaleza parece remitirnos en cierta medida al mito de Narciso que estudiábamos en el apartado anterior: el yo se mira en el espejo del mundo para contagiarse de eternidad, para recuperar también su mirada de niño. El ruido, la muchedumbre, la prisa, le roban al poeta la soledad contemplativa y le imponen en cambio otra soledad que es solo negatividad, ausencia de compañía en medio de la multitud. La prisa de la ciudad parece ser una suerte de encarnación del Tiempo destructor.

La contemplación detiene el tiempo, dota al espacio de una especie de eternidad, de sacralidad (quizás no está de más recordar la cercanía fónica[186] entre "contemplación" y "templo"). Y ello sólo puede darse en el espacio natural, cuya permanencia a través de sus ciclos supera con creces toda construcción humana, y desde luego la precaria individualidad del yo. Si en el espacio natural, el yo lírico se siente parte de una totalidad de la que se sabe distinto pero que de alguna manera le incluye en la llama única de la vida, el espacio urbano le ofrece una comunidad que siente artificial, donde la presencia humana es sólo un espejo de su propia condición mortal. El espacio natural, tantas veces animado por los poderes comunicantes del agua, aparece así bajo el signo de la participación, si bien nunca completa, frente a un espacio urbano marcado por la distancia. El paisaje urbano es caracterizado por Brines como escenario: en cambio, el espacio natural es un espacio vivo, coprotagonista de la historia del individuo. Es muy significativo que en la conversación citada el poeta se refiera al mundo natural como un espacio "físico". Evidentemente, el espacio urbano es tan físico (piedra, madera, cristal, cemento...) como el otro. Aun contando con que dicha expresión aparece en un contexto conversacional y no en un texto escrito, con lo cual Brines puede haberse dejado llevar por la inexactitud terminológica tan frecuente en la oralidad, dicha diferenciación parece apuntar hacia una corporeidad atribuida al espacio de la naturaleza, de la que

[185] Transcripción de la conversación mantenida con el poeta en Madrid el 17 de enero de 2000.

carece el espacio urbano, como si éste fuera sólo un ámbito fantasmal. Y en cierto modo es así: en el río de Heráclito, en la aniquilación incesante de un ser herido de no ser, ¿existe lo físico? La fisicidad del espacio natural proviene de su capacidad de durar, mientras que lo transitorio de la urbe no permite hablar de algo realmente existente: la ciudad es en cierto modo el territorio de la nada, con lo cual no es raro que Oxford o Venecia aparezcan en *Palabras a la oscuridad*[187] como necrópolis más que ciudades.

La amarga visión del espacio urbano nos lleva a un binomio muy característico de toda la poesía de Brines, pero especialmente de su vivencia de la ciudad: la vinculación de la soledad con la muerte. En "Encuentro en la plaza", el segundo poema de la sección segunda de *Palabras a la oscuridad*, esta unión resulta muy evidente. El texto comienza con una visión extraordinariamente positiva, idealizada del espacio urbano:

Estaban en la plaza, rodeados
por la luz inclinada de la tarde,
cerca de las estatuas.
Los jóvenes, tendidos junto al muro,
sumíanse en el tiempo.
Y él se sentó debajo de los arcos,
en la primera grada.
Con el pecho latiendo,
miraba con los ojos encendidos
la inquieta cercanía de los otros [...]
Le miraron, y el golpe
vivo del corazón
hizo entreabrir la suavidad del labio
en tímida sonrisa,
en hermosas palabras de amistad.

[186] E incluso etimológica, según afirma en su diccionario María Moliner (Madrid, Gredos, 1981)

[187] En "Ceniza en Oxford" [146] y "Plaza en Venecia" [108] respectivamente. Venecia, esa ciudad que se hunde cada vez un poco más, cuya belleza recuerda a un pasado glorioso que se va desvaneciendo, resulta un espacio ideal para evocar esa vivencia: desde los textos de Hoffmann o Poe a determinadas composiciones de los llamados Novisimos, pasando por la *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, la ciudad italiana ha seducido a la literatura con su mezcla fascinante de decadencia y esplendor.

Hablaban los dos jóvenes,
y otro después, y pronto se agruparon
todos los extranjeros de la plaza
alrededor, visibles a la luna,
con los distintos rasgos de su origen.
[99-100]

El espacio de la plaza es aquí muy importante, como señala ya el propio título (llama la atención que en las primeras ediciones, la de 1966 y 1974, el poema se denominara únicamente "Encuentro", hasta que en 1984 se amplió a "Encuentro en la plaza", como si el poeta necesitara insistir en dicha localización). La plaza, espacio con significación propia dentro de una ciudad y especialmente importante en la cultura mediterránea ya desde el ágora griega, es el lugar de comunicación, de encuentro por antonomasia. Frente a la casa, no es el espacio de la privacidad sino de lo público, pero a diferencia de otros espacios también compartidos no tiene una función específica ni se arroga (al menos en principio) ninguna representación ideológica ni ninguna función predeterminada dentro de las estructuras del poder, como sí sucede con otros lugares como la iglesia, el ayuntamiento, el cuartel... La plaza es más bien el ámbito de un encuentro espontáneo, espontaneidad que tiene que ver en el poema con la juventud de los viajeros que se encuentran allí. Por otra parte, se trata de un espacio abierto, no separado enteramente por tanto de la naturaleza, como se advierte aquí en la presencia de la luz del sol crepuscular y luego de la luna. Finalmente, dentro del ámbito mediterráneo en el que parecen situarse los espacios urbanos de esta sección del libro, nos volvemos a encontrar un indicio de esa armonía entre naturaleza y cultura, pues si bien la mención de las estatuas no implica necesariamente que éstas sean bellas, sí evidencia una cierta preocupación arquitectónica (los arcos de los que también se habla), un mundo urbano en el que la funcionalidad no lo es todo.

De hecho, el poema nos presenta en un poeta tan poco dado a utopías como Brines una suerte de espacio utópico, en el que la ciudad no es sólo compañía sino también amistad, cordial cercanía del otro. Sin embargo, dicha utopía no emerge tanto del espacio en que

se sitúa como de aquellos que la protagonizan: en efecto son los jóvenes los que crean la posibilidad de ese ámbito utópico, de una especie de Ciudad de la Juventud, en la que no hay nacionalidades ni etnias, en la que el origen de cada uno no impide la gozosa unión de quienes ya no se sienten extranjeros. En realidad más que ante una utopía, estamos ante una ucronía, la de la eterna juventud, lo que nos confirma una vez más que la vivencia del espacio en Brines es siempre solidaria de la vivencia del tiempo: la plaza, sin perder su significación literal, viene a convertirse en un símbolo de la juventud como un estado utópico, en el que todavía no se ha llegado a la edad adulta, época definitivamente antiutópica, Edad de Hierro, si se nos permite la metáfora, en la que todos los ideales se rompen para dejar al desnudo la miseria de la condición humana. Al tratarse de un estado temporal, y no realmente de una utopía, muy pronto el cambio, la degradación se imponen. Soledad y tiempo se unen al final del poema, devolviendo al viajero su amarga condición de extranjero:

> La emoción del recuerdo fue quemando
> su errante corazón,
> y al encontrarse solo, ya en el alba,
> se durmió envejecido y misterioso.
> [100]

Escribe Luis Martínez-Falero,

> Somos seres desterrados y es éste nuestro destino [...] Este hecho lo plantea Brines en los poemas (valgan como ejemplo) "Encuentro en la plaza" y "Los signos desvelados", pertenecientes ambos a *Palabras a la oscuridad* (1966). En estos dos textos el protagonista es un extranjero, cuya soledad es atenuada por el encuentro con otro u otros extranjeros. La lexía "extranjero" se nos presenta en ambos contextos como polisémica, intrínsecamente: por una parte, nos lleva a denominar a la persona nacida en una nación distinta a la que se encuentra; por otra, al proceder etimológicamente de EXTRANEUS ("ajeno") en un sentido amplio podríamos considerar este término como

> sinónimo de "desplazado". El poeta, como el albatros del poema de Baudelaire, habita al margen de la realidad [...] El encuentro de ete extranjero con otros, nos sitúa en un contexto solidario pero también en una cuestión social: el extranjero rompe las normas del país de acogida, ajenas a él. Esta diferente naturaleza lo aleja de la integración [...][188]

El joven, a diferencia del niño, tiene tiempo, es tiempo. Sólo por un momento es posible la armonía con los que le rodean. Muy pronto serán palpables las distancias que separan a los seres humanos, cuyas relaciones se deterioran rápidamente. El yo reconoce su individualidad como una conquista dolorosa y vana.

La plaza acaba siendo dentro de esa amarga concepción de la vida siempre un espacio de la pérdida. Así sucede con una plaza florentina "SS. Annunziata" (la hermosa Piazza Santissima Annunziata en la que se puede contemplar el pórtico que Brunelleschi, cuyo nombre aparece como epígrafe del poema, creara para el Hospital de los Inocentes):

> El aire de la plaza se entraba por los arcos, y salía con sol,
> y revolaba en las columnas, aligerando la escasa ropa de los niños,
> y después se acercaba silencioso a las fuentes, a sus tazas
> barrocas, parecía romper los surtidores,
> y dejaba alegría inocente en muchos rostros
> porque los novios, con sus trajes más largos, retrataban allí su día más feliz.
> Se sucedían las parejas, los coches, y el sol de agosto era más fuerte,
> y desmayaba el aire,
> y en las enjutas de los arcos volvían a vestir los niños sus pañales,
> y eran más numerosos cada vez.
> Un caballero cabalgaba, feliz en la armonía de la plaza,
> portador de palomas.
> [...] Y una mañana abandonamos la hermosa plaza del amor,
> y no quisimos retener la luz de la ciudad de los palacios [...]
>
> [177-178]

[188] "El lugar de la memoria (Una poética del desencanto en la obra poética de Francisco Brines"), *Barcarola*, 42-43, 1993, p. 182.

Nótese que, frente a la visión negativa de la vida social en el ámbito inglés, nos encontramos aquí con una mirada idílica que encuentra en la plaza un espacio de encuentro. Aquí el amor no está reducido al ámbito privado de la alcoba sino que sale al encuentro de la ciudad, en una coexistencia armónica de la que da fe la plaza ya que, obviada toda conflictividad social, toda marginalidad, dicho lugar otorga a la pareja un espacio más amplio dentro del cual reconocerse.

Por otra parte, dicho espacio es (ya se ha dicho) un espacio al aire libre, en el cual la presencia del sol, tan importante en la cultura mediterránea, abre la ciudad al mundo de la naturaleza, naturaleza que también está presente en la alusión a las palomas (ave característica de nuestras ciudades pero que, como ya vimos, aparece con mucha frecuencia en Brines) y, aun dentro del ámbito humano, en la mención de los niños, cada vez más numerosos, lo cual sugiere no sólo que conforme avanza el día más son los que pueden verse en la plaza, sino la fecundidad incesante de una vida que se perpetua a través de las generaciones.

En dicho ámbito, incluso referencias que podrían interpretarse como parte de un convencionalismo social como son las fotografías de los novios, son vistas aquí sin crítica, como parte del vitalismo que parece envolver a este espacio bajo el signo de la presencia solar y del amor. Cualquier visión distanciada, cualquier mirada irónica rompería el hechizo. No hay cabida para la ironía en la inocencia de este espacio edénico, que sólo puede romperse (como sucederá al final del poema) con la pérdida del amor.

Desde la cosmovisión briniana, la inocencia sólo es posible si no entra en escena el Tiempo que nos hace culpables. Por ello el texto también sugiere un tiempo detenido (el verso 25 habla del "río detenido en el fuego") como comprobamos en la imagen del caballero que cabalga por la plaza. Tal y como está descrito parece un jinete de carne y hueso, ya que si se toma el verbo "cabalgaba" literalmente nos imaginamos un caballo cruzando el lugar. Sin embargo, es evidente que se trata de una estatua, en concreto la estatua ecuestre que adorna la Piazza Santissima Annunziata, estatua de bronce del duque Fernando I comenzada por Giambologna y terminada en 1608 por su ayudante

Pietro Tacca, quien también diseñó las fuentes de bronce a las que el poema hace asimismo referencia. Nos encontramos así con un movimiento eterno, con una inmovilidad móvil, que el bronce perpetua a través de los siglos. Por otra parte si bien la expresión "portador de palomas" se refiere sin duda al detalle tan trivial de las aves que cubren la estatua, dicho sintagma recuerda al típico apelativo de la épica[189], como si éste fuera un rasgo caracterizador del caballero. Así el carácter frecuentemente militar de la escultura ecuestre se ve anulado por la presencia de las palomas, ave de Venus y símbolo cristiano de la paz: esa paz está en perfecta sintonía con la "armonía de la plaza" a la que el poeta hace referencia en el mismo verso que introduce al caballero.

Sin embargo, esa utopía de un espacio urbano donde el yo y el mundo están en perfecta armonía, en el que el ámbito privado de los amantes no se encuentra en oposición a la plaza, es decir, a la vida de la sociedad, no tardará en romperse. Un texto de *Aún no*, "Reminiscencias" evoca la destrucción de un amor y con ella la de un espacio que ya no es de encuentro:

> [...] y en esta plaza rota de Madrid
> cae la noche, se borra más mi vida,
> y no recuerdo nada de la felicidad.
>
> [275]

El poema que mejor evidencia esa ruptura dentro de *Palabras a la oscuridad* es "La ciudad ajena", título más que significativo. El texto además nos sitúa ante diversos espacios, cuya interrelación resulta sumamente interesante. El poema comienza en el ámbito urbano:

> Sintió su corazón ocioso
> y en la calle buscó, debajo de las luces,
> alguien que lo quisiera acompañar:
> estaba en una esquina.

[189] Como "el de los pies ligeros", referido a Aquiles, como el "fecundo en ardides" aplicado a Ulises o "el que en buen hora nasco" utilizado en el *Poema de Mio Cid.*

Después el autobús les dejaba en el campo
y allí, sobre la hierba,
los encubrió la sombra de unos pinos.

Muy hostil se hizo el mundo,
enemigas las cosas, y la luna
era una ardiente piedra
que iluminaba allí la turbiedad
de su caído espíritu.
[109]

El poema se abre con la idea de ociosidad (de hecho, en las primeras ediciones, la de 1966 y la de la primera recopilación de 1974, llevan por título el primer verso del poema "Sintió su corazón ocioso"). Todo parece así una anécdota trivial, algo que sucede en un momento cualquiera, en el que no se tiene nada que hacer. Sin embargo, a poco que nos fijemos esa ociosidad se nos aparece como una realidad más inquietante: es el nombre "corazón" el que porta el adjetivo "ocioso". Un simple estar desocupado se convierte en una situación que afecta a la vida íntima del ser humano. No es el ocio positivo fuera del horario del *nec otium* urbano, no es tampoco el mero vagabundear por las calles que puede convertirse incluso en una ocasión de disfrute. El término "ocioso" resulta más suave que "vacío" y sin embargo, tal y como se desarrolla el poema, da la sensación de que, en el pudor tan característico de Brines, de lo que se nos habla en realidad es de un corazón vacío, tal vez abandonado por ese amor (D.K.) que había acompañado la visión más positiva del espacio urbano. Así el vagar por las calles de la ciudad parece remitir simbólicamente a una situación interior, la de un corazón sin rumbo, sin trabajos de amor que lo hagan sufrir pero a la vez lo llenen de alegría o al menos de intensidad.

En esa situación de desamor, se explica la amargura con la que se vive este encuentro erótico, su sordidez, que algunos otros detalles (la esquina donde alguien aguarda, la búsqueda en una calle concreta de esa compañía) quizás apunten a un contexto de

prostitución (el amor comprado aparecerá en efecto en textos posteriores de Brines[190]). De ser así (el poema no nos da demasiados datos) nos encontraríamos con una razón más, no explícita en el poema, para convertir la ciudad en ajena: si en los primeros momentos, la ciudad, y en concreto la plaza, puede ser lugar de compañía, de espontáneo encuentro, ámbito humano de amistad y amor, aquí aparece la ciudad como el lugar del intercambio económico, como un mercado en el que el amor es una mercancía más.

Un blanco tipográfico nos lleva ante un cambio de espacio en el que se consumará el encuentro erótico: el espacio natural. Conociendo el alto valor que la naturaleza alcanza en la poesía de Brines, podríamos esperar que dicho espacio fuera un lugar connotado positivamente. Pero estamos lejos de cualquier *locus amoenus* ya que éste no es el espacio del amor, sino de lo que Brines llamará más tarde "los placeres inferiores". Si en otros textos de *Palabras a la oscuridad*, casi siempre en referencia a las ciudades del sur de Europa, la naturaleza aparecía en perfecta correspondecia con la ciudad, aquí ciudad y campo son dos espacios opuestos. Dicha oposición (y ese es un tema que encontraremos repetidas veces en Brines) parece tener relación directa con el erotismo: ya no hay una armonía entre el espacio privado de la habitación y el espacio de la plaza, ahora el encuentro erótico es algo que hay que ocultar, que no soporta la mirada inquisidora de la ciudad.

El camino de la ciudad al campo es muy diferente al de otro poema ya comentado del mismo libro, "Juegos en la orilla". En éste, aunque a la postre el regreso a la ciudad coincide con el triunfo del tiempo sobre la juventud, la naturaleza ha permitido vivir por un momento la ilusión de una vida atemporal, siempre joven. En el poema que comentamos, sin embargo, desde el principio el campo aparece como un espacio amenazante. Quizás no sea tan casual como parece la mención del autobús: este poema nos lleva a la contemporaneidad del poeta, mientras que en "Juegos en la orilla" y otros textos, se percibe una visión atemporal del espacio, en el que se evitan todos los rasgos

[190] Aun cuando, hay que tener mucho cuidado, como advierte José Olivio Jiménez, a la hora de identificar todo encuentro erótico no amoroso con un erotismo "mercenario" (vid. *La poesía de Francisco Brines*, ed. cit., pp. 89-90).

que identifiquen dicho ámbito con una época determinada, lo cual produce en torno a esos lugares una atmósfera distanciadora, casi de leyenda. Todo signo de modernidad nos revela el yo lírico como perteneciente a un tiempo (a diferencia del espacio natural, que lógicamente no le adscribe a una época determinada), y por tanto sometido al cambio, y en última instancia a la muerte.

La hostilidad del mundo que se revela en la naturaleza supone una ruptura radical entre el yo y su espacio. Es significativo que dicha hostilidad se exprese en términos de luz y oscuridad: la noche es el ámbito en el que tiene lugar este amargo descubrimiento, y la luna la única luz que ilumina la escena. Frente a la luz artificial de las calles y la luz de los hogares que aparecen al final del texto, la luz natural es aquí la luz lunar y precisamente es esa luz natural la que arrastra un significado más oscuro. En el poema la ciudad, o al menos la casa, todavía parece guardar cierta idea de protección, de orden frente al caos del espacio circundante[191], de esa naturaleza no domada por el ser humano. La salida de la ciudad deja al yo lírico a merced de las fuerzas destructoras del mundo, a merced de la Noche devoradora y de la inquietante luna. Esta ha quedado convertida en una piedra. Y en cierto modo, desde una perspectiva realista, lo es, ya que se trata de un cuerpo sólido, un satélite sin vida que, aunque brillante, sólo refleja la luz que le presta el sol. Pero esa perspectiva realista interesa poco: lo importante es que así la luna queda desprovista de su halo romántico. Si en la visión romántica, y en sus derivaciones más tópicas, la luna es símbolo del amor ideal, aquí la conversión del astro en simple piedra viene a expresar la pérdida de esa idea idealizada del amor. Por otra parte, asumir que la luna está hecha de la misma materia que la tierra que pisamos, supone arrancarle su divinidad, hacer que ese espacio superior del cielo deje de evocar la eternidad para convertirse en parte del inmenso reino de la muerte. En este sentido,

[191] Antropológicamente, la fundación de la ciudad representa en culturas antiguas una instauración del cosmos en medio del caos que la rodea, tal y como comenta Mircea Eliade: "[...] todas esas regiones salvajes, incultas, etc., están asimiladas al caos: participan todavía de la modalidad indiferenciada, informe antes de la creación. [...] la zona inculta es primero "cosmizada", luego habitada [...] Esa participación de las culturas urbanas en un modelo arquetípico es lo que les confiere su realidad y su validez" (*El mito del eterno retorno*, ed. cit., p. 19); "[...] todo territorio que se ocupa con el fin de habitarlo o de utilizarlo como "espacio vital" es previamente transformado de "caos" en "cosmos"" (id., p. 20).

nos encontramos con un ejemplo del tema que en el capítulo anterior he llamado la pérdida de las estrellas: abandonada la niñez, el cielo deja de ser la morada de Dios para reflejar inmisericorde la misma condena que el adulto conoce en su cuerpo y en el mundo que habita. Así el acto erótico se transforma en una especie de ritual de iniciación que conlleva el paso a la vida adulta[192], es decir, en la visión de Brines, el pasaje hacia el drama de la temporalidad.

Que el poema pone en relación la sexualidad y la pérdida de la infancia lo comprobamos en los siguientes versos:

> Al regresar a la ciudad, ya solo,
> vio las casas abiertas,
> las ventanas con luz, sobre el mantel
> -y unidas las cabezas con amor-
> la ajena paz doméstica.
> Lo sintió como un bien
> de los otros, amigos y parientes;
> no era fácil su vida ni era amable.
>
> Le iba pesando el pecho,
> *necesitaba protección.*
> Y entonces se contó una bella fábula:
> *"Lejos de la ciudad,*
> *en lejanas comarcas, otros seres*
> *me quieren todavía;*
> *recordarán la antigua convivencia.*
> *Son extraños lugares*
> *donde mi vida tiene alojamiento".*
>
> Se acordó de su casa,
> *la vieja residencia del amor*,
> y sintió el corazón necesitado.
> [*los subrayados son míos*]

[192] Sobre todo, porque el niño no tiene una auténtica vida sexual, por más que los psicólogos hayan

[110]

La nostalgia de la casa es la nostalgia no tanto de un espacio (que también), como de un tiempo ya muerto, o mejor de un espacio y un tiempo plenamente fusionados en el que la casa y la infancia son aspectos de una misma realidad plena, la del amor. En la casa la vida se aloja, el amor *reside*: el espacio parece retener así el tiempo. Si la experiencia del yo adulto es que el amor no es eterno y que la vida se muere a cada paso, la nostalgia del hogar es la nostalgia del espacio que no deja irse ni el amor ni la vida, como si ambos fueran una sola cosa. La experiencia del sexo sin amor es así la revelación de que el amor lo ha abandonado, porque el yo lírico parece identificar el amor primero de la infancia con el amor pasional, y al perder éste último, descubre que sólo un amor puede permanecer incólume, y es el que reside en el territorio atemporal de la niñez. La estructura en anillo de la composición resulta harto significativa: "Sintió su corazón ocioso" nos dice el primer verso; "y sintió el corazón necesitado" concluye el poema. Ahora podemos confirmar esa primera intuición que otorgaba a la palabra "ocioso" un sentido más profundo que el que solemos darle en la lengua coloquial. El corazón evoca un espacio interior, residencia del amor como la casa, pero despoblado, vacío, sin protección alguna frente a las amenazas que le asedian.

Este poema fue excluido de la edición de poesía completa de 1984 y volvió a aparecer en 1996 y 1997. ¿Cuál es la razón de estos cambios?. En *Palabras a la oscuridad* éste es realmente el único poema en el que aparece con claridad el tema de "los placeres inferiores". Por tanto, resulta lógico que se plantee su pertenencia a este libro, ya que tanto la vivencia del sexo como la del espacio urbano presentes en el texto disonarían menos en poemarios posteriores (ya que, en efecto, estos versos adelantan actitudes luego habituales en otros libros). Sin embargo, el poeta podía haber optado por colocarlo en otro libro en el cual encajara mejor. Es cierto, no obstante, que ese no es el procedimiento habitual del autor. Brines retoca los poemarios lo menos posible, como si fuesen textos ya cerrados que pertenecen a una etapa concreta (tampoco se introducen los poemas de *Materia narrativa inexacta* en *Palabras a la oscuridad* a pesar de que,

señalado una cierta sexualidad en la infancia.

como vimos, el propio Brines los considera parte de ese libro). Es posible incluso que lo que le haya llevado al poeta a eliminar el texto sea simplemente su asociación a algún episodio biográfico real que preferiría olvidar, pero evidentemente esa es una cuestión que va más allá de lo puramente literario.

Sea como sea, considero un acierto de Brines el volver a incluirlo, ya que el poema no sólo prefigura lo que será la trayectoria posterior sino que además nos explica buena parte de esa trayectoria. El texto vincula íntimamente soledad y tiempo, como si la pérdida del amor, el progresivo deterioro de la imagen del espacio urbano como ámbito de compañía, fueran parte inherente de ese continuo batallar entre la vida y la muerte, en la que la primera va perdiendo terreno a cada instante[193]. La experiencia del sexo se vincula así plenamente a la vivencia del espacio urbano: por una parte, si el amor pasional sugiere en un primer momento una armonía con el ámbito más amplio de la *polis*, pronto la marginalidad de ese erotismo dentro de una sociedad patriarcal hará que ese amor no pueda ser expresado libremente sino que necesitará buscar espacios fuera de la mirada inquisidora de la comunidad; por otra parte, rota la ilusión del amor, la necesidad del otro tal y como aparece en los sucesivos poemas se presenta dentro del espacio urbano prácticamente reducida al sexo.

Al romperse la utopía de la Ciudad de la Juventud, el yo lírico siente una doble condena, la del soledad y la del tiempo, cadena doble de la que huirá buscando cuerpos jóvenes en los que ya no hallará un amor duradero, pero sí unos instantes de intensidad en medio de un espacio urbano dentro del cual no se reconoce, pues sus valores son por lo general muy distintos a su propia moral.

Una enseñanza semejante la encontramos en uno de los poemas que el autor decide no incluir en *Las brasas*. El poema, que se titula precisamente "Encuentro urbano", aparece dentro de los *Poemas excluidos* y destaca el secreto y la pureza de un amor dentro del ambiente hostil de la ciudad:

[...] Como ayer, para encontrarnos
bajo hasta la ciudad y cuando llego

adivino de lejos tu postura.
Iniciamos los pasos, tantas cosas
no sabemos los dos que, con urgencia,
precipitamos nuestras vidas. Cuánto
me amarga lo que cuentas. te adivino
de poca edad, doblado en la ventana,
triste, viendo pasar los coches [...]
[...] Estos días,
en mi país salvaje, se han cruzado
dos corazones solos. Somos jóvenes,
con un secreto íntimo que a veces
alguien, con turbación, nos adivina.
Tienes suave la piel y muy amigos
los ojos. [...][194]

La explicación que Brines nos ofrece sobre el por qué de su exclusión alude también a ese secreto íntimo:

> Este poema pertenecía a la última parte (*Otras vidas*) de *Las brasas*. No sé si por acentuarse en él excesivamente la anécdota, en contraste con la mayoría de los poemas del libro, o por la especial índole, tan íntima, de aquélla, lo excluí. [...] el lugar era un Madrid entonces entrañable, y aquel aire era joven, dorado y romano. El país semeja ahora, respecto al clima moral al que aquí se hace referencia, mucho menos salvaje.[195]

Nótese que en el recuerdo del poeta, el espacio urbano aparece con rasgos de positividad (explicables sobre todo por el recuerdo y la época, la juventud, a la que se asocia[196]) pero a la vez como ámbito de una colectividad que se siente enemiga. Como señala García Martín, "el país salvaje" es un elemento crucial en la vivencia de ese

[193] Cf. José Luis García Martín, *la segunda generación poética de posguerra*, ed. cit., pp. 265-266.
[194] Op. cit., pp. 16-17.
[195] Op. cit., pp. 38-39.
[196] En una reciente entrevista, Brines contesta así a la pregunta de un periodista que le interroga sobre su ciudad predilecta: "Una ciudad... he conocido muchas, pero sólo he vivido en Madrid y Valencia. Me

erotismo. Su salvajismo moral constituye una amenaza para ese amor dentro del propio poema, pero a la vez en un nivel extratextual ese ámbito hostil motiva su exclusión del primer libro ya que la situación sociopolítica es abiertamente enemiga:

> El cuidado que Brines pone en eliminar los poemas amorosos del primer libro, o en velar su anécdota, tiene motivos extraliterarios: ese "país salvaje" al que se alude en "Encuentro urbano" no toleraba la disidencia erótica, de ahí que sólo muy tardíamente, ya en los años setenta, comience Brines a dejar entrever la peculiar índole de sus experiencias eróticas (entre la franqueza de Cernuda y la de Villena, hubo en la poesía española un interregno de púdicas medias palabras para aludir al deseo homosexual).[197]

La soledad tiene aquí un origen social muy claro. Sin embargo, Brines tiende siempre a sobrepasar la concreción social, busca inscribir esa situación dramática en la tragedia más amplia del tiempo y la muerte. Así, el poema "Los signos desvelados" concluye con estas palabras:

> También era extranjero.
> Se acercó a un árbol,
> y arrancando unas hojas
> de laurel,
> avancé por el parque.
> Y desvelé el misterio
> de su quieta mirada:
> *en todos los lugares*
> *de la tierra,*
> *el tiempo le señala*
> *al corazón del joven*
> *los signos de la muerte*
> *y de la soledad.*
> [*el subrayado es mío*]

---

quedaría con el Madrid de los 50 y 60, el de mi juventud. No el de ahora, tan hostil." ("Elegías y silencios de Oliva: el poeta en capilla", *El Cultural*, 18 de abril de 2001, p. 17.

[197] Op. cit., p. 264.

[106]

No hay espacios que salven del tiempo: en ninguna ciudad se encuentra la salvación, porque aun en la ciudad más bella existe la muerte. El laurel es aquí prueba de esa condena: si normalmente simboliza, por su hoja perenne, la eternidad a través de la fama, en el texto se ha convertido en un signo más de muerte. El extranjero (el solitario por excelencia ya que no encuentra una correspondencia entre su experiencia individual y los valores y signos en los que la colectividad se reconoce) se sabe condenado al fracaso. Tal vez arranca el laurel en un vano intento de encontrar un rastro de eternidad en el mundo, pero resulta inútil. ¿Hasta qué punto no es incluso esa sensación de soledad y de muerte producto del espacio urbano? El parque, naturaleza domesticada, parte de la ciudad, no permite identificarse siquiera por un momento con los ritmos cíclicos del mundo natural, pues el yo lírico es ya ajeno a la ciudad y a la naturaleza, es un extranjero en la sociedad pero también en un mundo que no es ya el reino de la infancia.

En Brines hablar de soledad es hablar de tiempo. Porque fue el tiempo el que le robó al niño la perfecta unidad con el mundo al obligarle a crecer, toda vivencia de soledad posterior, ya provenga de una pérdida amorosa, ya provenga de una sociedad intolerante o de cualquier otra causa, repetirá ese drama primordial. Así la incapacidad del corazón humano para mantener siempre con igual llama el fuego de la pasión será interpretada como un testimonio más de que todo en el mundo envejece, de que el tiempo merma el esplendor de todas las cosas.

En "Entra el pensamiento en la noche", como ya hemos comentado en el primer apartado de este capítulo, un suceso trivial (el paso de un carro que perturba la paz de un paisaje) sirve para poner de manifiesto la debil realidad de los espacios del mundo, cuya belleza estática se rompe a cada paso por la ley del cambio constante que el Tiempo impone. Sin embargo, en un momento determinado, el poema vuelve del plano simbólico (en el que el carro vendría a representar la corriente temporal), a un plano más real: de pronto el poeta se da cuenta de que evidentemente quien ha perturbado ese paisaje es el ser humano, lo cual podría elevar la situación representada a un nuevo

plano simbólico, en el que es la cultura, la conciencia humana la que introduce un elemento de distorsión en la plenitud de la naturaleza:

> ¿El tiempo quiebra siempre la alegría?
> La paz de las palomas fue una guerra
> de plumas en el aire, porque el campo
> pisado por las ruedas se quejaba.
> Y si el amor fue menos breve, más
> duradero que la luz sobre el valle,
> después dejó aterrada a la inocencia.
> El agua se ha callado. Dice el hombre:
> es el tiempo quien quiebra la alegría.
>
> [89]

Por un momento parece que, en efecto, el yo lírico reconoce la acción humana sobre el mundo, y de la anécdota del paso del carro se pasa a la debil constancia del corazón humano en las relaciones amorosas. Sin embargo, en seguida se vuelve a una especie de estribillo "es el tiempo quien quiebra la alegría". Aunque la oración anterior ("Dice el hombre") nos puede hacer pensar en una apreciación subjetiva, en realidad nos encontramos con la típica objetivación de Brines del yo en una tercera persona. El final del poema, después de haber pasado revista a los distintos estragos del tiempo (muerte y vejez del ser humano, destrucción de la memoria, que queda vencida por el olvido, destrucción de la naturaleza) orienta nuestra mirada hacia arriba, pero no para buscar un consuelo en un ámbito supraterrestre, sino para constatar una condena metafísica que pesa sobre toda realidad:

> Se oyen todos los grillos. Piensa el hombre:
> ¿habrá eterna piedad para el fracaso?
> Se ha encendido la cueva de los cielos [...]
> No hay que mirar con ojos empañados
> la belleza del fuego que allí quema,
> que es olvido; tampoco hay que mirar

la hostil altura con dureza inútil.

[91]

Vamos a asistir una y otra vez en la escritura briniana a esa preponderancia absoluta del gran tema del tiempo. Los diversos conflictos que se presentan en la vida tienden a interpretarse bajo la óptica del ser humano enfrentado al Tiempo destructor. Este, como una divinidad ciega, introduce su semilla de decadencia en todas las cosas. En uno de los escasos textos donde hay una crítica política explícita (o al menos todo lo explícita que se puede esperar en Brines, y más en una época dominada por la censura), "Las alas de los cuervos" (de *Palabras a la oscuridad*), dicha crítica aparece arropada bajo el tema de la muerte, como si el poeta necesitara de éste para expresar un contenido que escapa a su línea de escritura más propia:

Estabas tras la mesa del despacho
dictando normas, tu verdad estéril,
cuando la asfixia recorrió tu pecho.

Yo, sin verdad alguna, mas siguiendo
con desprecio las leyes que imponías,
morí de asfixia yendo por la calle.

Sobre ti y sobre mí, vuelan ahora
las alas lentas de los mismos cuervos.

[203]

El texto recrea una sociedad represiva, que evidentemente despierta la asociación con la dictadura franquista (no es óbice que aquí se mencione la muerte del represor, ya que se trata de una situación imaginada, como lo es también la muerte del propio poeta narrada en pasado), pero puede aplicarse sin dificultad a cualquier otra situación de opresión. Resulta significativo de la visión de Brines que dicha represión no tenga nada que ver con una situación de explotación socioeconómica, sino con un totalitarismo que obliga a seguir una verdad, estéril para el poeta y por lo tanto falsa, a quien no tiene

verdad alguna. El sujeto poético sólo posee una moral propia que no nace de certezas sino de su propia situación vital y en consecuencia no trata de imponerla a nadie. También ese "sin verdad alguna" puede interpretarse en el sentido de que esa sociedad represora y totalitaria obliga al yo lírico a vivir en la mentira, a ocultar su propia identidad (¿cómo no pensar, aun a riesgo de acudir a lo biográfico sin un apoyo explícito textual, en el homosexual cuya orientación estaba perseguida bajo el régimen de Franco?). Afirma Brines en una entrevista, refiriéndose a la obra de Cernuda y de Kavafis,

> La fuerte presencia de estos dos grandes poetas en la poesía de nuestro tiempo tiene un importante punto de apoyo, aparte de su excelsa calidad y por otras muy importantes características, en el peculiar erotismo que informa sus obras. [...] No olvidemos que la homosexualidad ha sido el tabú más inconmovible y escarnecido por la sociedad. Y, probablemente, lo es aún en gran medida. Estos poetas no sólo la defendían, sino que llegaban a la exaltación de la misma, apoyados en la mágica calidad de sus versos. Esta posición significaba un ataque frontal al centro más sensible de la moral convenida, y de ahí la importancia tan relevante de los mismos; se transforman en símbolos de la oposición a una moral históricamente caduca y, por ello, especialmente injusta.[198]

El texto nos sitúa ante dos espacios, la calle y el despacho, de los cuales es el segundo el que impone su ley sobre el primero, de tal forma que la calle no es un ámbito de libertad, sino una prolongación natural de esa verdad que el dictador no se contenta en escribir (como hace el poeta con la suya propia) sino que obliga a todos a acatarla. Ante esa ley que no admite excepciones, el yo lírico se venga revelando la existencia de otra ley (metafísica ahora) que tampoco tiene excepción. Como en las ya citadas Danzas medievales, la muerte no perdona jerarquías sociales: tiene un cierto carácter democrático al igualar por completo al que manda con el que obedece. Desde esa perspectiva de la muerte, la verdad del represor resulta más esteril si cabe, pero a la

[198] Harold Alvarado Tenorio, "Con Francisco Brines" en Isabel Burdiel, ed., ed. cit., pp. 22-23.

postre la venganza del poeta se acaba proyectando en el cielo, hostil para ambos, no en el espacio de la calle. No se trata de enjuiciar la validez ideológica de la escritura briniana, algo siempre muy peligroso en poesía, pero sin constatar sus diferencias con lo que suele llamarse poesía social: no es ésta una poesía que invite a la lucha contra el poder establecido ni que ofrezca una alternativa, una esperanza que vaya más allá de lo individual, ya que, al referir todo conflicto en última instancia a una condena metafísica, y por tanto ineludible, la realidad sociopolítica tiende a verse como un ejemplo más de la mísera condición del ser humano y de su mundo herido de muerte. Con todo, en este poema la mirada hacia ese ámbito superior introduce una subversión en el discurso al convertir en enemigo el cielo, que, para el dictador, era garante de su acción represora.

Por tanto, la calle, la ciudad, desaparecida la utopía atemporal de la Ciudad de la Juventud, no es ya el encuentro con los otros[199] (encuentro que sólo aparece en los poemas como aproximación erótica) sino de la soledad. Y en consecuencia, nos encontramos con una oposición, con un binomio espacial muy significativo: ciudad se opone a hogar, tal y como lo veíamos en "La ciudad ajena". El poeta, al buscar un espacio propio, un espacio de pertenencia, no lo encontrará ya en la ciudad, sino en el espacio natural y sobre todo en la casa,, en su residencia primera. Alejandro Duque Amusco habla así de dos mundos en la poesía de Brines:

> [...] dos mundos muy concretos y distintos: el mundo de la pureza, de la sensual claridad, de la plenitud, cristalizado en la simple realidad física -playas, huertos, montes, fragancias- del paisaje mediterráneo (sobre todo Italia, Grecia, litorales levantinos); y el mundo hosco, agrio, el mundo noctruno y demacrado de la populosa ciudad.[200]

[199] Por supuesto, hablamos siempre del yo lírico plasmado (y creado) en la escritura, no del hombre Brines, cuya realidad biográfica sólo parcialmente se refleja en las páginas de sus libros.
[200] "Francisco Brines: estética de la nada y del sufrimiento", *Ínsula*, 376, 1978, p. 12.

Así el poema "Impresión repetida" nos sitúa ante un amanecer urbano[201] en el que se hace imperioso el viaje de vuelta. La ciudad, lejos de ser un espacio protector, es un lugar donde el ser humano está a merced de la eterna amenaza:

> La última mañana en la ciudad
> amanece con luz marchita [...]
> Estas horas terribles en extrañas
> ciudades aconsejan al viajero
> que retorne al hogar, en donde el tiempo
> no estraga tan temprano el corazón.
> [107]

No es de extrañar que la ciudad, ya en *Palabras a la oscuridad*, pero sobre todo a partir de *Aún no*, apenas aparezca fuera del ámbito nocturno, convertida prácticamente en un lugar de intercambios eróticos, como señala Dionisio Cañas:

> La mirada nocturna que en *Aún no* Brines nos entrega es *una mirada urbana*, fría, desde el ojo desengañado de un hombre para quien el mundo pudo ser luz y parece habérsele convertido un puro ardor momentáneo de la carne.[202]

. La ciudad es esencialmente en los últimos libros el lugar de los "placeres inferiores", en muchos casos del amor mercenario (aunque no únicamente, no lo olvidemos): el placer sexual, la exaltación del cuerpo, que vincula indefectiblemente al ser humano con la naturaleza, con las fuerzas más primarias del cosmos, aparece degradado en la ciudad[203] bajo uno de sus signos característicos, el dinero, taxación de lo que no tiene precio, mercantilización que el yo lírico puede aceptar o rechazar con orgullo:

> Hemos comprado o seducido cuerpos

[201] Recuérdese nuestro análisis del amanecer en la ciudad en la sección 4.2.
[202] *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, ed. cit., p. 65 (el subrayado es mío).
[203] Utilizo en este caso "ciudad" más en el sentido de *polis*, como un espacio concreto pero también como una realidad social, económica, cultural, simbólica.

en avenidas luminosas, negros buques,
callejas orinadas, museos, catedrales,
trenes soñolientos, alcobas
respetables y colegios sin luz.
[242]

Soluciona la noche con monedas:
pagas así la cama.[204]
Mas aquello por lo que tanto dieras
(o quizás dieras poco):
la promesa del cielo (que es lo eterno)
o esta vida final (el desengaño),
por el amor lo dieras casi todo.
[...]
Puede que, a quien esperas, le despidas,
y te quedes más solo.
Mas el amor no pagues con monedas,
no mendigues aquello que mereces.
[345]

Los primeros versos citados nos hacen un irónico "Inventario de lugares propicios al amor", por usar el título de un autor coetáneo[205], dentro de la ciudad. Dichos espacios son de muy diversa naturaleza: unos dibujan un ambiente marginal ("callejas orinadas"), otros son lugares, como dice el poema "respetables" ("museos", "alcobas", "catedrales"). Como en uno de los mitos hispánicos por antonomasia, el don Juan, no hay barreras sociales para el impulso erótico: cualquier lugar es bueno para establecer el primer contacto: la belleza del cuerpo no exige credenciales sociales de ningún tipo. De hecho, hay cierta subversión social en estos versos al ubicar un encuentro considerado no respetable para la ideología dominante en un ambiente de prestigio social, como es el

[204] Nótese que, aunque el poema acaba negando la compra del amor, no deja de introducirse un rasgo de la "civilización" en la experiencia natural del sexo: la necesidad de buscar un lugar de intimidad en el ámbito urbano, y la presencia inevitable del dinero.
[205] Se trata evidentemente del conocido poema de Ángel González, incluido en su libro *Tratado de urbanismo* de 1967.

hogar, o en la mención de las "catedrales", al situar allí un acto considerado pecaminoso por la religión católica. Pero evidentemente todos esos encuentros, o al menos su consumación final, se producen en un ámbito de oscuridad: como esos "colegios sin luz"[206], ya que necesitan de la noche o al menos de las sombras para proteger su clandestinidad de las miradas acusadoras del poder. El título del poema "Onor", en el que la voluntaria falta ortográfica, señala la vaciedad del concepto, revela precisamente que el objeto del texto es evidenciar la falsedad de la honra, concepto cargado de ideología que además tiene en la literatura española, y en concreto en su Siglo de Oro, un amplio desarrollo:

> Los siglos han pasado,
> y la mentira del honor gloriosamente sobrevive,
> como una larga uña con máscara de plata,
> cuando aherrojado en agujeros húmedos
> lo noble es clandestino, vergonzoso el amor,
> sorda herrumbre la fe,
> la juventud es tierra destruida.
>
> [242]

La civilización de la que la ciudad es muestra obliga a mirar como vergonzoso aquello que no lo es, convierte en clandestino un impulso legítimo, la alegría del amor y del cuerpo. Por ello, el yo lírico encuentra su refugio en la marginalidad de la noche, momento en que la oscuridad crea un velo protector, en el que las rígidas normas de la *polis* se aflojan. Sin embargo, dicha noche está lejos de ser vista bajo una mirada idealizadora. Precisamente la pretendida pureza de las normas sociales es la que mancha el deseo de amor y compañía de aquel que es distinto, es la norma la que obliga al amor oscuro, por usar la expresión lorquiana, a convertirse en algo sórdido, tal y como se nos dice en "Noche de la desposesión":

[206] También la mención del colegio resulta provocadora, ya que un lugar consagrado a la educación, a la transmisión de los valores dominantes, se transforma en el espacio que protege una verdad inquietante

Nada oculta la noche.
Descansa la virtud en blancas sábanas,
y su tarea diaria fructifica:
para creerse menos miserables
necesitan del vil;
miradas sigilosas, sus decentes
palabras, lo conforman
a la medida sucia del deseo.
No hace al esclavo el hierro o el insulto;
si el trato se acompaña con el tiempo
nace su condición. Envilecido,
sabe que son sus reacciones las precisas
para sobrevivir [...]

[343]

Ya no quedan vestigios de la ciudad como un lugar de encuentro entre todos los seres humanos. Hay dos grupos bien diferenciados: los decentes y los marginales. Los primeros además, tal y como nos explica el poema, necesitan de los segundos para confirmar su identidad, para saber quiénes son. Así no es de extrañar que en los poemas satíricos de *Aún no* el yo lírico haga gala de una moral privada, provocadora, que invierte los valores (prácticamente siempre en el terreno del cuerpo y del placer, no lo olvidemos[207]) de la sociedad a la que pertenece:

Eres chulo (y ladrón); mas no prestigias
oficio tan antiguo y respetable.

[256]

---

para la colectividad.

[207] Muy lejos así de la ideología con frecuencia marxista que con mayor o menor peso encontramos en los poetas sociales de posguerr (no obstante, es cierto que en poetas del medio siglo más cercanos a la poesía social que Brines sí hay alusiones a la educación sentimental, o erótico-sentimental, del franquismo, tal y como se aprecia por ejemplo, por citar dos poemas muy conocidos, en el ya citado "Inventario de lugares propicios al amor" de Ángel González o en "Baño de doméstica" de *Diecinueve figuras de mi historia civil* de Carlos Barral).

Desde una discreta marginalidad urbana (el propio Brines considera que el de su poesía es un erotismo urbano[208]), el poeta propone una moral incómoda, que nada tiene que ver con la moralidad diurna de las consciencias bienpensantes[209]. Así con esta versión nada idealizadora del *carpe diem*:

> En brevedad ancianará tu cuerpo,
> y pues vives por él, aunque precario,
> cultiva el vicio, y nunca lo abandones.
>
> [252]

La palabra "vicio" en el poema aparece visto positivamente. La voz lírica coincide con lo expresado por el poeta en una entrevista, donde subvierte los términos virtud y pecado, dándoles una interpretación muy personal que coincide sólo tangencialmente con la de la moral católica:

> [...] muchas veces he pensado que debí haber hecho muchos más actos virtuosos y también que me he quedado demasiado corto en los pecados. Llamo virtud a lo que pacifica y serena, dándome plenitud; pecado a lo que me da esa plenitud, desde la exaltación del espíritu o la carne. Como puedes adivinar, hay en mi concepción ocasiones en que el pecado y la virtud coinciden con lo que el cristianismo también denomina de esa manera. El don

[208] Comentando su cercanía a Catulo y Kavafis, afirma Brines: " Tanto, Catulo, como Kavafis, son poetas de una erótica urbana y marginal, y esta experiencia también me corresponde" (Isabel Burdiel, "Entrevista con Francisco Brines", *Cuervo*, ed. cit., p. 29). Precisamente a Kavafis se refiere Miguel García Posada tanto para destacar la importancia del marco urbano como para señalar la honda vinculación, en la que tanto he insistido, que el poeta siente hacia la cultura y el paisaje mediterráneos: "Lo mediterráneo es su ámbito, su acuñado territorio, en el que el autor es solidario con una de las más nobles y añejas tradiciones de la lírica europea, que ha tenido rebrotes notables en nuestro siglo; baste citar a Cavafis, nombre también pertinente para entender al autor. Cavafis significa asimismo que el marco urbano tiene su papel en esta poesía" ("Francisco Brines, el poeta elegíaco", *Babelia*, 11 de octubre de 1997, p. 14).

[209] El propio Brines destaca esa marginalidad en la escritura, si bien le impone límites (es una marginalidad "discreta"): "Yo siempre me he sentido instalado en una discreta marginación, desde una adolescencia que fue, a la vez, feliz e infeliz. Esto aclara muchas de mis actitudes vitales y poéticas. es en ella donde me siento a gusto, y por lo tanto, la procuro. Destesto la marginación exhibida, como si se tratase de un mérito alcanzado, que llega incluso a justificar la vanidad [...] Tengo curiosidad por bastantes cosas, pero, de verdad, me interesan muy pocas. Una de ellas es la poesía creada que, para mí, es otra manera válida de seguir instalado en la marginación. Una de las cualidades que acompañan a la

de la vida, en mi caso, sería no dejar nunca de ser alternativamente virtuoso y pecador.[210]

En "Un amor español" la mirada marginal se atreve a sospechar de los asentados valores de la España del momento en relación con el matrimonio y la familia, insinuando una relación edípica, precisamente en lo que podría considerarse, a la luz del día y desde la moral "diurna" católica, como un modelo de virtud (la mención de la copla nos sitúa también ante la imagen más tópica y más divulgada por la dictadura sobre la esencia de lo español):

Pregonas tu virtud;
amas, y amaste siempre a tu mujer,
a la manera de la copla:
como se quiere a una madre.
Es un amor muy santo, y de buen español;
pero en este país, hay más virtud
aún de la que crees:
los sumos virtuosos te organizan
infierno con calderas,
pues no hay perdón posible en el incesto.

[254]

En otro texto, se evidencia cómo la policía (y de nuevo tenemos que pensar en el franquismo) trata al homosexual como un delincuente, si bien el poeta se venga equiparando a la policía con los atracadores, como sucede en un poema ya comentado "Reflexión sobre las emociones" [421]. La expresión "Nada oculta la noche" que veíamos en "Noche de la desposesión" revela que la noche urbana no es un ámbito de libertad, de protección frente a la persecución social, sino que se trata únicamente de un espacio de marginalidad, arrabal que el centro simbólico de la *polis* precisa y en cierto

marginación es que, al caer menos en el convencionalismo y la rutina, en ella se puede encontrar más veces la sorpresa y la intensidad" (Isabel Burdiel, id., p. 31).

modo tolera para asegurar su existencia, para definir una imagen clara de sí misma en contraste con ese margen perturbador[211]. No obstante, no deja de llamar la atención cómo en dicho poema de nuevo el tiempo entra en escena: evidentemente no se trata aquí del tiempo como realidad metafísica, pero sí se percibe en el progresivo proceso de envilecimiento la repetida impresión que tenemos en Brines de que crecer significa corromperse. El poema parece decirnos que no hay nada tan puro que no acabe manchado por el hombre, quien por tanto actúa en alianza con la fuerza destructora del Tiempo.

Así el final de "Onor" nos sitúa ante una maldición más amplia, una maldición cósmica que la noche revela y que va más allá de las circunstancias sociales e históricas:

> Ahora alzamos el rostro hacia la noche
> y secos ven los ojos
> la blanca luz de la maldita luna.
>
> [243]

Comenta Jaime Siles que la visión amenazante de los astros

> [...] se articula en una tradición, que no es la filosófica, divinizadora de los astros [...] sino la que aparece en Homero [...] que hace de los astros [...] "espías", "guardianes". A esta tradición se superpone otra, derivada de ella, que es a la que se suma Catulo [...] y que introduce en el tema un nuevo motivo: el del amor, del que esos astros son testigos. El carácter furtivo del amor -que Brines no trata en *Las brasas*, donde los astros son testigos mudos del claroscuro donde *se cumple la honda noche* - aparece, sin embargo, en *Aún no*, libro, que de algún modo, conecta con otro desarrollo de esta tradición: la que asocia el concepto *noche* con el concepto *robo*, con el adjetivo *furtivo* y con el sustantivo *ladrón*. Ese otro desarrollo -que ya está en Homero [...] aparece no en *Las brasas* (donde, como he dicho, los astros

[210] Isabel Burdiel, id., p. 41. Nótese que la definición de vicio y virtud no sólo está muy lejos de la moral católica, sino que además es extremadamente individualista, ya que incluso la virtud, como en la vieja tradición epicúrea, está vista desde una perspectiva hedonista, la de un placer tranquilo, reposado.

> simbolizan, en la naturaleza, aquello que los hombres viven en su historia) sino en *Aún no*, donde Brines objetiva sus contenidos de experiencia en otro correlato: el urbano, y dentro de él, en lo que de manera genérica, puede llamarse la *marginalidad*.[212]

Sin embargo, ¿hasta qué punto ese recuerdo del carácter sagrado de los astros no está operando también aquí? La mirada inquisidora que proviene de arriba recuerda demasiado a la mirada divina como para no suscitar una asociación entre la persecución social y la persecución metafísica de un mundo sometido al devenir. El yo noctámbulo está doblemente condenado. Su marginalidad es también metafísica, ya que ha sido desterrado de la eternidad. El marginado expresa por tanto en esa condena injusta a la humanidad entera. Así (como ya apunté en el apartado dedicado al simbolismo de la luz y la oscuridad) el encuentro erótico, la marginalidad de la vida nocturna no es sólo la huida de una sociedad represora, sino asimismo una forma de evadir la sentencia del tiempo, haciendo todo lo posible por ignorarla, buscando en otros cuerpos la juventud perdida:

Diste fuego a mis ojos y a mis manos,
y fueron cuatro días que no olvido
regresado a Madrid. Tu desnudez
como un perfume abierto, me invadía
y en las calles nocturnas tus cabellos
en sus rizos menudos aún me apresan.

Vuelve a escapar de casa y ven corriendo
para dormir conmigo en otra noche
que nos queme la vida para siempre,
tan larga que me borre esta ciudad.
Tu juventud se acabe entre mis brazos,

[211] Cf. mi artículo ""Cuando nacemos, lloramos por haber llegado a este escenario de locos": Lear o la palabra más allá del grito", *Ophelia*, 3, 2000, p. 10.
[212] "Para las fuentes de Francisco Brines: substrato barroco y refacción funcional", *Miscellanea Antverpiensia*. Tubinga, Max Niemayer, 1992, pp. 277-278.

tus dos labios agoten mi experiencia.

[*el subrayado es mío*]

[403]

El acto erótico es visto aquí como una experiencia de muerte, pero de muerte buscada, anhelada para borrar la sordidez del espacio circundante. El espacio del cuerpo (al que más adelante llamaremos en palabras de Brines "el más hermoso territorio") sustituye al espacio urbano inhabitable. El yo lírico sólo puede habitar en el cuerpo deseado, porque la ciudad se ha transformado en un paisaje de soledad y de muerte.

La ciudad es por tanto un espacio plenamente desacralizado, cuyo único resto sagrado son los cuerpos jóvenes que en la sombra se ofrecen. Hay así en la noche urbana un atractivo que no borra sin embargo la sordidez de ese ámbito. Esa ambigua fascinación, mezclada con un cierto horror, ya la sintió el joven en París, tal y como nos recuerda un pasaje de "Relato superviviente" de *Palabras a la oscuridad*:

He regresado el tiempo hasta París, y soy ese muchacho
que avanza por la noche entre banderas, y ruidos de músicas [...]
y en los ciegos umbrales de locales nocturnos
gasta el muchacho su mirada
no para ver virtud, sino la paz de los pecados en penumbra,
porque la calle es vómito,
y el cuerpo del muchacho es todavía
un lugar inocente.

Avanzaba la noche, la fiesta nacional, bulliciosas cohortes callejeras,
y una vergüenza súbita por no estar degradado;
con asco del pecado, entonces supe
que hay un peor castigo para el hombre:
la soledad sentida como infame.

[188]

La experiencia relatada tiene un carácter iniciático para el muchacho: la visión supone un impacto moral, pero que actúa en el sentido contrario al esperado. Si se comprende

que esta vivencia del sexo está muy lejos de la del amor idealizado, al mismo tiempo se percibe que cualquier cosa es mejor que la soledad, que el adolescente siente aquí como una culpa. Todo es válido, aun el encuentro más sórdido, para ahuyentar esa sensación angustiosa: el sexo es una experiencia válida por sí misma y, sin embargo, el goce parece supeditado a la necesidad más imperiosa de huir de la soledad, pues sólo en la compañía parece posible olvidar la amenaza de la muerte.

En un poema posterior, "Sábado" de *Insistencias en Luzbel*[213], nos encontramos datos que nos comunican una impresión de realismo pues el amor no es ya un encuentro milagroso, sino un juego de seducción, intercambio de teléfonos, búsqueda de un cuerpo cuyo nombre no importa. El propio título del poema nos sitúa ante un tiempo desacralizado, sometido al calendario urbano: no es la noche misteriosa de la naturaleza sino la noche del fin de semana, en la que, fuera del tiempo del trabajo y las obligaciones, se aflojan las normas sociales. La comparación de la ciudad con un firmamento no puede engañarnos: las luces de la ciudad no son estrellas, a lo sumo lo son esos cuerpos que fascinan al yo lírico noctámbulo y libertino, discretamente marginal:

> Esta es la noche sorprendente;
> surge, de un mundo oscuro, la soledad, y se une a la alegría,
> y anda libre el deseo en pos de su inminencia.
> El alborozo de los ojos desnuda a la ciudad,
> hermosa igual que un firmamento.
> Quizás hallemos hoy la dicha,
> pues cada sábado nocturno, en estas calles, la hace siempre posible,
> sin que, a primeras horas, aún importe la edad.
> Cabinas telefónicas en donde la memoria marca secretos números,
> o bares sucesivos y abundantes esquinas,
> te ofrecen la belleza que persigues,
> y para disfrutarla tú dispodrás de alguna oscuridad.
> [...]

[213] Este poemario continúa esa visión más oscura del erotismo y de la ciudad ya presente en el libro anterior.

Mas no te sientas nunca el dueño de la noche [...]
cansado, y por rutina, busca atento
el rostro alegre y ciego de tanta juventud.

[341]

Sin embargo este realismo no debe engañarnos. Brines no trata en ningún momento de darnos una representación fotográfica de la realidad. La presentación del espacio de la ciudad está en función de su visión del mundo, la cual encuentra en este ámbito un perfecto reflejo de la humilde condición humana. Por ello, podemos hablar, aunque en un primer momento pueda parecer sorprendente, de una cierta estilización del espacio urbano, evidente sobre todo a partir de *Aún no*[214], paralela a la que se daba en el espacio natural pero de signo contrario: si en la naturaleza, dicha estilización estaba al servicio de una cierta idealización, aquí se trata de una estilización denigradora, como la que se da en el Barroco. En la escritura briniana, no encontramos un deseo de particularizar cada ambiente urbano (excepto en lo referente a las ciudades mediterráneas, cuya imagen idílica va perdiendo fuerza ya incluso dentro de *Palabras a la oscuridad*), sino más bien de reflejar unas constantes existenciales que en la ciudad encuentran la particular mezcla de goce y degradación que supone para Brines toda vida humana. Así nos encontramos una y otra vez con esquinas en penumbra, callejas con olor a orina, bares oscuros, las luces nocturnas de una avenida bajo las cuales aguarda el objeto de deseo...

Hemos comprado o seducido cuerpos
en avenidas luminosas, negros buques,
callejas orinadas [...]

[242]

Industriosa ciudad, salobre y húmeda,
en donde las callejas despertaban orinadas y solas,

[214] En *Palabras a la oscuridad* existía también una estilización positiva, paralela a la del espacio natural, como hemos visto ya.

camino del hotel.

[273]

La noche hace al poema,
y en él se reconocen turbias sombras,
los rostros acechantes, los orines,
algún clavel pintado en un ojal,
las esquinas inciertas,
la cicatriz de una sonrisa, el miedo... [...]

[342]

Hay que seguir, una vez más, la sombra
por el nocturno callejón,
y al desaparecer la sombra en lo más negro,
en la abyecta humedad de los orines,
llegar a ella con miedo, en la anulada oscuridad, [...]

[510]

Es ésta una noche turbia, muy lejos de la noche romántica, y sin embargo, de pronto puede producirse el milagro, como en "La esquina y la noche" de *La última costa*:

Sal de ti, y mírate:
tus ojos en la noche
queman el aire abyecto de la esquina. [...]
Y porque te he mirado con piedad,
pasa tu desollada mano
por la esquina orinada,
y que escuche tu alma, que aún la tienes,
la no manchada música
del encendido y triste firmamento.

[511]

Esa selección artística de la realidad hace que la ciudad de Brines sea una ciudad en la que apenas están presentes los espacios más característicos de la vida diurna (oficinas,

edificios públicos, fábricas, tiendas, talleres...), en el que el mundo del trabajo (consubstancial a la ciudad) es prácticamente ignorado. Por el contrario la mirada nocturna se recrea en esos lugares de cierta marginalidad[215], entre los cuales destaca el bar. Este sin embargo no aparece como una mero escenario del poema ya que acaba alcanzando por sí mismo una significación. No es el bar un lugar de encuentro amistoso y de alegría compartida, sino que lo que nos muestra el yo lírico es el bar del solitario, el bar del alcohol como compañero de la melancolía, el bar también como lugar propicio a la seducción. En ese espacio, aparece la música pero ésta no trae el consuelo del arte, de la armonía: es un cansado esfuerzo que apenas se sostiene. Casi como en una escena de cine negro, el bar es testimonio de esa desolación del ser humano, abocado a la soledad, rostro humano del tiempo y de la muerte:

La música nos llega,
con cansancio,
al espíritu.
El humo
distancia los objetos,
nuestras manos,
la quemadura de los ojos;
filtra la cenicienta voz
de algún amigo,
nos deja su dolor.

Despojado está el tiempo,
el alma más desnuda,
más sola. [...]
[198]

Cuando las miradas de todos se conocían vagamente,
a través de las pupilas nubladas por el alcohol,
de aquella música confusa, de la penumbra de aquel humo,
del caos

[215] Cf. Christine Arkinstall, *El sujeto en el exilio*..., ed. cit., pp. 44-45.

vino un silencio imperceptible,
y una trompeta sola, de fuego, nos quemaba la vida.

O acaso era de hielo aquella música:
inertes los sonidos [...]
En aquel cuarto oscuro nada correspondía a la verdad del hombre:
la emoción estridente del músico era falsa,
torpe el engaño de los otros.
[212]

[...] la música del negro, su rosa paladar, y la penumbra
lasciva de los humos, la escalera reciente
de arracimadas manos, vasos desiertos, derramadas
miradas y licores [...]
[229]

Lejos de ofrecer calor a la soledad humana, el bar aparece como un espacio de frío. Así nos encontramos con una visión sorprendente de un detalle en principio realista: el hielo que se derrite en un vaso evoca el frío de la muerte. Esa imagen destruye toda idea de alegría asociada al alcohol. Ni ebriedad dionisíaca ni paraíso artificial, sino constancia de la irrealidad del mundo:

Y ahora que el hielo
se deshace
en el vaso, y sube
por el alma,
ay amigos míos,
os quedáis serios
recordando.
[197]

En este vaso de ginebra bebo
los tapiados minutos de la noche,
la aridez de la música, y el ácido

deseo de la carne. Sólo existe
donde el hielo se ausenta, cristalino
licor y miedo de la soledad.
[233]

. Esos minutos "tapiados", llamativa espacialización de un tiempo, nos hablan de la inexistencia del futuro, de todo horizonte. Si la bebida evoca naturalmente la bebida primordial, el agua, y por tanto la vida, beber soledad y muerte es asumir que el cuerpo está envenenado por el tiempo. En esta oscura visión, el humo del tabaco parece ser una forma más de la Noche devoradora, niebla que tiñe de irrealidad la vida, que borra las formas diluidas en el río de Heráclito:

Abro mis ojos más,
y está escrito en el humo
lo que leo:
todos hemos unido
nuestro tiempo, esta noche,
inútilmente [...]
El humo
distancia los objetos [...]
Somos ya como el fuego,
tendemos al reposo
de lo que está quemado.
[198]

Hemos quemado muchos cigarrillos,
y así se fue la vida [...]
[344]

La ciudad es en resumen sólo el escenario de la soledad del ser humano que se mira en el espejo de la muerte. Con todo, el espacio urbano ofrece, al abrigo de la noche, pequeños consuelos en el calor efímero pero intenso de los cuerpos, que borran por un instante la soledad y la conciencia de la propia temporalidad. La ciudad aun dentro de su

sordidez puede ser un refugio ocasional. No lo es en cambio un espacio como el descampado, a medio camino entre la ciudad y la naturaleza:

> La ciudad se confunde con el campo
> bajo la luz de las estrellas. Andas,
> penetras en el frío descampado,
> y aún flameas la mano. Muy oscuro
> es el silencio que se posa firme
> sobre las hojas de los cardos. Corres.
>
> Un gran peso es mi frente, y es muy dura
> la mirada que, desde el cuerpo hastiado,
> arrojo a lo invisible Vuelvo a casa,
> y una calle tras otra, bajo un cielo
> de luces aceradas, va mi sombra [...]
> Y el corazón, en un momento aciago,
> siente que, de sus sueños, ha crecido
> pequeñas sierpes sólo, nada bueno.
>
> [196]

La fusión entre naturaleza y ciudad no es aquí una unión como la que encontrábamos en alguna ciudad italiana como Florencia. Por el contrario, dicha fusión se produce en una tierra de nadie, el descampado, en la que nos encontramos con un espacio que no es propiamente el reino de la naturaleza pero tampoco el ámbito urbano. Dicho espacio carece de la débil protección de los edificios urbanos pero también del esplendor del mundo natural (la propia composición morfológica de la palabra nos habla de un campo sin campo, "des-campado"). El descampado es el límite último del espacio urbano, y no resulta extraño que el protagonista de la escena descrita (el yo lírico proyectado en un tú testaferro) eche a correr. En una lectura realista dicha necesidad de correr puede interpretarse como la sensación de peligro que surge espontáneamente en un espacio despoblado durante la noche, donde puede producirse un crimen con total impunidad. Sin embargo el peligro es aquí mayor, pues se trata de un peligro metafísico, tal y como

nos muestra la conclusión del poema. Es el tiempo, de nuevo, y la degradación que trae al alma y al cuerpo, el que amenaza al hombre en este lugar.

Esa amenaza parece provenir de arriba: el silencio "se posa firme"; las luces de la ciudad iluminan desde lo alto la huida; se siente un peso sobre la frente; incluso esas estrellas que brillan sobre el descampado no ofrecen consuelo alguno, sino que muestran sin piedad el espacio frío y desolado de esta tierra de nadie. La prisa que domina el poema refuerza esa sensación de peligro, de tal forma que la "Despedida de un cuerpo", título del texto, se convierte más bien en un huír del vacío que se produce tras el encuentro erótico. Huida que es también un deseo de regresar al hogar (la situación, aunque ofrezca algunas diferencias, es muy semejante a "La ciudad ajena" del mismo libro donde habíamos visto esa misma confrontación entre el espacio natural, las calles y la casa).

En "Onor" el descampado vuelve a ser lugar de encuentro erótico pero también de desolación, de soledad profunda (tal vez porque el descampado traduce a la perfección la situación del yo lírico, a medio camino entre la naturaleza y la ciudad, expulsado de ambas):

> Y ahora recuerdo ajas las visiones
> de unos cuerpos que escapan para siempre,
> por los desmontes húmedos,
> y la ciudad alzarse del humo de la noche,
> y la luz desgarrarla fríamente.
>
> He conocido el daño,
> penetrar la navaja,
> la incitación al miedo,
> vivir insatisfecho, la negación más dura.
>
> [242]

Una misma situación la encontramos en "Las noches del abandono":

> Rodeado de frío vuelvo a la hostil ciudad

y el clandestino amor me despide furtivo
desde las rotas sombras de los descampados,
y el día se alza lívido
como si sólo un muerto lo hubiera de habitar.

[283]

La ciudad halla en el descampado no su negación, como podría pensarse, sino la confirmación de su más honda verdad: el yo lírico está siempre de paso en el espacio urbano. Lo que en *Palabras a la oscuridad* comenzaba a insinuarse, se evidencia en los libros posteriores: en la ciudad tiempo y soledad se confunden, a pesar de los esfuerzos del yo lírico por conjurar ambas realidades a través de la experiencia del sexo.

5.2.2. El jardín

En el jardín asistimos, como en el descampado, a un encuentro entre el espacio construido por el hombre y el espacio natural. Por otra parte en este espacio existe también una proyección simbólica del yo lírico. Pero en realidad se trata de un espacio muy diferente. Esa cercanía entre el espacio urbano y la naturaleza produce una precaria armonía, no la negación de ambos ámbitos que se da en el descampado, y en cuanto a esa proyección el sentimiento es más ambiguo, de soledad pero también de participación, o al menos de anhelo de la misma.

Dado que el espacio del jardín apenas presenta diferencias con lo ya analizado al hablar del espacio natural, apenas me extenderé en este punto. No obstante debo señalar un elemento importante que lo caracteriza, su carácter a menudo cerrado, la verja o la tapia que cerca el jardín convirtiéndolo en un espacio delimitado:

> [...] y esperará el jardín
> a que se acaben estos muros
> para poder ser flor, aroma, primavera.
> [136]

Si, como he señalado, el jardín puede convertirse en correlato simbólico de la interioridad del yo lírico, el hecho de ser un espacio cerrado favorece el entrar en sí mismo para conocerse y la vivencia de profunda soledad. Como en numerosos jardines machadianos y juanrramonianos[216], el jardín de Brines es un lugar que invita a la meditación, a dejarse llevar por la melancolía:

> [...] Oye
> cómo riegan los nardos, su jardín
> ve que se vuelca por las tapias bajas,

[216] Vid. Graciela Palau de Nemes, *vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*. Madrid, Gredos, 1974, pp. 274-303 y Ricardo Gullón, *Espacios poéticos de Antonio Machado*, ed. cit., pp. 23-24.

limoneros doblando los caminos.
Vuelven las estaciones del destierro [...]
[20]

Reposa el huerto anclado en el otoño.[217]
y miro el valle en luz que da en el mar.
El sol, dormido y leve se asemeja
al rostro que yo amé, pues fuera así de hermoso
mirarlo ahora.
Van llamando los años en mi cuerpo,
y los voy alojando con incomodidad [...]
[360]

Un caso excepcional es el poema "Huerto en Marrakesh" [395], en el que el jardín cumple su papel tradicional de *hortus clausus* donde se reunen los amantes, *locus amoenus* propicio para el encuentro erótico. Significativamente el yo lírico se identifica con un ladrón, con lo que la tapia del huerto se convierte en la barrera de un mundo prohibido, quizás (el poema no lo hace explícito) tanto por tratarse de un amor marginal como porque la situación vivida evoca de alguna manera el Edén perdido, del que el adulto ha sido expulsado. El yo se proyecta en el huerto y así el poema acaba con una enumeración que sugiere una fusión plena entre los amantes y el espacio natural del jardín, espacio que así cumple su función mediadora entre la naturaleza y la ciudad[218], si bien esa fusión resulta precaria, ya que todo es furtivo, y, como en las canciones de alba medievales, la magia de la noche acaba disipándose:

Bañó el árbol la luna, y se mojó mi boca.[219]

[217] Llama la atención cómo una vez más el espacio se somete al tiempo, en este caso, al otoño, época de vejez, esplendorosa pero vejez al fin y al cabo.
[218] Ello viene reforzado por la mención en el título del espacio norteafricano. El jardín es un elemento clave de la cultura islámica, tal y como un español puede apreciar todavía en Granada, y ese valor de unión entre la naturaleza y la cultura que sugiere el jardín puede asociarse asimismo a la relativa tolerancia que en determinado momento mostró esta cultura con la homosexualidad, y que ha sido valorada, como ya mencioné, por autores como André Gide o Juan Goytisolo.
[219] "Bañó", "mojó" fortalecen la impresión de fusión, como la mención de las "aguas" (ya vimos en un apartado de este mismo capítulo la importancia que el elemento acuático tiene en el imaginario briniano).

Y qué cansados luego las aguas y las rosas,
el ciprés, los naranjos, el ladrón de aquel huerto.
Y todo fue furtivo: el alba, luego el sueño.
[395][220]

El poema donde mejor se percibe tanto esa proyección del yo sobre el espacio del jardín[221], su carácter cerrado y la honda melancolía que no niega sin embargo la frágil belleza de la naturaleza es el primero de "Poemas de la vida vieja" de *Las brasas*:

El balcón da al jardín. Las tapias bajas
y gratas. Entornada la gran verja.
Entra un hombre sin luz y va pisando
los matorrales de jazmín, le gimen
los pies, no mira nada. Qué septiembre
cubre la tierra, lentos nardos suben,
y suben las palomas con las alas
el aire, el sol, y el mar descansa cerca.
El viento ya no quema. Riegan lentos
los pasos que da el agua, las celindas
todas se entregan. Los insectos se alzan
a vivir por las hojas. En el pecho
le descansan las barbas, sigue andando
sin luz [...]
[19]

La belleza del jardín se ve amenazada por la presencia de esta figura humana. El poema comienza con la comunicación de dos espacios, jardín y casa, a través del balcón que

[220] Christine Arkinstall llega a hablar de una identificación entre el cuerpo de la persona amada y el jardín: "Tal identificación del cuerpo amado con una naturaleza prístina y sensual sobresale con especial fuerza en "Huerto en Marrakesh" [...] Aquí el título mismo apunta a la creencia del poeta de que es sólo un mundo distinto, alejado de los tabúes bárbaros todavía operantes en ciertos sectores de la sociedad española, que puede reposeer su querido "huerto" [...] A su vez, la imagen del huerto es una metáfora tópica del cuerpo amado, la cual da a entender la sensualidad exuberante y belleza erótica del amante [...]" (*El sujeto en el exilio*..., ed. cit., p. 54).

abre el huerto a la mirada de los que habitan allí. Sin embargo, la verja nos habla de otro espacio que está más allá, un espacio del que el jardín no está por completo aislado, ya que dicha verja está sólo "entornada". No es de extrañar por tanto que, aprovechando esa fisura, entre sin aviso una figura inquietante, cuyo efecto sobre el espacio del jardín comprobaremos enseguida:

> [...] Todo lo deja muerto, negras
> aves del cielo, caedizas hojas,
> y cortada en el hielo queda el agua.
> El jardín está mísero, y habita
> ya la ausencia como si se tratase
> de un corazón, y era una tierra verde.
> Cruza la diminuta puerta. Llegan
> del campo aullidos, y una sombra fría
> penetra en el balcón, y es un aliento
> de muerte poderoso. Es la casa
> que se empieza a caer, húmeda y sola.
>
> [19]

La misteriosa figura de este hombre oscuro parece aclararse ahora: no puede tratarse sino de un símbolo del tiempo, cuya presencia trae la muerte a la pujante naturaleza del jardín. El valor simbólico de este espacio queda de manifiesto en los versos 18-19: "[...] como si se tratase/ de un corazón [...]". El espacio exterior remite a un espacio interior, a una secreta morada del alma donde la muerte también llega. Por otra parte, si el poema invita a una lectura simbólica del jardín, no podemos dejar de pensar en el simbolismo más evidente que la tradición occidental asocia a este espacio, el del Jardín del Edén.[222] El jardín cerrado, el *hortus clausus* pudiera evocar un mundo incontaminado, un lugar fuera de las acechanzas del tiempo, aquí asociado al espacio de la casa, es decir al espacio originario de la infancia y por tanto a una edad a salvo de la muerte. Así, la

[221] Cf. Dionisio Cañas, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, ed. cit., pp. 36-38.
[222] Cf. Luis Martínez-Falero, art. cit. , pp. 182-183.

imagen del jardín marchitado evoca la pérdida del paraíso original, una muerte cósmica de la que el hombre es sólo una pequeña parte (y sin embargo, ¿hasta qué punto es casual que sea la figura de un visitante, de un ser humano la que simbolice el paso del tiempo? ¿no es precisamente la mirada humana, su inteligencia condenadora, la que descubre el hálito mortal que se esconde tras la aparente eternidad de la naturaleza?).

El objetivo final del viajero es la casa, en la que penetra para dejar su maldición mortal. Dos elementos marcan el breve itinerario de esta figura maldita dentro del poema: la verja del jardín y la pequeña puerta del edificio. Ni la verja ni la puerta han cumplido su papel protector. Lejos de ser dos espacios cerrados, la casa y el jardín no están a salvo del Tiempo que encuentra siempre oportunidad para penetrar en esos lugares. No es casual que, justo cuando el viajero cruza la puerta, suenen aullidos provenientes del campo. Dichos aullidos, como un presagio funesto, hablan de un espacio más allá del jardín, un espacio que se ha hecho presente primero en el huerto y finalmente en la casa. Es el espacio abierto, sin murallas protectoras, de un mundo condenado a morir. Justo en ese momento, otra amenaza resulta evidente: la de esa "sombra fría" que aprovecha la otra abertura (el balcón, que, al igual que la puerta, comunica la casa con el peligroso exterior). Una de las primeras imágenes que nos presenta el *Ensayo de una despedida* es así precisamente la de una casa y un jardín destruidos, espacios de protección que han incumplido su misión última.

5.2.3. La casa

En el poema citado en el apartado anterior, la amenaza temporal acababa llegando también a los muros que albergaban al yo lírico. Nos acercamos así a uno de los símbolos más importantes de Brines: la casa. Comentando una imagen de "El barranco de los pájaros" de *Las brasas*, Alejandro Duque Amusco escribe lo siguiente:

> [...] la tienda es un símbolo de parecida significación al de *la casa*, recuerrente en la poesía briniana, y representa la protección, el resguardo afectivo, y más concretamente la madre.[223]

Sin embargo, José Luis García Martín considera que "[...] la casa tiene un claro valor simbólico en Brines, no es nunca el hogar, sino el símbolo de la soledad y el desamparo"[224]. ¿Cómo compaginar opiniones tan dispares? Ninguno de los dos autores citados argumenta su hipótesis ni da ejemplos concretos, con lo cual resulta aun más difícil optar por una de las dos.

De hecho, creo que ambas son ciertas, y es más, opino que precisamente esa dualidad es la que da su valor más profundo al simbolismo de la casa, que como tantos otros elementos en Brines vive una particular tensión, una tensión que yo llamaría elegíaca en tanto en cuanto nace de la confrontación entre una vivencia pasada feliz y una vivencia presente insatisfactoria. Un mismo espacio es visto desde dos tiempos distintos, pero la experiencia de esas dos épocas es tan dispar que más bien parece que nos encontramos ante dos espacios diferentes (de igual forma, el adulto y el niño son la misma persona y sin embargo no lo son: tan radical es la distancia que los separa).

---

[223] Prólogo a F. Brines, *Antología poética. Espejo ciego*, ed. cit., p. 9.

[224] *La segunda generación poética de posguerra*, ed. cit., p. 263. De la misma opinión es Luis Martínez-Falero que comenta así el poema "Los signos de la madrugada" de *Aún no*: "Retomamos de esta forma el símbolo de la soledad en la poesía de Francisco Brines: la casa sola o herida por el tiempo, la casa que da cobijo al encuentro del poeta consigo mismo, al amor del poeta, que debe sustituir la compañía de otros tiempos, la vida que escapó con otro ser [...]" (art. cit., p. 185). No obstante, hay que señalar que Martínez-Falero añade un importante adjetivo: "sola", es decir, la casa solitaria o con un único habitante,

En "La ciudad ajena", la casa era "la vieja residencia del amor"; en el también comentado "Impresión repetida", el hogar, en oposición a la ciudad, aparecía como un espacio en donde la destrucción llevada a cabo por el tiempo resultaba menos dolorosa[225]. Sin embargo, en otro poema perteneciente, como los dos nombrados, a *Palabras a la oscuridad*, "Con frío"[226], el espacio de la casa sólo en apariencia sirve como refugio. Los primeros versos nos sitúan todavía en el exterior de la casa:

> Cuando he llegado a casa, desde el cielo
> iba cayendo mucha lluvia, suaves
> son las primeras lluvias del otoño.
> Largo tiempo he asistido a su caída
> sobre la tierra, sobre mis recuerdos
> iba también cayendo mucha lluvia.
> Más allá de la calle la luz sola
> de un farol poco claro y unas ramas
> con mucho frío. De la vida poco
> futuro queda, y al mirarlo es niebla.
> Sin casi luz, en estas horas, suele
> cercar la tierra el sol, pero esta tarde
> no hay una llama grande en el espacio.
>
> [195]

---

muy distinta de la casa de la infancia, que se hace hogar al ser habitada por varios seres humanos, por la presencia de los padres.

[225] Dionisio Cañas considera que las dos referencias espaciales de Brines son Elca (una casa, y el campo que la rodea) y una ciudad, Madrid: "El contacto del poeta con su niñez puede llegar a producir un efecto revitalizador [...] En general, la naturaleza, cerca de la cual ha vivido sus primeros años y su temprana juventud [...] De ahí que en sus poemas (y en la vida real) vuelva siempre a la casa de campo de sus padres, en la costa levantina. [...] Elca y Madrid vendrán a ser las dos referencias espaciales más importantes en la obra de Brines. Después, otros lugares de Europa, de la misma España y principalmente de los países mediterráneos y de la costa adriática, aparecen como espacios alternativos donde ocurren episodios pasajeros de su vida" (Introducción a Francisco Brines, *El rumor del tiempo (Antología)*. Madrid, Mondadori, 1989, p. 8). Sin embargo, no puedo estar plenamente de acuerdo con Cañas, ya que si la importancia de Elca es evidente, la presencia de Madrid no lo es (al menos explícitamente) salvo en algún poema. Si para la realidad biográfica de Brines, que ha vivido tanto tiempo en Madrid, la capital es sin duda una referencia importante, no lo es tanto para el yo lírico, cuyas referencias al espacio urbano suelen ser vagas sin que se busque una caracterización precisa (otra cosa es que la experiencia que hace nacer el poema tenga que ver directamente con Madrid, pero esa concreción geográfica rara vez ha pasado al texto poemático).

El inicio del poema es un buen ejemplo del peculiar uso de los signos de puntuación que encontramos en Brines. El uso de la coma en lugar del punto en el segundo verso se explica más bien por razones fónicas y semánticas que normativas. La coma permite suavizar el encabalgamiento, que en este texto cumple un doble propósito: por un lado, contrasta suavemente con la regularidad métrica de la composición, escrita enteramente en endecasílabos, otorgando al poema un aire más coloquial, una cierta cotidianidad, un prosaísmo que vela la poeticidad del texto, si bien la musicalidad de estos versos está muy alejada de los ritmos de la prosa; por otro los versos encabalgados junto con el uso muy personal del punto o la coma favorecen uno de los elementos fundamentales del poema: la fusión del espacio exterior y el espacio de la interioridad (así en los versos 4 al 6), la correspondencia entre la anécdota y el drama vital que se lee entre líneas.

La lluvia sirve para delimitar con precisión los dos espacios, el de la calle y la casa. El primero es el espacio de la intemperie, de la falta de protección, del frío. El segundo es la promesa de un techo, del calor del hogar. Sin embargo, el poema sugiere ya desde el principio que la lluvia no amenaza sólo el cuerpo, sino también el espíritu: "[...] sobre mis recuerdos/ iba también cayendo mucha lluvia". Poca protección puede ofrecer así la casa, el espacio construido. Tampoco otra obra del hombre, la luz artificial del farol, es capaz de vencer la oscuridad que llena todo el espacio.

La anécdota de un día de lluvia es así trascendida: una amenaza late sobre el mundo, una amenaza muy antigua ("Largo tiempo he asistido a su caída/ sobre la tierra"). La falta de sol, la niebla, esa lluvia que parece caer desde épocas inmemoriales dibuja un mundo cada vez más invernal. Como para demostrarlo, unas ramas, en un llamativo rasgo de humanización, sienten frío. En los versos siguientes, será el yo lírico el que experimente esa ausencia de calor, lo que refuerza esa fusión entre el yo y el espacio que le rodea:

Me he quitado después la usada ropa

[226] Resulta significativo que dicho poema forme parte de la sección VII, la última y la más desoladora de todo el libro.

para acostarme, y he tenido frío,
y he buscado en el cuarto viejas sombras
para cubrir mi pecho, y he arrojado
la turbiedad del alma contra el mundo.
Y he esperado después a que llegara
la voz de una condena, y me he dormido.
[195]

El frío persigue al yo lírico en el interior de la casa, que no le ofrece el refugio anhelado. En este espacio continúa la mezcla de elementos cotidianos con otros más inquietantes: al gesto natural de quitarse la ropa mojada, le sigue el hecho sorprendente de arroparse con sombras como si de mantas se tratasen. Si en el capítulo cuarto defendíamos la ambigüedad de la sombra en Brines, aquí encontramos un ejemplo que puede confirmarlo: las sombras que en el contexto del libro se asocian mayoritariamente a la muerte, aquí son un símbolo de intimidad, que viene a reforzar el espacio presuntamente protector de la casa. Llama la atención el adjetivo que se atribuye a "sombras": "viejas". Si al principio del poema se hacía alusión a los recuerdos, aquí tenemos una nueva mención al pasado. El tiempo ido habita de alguna manera en el presente: el recuerdo del hogar perdido se superpone a la desoladora visión de la casa actual, si es que esas sombras no son los escasos restos que la memoria salva de los tiempos felices. El espacio cerrado, el refugio del lecho, el sueño, la evocación de esa penumbra que viene del pasado configuran un espacio casi uterino[227], donde sin embargo la peligrosa sensación de frío permanece. La necesidad de un espacio protector se ve complementada por un movimiento en sentido contrario, que viene a reforzar la oposición entre este ámbito cerrado y el exterior amenazante: "y he arrojado/ la turbiedad del alma contra el mundo". Si antes era la lluvia la que empapaba incluso los recuerdos, invadiendo así el espacio más íntimo del ser humano, ahora el alma se vuelca agresivamente contra el mundo físico, como si el yo experimentase en sí mismo un deseo de aniquilamiento: al intentar desprenderse de esa turbiedad que el alma ha ido

[227] Escribe Gaston Bachelard: "La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar su penumbra" (*La poética del espacio*, ed. cit., p. 43).

adquiriendo en contacto con el mundo, devolviéndole su oscuro legado, parece sugerirse un anhelo de inocencia, tal vez de renacimiento. El yo lírico no sólo se quita las ropas, es decir, no sólo se desnuda físicamente, sino que también se desnuda interiormente al intentar librarse de la sordidez de la vida. Ese renacer alcanza su máximo sentido en el espacio de la casa, es decir del lugar de origen, del espacio de la infancia, del primer nacimiento. Sin embargo, la condena que escucha el yo lírico al final del poema confirma que esa inocencia es imposible, que la turbiedad y el frío le acompañarán ya siempre y que sólo le resta acogerse al débil interludio del sueño, para olvidar por unas horas su destino mortal. La casa no es el espacio de protección del que habla Amusco, sino el espacio de la soledad que defiende García Martín, pero es el espacio de la soledad por antonomasia precisamente porque un día fue el espacio acogedor del hogar, por la tensión elegíaca entre el ayer y el hoy. La casa presente, como señala Gastón Bachelard, evoca moradas pasadas, y sobre todo ese espacio protector del hogar donde se albergó la infancia:

> Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la Infancia. Inmóvil, inmóvil como lo Inmemorial. [...] Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño, no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida.[228]

Los muros de la casa son, para la imaginación, muros de contención también para el tiempo[229]. Sin embargo, lo que se evidencia al fin es que esos recuerdos no tienen ya calor: son como fantasmas que pueblan una casa abandonada.

La presencia de elementos muy cotidianos dentro del poema no es algo anecdótico. Esa cotidianidad, ese entorno doméstico resulta en cierta manera más inquietante que una visión directamente simbólica. En el texto el lector experimenta cómo un espacio

[228] *La poética del espacio*, ed. cit., p. 36. Cf. id., pp. 33-106 y Gilbert Durand, op. cit., pp. 229-234.

[229] Gilbert Durand, tras afirmar que la casa suele ser símbolo de intimidad, destaca asimismo que "[...] esta interioridad se ve objetivamente duplicada por la exterioridad del muro y del recinto, porque la casa es accesoriamente un "universo en contra"; por lo cual puede suscitar sueños diurnos" (op. cit., p. 232).

familiar se va volviendo cada vez más extraño, como si lo invadiera una presencia ajena. Esta turbadora transfiguración de lo doméstico encuentra su máxima expresión en el poema "Culto de regresión". Brines, cuya escritura no se caracteriza precisamente por la búsqueda de imágenes impactantes, nos ofrece aquí uno de sus símbolos más sorprendentes y atrevidos:

> Hace ya muchos años que tu tarea doméstica es más íntima,
> y a nadie dices a dónde vas cada mañana
> para volver tan tarde,
> y la cosa sucede más allá de los huertos,
> en la Casa secreta y silenciosa
> a donde nadie quiere ir, y cruzan sin mirar,
> la Casa en que el trabajo nunca está terminado.
> Y allí pasas las horas en tu tarea blanca
> de planchar, sin mirar el azul que cerca sus paredes,
> y ahora vuelves cansada de planchar a los muertos,
> y encarecidamente a la abuela Rosario.
>
> La planchas con fervor
> desde los pies aún blancos, y después los zurcidos
> de sus rodillas desgastadas [...]
>
> [329]

La misteriosa Casa de los muertos no puede ser otra sino el cementerio: se produce así una inquietante confusión entre el hogar, espacio de las tareas domésticas, y el camposanto, reforzada además por la denominación del segundo como "casa". El angustioso esfuerzo por planchar los cuerpos muertos, por quitarles las arrugas, por estirar la piel hasta borrar todo rastro del tiempo se atribuye a un tú cuya identidad no es desvelada en ningún momento. Sin embargo, quizás no sea inútil recordar el contexto social español en el que empieza a escribir el poeta: las tareas domésticas han sido en la sociedad tradicional consideradas propias de la mujer, y en concreto de la madre. Se refiera o no el tú a la madre del poeta, ese tú misterioso tiene algo de maternal. Por un

momento se le atribuyen al hogar propiedades mágicas, y la humilde tarea de planchar puede convertirse en una poderosa metáfora de la memoria y en algo más: el rejuvenecimiento de los cuerpos nos hablan de un triunfo contra el Tiempo, a costa de voluntad, de trabajo constante. Un trabajo que se alberga en el ámbito mágico del hogar, mágico como todo lo que se asocia a la infancia. Sin embargo, como no podía suceder de otra manera en Brines, esta labor fracasa. La anciana a la que pretende salvar no puede volver a ser una niña llena de vida porque le falta la voz, la palabra que revelaría que no ha sido todo una ilusión, que de veras ha regresado de entre los muertos:

> [...] y hoy has querido que la vaya a ver,
> porque me has dicho triste que la has planchado mal,
> [...]
>
> Y veraz te lo digo:
> con silencio y con tiempo lo has logrado,
> y casi hemos podido jugar con esa niña,
> y aunque no nos hablaba nos incitaba al juego [...]
>
> Pero tú estabas triste porque los labios de la niña no se abrían
> (allí donde mayor fue el doloroso afán);
> lo llegaste a creer (me lo dices llorando)
> y ahora sí que sabremos que no sonreirá.
> [330]

Un poema de *Las brasas* ("[Junto a la mesa se ha quedado solo,]" reitera esta sensación de muerte, incidiendo en un aspecto que había sido sugerido por el primer texto de "Poemas de la vida vieja", ya comentado en el anterior apartado ("[El balcón da al jardín. Las tapias bajas]"). Si en aquel poema asistíamos a la muerte progresiva del jardín y de la casa, el contexto en que se inscribe (la primera sección del citado libro) hace pensar que esa vejez es paralela a la del yo lírico (en estos primeros poemas, un yo anciano): la casa y el cuerpo establecen por tanto una misteriosa correspondencia entre

sí. Dicha impresión se confirma en este otro texto, en el que en un primer momento la casa parece superar las limitaciones del tiempo y del espacio:

> Junto a la mesa se ha quedado solo,
> debajo de las vigas, en penumbra
> los muros. Los naranjos arden fuera
> de luz, y el mar de velas blancas, suben
> encendidos los pinos por el monte.
> *En la madera del balcón las horas*
> *se detienen*, y el mundo se imagina
> con el amor que quiere el pecho. *Crece*
> *la sala dentro*, y el rumor del aire
> llega hasta el corazón, como se queda
> la soledad del polvo en una rama.
> [*los subrayados son míos*]
> [26]

"En la madera del balcón las horas/ se detienen": la expresión remite probablemente a una sensación casi cotidiana, la experiencia del tiempo psicológico, la lentitud con que pasan las horas en la agradable contemplación del paisaje desde una terraza. Sin embargo, dichos versos leídos literalmente parecen sugerir una imagen más poderosa, la de un barrera que el espacio de la casa construye contra el tiempo. Esta suspensión temporal viene acompañada por una llamativa modificiación del espacio. Lejos de ser la casa y el paisaje circundante dos espacios opuestos, se funden en uno, pero esa fusión se produce en otro espacio, mental, imaginario: es la morada interior, el corazón del yo lírico el lugar de encuentro de ambos. El mundo crece dentro de la sala, a la medida del hombre y de sus sueños: la sala se expande para abarcar el cosmos, y con ella se abre también la experiencia íntima. Intimidad y experiencia del mundo no se oponen entre sí, como tampoco se oponen los dos movimientos imaginarios de expansión y de retraimiento[230], cuyo centro es el yo. Escribe Bachelard:

[230] Cf. Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, ed. cit., p. 486.

> Sea cual fuere el polo de la dialéctica donde el soñador se sitúa, bien sea la casa o el universo, la dialéctica se dinamiza. La casa y el universo no son simplemente dos espacios yuxtapuestos. En el reino de la imaginación se animan mutuamente [...][231]
>
> [...] En todo sueño de casa, hay una inmensa casa cósmica en potencia [...] Una casa tan dinámica permite al poeta habitar el universo. O dicho de otra manera, el universo viene a habitar su casa.[232]

La casa por un momento no es sólo la posibilidad de un refugio, sino que, sin renunciar a esa protección, permite habitar el mundo[233]. Se produce así una identificación entre el espacio mental del yo, el espacio de la casa y el espacio natural. La sala crece dentro del pecho del poeta: la casa se anima y la madera del balcón no es ya madera muerta, sino que está tan viva como los pinos que se contemplan desde allí. Ese "animismo" de la casa no es privativo de nuestro poeta, sino que parece ser una constante imaginaria, tal y como explica Gilbert Durand:

> La casa constituye [...] entre el microcosmos del cuerpo humano y el cosmos, un microcosmos secundario, un termino medio [...]
>
> Los poetas, los psicoanalistas, la tradición católica, así como la sabiduría de los Dogon, se muestran unánimes en reconocer en el simbolismo de la casa un doblete microcósmico del cuerpo, tanto del cuerpo material como del corpus mental.[234]

Esa identificación se produce curiosamente, como ya he apuntado, a través de una misma materia, la madera. Las vigas, las tablas del balcón parecen recordar su origen de árbol. Asimismo el corazón se compara a una rama sobre la que se posa el polvo. Todo

---

[231] *La poética del espacio*, ed. cit., p. 75.
[232] Id, p. 84.
[233] Afirma Bachelard en el mismo libro: "[...] la casa nos ayuda a decir: seré un habitante del mundo a pesar del mundo" (op. cit., pp. 78-79).
[234] *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, ed. cit., p. 231. Durand habla también del "antropomorfismo microcósmico" de la casa (id., pp. 231-232).

forma parte así de una misma corriente vital. Sin embargo la mención del polvo introduce un elemento desasosegante, que los siguientes versos confirmarán:

> Inclina la cabeza, y en su gesto
> nada adivinaría nadie; él
> sabe que las tristezas son inútiles
> y que es estéril la alegría. [...]
> [...] la tarde entra en la casa
> y apaga la madera del balcón,
> su llama roja. Ay, se muere todo,
> pasa la luz, la flor, los sentimientos
> se marchitan, las fuerzas van perdiéndose.
> Los ojos, soñadores, cuando avanzan
> los días y envejecen, nada nuevo
> quieren [...]
> [26]

La armonía se ha roto y esa ruptura precisamente se produce en el espacio más protegido, la interioridad psíquica. En consecuencia, el tiempo toma posesión de toda la realidad, cubre bajo su manto al yo, a la casa, al mundo, unidos bajo una misma muerte como antes lo estaban bajo una misma vida. La tarde entra en la casa: es una presencia invasiva, que rompe la frágil protección que había creado este espacio. Resulta muy significativo que esa muerte de la casa se exprese a través del símbolo del fuego: el color rojizo que toman los objetos cuando incide en ellos la luz del crepúsculo es interpretado aquí como una llama. Por otra parte esa llama no abrasa sólo la madera del balcón. Los primeros versos del poema nos hablan de los naranjos que "arden" y de los pinos "encendidos". Nos volvemos a encontrar así con una imagen a la que ya hemos hecho mención: la del árbol de fuego, que nunca se consume como la bíblica zarza ardiente. Esta imagen repetida cobra hondo sentido ya en este primer libro, cuyo título *Las brasas* nos habla ya de ese fuego vital que a la vez nos da muerte. La imagen del árbol encendido sugiere un fuego que no destruye la vida, imagen de un tiempo cíclico en el que parece sumergirse la casa y el propio yo gracias a su identificación con el

árbol. Sin embargo, en el mismo momento en que el yo toma para sí el símil del árbol ("llega hasta el corazón, como se queda/la soledad del polvo en una rama"), es la caducidad del yo la que contagia al paisaje y a la casa. La tentación de la analogía que reside en la escritura se resuelve en un gesto irónico: no es el hombre quien se sumerge en un ámbito atemporal que supera su individualidad, sino que, por el contrario, es lo que le rodea lo que se humaniza, transformándose así en mortal. El morir del día trae consigo la muerte del fuego. Una amenaza cósmica toma posesión de la frágil morada del anciano.

La casa será así, tanto o más que la ciudad, el lugar de la soledad y de la muerte, tumba incluso, como en un poema muy posterior (de *La última costa*):

> Dentro de la mortaja de esta casa,
> en esta noche yerma con tanta soledad,
> mirando sin nostalgia lo que en mi vida es ido,
> lo que no pudo ser [...]
>
> [487]

Para romper la soledad de la casa, el yo lírico puede recurrir a la compañía amorosa. Sin embargo, sabe que la persona amada sólo es un huésped en la casa, y así se llama precisamente un poema de *El otoño de las rosas*, "El huésped":

> A la casa olvidada,
> adonde le tiempo llega cansado cada día,
> con trazas de mendigo, tan hambriento,
> y duerme en un rincón,
>
> un día llega el huésped
> que no se quedará,
> con su aullido de lobo, y una mirada pura.
> También con su silencio,
> y observa a quien habita
> en la casa olvidada,

y hay un desnudo joven como el sol
o la arena [235][...]
y comienzan los días de verano
en la casa olvidada [...][236]
Y de nuevo el que vive con el mendigo, solo,
en la casa desierta,
recobra la sonrisa [...]
[392]

El título del poema se refiere claramente al joven que comparte casa y habitación en esos pocos días que dura la historia amorosa. Explícitamente se le llama "huésped". Sin embargo, hay otro huésped no invitado, que permanece siempre: el misterioso mendigo, disfraz bajo el que se oculta el Tiempo destructor. Sin embargo, este tercer personaje parece ser otro y a la vez el mismo que el yo lírico. Mientras que el poder de ese extraño se manifiesta en su presencia constante, a la vez es patente su desvalimiento. No es casual que se hable de un mendigo, y no de cualquier otro personaje: la pobreza extrema, la soledad, el hambre duplican simbólicamente la menesterosidad del ser humano cada vez más pobre en lo que constituye su auténtica y única riqueza, la vida, el tiempo que le resta. En otro texto el poeta se llama a sí mismo "Mendigo de realidad" [224][237]. Así el poema que comentamos sugiere que el dueño legítimo de la casa es a la vez un extraño, una amenaza para la casa y para sí mismo. Al expulsar imaginariamente a ese huésped incómodo que habita su propio cuerpo, lo proyecta en una figura inquietante de la que sin embargo no consigue librarse y que manifiesta su poder al adoptar metamórficamente otro aspecto al final del poema, cuando el amante se ha marchado y el yo lírico debe enfrentarse sin ayuda alguna a su soledad. Resulta muy

[235] Nótese cómo la belleza del cuerpo y la vivencia erótica, al asociarse a elementos naturales, acerca de alguna manera el espacio de la naturaleza y el espacio construido de la casa.
[236] ¿Hasta qué punto esos días de verano no suponen una evocación de las vacaciones infantiles en la casa de campo? (de esa vivencia hablaremos en la sección dedicada a los espacios de la infancia).
[237] Recuérdese asimismo la identificación del yo con el mendigo que se da en uno de los poetas que más ha influido en Brines, Juan Ramón Jiménez, en el famoso poema 35 de la *Segunda antolojía poética* que comienza así: "¿Soy yo quien anda, esta noche,/ por mi cuarto, o el mendigo/ que rondaba mi jardín,/ al caer la tarde?...Miro/ en torno y hallo que todo/ es lo mismo y no es lo mismo..." (op. cit, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, p. 98).

significativo que antes de mirar hacia ese compañero no deseado el hablante se mire en un espejo, sugiriendo así la identificación entre ese otro yo, y el extraño, que parece ser su propia sombra:

> Y un día parte el huésped.
> Y en la casa olvidada
> queda sólo un recuerdo que se muere [...]
> Y vuelve a ver su imagen tan sabida,
> siempre fija al espejo, mirándose a su vez,
> y tras de su figura, que es un cuerpo de sombra
> olvidada en la casa,
>
> entre sombras más muertas,
> indiferente y sordo, tendido en un rincón,
> doméstico y sombrío,
> ese guardián tan fiel
> de la casa olvidada,
> ese perro sin dueño, tan extraño.
> [393]

Ahora el mendigo es un perro, animal que, como vimos en el capítulo cuarto, se identifica a la postre con el ser humano. Tanto el mendigo como el perro expresan perfectamente esa situación desvalida del hombre. Es significativo que el joven amante tuviera un "aullido de lobo": mientras que el lobo pertenece plenamente al reino de la naturaleza y a su vitalidad salvaje, el perro es un animal "doméstico", como nos dice el poema. Por tanto el perro está contagiado de humanidad, lo que en Brines puede significar enfermo de muerte. Aquí lo doméstico se hace sombrío, lo familiar se hace extraño, y la casa se convierte en una prisión. Si el perro debería cumplir la misión de proteger la casa de amenazas extrañas, aquí invierte su labor: sigue siendo el guardián pero su función parece ser más bien la de custodiar a un prisionero para que no pueda escapar de su cárcel de vejez y de soledad.

Algo semejante sucede en "El extraño habitual" de *Insistencias en Luzbel*. En este texto la casa se opone a la ciudad: es el hogar frente a la urbe "inhóspita". Sin embargo, desde el principio del poema nos damos cuenta de que se trata de un falso hogar, del que el yo lírico ha sido desterrado:

> La casa, blanca y grande, vacía de su dueño,
> permanece. Silban los pájaros; las tapias, un olor.
> Quien regresa se duele del destierro de la casa.
> Aquí descubrió el mundo; lugar para morir.
> Anduvo por ciudades inhóspitas; en ellas aprendió
> desasimiento, y aun se extrañó a sí mismo.
> [...] La casa está vacía de su dueño,
> y él llega desamado. El huerto es azahar.
> Sube las escaleras, y en la sala
> ve oscurecerse el mar, la inquieta lejanía.
> [331]

La casa está "vacía de su dueño", nos repite el poema. El sentido que primero captamos es el literal. En esta "composición de lugar", tan característica de Brines, nos encontramos con un personaje (correlato del yo), un espacio (la casa, el jardín) y una escena en principio nada sorprendente: alguien regresa a su casa, durante mucho tiempo vacía. Sin embargo, el sustantivo "destierro" resulta demasiado fuerte para no dar una lectura simbólica a la escena. Como Ulises el hombre regresa a su casa tras largo peregrinaje, pero, a diferencia del héroe griego, nadie le está esperando. ¿Va a ser esta casa un refugio contra el mundo de "inhóspitas ciudades"? No lo sabemos todavía, aunque el tono amargo del texto nos hace dudar de ello. Por otra parte, la frecuente ambigüedad de las sombras en Brines abre un interrogante: la oscuridad de la sala, ¿es el principio de la recuperación de un espacio íntimo fuera de los peligros del mundo exterior? ¿o ese oscurecimiento del mar, más allá de su significación literal, nos habla de una progresiva pérdida del mundo, ya que el envejecimiento va robando horizontes a

la vida hasta que al final el espacio se resuelve en una inquietante angostura? La respuesta nos la dará otro personaje que de pronto aparece en escena:

> Y de nuevo sorprende, en el jardín, a quien le mira
> y el que nunca le habla,
> a ese veloz anciano de los cabellos blancos,
> constante compañía de sus años prostreros,
> ese anciano demente que le sigue, ligero por el día y por la noche,
> presente como arena de reloj,
> huésped extraño ahora de la casa, distante y no invitado,
> recluso en el jardín, sin detenerse nunca [...]
>
> [263]

Ese anciano no puede ser sino el Tiempo, la vejez que amenaza al habitante de esta casa solitaria. Llama la atención la semejanza entre este poema y el texto de *Las brasas* que comentábamos arriba: en los dos casos, alguien penetra en un jardín y luego en una casa, y en ambos esa entrada implica dejar pasar al enemigo. Lo que en el texto de *Las brasas* aparecía sutilmente sugerido, aquí se muestra de modo más explícito: lo simbólico se hace en buena medida alegórico. Ni el espacio del jardín ni el de la casa están a salvo del tiempo, pero si en el primer texto el culpable era una figura misteriosa, ajena, aquí nos encontramos con alguien que, sin dejar de ser misterioso, no resulta del todo ajeno. La paradoja del título, el violento oxímoron, "El extraño habitual", nos habla de una situación de misterio evidentemente, pero se trata de un misterio que acompaña sin cesar al yo lírico. El otro es como una sombra, como un sosia. El yo lírico no puede eludir así su culpa: es él mismo quien ha traido consigo al huesped que ahora rechaza. Por mucho que lo desee no puede evadir la responsabilidad de que él mismo ha destruido su paraíso, el hogar anhelado.

El ser humano es un aliado involuntario del Tiempo en su lucha contra un espacio de permanencia. El anciano está "recluido" en el jardín, y sin embargo, ¿quién es de verdad el prisionero? Este doble acompaña siempre al habitante de la casa, y además, como se nos dice en el último verso del poema, "no es mortal". Si el hombre no podía evadir

nunca a su perseguidor, al menos antes siempre tomaba la iniciativa. Sin embargo ahora tenemos la impresión de que el anciano le ha conducido a una trampa, a una casa que es tanto cuna como tumba ("Aquí descubrió el mundo; lugar para morir"). Otra paradoja se hace presente: "recluso en el jardín, sin detenerse nunca". Inmovilidad dentro de la movilidad que sólo puede interpretarse como la alianza entre muerte y tiempo. El tiempo no deja nunca de moverse, destruyendo todo a su paso, pero condena al ser humano a la falta de movimiento. Así el espacio cerrado protector se convierte de nuevo en un espacio carcelario, transposición de un tiempo que arrebata al hombre los espacios del mundo arrojándolo a la angostura suprema de la muerte.

La casa se confirma así como un espacio ambiguo, cargado de memoria y por ello sometido a la tensión elegíaca entre el hogar y la soledad actual. Pero para comprender plenamente esa dialéctica tenemos que detenernos en el mito del niñodiós y los espacios de la infancia, que es lo que nos ocupará en la sección siguiente.

5.3. Elca y los espacios de la infancia

Al situarnos en la infancia y en sus espacios, nos acercamos a uno de los centros simbólicos y temáticos de la escritura briniana. La vivencia del tiempo y de los espacios no puede comprenderse plenamente si no partimos del mito espacial de Elca, el lugar del origen, y de la distancia radical que, para Brines, existe entre el niño y el adulto.

El mejor camino para comprender el alto valor que Brines otorga a la niñez y su vinculación con el espacio lo encontramos en un texto clave, el poema "Los espacios de la infancia" de *La última costa*[238]. En él parece encontrar su expresión definiva una concepción que de manera más o menos explícita atraviesa la obra de Francisco Brines desde sus inicios. De esta manera el poema viene a cumplir la función de una reflexión abarcadora sobre lo que ha sido una constante en la escritura.

"Los espacios de la infancia" comienza con una interrogación que, en ese sentido, resume en gran medida la profunda nostalgia del yo adulto y el origen de su mirada elegíaca:

> ¿Por qué las cosas de la infancia guardan
> las estancias secretas de la Realidad?
> ¿Por qué el ser existía, y no existía el tiempo
> como si fuese siempre este acabar?
>
> [480]

Preguntas que no se contestan y no se pueden contestar pero que, sin embargo, están llenas de sentido en su misma imposibilidad de respuesta: el ámbito de la niñez aparece para el adulto como un reino lleno de misterio, incomprensible desde su vivencia actual, pues en la edad adulta tiempo y ser se confunden. Los dos primeros versos parecen referirse a los recuerdos que despiertan los objetos, las historias, los lugares

[238] Dado el valor ejemplificador de este texto comenzaré por hacer un análisis del poema para luego, a partir de las pistas que nos ofrece, dar una visión global de la vivencia sacralizada del niño, y a continuación de los espacios de la infancia.

relacionados con la infancia. Sin embargo, son eso y mucho más. Frente al miedo de buena parte de la poesía moderna a un tono demasiado solemne, a las grandes palabras, frente a la reflexión en voz baja que caracteriza la escritura de Brines y su tendencia a desacralizar una existencia siempre sometida al devenir, el poeta ha decidido hablarnos de Realidad con mayúsculas. Y en cuanto reflexionamos, vemos que el poeta no ha cometido ningún exceso al escribirla así. La realidad que conocemos habitualmente es una realidad herida de tiempo y por tanto siempre a punto de desvanecerse. De hecho en la mayor parte de los poemas de Brines nos acecha constantemente la precariedad de lo real:

> [...] Y palpo solamente irrealidad,
> el humo ya agotado de la vida.
> [448]

La realidad se transforma en la suprema irrealidad. El mundo, como en la concepción barroca, es pura apariencia, sueño donde, a diferencia de la cosmovisión del XVII, no hay referente de eternidad en el que este teatro de sombras que es la vida pueda encontrar su sustento[239]. Por ello la realidad, para ser plenamente Realidad, es decir, para superar la contradictoria irrealidad de lo real, sólo puede concebirse fuera del tiempo. El niño, que viene al mundo sin memoria, es un inmortal porque ignora por completo qué es la muerte. Así donde está el niño, todo parece contagiarse de eternidad. Llama la atención que se hable de "estancias" de esa Realidad, como si ésta fuese una

[239] Escribe Jaime Siles que el nihilismo del Barroco "[...] es *quoad vitam*, pero no *quoad ens*. El nihilismo del Barroco es dual por esto: porque los *topoi* representados tienen una materialidad *negativa* y una esencialidad *positiva* que se traducen en un nihilismo inmanente en lo representado y trascendente en la intencionalidad de la representación. Brines altera y modifica el paradigma, porque usa sus formas, pero invierte el sentido de toda su función: *desacraliza* lo referido para historizar o rehistorizar lo emocional del referente. Lo referido y lo referente se objetivan en una unidad (el individuo) [...] El yo, crisol de la interpretación del mundo, carece en Brines de todo sentido trascendente: el *yo* de Brines -como el *él* del mundo- es una manifestación en y del tiempo, pero el tiempo no es una epifanía de Dios. Esto es y en esto consiste la desviación brinesiana de la norma barroca: en que Brines reduce a uno de sus polos lo que el Barroco resolvía en el equilibrio de dos. Por eso la dicotomía nihilismo *quoad vitam* / nihilismo *quoad ens*, resuelta por el Barroco en y con la concepción trascendente del tiempo y los *topoi* relativos al mismo, Brines la polariza en un nihilismo único que es *quoad vitam* porque es *quoad ens*" ("Para las fuentes de Francisco Brines: substrato barroco y refacción funcional", ed. cit., p. 280).

casa, un edificio que hay que recorrer, que se puede habitar. Esta referencia espacial sugiere así (el poema acabará de confirmárnoslo) un deseo de habitar, de residir frente al movimiento constante, al desarraigo que el devenir impone sobre todo lo existente. Se insinua así una vivencia de la Realidad como espacio más que como tiempo.

Los siguientes versos nos sitúan en un reencuentro del yo adulto con el niño que fue, que se hace posible por la conjunción del espacio y la memoria. El regreso al espacio de la infancia despierta la ilusión de volver también a ese tiempo concreto de la vida. La memoria produce esa mágica síntesis de presente y pasado que permite al adulto, por unos instantes, recuperar el corazón del niño, es decir, lo más íntimo de su ser, su verdad última:

(Vuelve a latir mi corazón de niño.
Después de una carrera sofocada
me he tendido debajo del ciruelo,
y olvidado de todos, contemplo el llano, abajo,
y los naranjos quietos que llegan hasta el mar.
la mar está calmada y la tarde en silencio.
¿Quién me llama?
Mas[240] súbita, una abeja,
que es zumbido del mundo,
ronda las ramas bajas, y acecho su Presencia.
[480]

Nos encontramos con la típica representación briniana del paisaje mediterráneo: los frutales, entre los cuales no pueden faltar los naranjos, el mar, en calma como si su movimiento quedara preso, liberado del tiempo como la propia infancia... En esa calma idílica el zumbido de una abeja podría romper quizás la paz lograda: sin embargo, lejos

[240] En la edición de la poesía completa de 1997 la palabra aparece con tilde "más"; sin embargo, en *La última costa* (1995) no estaba acentuada. He preferido la lectura de la edición anterior ya que se aviene mejor con el sentido (como conjunción adversativa es clara la oposición entre la silenciosa calma del paisaje y el súbito sonido del insecto; en cambio, como adverbio comparativo resulta incomprensible -probablemente se trate de un error tipográfico- ya que no existe un segundo término de la comparación en el texto, ni siquiera sugerido por el marco contextual).

de ser así, contribuye a reforzar la Realidad de la vivencia. Tanto que de nuevo se utiliza la mayúscula: "Presencia", es decir, inmediatez absoluta, realidad en presente. El pasado y el futuro se olvidan, y queda sólo el mágico instante, la esplendorosa epifanía de la vida. No es de extrañar que el sonido (a pesar de la adversativa) no rompa la unidad del paisaje: recurriendo simplemente a su conocimiento del mundo, el lector puede fácilmente evocar la monotonía de ese zumbido, su regularidad, que produce un efecto adormecedor, murmullo interrumpido que favorece el sosiego como el acunar a un niño mientras se le canta muy suavemente. Por tanto la calma del paisaje se ve acentuada por ese rumor de la abeja, configurando un ámbito en el que es posible dejarse mecer por un ritmo casi imperceptible en el que el mundo alcanza una suerte de intemporalidad (a la vez que se recupera el rítmico latir del corazón infantil). En el poema "Mis dos realidades" de *El otoño de las rosas* la vivencia de la niñez se plasmaba a través de una existencia atemporal, y por tanto divina. Esa divinidad recibía una misteriosa visita, que traía, entre otros signos, un cortejo de abejas:

> *Era un pequeño dios: nací inmortal.*
> Un emisario de oro
> [...] *pobló de un sol de abejas los huertos de naranjos*,
> y en torno a tantos frutos se volcaba el azahar.
> [*los subrayados son míos*]
> [324]

Ricardo Senabre, al comentar este poema, afirma lo siguiente:

> La selección de las abejas en los "huertos de naranjos" revela también una impronta literaria, porque, en efecto, la abeja es motivo casi obligado en el estilizado paisaje de la lírica renacentista, en frecuente asociación con su rumor. En la égloga II de Garcilaso brota "la solícita abeja susurrando" (v.74), en la III, "en el silencio sólo se escuchaba/ un susurro de abejas que sonaba" (vv. 79-80). La aparición de la abeja en el poema de Brines constituye, en cierto modo, de un signo identificador, que aproxima el lugar evocado a los idílicos parajes acuñados por el modelo de la poesía bucólica y

> renacentista. Incluso se menciona el sonido y se acude, como en los ejemplos de Garcilaso, a la aliteración, gracias a la fórmula "pobló de un son", con la repetición, en tan breve superficie textual, de la vocal posterior *o* y de las sílabas trabadas por nasal: *un son*. Lejos de aparecer como detalle simplemente caracterizador de un paisaje real -aunque, claro está, sin excluir esta función-, la abeja trae aquí la connotación literaria de la representación de un mundo perfecto.[241]

Pero yo iría aún más allá. En "Mis dos realidades" hay una expresión sumamente enigmática: no se habla sólo de abejas, sino de "un sol de abejas". ¿De dónde surge este sintagma? La referencia subyacente bien puede ser una experiencia habitual: la del calor del verano, en el que se asocian inconscientemente el rumor de las abejas y el brillo del sol, sonido y calidez que provocan en conjunción fácilmente la somnolencia. Se evoca así un sentimiento de tranquilidad sin sobresaltos, que permite gozar de la cercanía de un mundo bello. En el poema da la impresión de que ambas sensaciones, la auditiva, y la visual (el sol), que es también táctil (su calor), se funden, de tal manera que las abejas parecen acudir al sol como a un panal; ¿o se trata simplemente del vuelo de las abejas alrededor de las naranjas, que aparecen para el poeta-niño por su esfericidad y su color como un sol terrestre?[242]. Sea como sea, la asociación con el sol puede haber sido favorecida asimismo por el color dorado de las abejas e incluso de la miel, lo que vendría a reforzar la sensación de un mundo perfecto en el que todos los sentidos se

[241] "Un poema de Francisco Brines" (Roberto Pérez, ed. *Homenaje al profesor Ignacio Elizalde. Estudios literarios*, ed. cit., p. 306 –reeditado como "Francisco Brines en su paraíso" en Ricardo Senabre, *Claves de la poesía contemporánea (de Bécquer a Brines)*. Salamanca, Almar, 1999, pp. 376-377). Cf. María Rosa Lida de Malkiel, "La abeja: historia de un motivo poético", *Romance Philology*, XVII, 1963, pp. 75-86.

[242] Al comentar una imagen de un poema de Neruda, Brines nos da la siguiente descripción del naranjo, que aparece fundamentalmente como un árbol lleno de vida y perfección: "El naranjo es un árbol de hoja perenne, que vive en climas templados, lo que nos da una primera connotación de acusado signo primaveral. De gran belleza plástica en su forma esférica y recogida, es generoso en el fruto (de muy individualizado sabor, y de color tan propio que denomina al naranja; el contraste de las hojas y el fruto es siempre una fresca sorpresa visual) y es abundante la flor (diminuta y blanca, de intenso y muy delicado aroma: flor simbólica de la virginidad ofrecida)." ("La imitación como intensificación poética (Neruda y García Lorca)" en *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, ed. cit., pp. 53-54).

integran. Un poema conocidísimo de Antonio Machado utiliza los símbolos del sol y del panal, referidos a una misma realidad aunque no fundidos como en el caso de Brines:

Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!
que una colmena tenía
dentro de mi corazón [...]
Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!
que un ardiente sol lucía
dentro de mi corazón [...]
Anoche cuando dormía
soñé, ¡bendita ilusión!
que era Dios lo que tenía
dentro de mi corazón.[243]

Evidentemente no es necesario que Brines tuviera este poema presente, consciente o inconscientemente, en el momento de su composición y, de haberlo tenido, ello no significa necesariamente que en el valenciano ambas imágenes evoquen la presencia de la divinidad. Sin embargo, la fusión de un elemento terrestre (las abejas) con uno celeste (el sol) en "Mis dos realidades" apunta a un significado misterioso que viene a reforzarse en "Los espacios de la infancia": si el uso de las mayúsculas nos remite a una realidad superior, a una suerte de epifanía, en dicho poema el yo lírico se refiere claramente al zumbido de la abeja como "zumbido del mundo". La abeja gana así fuerza simbólica: su zumbido es, como el rumor del mar, una especie de música que viene a evocar con su insistencia la tranquila armonía del espacio. Resulta significativo además que la abeja, que en numerosas culturas se asocia con la divinidad[244], se escuche, pero

[243] Antonio Machado, *Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 130.
[244] Por ejemplo en el antiguo Egipto, según la cual la abeja procedía de las lágrimas del dios Sol. La relación de la abeja con lo sagrado está presente también en la cultura cristiana medieval (para Bernardo de Claraval era símbolo del Espíritu Santo)... a lo que se une la creencia en varios pueblos de que las abejas nacen de los animales muertos lo que las convierten en un símbolo repetido de la resurrección (vid. la entrada "Abeja" en Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, ed. cit.). Por otra parte, (y probablemente esto es más cercano a la experiencia del poeta y más claramente vinculado a su

no se vea (al menos el poema no lo dice explícitamente). Es su rumor (mucho más fácil de percibir) y no su visión lo que llama la atención del yo lírico. Como si de un dios se tratara, el poeta percibe una Presencia pero es una presencia invisible, de la que sólo llega la música. La certeza de una realidad divina en el mundo se hace palmaria en los versos de "Los espacios de la infancia" que siguen a los ya citados:

> *Todo es igual a mí, todo es un mismo Dios*,
> sólo que en mí yo vivo,
> y también en el mar, en el ciruelo abierto
> o dentro del sosiego de su sombra,
> en las alas sonoras de esta abeja,
> en este goce ardiente que aplaca la fatiga.
> Se mece vasto sol en cipreses y casas
> y va dorando el agua que corre por los huertos.
> Han tocado mis ojos el esplendor del mundo).
>
> [*el subrayado es mío*]
>
> [481]

La Presencia se ha hecho sentimiento pleno de comunión con el cosmos. No hay separación entre el yo y el espacio circundante, entre el espacio limitado del cuerpo y los espacios del mundo. No muy diferente es la vivencia que Cernuda refleja en un hermoso texto de *Ocnos*:

> Parecía como si sus sentidos, y a través de ellos su cuerpo, fueran instrumento tenso y propicio para que el mundo pulsara su melodía rara vez percibida. Pero al niño no se le antojaba extraño, aunque sí desusado, aquel don precioso de sentirse en acorde con la vida y que por eso mismo ésta le desbordara, transportándole y transmutándole. Estaba borracho de vida, y no lo sabía; estaba vivo como pocos, como sólo el poeta puede y sabe estarlo.[245]

---

escritura) su reaparición en primavera después de la ausencia invernal las pone en relación con el tiempo cíclico.

[245] "Mañanas de verano", *Poesía completa*, ed. cit., p. 564.

Brines por su parte escribe "Todo es igual a mí, todo es un mismo Dios", sentimiento panteísta que es a la vez fuertemente narcisista: el mundo (como ya viéramos en un apartado anterior) es un Narciso que se contempla a sí mismo. El niño, Narciso divino, siente asimismo que el mundo es parte de sí. Esta fusión se ve reflejada en el poema por una serie de conciliaciones, de síntesis que más adelante veremos que forman parte esencial de la configuración de los espacios de la infancia.

La primera síntesis se produce entre lo grande y lo pequeño: el mundo existe completo tanto en el pequeño cuerpo del niño como en el vasto cuerpo del mar. Microcosmos y macrocosmos se corresponden perfectamente. Se trata, sin embargo, de una síntesis en la que no se produce la desaparición completa del yo. El poema se encarga de recalcarlo: "Sólo que en mí yo vivo". Como ya analizamos en la sección dedicada al mito de Narciso, el niño es el Narciso primordial y es precisamente esa permanencia del yo la que diferencia el reflejo de Narciso de la fusión dionisiaca donde el yo se aniquila voluntariamente. La síntesis de Yo y mundo, casi hegeliana, no anula a ambos sino que los salva en una unidad superior.

Esa conciliación entre lo grande y lo mínimo se da también en la abeja: si antes su zumbido era el zumbido del mundo, ahora el niño divino vive también dentro de la abeja. Se produce así un fenómeno imaginario que podemos denominar como "gulliverización", tal y como lo llama Gilbert Durand[246]: asistimos al empequeñecimiento del yo, a la capacidad de reducirse a lo más íntimo que resulta ser el movimiento complementario de la vivencia de la inmensidad del mundo, no sentida en consecuencia como amenazadora sino como riqueza inagotable que el yo puede asumir en su interior. El mundo se hace íntimo. Es hogar.

Complementaria a esta vivencia es la síntesis de lo abierto y lo cerrado que en el poema tiene lugar en un árbol: "en el ciruelo *abierto* / o *dentro* del sosiego de su sombra". Si la dialéctica entre lo grande y lo pequeño produce un doble movimiento, centrífugo y centrípeto, de igual manera esta síntesis abre el paso a dos esquemas dinámicos, la expansión y el recogimiento, la proyección abarcadora y la necesidad de

[246] Cf. Durand , op. cit., p.26.

un espacio protector donde la sombra vuelve a aparecer en su función benigna. Un universo que se abre y se cierra permite al niño ser todas las cosas sin verse amenazado por la falta de muros protectores, pero al mismo tiempo evita que el movimiento hacia el interior se convierta en cerco y la protección se transforme en cárcel. Esta dinámica de expansión y contracción, que ya señalamos al estudiar el simbolismo de la casa, convierte al mundo, pese a su carácter atemporal, en un universo nada estático, lejos del estancamiento de una eternidad inmóvil demasiado semejante a la muerte.

El movimiento imaginario horizontal que une el yo con el mundo se ve complementado por un movimiento vertical. La expansión sugerida por el ciruelo "abierto" invita a contemplar la fronda del árbol como el centro de un movimiento también hacia arriba, hacia el espacio ilimitado del cielo. Asimismo las "alas sonoras" de la abeja nos sitúan también en el ámbito aéreo. Pero lo que resulta determinante es la presencia del sol en dos versos ya citados: "Se mece vasto el sol en cipreses y casas/ y va dorando el agua que corre por los huertos". Tenemos aquí un movimiento descendente que viene a vincular el espacio de la tierra con el espacio del cielo: el sol se aniña y baja para ser acunado en las casas y en las copas de los cipreses; al mismo tiempo el color peculiar del agua de las acequias nos habla también de ese descenso, como si el sol fuera un dios que descendiera al mundo transfigurándolo en oro, alquimista que hubiera logrado el máximo esplendor de la materia.

Es necesario profundizar un poco más en ambas imágenes. No es un dato irrelevante que ese movimiento del "vasto" sol sea un movimiento tranquilizador, el acto de mecerse, que tan fácilmente se asocia a la primera infancia, a la cuna. Recordemos que, al estudiar los símbolos de la luz y la oscuridad en la poesía de Brines, nos encontrábamos con la presencia de un movimiento también descendente pero claramente negativo: el del rayo de luz que traía la muerte a la tierra. Frente al símbolo diairético del rápido rayo que desciende como una maldición en una línea recta mortal[247], aquí nos encontramos con un movimiento ondulatorio, cuya reiteración

[247] Sobre el esquema imaginario del descenso, ya como amenaza, ya como reintegración armónica, cf. Gilbert Durand, op. cit., p. 104-114, 189-195.

tranquiliza[248]. En ese sentido se configura una isotopía simbólica en conjunción con el monótono zumbido de la abeja y el rumor constante del océano. La calidez de los rayos solares se asocia así al acto de mecerse, lo que convierte este espacio en claramente acogedor, como si fuera un cuerpo materno que abraza al yo lírico.

Esa presencia del sol sugiere asimismo la proximidad entre lo superior y un ámbito inferior (al que pertenecen los cipreses, las casas, los huertos, el agua), semejante en su efecto a la imagen de un "sol de abejas". Esa cercanía permite una fusión entre dos elementos en principio muy alejados, el agua y el fuego, tal y como se observa en las aguas doradas de los huertos. La imagen resulta muy cercana al emisario de oro que en "Mis dos realidades" convertía las aguas en eternas. El brillo del sol en el agua sugiere una *coincidentia oppositorum*. Parece como si el tiempo fuera el que crease todos los opuestos, todas las disyunciones, que se dan en el mundo. Por tanto, cuando la temporalidad se ausenta, ya no hay oposición alguna y el espacio acoge una concordia plena. Esa agua es por tanto oro líquido, agua cálida (como, por cierto, el fluido que envuelve al niño en la placenta).

La visión armónica alcanza incluso a la civilización y a la naturaleza, y aun más a la vida y a la muerte. Llama la atención el hecho de que este Edén no sea un paraíso únicamente natural. No asistimos aquí a la visión de una tierra virgen no tocada por el hombre, del modo que se dibuja por ejemplo en buena parte de los poemas de un importante libro de nuestra lírica de posguerra como es *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre[249]. Las casas y los huertos testimonian una unión sin conflictos (muy lejos de la vivencia plenamente adulta) entre los espacios naturales y los espacios construidos (si bien es cierto, que esa presencia no viene acompañada de la mención de otros seres humanos, excepto ocasionales compañeros de juego, ya que la soledad, sentida como positiva, es la situación predominante).

---

[248] Cf. el análisis de Baudelaire en García Berrio, *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, ed. cit., pp. 527-529.

[249] Así, frente a un poema como "Ciudad del paraíso" (ob. cit., Madrid, Castalia, 1990, pp. 175-176), donde Aleixandre da una visión paradisíaca de un lugar construido por el hombre, nos encontramos con la rotunda afirmación del poema "El fuego": "¡Humano: nunca nazcas!" (id., p. 153).

Por otra parte, la mención del ciprés, árbol que fácilmente el lector puede asociar con la muerte, en un contexto de vida atemporal supone un testimonio aún más evidente de la superación del tiempo que se vive en este espacio idílico[250]. Es más: el ciprés es una presencia habitual en el paisaje levantino, con lo cual la asociación con la muerte de procedencia cultural queda desplazada por la vivencia personal de un paisaje lleno de belleza, en el cual este árbol es un elemento importante. De igual manera el agua, tan fácilmente portadora de significados de muerte, no es aquí el río que va a morir en el mar, sino la sustancia vivificadora que alimenta los huertos, llevándoles también el sol que dora su superficie.

Al ámbito lleno de belleza del día le sucede el misterioso transcurrir nocturno. Puede resultar llamativo que, en una descripción atemporal, surja de repente la sucesión de días y noches, que testimonia el paso del tiempo. Sin embargo a poco que recordemos nuestro estudio del tiempo cíclico, comprendemos que no hay realmente contradicción: el tiempo cíclico, no desacralizado todavía en la infancia, es una suerte de eternidad, en la que el ser humano participa íntimamente de los ritmos de la naturaleza. Lejos de ser una irrupción de la linealidad mortal del tiempo, esta sucesión conlleva una repetición tranquilizadora (como el mecerse o el zumbido de la abeja). El presente que utiliza Brines nos hace olvidar por un momento que la escena no pasa de ser la evocación de un yo adulto. Desde la mirada del niño que la memoria recupera, lo que ha sucedido sucede siempre, y aun el acto trivial de acostarse alcanza un significado profundo:

> Alguien llega después, me toma de la mano
> y me deja desnudo, entre sábanas frescas,
> para que así penetre, con el sueño, la noche.
> Estoy ahora acechando el caer de la lluvia.
> Se abren grandes y negros los ojos en la Sombra.
>
> [481]

En principio no hay nada de sorprendente en esta escena. Incluso nos podemos preguntar si hay algo de "poético" o se trata tan sólo de una breve anécdota en la que la

[250] Sobre el simbolismo del ciprés, árbol de acusada verticalidad, volveré más adelante.

emotividad se confía a un elemento extraliterario, al recuerdo emocionado del calor familiar fácilmente compartido por el lector. Podemos pensar que son sólo unos versos de transición, como sucede a menudo en buena parte de los poetas del medio siglo, en los cuales es frecuente que la poeticidad del texto se confíe a la totalidad del discurso, más que a los versos individuales[251]. Sin embargo el "Alguien" del primer verso aquí trascrito nos causa ya una cierta inquietud: evidentemente se trata del adulto que obliga al niño a acostarse, pero ¿por qué no se le nombra? ¿Es la madre? ¿El padre? ¿Otra persona? En medio de una escena tan cotidiana el anonimato de esta figura produce un efecto levemente desrrealizador. Que ese "alguien" no tenga un rostro determinado refuerza de alguna manera el universo narcisista del niño, su fusión plena con la naturaleza sin que el otro sea realmente otra mirada, sino una presencia más o menos difusa que se encarga de cumplir el rito diario del sueño.

El niño entra "desnudo" en las sábanas "frescas". La frescura de las sábanas en principio supone únicamente un recuerdo agradable, la sensación de sábanas limpias contra el cuerpo. Sin embargo, unida a la desnudez del niño y al acto de "penetrar" la noche, despierta la asociación con el agua. Se entra en la noche como en un espacio acuático. Ese espacio oscuro, húmedo, protector, tiene vagas resonancias uterinas, o al menos, de un mundo edénico, al cual, como sucede en el Génesis, sólo se puede acceder con el cuerpo desnudo.

La asociación con el agua parece continuar en los versos siguientes: "Estoy ahora acechando el caer de la lluvia". Sin embargo esta nueva presencia del elemento acuático introduce un cierto desasosiego en el idílico paisaje. El verbo "acechar" impone la necesidad de estar alerta, como si un peligro pudiera destruir este paraíso en la tierra[252]. El verso 27 lo confirma: "Se abren grandes y negros los ojos en la Sombra". De nuevo,

---

[251] "En esto, Brines no está solo, aunque acaso en él se lleve a extremo la tendencia generacional al respecto. Se trata de una generación a la que asusta un poco la presencia en el poema de elementos "demasiado bonitos", "demasiado poéticos", es decir, aquellos que atraen una atención que debería, en consideración de época, reservarse para el conjunto. [...] Cada elemento se supedita a la totalidad, que es la que verdaderamente manda y decide" (Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea: cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., pp. 43-44).

[252] Aunque no necesariamente, pues ya antes el niño acechaba la presencia de la abeja: tanto la lluvia como la abeja parecen señalar así al misterio del mundo, intranquilizador y fascinante a la vez.

una mayúscula: en esa edad mítica de la infancia, todo se hace divino, mito, el Bien y el Mal, el Mundo y sus enemigos. El miedo del niño a la oscuridad se convierte en enfrentamiento con la Sombra, con la Noche que ofrece su rostro más desasosegante. Ese desasosiego continúa en los siguientes versos:

> A la tarde en el huerto sigue el mágico curso
> del niño envuelto en lluvia (que golpea el balcón)
> y el tacto de las sábanas.
> Reconoce el cobijo
> y el miedo de los ojos abiertos a la nada
> que él puebla o que le pueblan.
> [481]

¿Quién es el sujeto de "reconoce"? El poema continúa con la tercera persona del singular, pero ahora no es seguro que se refiera al niño, ya que es éste el que es contemplado por un observador. El sujeto puede ser asimismo el yo adulto que es quien guarda el recuerdo del niño, o mejor aun, una extraña fusión entre el adulto y el niño, en la que ya no es posible decir dónde empieza uno y dónde acaba el otro: el paso del yo a un él (o a un tú) incluso dentro de la misma composición no es raro en Brines, y en el propio poema nos encontramos con el uso de la tercera y de la primera persona para referirse a este personaje divino, que puede ser aludido con la primera persona o con la tercera, con el sintagma "el niño". No es sorprendente que el poema se refiera a un adulto, precisamente cuando se acaba de introducir ese elemento inquietante: ¿qué nos está sugiriendo el poema: que ese miedo todavía informe se concreta en el rostro del adulto? ¿Es esa Sombra la que establece la distancia infranqueable entre el yo adulto y el niño? No lo sabemos todavía pero el poema abre de pronto una interrogación que dirige las expectativas del lector a la búsqueda de una respuesta, a una solución dentro o fuera del texto.

Brines acertadamente ha introducido ese aspecto desasosegador en su visión idealizada de la infancia: es el contrapunto necesario para dotar de convicción suficiente a su vivencia paradisíaca, ya que la niñez es la edad de la inocencia, pero también de la

absoluta dependencia de los adultos, de la desprotección, del miedo a lo desconocido que se concreta en el frecuente temor que los niños sienten hacia la oscuridad[253] El lector, que obviamente vive en un mundo no paradisíaco, acepta más fácilmente esa visión de un paraíso amenazado, donde la sombra acecha (como la Serpiente en el Génesis). Por otra parte, esas amenazas sin rostro refuerzan la sensación de cobijo, de protección, ya que el niño en el fondo está a salvo de esos peligros, y por tanto la noche no llega a ser claramente hostil.

Llama la atención el salto temporal que se ha producido en estos versos. Una analepsis nos hace saltar de la noche a la tarde en la que ha comenzado la lluvia. Ese desorden temporal es evidentemente el de la memoria, el del adulto que recuerda (también pertenece a la memoria, como veremos en otro capítulo, esa confusión del "yo" y del "él"). Sin embargo esa confusión al mismo tiempo evoca perfectamente la vivencia de la infancia que quiere trasmitir el poema: en una edad atemporal, en el "mágico curso" de los días del niño, la sucesión no importa, anulada su linealidad en el repetido ciclo del día, de la tarde y de la noche. Esa anulación del tiempo nos la confirma la continuación del poema, en la que (al menos de momento) la Sombra se ha retirado totalmente:

Todo es un mismo dios, y el niño lo comulga.
Todo es siempre presente,
pues todo se sucede y nada acaba.
No hay tiempo, sólo espacios.
Y todo allí vivía: el mundo descubierto
y el ser, aquel asombro.
[*el subrayado es mío*]
[481]

[253] Ese miedo a lo desconocido lo retratará Brines en su poema "El mendigo" [206-207] de *Palabras a la oscuridad*, en el que la mirada del niño convierte en un personaje siniestro a un mendigo inocente. Douglas K. Benson cree ver en el final del poema "Esplendor negro" de *Insistencias en Luzbel* un recuerdo del terror infantil ante la oscuridad: "La misma incomprensión que contemplar el mundo/ te produjo el terror de aquel Esplendor negro,/ y aquel desvalimiento al cubrirte las sábanas" (300) -vid. Benson, "Memory, Tradition and the Reader in the Poetry of Francisco Brines", *Modern Languages Notes*, 99, 2, 1984, pp. 323-324-.

La divinidad del mundo se asocia plenamente a la ausencia del tiempo, y ambas experiencias a la idea de espacio. El poema pasa así de tratar "Los espacios de la infancia" como reza su título, a tener como tema principal la infancia como espacio. Si en nuestra experiencia cotidiana del mundo, si en la reflexión de filósofos como Kant o incluso en la física moderna, los conceptos de espacio y tiempo están íntimamente unidos, algo muy distinto sucede en la visión mítica de la niñez. La divinidad del mundo que es también divinidad del niño anula la corriente temporal. Si el mundo es sólo espacio, entendemos plenamente el uso reiterado de las mayúsculas: todo aquí es real, absoluta presencia que el tiempo no puede hurtarnos. Los espacios de la infancia no evocan sólo una época plenamente feliz, sino una edad antes del tiempo en el que ellos eran el mundo y lo eran siempre, mágica sinécdoque en la que la parte es la totalidad ("todo allí vivía", dice el poema). No es de extrañar que cuando a Brines le preguntan en una entrevista si recuerda un año en su vida, responda así:

> ¿Un año? Uno que duró mucho: la infancia, que tiene la mirada del dios y la mirada del inocente. No hay tiempo, sólo espacio. El niño está libre de la temporalidad, que es la melancolía de la vida.[254]

Las paradojas aparecen por doquier, resaltando así la magia de esa edad y su imposibilidad desde la racionalidad adulta. En esa separación entre espacio y tiempo, ambos parecen adquirir una sorprendente ductilidad. Si el espacio inmenso puede ser comulgado por el niño, si su cuerpo puede residir en la vastedad del mar o en la pequeñez de la abeja, el tiempo puede ser un año que dura más de un año, es decir, en el fondo un año que no tiene nada que ver con el tiempo o al menos con lo que el adulto entiende por tal.

Pero de pronto, sin transiciones, el tiempo va a ser su trágica aparición en este Edén. Lo hace además en la propia descripción del paraíso. Aquí la deixis espacio-temporal resulta clave: "Y todo *allí* vivía". La irrupción del Tiempo como agente destructor se sugiere en el propio tiempo gramatical: si hasta ahora el poema ha estado dominado por

el presente de indicativo, que aquí alude a una intemporalidad ("Todo es siempre presente"), de pronto el imperfecto nos revela que han pasado los años y que el Edén está lejos. El deíctico "allí" también nos sitúa ante una sorprendente lejanía: el poeta ha vuelto a los espacios de su infancia, pero de pronto no está en ellos, es decir, no está "aquí", sino allí. La tensión elegíaca entre el entonces y el ahora se traduce espacialmente en la distancia entre el allí y el aquí. El referente espacial de los deícticos es el mismo en los dos casos, los lugares de la infancia del título: sin embargo, en el fondo el lugar vivido por el adulto y el mismo lugar vivido por el niño son completamente diferentes, ya que el tiempo ha creado una dualidad, una barrera infranqueable entre ambos. La Sombra amenazante cobra, por fin, forma, pero no para aterrorizar al niño, que siempre fue más poderoso que ella, sino para hacerse parte consustancial de la vida del adulto. El final del poema vuelve al presente, pero ya no se trata del eterno presente intemporal, sino del ahora de la elegía, del tiempo de la ausencia:

> ¿Aún vive tanto amor?
> Como un olor perdido, se presenta de súbito
> para que lo retenga (mis ojos se humedecen),
> llega su melodía, la quiero recobrar
> y todo se me pierde.
>
> [481]

[254] Martín López-Vega, art. cit., p. 17.

5.3.1. El niñodiós y su vivencia del espacio

En "Los espacios de la infancia" nos hemos encontrado por un lado con la consideración sagrada del niño[255], y por otro con la configuración de un espacio armónico en el que vienen a anularse todas las oposiciones en síntesis conciliadora: unión del cielo y la tierra, de lo inferior y lo superior, de lo grande y lo pequeño, de lo natural y lo construido, de los elementos entre sí (agua y fuego). Detengámonos primero en el habitante sagrado de este espacio para profundizar después en las características propias del lugar.

Víctor García de la Concha ha relacionado la visión de la infancia de la poesía briniana con la lírica de Juan Ramón Jiménez:

> No es [...] arbitrario el continuo retorno de Brines a la infancia y a sus lugares familiares. Evocando al "niñodiós" de Juan Ramón Jiménez -una de las grandes devociones de Brines, junto a Luis Cernuda- piensa él que para el niño no existe el tiempo; sólo hay espacio. Es éste el que hay que captar y fijar en el poema mediante los recuerdos que aporten los sentidos [...][256]

En efecto, Juan Ramón Jiménez había hablado ya de esa divinidad de la infancia, figura sagrada que se identifica con el yo perdido y con el lugar paradisíaco, edénico precisamente por albergar el tiempo mítico, paradójicamente atemporal, de la niñez:

> Cuando yo era el niñodiós, era Moguer, este pueblo,
> una blanca maravilla; la luz con el tiempo dentro.
> Cada casa era palacio y catedral cada templo;
> estaba todo en su sitio, lo de la tierra y el cielo;
> y por esas viñas verdes saltaba yo con mi perro,
> alegres como las nubes, como los vientos, lijeros,

[255] La infancia es un tema importante no sólo en los poetas del medio siglo, sino también en los prosistas coetáneos: Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaite, Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio,... (cf. Josefina Rodríguez Aldecoa, *Los niños de la guerra*. Madrid, Anaya, 1983).

creyendo que el horizonte era la raya del término.[257]

Luis Cernuda recordaba en *Ocnos* la eternidad de la infancia, de la que somos expulsados como del Edén originario:

> Llega un momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza. (No sé si expreso esto bien). Quiero decir que a partir de tal edad nos vemos sujetos al tiempo y obligados a contar con él, *como si alguna colérica visión con espada centelleante nos arrojara del paraíso primero, donde todo hombre una vez ha vivido libre del aguijón de la muerte. ¡Años de niñez en los que el tiempo no existe! Unas horas son entonces cifra de la eternidad. ¿Cuántos siglos caben en las horas de un niño?*[258]

En "Los espacios de la infancia" el dios-niño suscitaba la imagen de la comunión. En el poema que le sigue en el libro, "El niño perdido y hallado (en Elca)" resulta evidente el juego de palabras con una fórmula del cristianismo, en este caso los misterios del Rosario católico, uno de los cuales (de los denominados "gozosos") es precisamente "El niño perdido y hallado en el Templo". Si en la historia bíblica José y María buscan apesadumbrados al niño Jesús, aquí el poeta busca al niño que fue en su templo particular, es decir, Elca, espacio sagrado, la tierra de su origen:

> ¿Por qué soy azotado con estrellas
> en la desnuda noche iluminada?
> Un ciego aroma viene y me embriaga

---

[256] Reseña de la *Poesía Completa (1960-1997)*, *ABC Cultural*, 26 de septiembre de 1997, p. 7.

[257] "Cuando yo era el niñodiós", *Poemas revividos del tiempo de Moguer (1895-1954)*. Madrid, [Artes Gráficas Luis Pérez], 1970, pp. 2-3. El "niñodiós" vuelve a aparecer en otros poemas: véanse "Nube que me abraza" de *Una colina meridiana* (*Lírica de una Atlántida*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 207-208) o los textos de *Dios deseado y deseante* "Con la cruz del sur" (id., pp. 285-286), "La menuda floración" (id., pp. 321-322) y " Un dios en blanco" (id., pp. 352-353).

[258] *Poesía completa*, ed. cit., pp. 559-560 (el subrayado es mío). Entre estas visiones literarias, que en el fondo sólo vienen a confirmar un mundo propio, quizás habría que nombrar a William Wordsworth, a quien Brines pudo leer en su estancia en Inglaterra. El lírico inglés en poemas como "Insinuaciones de la inmortalidad por recuerdos de la temprana niñez" nos da una imagen de la infancia como una edad privilegiada en contacto permanente con lo divino y la verdad de la naturaleza (vid. José María Valverde,

para que vuelva el niño, y ser el que era
al ver temblar, tan puras, las estrellas
mi inocencia. Cegado por las lágrimas
un dios sentía en mí que me habitaba.

[482]

En otro poema del mismo libro, "Significaciones", la identificación y a la vez el contraste con la figura de Cristo es clara, en este caso a través de la vinculación del relato del Génesis con el de la Pasión:

Había ya llegado aquel mal tiempo
que oscureció la luz del Paraíso.
Mis lagrimas, le dije, son de sangre,
y un crepúsculo sólo es la esperanza.
Después llegó, en tumulto, un gran silencio
y sordo estoy, y no he resucitado.

[525]

Sin embargo las referencias cristianas no deben engañarnos. Pertenecen por supuesto al substrato cultural del autor, como sucede asimismo en el caso de Juan Ramón Jiménez: en ambos, es evidente que el niño divino se asocia de alguna manera con el niño Jesús, el hijo de Dios bajado a la tierra según la fe cristiana[259]. Pero en ambos casos esta vinculación no pasa de ser una referencia cultural, ya que este niñodiós tiene muy poco que ver con el cristianismo[260]. "Todo es un mismo dios, y el niño lo comulga" afirma

---

ed., *Poetas románticos ingleses. Byron, Shelley, Keats, Coleridge. Wordsworth*. Barcelona, Planeta, 1989, pp. 20-26).

[259] Así Juan Ramón Jiménez en un posible prólogo para *Dios deseado y deseante* (*Lírica de una Atlántida*, ed. cit., pp. 418-421) afirma lo siguiente: " En mi niñez, niño de España, yo supe de Jesús, el niño Jesús, el niñodiós, como me dijeron y yo decía entonces; y en Jesús, que iba creciendo conmigo, yo fui viendo a mi Dios de entonces, su Padre, el Padrediós, el Padre eterno".

[260] En el caso de Juan Ramón, incluso podemos decir que es una visión de Dios opuesta explícitamente a la del cristianismo, como se ve por ejemplo en el célebre poema "La transparencia, dios, la transparencia", en el que se dice: "No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,/ ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano" (*Lírica de una Atlántida*, ed. cit., p. 265). Escribe Javier Blasco: "Creo que ya no puede afirmarse que *Animal de fondo* [...] sea un texto difícil. [...] Las dificultades que la crítica han creído ver en él proceden, casi siempre, de la absurda pretensión de querer leer el *Dios deseado y deseante* de Juan Ramón en un contexto -el de la religión católica, o el de cualquier otra-, que le es totalmente ajeno. Leído desde el

Brines, pero es necesario leer con atención el poema: ¿qué es lo que comulga el niño? La respuesta no es otra que el mundo, el mundo en su totalidad convertido en divino. Nos encontramos pues con una suerte de panteísmo[261] que en ocasiones recurre a símbolos cristianos, pero que es en esencia pagano: si para el Evangelio el verbo se ha hecho carne, si el misterio de la Encarnación, revivido en la Eucaristía, supone para el cristiano la posibilidad de encontrar huellas de Dios en este mundo, en el fondo la fe cristiana no puede dejar de referirse a otro mundo espiritual, trascendente, eterno, en el que todo alcanza su verdadero sentido. Nada más lejos de la visión de Brines. El Reino de la Tierra sería para él el auténtico Reino de los Cielos. Su idea del paraíso es una niñez eterna en este mundo, no en ningún otro: su anhelo de eternidad supone a la postre, como dijimos, una eternidad de la inmanencia, no una trascendencia espiritualista. Elca es un paraíso estrictamente terrenal. La comunión del niñodiós con el mundo divino no es la del creyente que reconoce su debilidad ante Cristo sino la del igual que se mira en otro igual. Se trata de la comunión panteísta de un Narciso divino que se une con su reflejo. Esta comunión "narcisista" nos habla de un mundo sin fisuras, donde no hay barreras entre la realidad y el deseo, ya que en la concepción briniana, es el tiempo el único enemigo, el verdadero responsable de todo lo que frustra las aspiraciones humanas. Por eso el niño divino, el gran mito personal de Brines, vive en el reino del Espacio absoluto, donde no hay cambios, sino a lo sumo la tranquilizadora presencia de un ritmo cíclico, en el que la repetición acaba anulando la sucesión mortal.

El niño ignora lo que es la muerte. Por eso, es sagrado. Gilbert Durand se refiere así a

> [...] el aura estética que nimba la infancia, siendo ésta siempre y universalmente recuerdo de la infancia y siendo arquetipo del ser eufémico,

---

dogma católico, los 29 poemas de este libro resultan incomprensibles y algo más. El único contexto posible de lectura es el de la propia poesía juanramoniana [...] el poeta se va definiendo [...] como conciencia *deseante* [...] esa conciencia es el *dios deseante* que ahora se comenta; un *dios* inmanente que está dentro del poeta mismo" (introducción a Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*. Madrid, Cátedra, 1992, pp. 95-96). Brines coincide con Juan Ramón en esa inmanencia del dios pero se aparta radicalmente de él en la mirada hacia el futuro: si para Juan Ramón ese dios, que va naciendo desde la propia palabra poética, es proyecto de porvenir, completado por la muerte, para Brines es un dios definitivamente perdido, irrecuperable en la vida adulta ni siquiera desde la poesía.

ignorante de la muerte, porque cada uno de nosotros ha sido niño antes de ser hombre...[262]

En el poema "Mis dos realidades" es evidente ese corte brusco que se produce entre la edad de la inocencia y el tiempo culpable de los adultos. He aquí el principio y el final del poema:

Era un pequeño dios: nací inmortal [...]

El mundo era desnudo, y sólo yo miraba.
Y todo lo creaba la inocencia.

El mundo aún permanece. Y existimos.
Miradme ahora mortal; sólo culpable.
[324]

Nótese el cambio del pronombre personal: del yo se pasa en el final del texto al nosotros y al vosotros del imperativo para acabar de nuevo con una dolorosa referencia al yo[263]. Hay así un paso de un mundo perfecto narcisista ("y sólo yo miraba"), dominado por los ojos puros del Narciso divino, del niñodiós, a un ámbito que es el mundo común de los adultos, marcado por la culpabilidad que supone el conocimiento de la muerte y el tiempo. Brines, en "La certidumbre de la poesía" se ha referido así a esas "dos realidades" que forman parte del ser humano:

---

[261] Por supuesto, no es un panteísmo *strictu sensu* ya que no se trata de una firme creencia religiosa sino de una vivencia poética que trata de reflejar desde la construcción literaria la experiencia infantil.
[262] Op. cit., p. 383.
[263] "El verso 15 ["El mundo era desnudo, y sólo yo miraba"] se refiere al pasado, a la edad evocada; el 17 ["El mundo aún permanece. Y existimos"], al presente, y por ello pertenece a otro bloque de versos, situado más allá del espacio en blanco. El contraste entre el tiempo feliz y la actualidad quedará fuertemente subrayado gracias a que ambos versos poseen análoga estructura y el mismo sujeto en el hemistiquio inicial: "el mundo". A partir de esta base común de comparación se establecerán diferencias tajantes: *era*/ *permanece*; *yo*/ *nosotros*. A estos contrastes se suma la oposición entre alejandrino y endecasílabo" (Ricardo Senabre, "Francisco Brines en su paraíso", ed. cit., p. 374). Más adelante afirma el mismo autor: "Frente al singular "sólo yo miraba" aparece ahora por vez primera un plural -"existimos"- que incluye a otros seres, porque el "pequeño dios" solitario y único de la infancia es ya un hombre entre otros. Este plural, que en ciertas vertientes de la llamada "poesía social" hubiera sido indicio de

> Desde hace tiempo he llegado a saber que el hombre, en su cumplimiento vital, es poseedor de dos naturalezas distintas: una sucede a la otra, y con tan milagrosa suavidad se da el tránsito que muchos hombres viven sin acabar de percibirlo. Sin tan extraño y turbador suceso acaeciese de modo más explícito, con engaño menos oculto, asistiríamos a una metamorfosis de tan sorprendente presencia como la que admiramos en el frágil gusano de seda. Mas en el caso del hombre exigiría, si lo quisiéramos justo, el proceso inverso, pues nadie dudaría en qué estadio de la vida merecería el ser humano la levedad y la belleza de la mariposa.[264]

Crecer es así un proceso de degradación, una pérdida de la divinidad que en el poema "El niño perdido y hallado (en Elca)" evoca una edad mítica, reflejada incluso en el uso anómalo del tiempo gramatical:

> [...] Y ahora exhala
> su pérdida el jazmin, quien me habitara
> me deja desvalido, y se aleja
> en la desnuda noche ya apagada
> el niño aquel que fui
> y ya no fuera.
> [482]

El imperfecto de subjuntivo "fuera" unido por la conjunción copulativa al indefinido "fui" supone desde el punto de vista normativo una incorrección gramatical, ya que lo adecuado sería: "el niño aquel que fui y ya no soy". Sin embargo, la incorrección gramatical es aquí corrección desde el punto de vista poético: la indefinición que nos marcan los tiempos verbales sitúa la encrucijada entre la vida adulta y la del niño en una tierra de nadie, entre el pasado y el presente como si fuera imposible saber en qué momento el dios ha muerto. Esta ductilidad de los tiempos verbales la encontramos

---

solidaridad, es aquí signo de pérdida del propio *yo*, de confusión con los demás, que reflejan como espejos nuestras propias limitaciones" (id., p. 380).

[264] Ed. cit., p. 52.

asimismo en una de las tradiciones más interesantes de nuestra lírica, la del Romancero. Como en ella, el poema nos sitúa ante hechos pasados, nimbados por el aura de la leyenda y del recuerdo[265]. Cierto aire legendario se respira en el poema de Brines, lo que hace más fuerte el contraste entre el tiempo presente y el pasado remoto.

Quizás el libro donde mejor se perciba esa caracterización de la infancia como un mundo de fábula sea en *Las brasas*. En este primer poemario tenemos la sensación de que *in illo tempore* existió un reino mágico, en el que la realidad era leyenda y el niño, un inmortal:

> No existía la muerte; cuánto orgullo
> feliz. El salto era atrevido, siempre
> cruzó la viva hoguera pastoril,
> la que dañaba al monte. En la fuerte
> del olivar sus piernas eran arcos, la bebía
> sin doblar las rodillas, muy gigante.
> Y vigilaba el mar, grandes veleros
> que apenas navegaban. Tras la playa
> defendía los huertos de la sal,
> del miedo de los vientos. Aquel niño
> puso color al sol, en los balcones
> lo extendía a vivir despacio. Bello,
> tanto como un reciente amigo, más
> aún, enamorado de sí mismo.
> [...]
> te envidiaron los muertos, los que eternos
> lloraban su ocasión perdida; rey
> de los vivos, todo quedó iniciado.
>
> [47]

El niño se ha convertido de pronto en un titán. Narciso divino ("enamorado de sí mismo") modela al mundo a su imagen y semejanza: gobierna el sol, es un gigante, el guardián del mar y de los campos. Los cuatro elementos le obedecen: vientos, fuentes y

[265] Vid. Joseph Szertics, *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*. Madrid, Gredos, 1974, pp. 131-156, 196.

mar, tierra, el fuego (hoguera y sol). El mundo, hecho para los antiguos de esos cuatro elementos, es así su servidor. De hecho, el poema volverá a presentar esos elementos, de modo más explícito incluso[266], cuando, con la llegada de la adolescencia, la divinidad del niño empiece a disiparse:

> Pero una aguda piedra te hirió [...]
> A medio hacer la vida se detiene,
> queda absorta ante *el fuego*, dobla el cuerpo
> para beber *el agua*, y es la mar
> qué demasiado bella, y es honesta
> la luz del *sol*, y el *viento* vigoroso
> para un mozo inocente. Ay, más duros
> que los ojos los *encendidos astros*.
> Podrías encorvarte, pocos son
> los amigos que quedan [...]
> [*los subrayados son míos*]
> [48]

Llama la atención la curiosa inversión que supone que el niño sea un gigante y el joven un viejo encorvado. El dominio que el niño ejerce sobre el tiempo es también un dominio sobre el espacio, cuyas dimensiones quedan al arbitrio de su voluntad divina: puede sostener el sol, contemplar su propio cuerpo, tan pequeño, como el de un ser gigantesco.

La vinculación de poder o de sometimiento al mundo en relación con los elementos aparece también en *Palabras a la oscuridad*. La descripción idílica de los lugares de la infancia nos muestra un espacio que recibe la acción benéfica de los cuatro elementos: el sol (o las estrellas) es un fuego vivificador que llena de luz el entorno; los aires, que cruzan un cielo surcado de aves, traen frescura y aromas; la tierra está llena de árboles y flores; el agua del mar domina todo el paisaje:

> [...] una *tierra*

[266] Exceptuando la tierra.

de *frutecidos y nupciales árboles*
junto a *la mar* se rompe *iluminada*.
En un *aire* de raso los almendros,
más blancos que la casa, descubrían
el *agua* azul entre sus ramos, duras
las peñas de los montes.
[82]

Ya *todo es flor*: las rosas
aroman el camino.
Y allí pasea *el aire*,
se estaciona *la luz*,
y *roza mi mirada*
la luz, la flor, el aire.
Porque *todo va al mar* [...]
[92][267]

Para hablarnos de la ruptura de ese mundo perfecto, un poema de *Palabras a la oscuridad* (como ya sucedía en *Las brasas*) evoca también los cuatro elementos de la tradición. Así una misma referencia cultural sirve como signo de posesión y de pérdida del mundo:

Ésta es mi juventud,
la que yo entrego
al *fuego*, y a las *aguas*
y a los *aires*, y sabe
que pesará en la *tierra*
con poca fe, con turbio
amor, sin fortaleza.
[81][268]

[267] Los subrayados son míos. El verbo rozar aplicado a la mirada dota a ésta de una fisicidad especial: todo se hace tangible, tanto la materialidad del mundo ("la flor") como lo impalpable (aire y luz).
[268] Los subrayados son míos (nótese como los encabalgamientos refuerzan esa situación de ruptura, de pérdida). En cuanto a la referencia a los cuatro elementos, hay que recordar que el poema "Amor en Agrigento" [166-167] del mismo libro lleva como subtítulo "Empédocles en Akragas". Esa referencia al

El niño, señor de los cuatro elementos, pasa a convertirse, tras ser expulsado del Paraíso, en un esclavo de las leyes del mundo. La visión de sí mismo ya no puede ser sobrenatural ni heroica. En el penúltimo poema de *Las brasas*, la pérdida de la niñez aparece como la destrucción de un reino mágico, en el que los cuentos infantiles y las leyendas no eran pura ilusión. Más fuerte que el débil adulto, el niño habitaba en un mundo de héroes, héroes en los que ya no es posible creer:

> [...] Los guijarros
> son más fuertes que el hombre; la alegría
> muy robusta no crece si es que nace.
> En contra de esa lanza qu se clava
> no hay escudo de bronce, ni edad vieja
> que libre de esa lucha, tal tesoro
> no custodia un gigante ni hace suyo
> quien tiene el corazón más puro y fuerte.
> Era bello decir, tú como un monte,
> y tú como un león, y delicado
> como la paz de una doncella. [...]
>
> [50]

Los últimos versos citados resultan llamativos: ¿quién impide usar esos símiles en la edad adulta? Evidentemente, nadie. Sin embargo, el poema sugiere que esa lengua poética era verdadera en aquella edad mítica. Entonces eran apropiadas esas comparaciones. Ahora son sólo figuras retóricas. En el mundo nada legendario de los adultos, todo embellecemiento poético sólo muestra la distancia que se abre entre el ideal y la dolorosa realidad. Hay así en el proceso descrito una degradación que no alcanza sólo al cuerpo, sometido de pronto al envejecimiento, sino también al propio

---

filósofo presocrático, que fue quien propusiera la teoría de los elementos, se explicita en unos versos de dicho texto: "Unos ardientes ojos, cierta vez, miraron esta tierra/ y descubrieron orígenes diversos de las cosas,/ y advirtieron que espíritus opuestos los enlazaban/ para que hubiese cambio y así explicar la vida [166]. Tal presencia de una visión ancentral no ebe sorprendernos. Los libros de Bachelard han mostrado cómo la imaginación humana, y sobre todo la de los poetas, está muchas veces más cerca de la física antigua precientífica que de las modernas teorías, más racionalistas.

lenguaje y a la actitud moral. El tesoro ya no lo hace suyo "quien tiene el corazón más puro y fuerte": si el mundo de los cuentos, y con él el mundo de la infancia, es un universo lleno de sentido, en el que el bien siempre triunfa sobre el mal, en el que no se concibe que el héroe sea derrotado por el monstruo, el mundo adulto sin embargo es un universo irónico en el que, como bien ejemplifica la tragedia griega, una conducta intachable en el plano ético puede conducir al más absoluto de los fracasos.

El retorno al reino mágico de la infancia supone invertir la corriente del tiempo, es decir, lo imposible. Con todo, el espacio puede acudir en ayuda de quien se ha visto ultrajado por ese dios que es parte de nosotros mismos. Si en determinados espacios, el ser humano fue feliz, sí en ellos experimentó la unidad con el mundo y la ausencia de la muerte, surge el deseo de volver a habitar esos lugares con la esperanza de que ellos nos devuelvan el hogar perdido.

5.3.2. El espacio sagrado de Elca: de los espacios de la infancia a la infancia como espacio

En Brines los espacios de la infancia tienen un aura especial. Tras la belleza de los paisajes levantinos, se insinúa siempre la vivencia, como diría Proust, de un tiempo recuperado. No es por tanto sólo un lugar lo que aparece en estos poemas mediterráneos sino más bien, una edad y un territorio reconquistados, un tiempo conservado en un espacio y, por tanto, un no-tiempo. Por ello, la infancia se vive más como un lugar que como una etapa, puesto que la permanencia es un atributo espacial, ajeno al devenir temporal. La niñez no sucede: es, está. Escribe Ricardo Senabre a propósito del poema "Mis dos realidades":

> El sujeto lírico se recuerda en un pasado remoto como un "pequeño dios" alojado en un paraíso donde, como en el Paraíso bíblico, el tiempo no existe. De ahí procede el rasgo de la inmortalidad. La imagen que sirve como telón de fondo a esta construcción es, por consiguiente, la del Paraíso, pero despojada de todo su contenido religioso y reducida, así, a puro sustento literario. La pérdida del Paraíso bíblico supone el ingreso del hombre en la vida terrena, con su cortejo de padecimientos y la muerte final. Aquí, el paraíso recordado no es, como en otros casos -así en *Sobre los ángeles*, de Alberti-, la infancia, sino, sobre todo, el paisaje real, el ambiente que rodeó esa infancia maravillosa. Dicho de otro modo: en Alberti, el paraíso perdido es, fundamentalmente, un *tiempo*; en el poema de Brines el paraíso constituye un *lugar*, un entorno físico cuyas características sensoriales se detallan minuciosamente.[269]

¿Es el paraíso de Brines un lugar y no un tiempo, como dice Ricardo Senabre? Quizás sería mejor decir que se produce una fusión completa entre tiempo y espacio, de tal manera que resulta imposible separar uno de otro: una época determinada de la vida se confunde con los escenarios en los que se vivió que dejan de ser así simples escenarios.

Pero dicha fusión no es una síntesis sin más, ya que en ella el tiempo no es ya contemplado como tal pues ha adquirido las características propias del espacio. Se ha hecho permanencia: el devenir se transforma en un tiempo espacializado, inmovilizado en un eterno presente. Los espacios de la infancia se confunden así con la visión de la infancia como espacio. Ese tiempo detenido convierte dichos lugares en ámbitos privilegiados, sagrados en tanto en cuanto parecen vivir una especie de eternidad. Por ello, no es de extrañar que surjan símbolos religiosos. En efecto, como explica Senabre, son símbolos sobre todo literarios, pero aunque extratextualmente no denoten ninguna creencia, dentro del propio texto cumplen una función que no podemos dejar de llamar religiosa, en el sentido que el propio Brines da al término:

> Yo, por ejemplo... yo creo que todo hombre tiene un espíritu religioso, lo que no quiere decir que tenga un espíritu creyente, un espíritu confesional... Pero yo soy un agnóstico, y yo digo que la metafísica es la religión del agnóstico. La metafísica es las preguntas esenciales que se hace todo el mundo, incluso los analfabetos... [...] la religión, digamos, en sentido de conocer, de saber las respuestas de todo lo que es trascendente y que no conocemos...[270]

> [...] la poesía que he hecho en todos estos años es, asimismo, una poesía de tipo religioso desde la ausencia de Dios, como necesidad de plantearme las preguntas que no tienen respuesta, pero que están ahí y que son las preguntas que se ha hecho siempre el hombre en todas las culturas.[271]

El Paraíso de la infancia es religioso en el sentido de que ofrece al yo lírico una pregunta y una respuesta que remiten a esa realidad metafísica del ser humano. La pregunta es dónde se ha ido la divinidad que pobló la vida, ya que el mundo fue eterno una vez. ¿Cómo lo que ha sido eterno ha llegado a hacerse temporal y por tanto mortal? La respuesta, insatisfactoria claro está, es la persistencia de los espacios de la infancia donde puede revivirse fugazmente la experiencia de un mundo sagrado atemporal.

[269] Art. cit., p. 375.
[270] De la conversación mantenida con el poeta en Madrid el 17 de enero de 2000.

Ambas, pregunta y respuesta, resumen en cierto modo el misterio de la existencia. Como dice José Olivio Jiménez, "la insoslayable orfandad humana" que testimonia la poesía de Brines es "existencial en un nivel inmediato pero también religiosa en un escondido transfondo básico [...]"[272]. La imposibilidad de dar una respuesta definitiva a la realidad metafísica del mundo hace que la poesía de Brines se vea atravesada por un "soterrado hilillo de religiosidad"[273].

Jaime Siles ha defendido de hecho que es muy probable que la obra de Brines se sustente en un esquema simbólico de origen religioso, que se ha mantenido a pesar de que los propios poemas se rebelen contra él, lo pongan en duda o lo nieguen categóricamente. Desde aquel primer libro nunca publicado, *Dios hecho viento*,[274] el poeta ha ido ofreciendo en su obra el perfil doloroso de una ausencia, ausencia que es pregunta, es decir, algo que se pierde en el aire y sin embargo sigue dejando huella en el corazón humano:

> En Brines no hay disminución porque no hay tampoco aumento: toda su obra descansa en una firme apoyatura, caracterizada por sus posibilidades de sustitución. En él, el sistema barroco jesuítico ha sido desmontado y remontado sobre el mantenimiento de unos ejes de simbolización que han mantenido sin variar el número de los elementos componentes y de los cuales se ha alterado sólo la función. Constatado esto, creo aceptable la formulación de la siguiente conjetura: en la obra de Brines hay un hueco -el del primer libro: el del libro anterior a *Las brasas*- que, a juzgar por su obra conocida, puede reconstruirse en el sentido que voy a precisar: como un libro no sé si religioso, pero sí dotado de un alto poder simbólico y construido sobre ejes de *trascendentalización*; ese libro, desconocido hoy, ha configurado toda la

[271] Entrevista con Alejandro Duque Amusco: "Para el poeta, la repetición es la muerte", art. cit., pp. 28-29.
[272] *La poesía de Francisco Brines*, ed. cit., p. 137.
[273] José Olivio Jiménez, "Dos tiempos en la poesía última de Francisco Brines (sobre *El otoño de las rosas* y *La última costa*)", *Poetas contemporáneos de España y América*. Madrid, Verbum, 1998, p. 145 (aunque esta última expresión se refiere únicamente a *La última costa*, creo que puede aplicarse a otros poemarios del autor, en los cuales ese misterio es también una pregunta constante).
[274] Vid. "La certidumbre de la poesía", ed. cit., p. 17.

> posterior evolución de su obra y ha formulado y sistematizado -aunque sea en sentido inverso- las líneas maestras del sistema representativo de su autor.[275]

María del Pilar Palomo se refiere a "la base esencial de toda la obra de Brines: la pérdida del paraíso"[276]. En efecto ese recuerdo del Edén gravita, como hemos visto, sobre toda su poesía. Es más: el mito del niñodiós es el único mito que permanece incólume en toda su obra. El amor, la palabra poética, la naturaleza, las construcciones humanas... irán perdiendo su esplendor, incluso envileciéndose, en contacto con el tiempo, que borra toda su aura mítica. Pero no hay desmitificación nunca del niño. El Narciso divino de la infancia nunca es desacralizado. La pérdida de la infancia es la expulsión de un paraíso, pero éste permanece sagrado en la memoria. Y aunque al fin la memoria sea borrada y el Reino de la Infancia aniquilado con ella, la divinidad de la niñez será destruida pero no manchada[277]. Su pureza es absoluta, y por ello no deja de brillar con luz propia en un mundo tan impuro como el nuestro. Así en un poema de su último libro, "El regreso del Verbo" (de nuevo, nos encontramos con la presencia de un imaginario cristiano), asistimos a un mundo lleno de belleza, que surge siempre renovado de las aguas imperecederas de la vida:

> En el principio, el Verbo. Y las aguas en él,
> el sol, el chillido del pájaro, los aires.
>
> Ramea en la colina, como un rumor, el fuego.
>
> Y hoy, de nuevo, el Principio. Y las aguas en él,
> y en ellas la inocencia:

[275] "Para las fuentes de Francisco Brines: substrato barroco y refacción funcional", ed. cit., p. 283.
[276] *La poesía del siglo XX (desde 1939)*. Madrid, Taurus, 1988, p. 134. Por su parte Carole A. Bradford afirma: "Toda la aplastante angustia de Francisco Brines y, en consecuencia, el reflejo de esta angustia en el lenguaje que utiliza, se basa en el conflicto psíquico que surge cuando el hombre, que de niño se creía inmortal, pierde la fantasía de su paraíso primordial y por primera vez se enfrenta al hecho de su propia muerte" ("·El lenguaje como reflejo de la angustia del tiempo en la poesía de Francisco Brines", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 381, 1982, p. 641).
[277] "[...] la infancia, que es el último refugio del adulto que sufre, aparece como dulce, luminosa, íntima, sin memoria histórica o social que corrompa la inocencia del poeta niño" (Dionisio Cañas, introducción a *El rumor del tiempo*, ed. cit., p. 18).

la fresca risa de un niño nadador
que rompe en el murmullo de las olas que rompen.
[518]

De la infancia como espacio a la recuperación de la niñez a través de los espacios hay apenas un paso. Y entre esos espacios recuperados, son los de la naturaleza (en concordancia con lo que hemos visto ya) los que desempeñan el papel predominante.

Ese protagonismo de lo natural es bien significativo. En buena medida (aparte de las razones que hemos expuesto en una sección anterior) proviene de la propia experiencia de Brines cuando era niño. Por lo que sabemos, el poeta pasaba los veranos en el campo, mientras que el invierno estudiaba en un internado[278]. Así, el entorno natural venía a identificarse con el regreso al hogar, así como con un tiempo de mayor libertad, tiempo de juegos y de compañía pero también de gozosa soledad como aparece al comienzo de "Después de la infancia" [75], que después analizaremos.

Pero junto a lo estrictamente biográfico, hay otra verdad íntima, poética, que hace de lo natural un ámbito privilegiado. Si, como veremos, el poeta identifica la infancia con una mirada y esa mirada le otorga al niño una comunión íntima con el mundo, la naturaleza viene a significar también esa integración con el todo, con el misterio del cosmos como don irrecuperable. Esa comunión con lo que le rodea sólo puede expresarse en un espacio abierto, no cerrado como la casa, el otro gran ámbito de la infancia.[279]

En primer lugar, este espacio tiene el privilegio de ser el medio por el que el yo recibe la primera experiencia del mundo y de la vida. Como dice el propio Brines, "Abrir los ojos a la emoción del mundo, venir a él inmortal e inocente, hace de cualquier lugar una

[278] Rafael Alfaro, "Experiencia de una despedida" en Isabel Burdiel, ed., *Francisco Brines. Cuervo. Cuadernos de Cultura*, ed. cit., p. 11. Afirma el poeta, vinculando el espacio de la naturaleza con los sentimientos de la infancia, incluso con el amor familiar, "Yo viví el pueblo sólo en vacaciones, pues a los siete años fui internado en un colegio de jesuítas. La experiencia del campo unifica tres sentimientos: la belleza de la naturaleza, la libertad del cuerpo y el amor de los que me rodeaban". Sin profundizar demasiado en la propia biografía del escritor, es evidente que para un niño de siete años la experiencia tan temprana del internado debió significar como poco un gran cambio, y que ello fácilmente puede favorecer que en su vivencia personal la naturaleza se asocie, consciente o inconscientemente, con el retorno al hogar y con el alejamiento de unas normas estrictas.

[279] No obstante, la casa, como pudimos ver en el apartado anterior, puede verse imaginariamente como un espacio abierto, en el que el mundo es contenido; por otra parte el carácter abierto de este espacio natural es relativo, como veremos pronto (vid. *infra* en este mismo apartado).

bella predestinación"[280]. Esa inocencia y esa mirada inmortal permiten vivir ese espacio como un paraíso, pues en el lugar de nacimiento el mundo se contempló desde un adanismo que no se podrá volver a experimentar. En el texto en prosa que encabeza la primera sección de *Palabras a la oscuridad*, aparece esta idea claramente expresada:

> En aquel lugar miraron sus ojos, por vez primera, la hermosura del mundo y sintió amor. No habrá olvido nunca para ese recuerdo.
>
> [71]

Esta mirada que inaugura un reino se descubre sobre un lugar concreto, con un nombre propio: Elca[281], ese término del campo de Oliva donde reside secreto el Edén. La mención del nombre propio es importante. El nombre propio nos da la sensación de realidad, de algo verdaderamente existente, de un lugar concreto que puede visitarse. Realidad, seguridad que el ser humano necesita como contraposición a la inestabilidad a la que le somete el tiempo. Por otra parte, quien conquista un territorio necesita darle un nombre. Sólo el lugar que tiene un nombre nos pertenece: el nombre es el signo del espacio humano y habitable.

Elca no es sólo un lugar concreto. Como hemos dicho, es el espacio en el que el niño mira por primera vez el mundo y lo conquista con esa mirada. Por eso, simbólicamente, el microcosmos de Elca es para el poeta la imagen del macrocosmos:

> *Para mí ha llegado a simbolizar el espacio del mundo. Allí lo descubrí deslumbrante y eterno*, y cuando la vida me dio una visión nueva, inesperada, de mortalidad, seguí amándolo desde su pérdida, y añorando en él su antiguo e imposible engaño divino.[282]

---

[280] Rafael Alfaro, art. cit., p. 11.

[281] "Elca" es por cierto el título del último poema [92-93] de la sección primera de *Palabras a la oscuridad*, sección que se fija fundamentalmente en los espacios de la infancia.

[282] "La certidumbre de la poesía", ed. cit., p. 50 (los subrayados son míos). Elca también resulta ser el lugar de la escritura reposada, el espacio donde el poeta se encuentra más a menudo con la poesía, como afirma en una entrevista: "Muchos poemas surgen en situaciones en las que me encuentro como cargado de una energía interior acumulada [...] la mayor parte de las veces esa acumulación de energía espiritual se produce en la sucesión de días llenos de armonía y calma; la liberación escrita se hace entonces con mayor facilidad y frecuencia. De ahí que una parte muy numerosa de mi obra esté escrita en los dos meses que

Sólo podemos habitar un lugar, nunca el mundo[283]. Y sin embargo, ese lugar se convierte para la mirada del poeta en el mundo entero. Que lo grande quede contenido en lo pequeño, que se inviertan los valores, supone que el mundo se hace habitable y controlable por el sujeto[284]: se da en él la primera síntesis conciliadora a la que aludíamos antes, la de lo grande (siempre ante los ojos la vastedad del mar) y lo pequeño. El hostil universo se reduce, como para introducirse en la mirada de un niño.

¿Qué rasgos reflejan este espacio natural, *ómphalos* particular del poeta?. La flora que puebla este paisaje es claramente levantina. Hay almendros, pinos, cipreses, olivares, naranjos, rosales... Además de los valores de evocación de esta vegetación, que conectan con un espacio referencial, se observan también otros significados importantes. Así, las flores, con su doble valor de caducidad y belleza, son un elemento muy repetido. De entre ellas, destacan las rosas, símbolo esencial de la poesía de Brines que alcanzará su máximo ejemplo en *El otoño de las rosas*. "Ya todo es flor" [92] nos dice el poeta ante el paisaje de Elca, y con ello expresa el máximo esplendor de la naturaleza, el momento de mayor luminosidad: "Ya todo es feliz vida" [93].

En cuanto a los árboles, hay que destacar que todos ellos, con excepción de los almendros, son de hoja perenne. Por tanto, configuran un paisaje donde los cambios estacionales son más suaves como si el tiempo se reposara en esos espacios. De hecho, Brines habla en cierto momento de "la perenne juventud de los naranjos"[285]. Esa lentitud hace más acogedor este lugar pues, si no hace desaparecer, al menos atenúa, la amenaza del rápido avance del devenir hacia la muerte. Por otra parte, esos "frutecidos y nupciales árboles" [82] parecen convocar la esperanza de la renovación cíclica de la

---

todos los años paso en Elca. Si viviera allí permanentemente creo que mi obra sería cuantitativamente escandalosa" (Luis Antonio de Villena, "Una charla con Francisco Brines", *Olvidos de Granada*, 13, 1984, pp. 35-36).

[283] Cf. José Ángel Valente, "El lugar del canto" en *Las palabras de la tribu*. Barcelona, Tusquets,1994, pp. 30-32.

[284] De nuevo nos encontramos con un proceso de "gulliverización", que constituye a la vez una sinécdoque, la parte por el todo, pero no como mera figura retórica, sino como honda vivencia del espacio: Elca es el mundo.

naturaleza ("frutecidos") y de la comunión plena en la que todo está unido por invisibles lazos ("nupciales")[286]

El cielo que enmarca este espacio, al igual que otros paisajes retratados en la obra briniana, suele estar surcado por aves, especialmente por palomas. Aunque esta presencia responde a una realidad referencial, exterior al propio texto, el valor simbólico es también evidente, ya que su presencia (lo hemos visto) nos habla de un mundo inocente, puro como la infancia. La selección que el poeta opera sobre la realidad se percibe en el hecho de que o no se nombra el color de las palomas o estas son siempre "muy blancas" [75] (como sabemos, el plumaje de estas aves puede ser de distintas tonalidades, pero el recuerdo, y el imaginario poético, sólo ve en estos poemas un color). En el poema "La vieja ley" [73-74], aparece una sorprendente correspondencia entre el rumor del mar y el ruido que hacen las alas de estas aves al volar, dándonos así una bellísima imagen de la unidad del mundo aún no rota:

> Su último vuelo las palomas ruedan
> antes de cobijarse, vienen
> de descansar sobre los pinos,
> de ver la mar,
> y retienen sus alas el rumor
> del más hermoso mar creado.
>
> [73][287]

He aquí la segunda síntesis que se opera en este paisaje: la del cielo y la tierra, o más aún la del mar y el cielo. La eternidad del espacio parece asegurada por esa conciliación

---

[285] "La certidumbre de la poesía", id., p. 50. Elca aparece relacionada con el suave paso de las estaciones, con la llegada de un otoño que es visto con aguda melancolía, pero suavizada por esa misma lentitud (id. p. 51).

[286] La palabra "nupciales" tiene probablemente una referencia más concreta, la flor blanca del almendro o la del azahar: pero no hay contradicción, el almendro, que anuncia siempre la primavera, o el naranjo de la niñez, cuya flor blanca al igual que la del almendro evoca la inocencia de los comienzos, se prepara para sus bodas triunfales con la naturaleza entera. Por otra parte, recordemos la tradición por la cual las novias portan el día de su boda un ramo de flores de azahar, en consonancia con el simbolismo del blanco como virginidad y pureza, de inocencia al fin y al cabo.

[287] Esta correspondencia, propia de un mundo analógico, la habíamos encontrado también en "Los espacios de la infancia" entre el rumor de las abejas y el del oleaje.

entre el mundo inferior y el superior. Las palomas, las abejas, los árboles altos funcionan así como mediadores: hay escalas invisibles que vinculan el ámbito sagrado de los astros con el mundo terrestre. La configuración de este espacio traza así una línea vertical en el nivel textual, que se corresponde asimismo con un elemento del paisaje real, el monte Montgó que domina como una presencia sagrada este escenario:

> [...] Elca. Es un término del campo de Oliva, el pueblo en donde nací. Se trata de una casa, blanca y grande, situada en ámbito celeste de purísimo azul y rodeada de la perenne juventud de los naranjos. Domina desde una ladera, sin altivez, un ancho valle, abierto al mar, y mira la agrupada y densa sucesión de desnudas montañas que se hacen de plata antes de llegar al solemne Montgó. Éste, como una vieja divinidad alarga su cuerpo en perezosa e intemporal siesta, y ya dentro de los azules marinos recibe su definitivo bautizo: cabo de San Antonio.[288]

La línea vertical del monte y la horizontal del mar se cruzan en un centro imaginario que es el que constituye este espacio privilegiado. Por otra parte este dios que se alza hasta el cielo al mismo tiempo se sumerge en el mar, produciéndose así una particular fusión, una especie de matrimonio entre el cielo, la tierra y el océano. Esta unión se percibe asimismo en el uso de los colores: los "azules marinos" se corresponden con el "purísimo azul" que rodea Elca; por otra parte si el azul es el color del cielo y del mar, y por tanto fácilmente asimilable a las grandes fuerzas de la naturaleza e incluso a lo divino, el blanco de la casa se corresponde con la "plata de los montes". En buena medida, el azul y el blanco son equivalentes al ser ambos dos colores frecuentemente asociados con la pureza y lo sagrado.

Escribe el poeta en "Elca y Montgó":

> Lejana, la montaña respira un aire
> azul; la moja el mar,
> en él descansa. Y así la sombra cae,

[288] "La certidumbre de la poesía", ed. cit., p. 50.

desde siglos, sobre el dolor de su dureza.

[270]

Esta visión (que pertenece a uno de los poemarios más amargos de Brines, *Aún no*) llega a través de los ojos heridos del adulto, tan distintos a la mirada pura del niño. Sin embargo, aún permanece en ella esa fusión de contrarios, esa tendencia imaginaria (típicamente Nocturna, "mística" en la terminología de Durand) que aproxima los opuestos[289]. El "dolor de su dureza" nos habla de la angustia que se ha posado en el espacio una vez que el niño lo ha abandonado, pero a la vez expresa el deseo de la tierra por adquirir la fluidez del agua, que despierta, como vimos, el anhelo de un mundo sin fisuras, en el que no existan límites entre las cosas.

Entre los elementos que sugieren una verticalidad no podemos dejar de nombrar al árbol. Así en "Elca", asistimos a un fuerte impulso ascensional[290] en la imagen de uno de los árboles predilectos de Brines:

[...] y el oscuro naranjo
ha enviudado en su flor
para volar al viento,
cruzar hondas alcobas,
ir adentro del mar.

[92-93]

El luto del naranjo parece hablarnos de muerte y, sin embargo, es una muerte vivida sin dramatismo. Ello resulta más evidente si se conoce la expresión cotidiana de la que nace la imagen:

> En Valencia, en su zona naranjera, se dice de algunos huertos, de pictórica presencia, que están negros; la expresión no atañe a la cantidad o calidad del

[289] Cf. Gilbert Durand, op. cit., pp. 267-313.
[290] Cf. Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*..., ed. cit., pp. 20--115 para una reflexión general sobre la importancia de los esquemas imaginarios ascensionales.

> fruto, sino al aspecto exterior de los árboles que, por el esmerado y generoso tratamiento recibido, alcanzan una foliación de verde intenso, oscuro.[291]

El negro es así expresión de plenitud, como lo es la muerte de la flor del naranjo, que lejos de ser una muerte definitiva, supone el nacimiento del fruto: el árbol vive un constante renacer cíclico que ahuyenta el terror de la muerte. Por otra parte, esa muerte aparente invita al vuelo y a la fusión con el mundo: no hay barreras entre el espacio de la naturaleza (el naranjo) y los espacios construidos ("hondas alcobas"); aun el mar, fácilmente asociado con la aniquilación definitiva, parece ser más acogedor que amenazante. El adjetivo "hondas" aplicado a las alcobas refuerza esa fusión, ya que, si bien puede aplicarse sin violencia a las habitaciones, resulta más apropiado referido a las profundidades del mar. Vuelo y hondura nos hablan de un dinamismo vivificador, de una posibilidad de expansión, ya sea como descenso a las profundidades marítimas, ya como libre vuelo en el aire. El mismo poema nos invita a un movimiento ascensional siguiendo la escalada de la yedra, que convierte el tejado en un jardín, o el impulso hacia arriba del ciprés:

> Ya todo es paz: la yedra
> desborda en el tejado
> con rumor de jardín:
> jazmines, alas. Suben,
> por el azul del cielo,
> las ramas del ciprés.
>
> [92]

El final del primer poema de *Palabras a la oscuridad*, "La vieja ley" termina también con una mención al ciprés. Tanto el contexto cultural como la cosmovisión habitual en la obra de Brines inclinará al lector a ver en este árbol, presencia habitual en nuestros cementerios, un símbolo de la muerte. Al mismo tiempo sin embargo, para un autor levantino y para un lector que conozca ese espacio referencial, el ciprés, como ya

[291] Francisco Brines, "La imitación como intensificación poética (Neruda y García Lorca)", *Escritos sobre*

apuntábamos, es un elemento natural del paisaje, cuya verticalidad contrasta con la copa redonda de los naranjos. Si en un poeta de origen castellano, la asimilación entre el ciprés y la muerte es casi inmediata, el poeta de Oliva por el contrario probablemente sienta la contradicción entre toda una tradición cultural y su propia experiencia infantil, en la que el ciprés se integraba naturalmente en el paisaje sin arrastrar consigo ninguna connotación negativa[292]. En consecuencia, nos encontramos más bien con una presencia ambigua que impide tan fácil traducción. Ya el título y el comienzo del poema nos sugieren el carácter ambivalente de la ley que rige el corazón (también ley de la tierra), hecha a la vez de vida y muerte:

Ama la tierra el hombre
con gran fuerza,
por una ciega ley del corazón.
Todos los hombres saben
que un día han de llorar
de amor por ella.
[73]

Entre el desaliento y la admiración por la belleza del paisaje, se nos presenta la visión mágica, irreal de un ciprés:

Y es el ciprés un alto arbusto
de llamas, astros y jazmines.
[74].

La mención del ciprés invita al lector a situarse ante el destino final del ser humano. "Y en el ciprés, que es muerte" [79], nos dirá el poeta en otro texto. Sin embargo, aquí se rompe la probable expectativa del lector implícito y el ciprés se convierte en un símbolo de vida.

---

poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño), ed. cit., p. 53.

[292] Al igual que el mar, tantas veces asociado en la tradición literaria a la muerte.

Si reflexionamos un poco, esto no es tan inesperado. De hecho, el ciprés (aunque esto no tenga por qué saberlo nuestro poeta) no es originariamente un símbolo de la muerte sino de la vida y de la resurrección asociada a todo elemento vegetal. Probablemente, como señalan Chevalier y Gheerbrant[293], la identificación del ciprés en nuestra cultura con lo funeral se deba a una mala interpretación: no es difícil que lo que sirvió para asociar la resurrección a los ritos funerarios acabe incorporando el valor de la muerte en sí mismo, desplazando al significado primitivo que acaba por ser olvidado.[294]

El ciprés, árbol longevo y de hoja perenne, es además un árbol en cuya figura se destaca poderosamente la verticalidad. De hecho, el esquema imaginario que sustenta el fuerte impacto de la imagen es un impulso ascensional que rompe los límites y las expectativas de nuestra experiencia habitual y de nuestro conocimiento del mundo. Al hablar de un "alto arbusto", denominación del todo impropia si se toma literalmente, parece como si el poeta nos invitase a crecer con el árbol hacia arriba, hacia las estrellas que acaban anidando entre sus ramas[295]. Como una línea vertical que uniera el cielo con la tierra (algo por otra parte presente en el famosísimo soneto de Gerardo Diego dedicado al árbol de Silos)[296], el ciprés parece asumir la forma mitológica del árbol cósmico[297], imagen del mundo, que incorpora en sí elementos terrestres ("jazmines"[298]) y celestes

[293] Véase el artículo "ciprés" en su *Diccionario de los símbolos*, ed. cit.

[294] Se da así un hecho paralelo al que frecuentemente encontramos en el eufemismo lingüístico: muy a menudo, el eufemismo acaba asumiendo la carga semántica negativa que intentaba ocultar y deja de servir como sustituto de la palabra tabú, ya que ella en sí misma convoca el significado prohibido. En este caso la eufemización de la muerte, a partir del simbolismo vegetal, acaba por convertir al árbol en portador de ese significado negativo que en un principio su presencia velaba.

[295] Sobre la verticalidad del árbol, véase Durand, op. cit., pp. 323-329, y Bachelard, *El aire y los sueños*, ed. cit., pp. 251-267.. Al leer esta y otras imágenes ya nombradas, resulta muy sugerente la afirmación de Durand cuando dice: "Toda fronda es una invitación al vuelo" (op. cit., p. 326).

[296] Esa visión del ciprés como un árbol que intenta aproximarse al cielo aparece asimismo, con un claro simbolismo religioso, en la poesía del padre Juan Bautista Bertrán, el poeta jesuita que fuera maestro de Brines en el colegio cuando éste contaba catorce años (vid. *Del ángel y el ciprés: Poemas 1947-1949*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo-Diputación Provincial de Valencia, 1950). Al padre Bertrán dedica Brines un texto en sus *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*: "Presentación del padre Juan B. Bertrán" (ed. cit., pp. 281-285).

[297] Sobre el árbol cósmico, cuya presencia se repite como un arquetipo en numerosas mitologías, véase Durand, op. cit., pp. 325-326. Bachelard afirma por su parte, quizás generalizando en exceso: "[...] un árbol es todo un universo" (*El aire y los sueños*, ed. cit., p. 277).

[298] Si en "Elca" los jazmines aparecían junto a las "alas" de ese jardín aéreo en el tejado, aquí vuelven a asociarse a un ámbito superior: probablemente la frecuente presencia de esta flor en los muros y balcones

("astros"), y que es además un árbol de fuego, imagen de la renovación de la naturaleza y de su divinidad inmanente, pues es aquello que, como la zarza ardiente, arde sin consumirse.[299]

¿Ha desaparecido, por tanto, del ciprés toda sombra de muerte? Así parece, no obstante, la connotación negativa del ciprés es tan poderosa en Occidente, y concuerda tan bien con la amargura de los versos anteriores, que cierta sombra de duda persiste tras la relectura del texto.

En el poema citado anteriormente, "Elca", se percibe asimismo esa misma ambigüedad, esa duda, no sólo en el naranjo viudo o en el ciprés, sino también en un elemento natural tan significativo como es el mar. El tono general del poema es sin embargo ciertamente gozoso. El verso corto (heptasílabo) acentúa el carácter de canción del texto, de pura efusión lírica (y es la reflexión, la inteligencia, la intromisión del yo elegíaco lo que siempre rompe la ilusión en la poesía de Brines). Cuatro veces se repite "Porque todo va al mar" a modo de estribillo. Ese movimiento aparece también destacado a final de verso en otras tres ocasiones: "con su frío hasta el mar" [v. 12], "ir adentro del mar" [v. 24] y "Camina al mar" [v. 36]. Los últimos versos insisten de nuevo en el mismo itinerario:

> Porque todo va al mar:
> y el hombre mira el cielo
> que oscurece, la tierra
> que su amor reconoce,
> y siente el corazón
> latir. Camina al mar,
> porque todo va al mar.
>
> [93]

---

de las poblaciones mediterráneas (como sucede también con las buganvilias, también nombradas en varios poemas de Brines) despierta esa imagen del jazmín como flor en cierto modo aérea.

[299] Nos topamos de nuevo esta imagen, que ya viéramos por primera vez cuando analizábamos el tiempo cíclico.

El mar aparece cargado de positividad en estos versos. Atrae como un espacio de plenitud vital No obstante, ese camino al mar evoca con demasiada facilidad la tradición literaria que equipara el viaje hacia las aguas marítimas con el morir definitivo. Parece así como si el sujeto poético deseara perderse por completo en un espacio acogedor, sin preocuparse si esa pérdida significa o no la muerte. Pues si ésta toma el rostro acogedor de las aguas maternas, su aspecto terrible desaparece casi por completo. La presentida desaparición puede imaginarse bajo el consuelo del eufemismo, soñarse como un acto de fusión, de entrega al mundo amado.

Hemos hecho antes referencia a la importancia de encontrarnos en un espacio abierto, en el que se dibujan dos vectores: uno vertical, el del monte y los árboles que incluso se enredan con los astros y otro horizontal, el mar con su callada invitación al viaje (de hecho, los apartados siguientes nos mostrarán cómo el yo lírico emprende ambos caminos, la ascensión que llamaremos "culpable" y el viaje por tierra y mar que acaba convirtiéndose en exilio). Sin embargo, estos lugares evocan también ciertos valores de protección, de un mundo cerrado de algún modo sobre sí. Esto corresponde a la realidad, ya que Elca está situada en un valle, cerrado por un lado por las montañas, entre las que el poeta destaca el Montgó, y por otro, por el mar. Mas lo importante no es tanto la fidelidad del poema a esta realidad geográfica, como que estos rasgos ayudan a constituir un espacio poético singularmente evocador.

El espacio de la niñez aparece designado como "valle" en "Nocturno del joven", pero es en "Después de la infancia" y, por supuesto, "(Sombras de un valle)" [81], donde la palabra adquiere mayores resonancias. El valle aparece aquí como un lugar mágico, como el reino originario del que parte un viaje (al que la vida nos obliga) y como meta de un imposible retorno. Los montes y el mar se asocian en efecto con los proyectos y con la idea de poder ir más allá: mas como atravesar la frontera de las montañas o del océano supone la expulsión del paraíso, no es de extrañar que por allí ronden como fantasmas los sueños infantiles:

> Miro los secos montes, son de plata;
> por ellos van los sueños

de mi niñez, errantes
y abatidos.
[73]

[...] el mar
era un país lejano
cada vez más de niebla
[75]

En estos poemas, se evoca con frecuencia cómo ese valle se llena de sombras. Pero aunque a menudo la sombra sea un símbolo negativo en Brines, aquí no lo es necesariamente (con lo que vuelve a cumplirse esa ambigüedad de la luz y la oscuridad, de la que hemos visto tantos ejemplos). De hecho, esas sombras pueden hacerse penumbra protectora, que acoge al habitante del reino, cerrando así aun más si cabe su pequeño mundo. Ello es evidente en el poema "(Sombras de un valle)", donde esas sombras son evocadas con nostalgia por el yo lírico:

Sólo guardan mis manos
las *mojadas sombras*
del valle aquel [...]
[*el subrayado es mío*]
[81]

La humedad evoca la frescura, el ambiente acogedor. Creo que no es ir demasiado lejos asociar estas imágenes con el seno materno puesto que se da una constelación simbólica coherente: el espacio cerrado, protector, la oscuridad acogedora, lo húmedo[300]. Espacio por tanto de la intimidad protectora. De esta manera esta tierra adquiere un rostro femenino, maternal, que pertenece al universo del niño pero también al del adulto, toda vez que éste anhele un espacio que le acoja y proteja. Proteger, ¿de qué? De un mundo

[300] Véase lo que Durand dice a propósito de las islas, espacio que por su carácter a la vez abierto y cerrado, guarda estrecha relación con el valle (op. cit., p. 228) así como su afirmación de que por su vinculación al útero "[...] lo que sacraliza ante todo un lugar en su cierre" (id., p. 234). Aunque es muy

hostil, pero sobre todo de la muerte, enemigo tantas veces oculto y que recurre también al mismo disfraz de las sombras.

Por otra parte, en este espacio protector se dan todos los aspectos que configuran en las distintas culturas el recinto sagrado (muy cercano, por otra parte, al *hortus clausus* o al *locus amoenus* de nuestra tradición literaria[301]): no faltan los elementos fundamentales, el agua, el árbol y otros elementos verticalizadores que acabamos de recordar: los montes y las aves[302]. Por otra parte, como recuerdan Chevalier y Gheerbrant[303], el valle es a menudo el complemento simbólico de la montaña, y al menos en este caso valle y montañas configuran este espacio privilegiado de la infancia, que queda así completo. Este ámbito recuerda así a un santuario[304], a un lugar donde el yo poético puede reencontrarse consigo mismo e intuir en un microcosmos la idea de la totalidad.[305]

Y de ese espacio protector pasamos al espacio protector por antonomasia, tal y como vimos en el apartado anterior: la casa, esa casa blanca de Elca, de la que ha dicho José Olivio Jiménez:

---

discutible la vinculación sin más del espacio cerrado con el útero, dicha asociación resulta muy pertinente cuando en el texto aparece vinculada a otros elementos que van en la misma dirección simbólica.

[301] Jaime Siles encuentra en Brines la materialización de " [...] un contenido de experiencia: el de *yo* en la espacialidad del tiempo. El *locus amoenus* del Barroco es, en su acronía, una materialización del lugar de Dios: como lo es el *tópos* de los gnósticos y como lo son los *loka* de los Upanishads. También el *Jardín* de Soto de Rojas y el entorno de las *Soledades* de Góngora admiten -y participan en- esta interpretación [...]" (art. cit., p. 281).

[302] Cf. Durand, op. cit., pp. 233-237.

[303] En el artículo "valle" de su ya citado diccionario.

[304] " El símbolo de la soledad en algunas composiciones de Francisco Brines se nos plantea medieante la representación de un paisaje ideal, exuberante de aves, árboles y flores, en relación con el ser humano solo. Es quizá el reflejo del hombre como ser expulsado del Paraíso, condenado al vacío de su propio ser, que habrá de vencer mediante la creación de un mundo interior" (Luis Martínez-Falero, "E·l lugar de la memoria (Una poética del desencanto en la obra de Francisco Brines)", ed. cit., p. 182).

[305] No deja de resultar sorprendente la cercanía entre la constitución del espacio de la infancia en Brines y la descripción del espacio sagrado que Mircea Eliade realiza a partir de una comparación antropológica entre diversas culturas arcaicas: "a) un lieu sacré constitue une rupture dans l'homogéneité de l'espace; b) cette rupture est symbolisée par une "overture", au moyen de laquelle est rendu possible le passage d'une région cosmique à une autre (du Ciel à la Terre [...]); c) la communication avec le Ciel est exprimée indifféremment par un certain nombre d'images se référant toutes à l'*Axis Mundi*: pilier [...], échelle [...], montagne, arbre, liane, etc; d) autour de cet axe cosmique s'étend le "Monde" (="notre monde"), par conséquent láce se trouve "au milieu", dans le "nombril de la Terre", il est le Centre du Monde" (*Le sacré et le profane*, ed. cit., pp. 34-35.

> Elca, topónimo que se repetirá en todos sus libros, se va convirtiendo así en la Casa, el rincón mítico, acogedor y emblemático de la poesía de Brines. A ella, lugar de su infancia y plácido recinto familiar, retorna siempre su ánimo cuando la turbiedad de la ciudad desazona su espíritu.[306]

La casa infantil resume en sí toda la infancia[307]: es la imagen de la morada auténtica, cuyos muros protegen verdaderamente de todas las agresiones del exterior. Así a la imagen del valle se añade, contenido en el primero, otro espacio de protección y estabilidad, que detiene el tiempo a la puerta pero que a la vez permite una honda comunicación con el mundo:

> [...] La casa,
> la blanca y silenciosa,
> tiene *abiertos* balcones.
> Dentro, vivimos todos.
> [*el subrayado es mío*]
> [93]

¿A quién abarca ese "todos"? ¿Al núcleo familiar? Por el tono general del poema, de máxima exaltación lírica, de transfiguración mágica del paisaje, podemos intuir que de nuevo esta casa representa al mundo: ese "todos" parece sugerir un sentido más amplio, como si las paredes de esa construcción llegaran a los limites de la tierra[308]. Es por otra parte un espacio protegido, protector, pero a la vez abierto a todo lo real. De esta manera, de nuevo el espacio del mundo se hace habitable al reducirse, pues se convierte en un ámbito a la medida del sujeto poético.

---

[306] *La poesía de Francisco Brines*, ed. cit., p. 40.
[307] "[...] en deterninados contextos, la palabra *casa* adquiere el significado de *infancia*" (Alejandro Amusco, "Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, 1979, p.65.
[308] "[...] en todo sueño de casa hay una casa cósmica en potencia" (G. Bachelard, *La poética del espacio*, ed. cit., p. 84.

La casa es evocada como el "hogar" [110], como "la vieja residencia del amor" [110][309], como un espacio que guarda lugares secretos, rincones desde donde acceder al misterio del mundo:

> Al terminar los juegos
> nos quedábamos todos tan cansados
> que se olvidaban de mi corto nombre.[310]
> Me retiraba entonces de la casa
> al secreto lugar.
>
> Allí se oscurecía la arboleda,
> las palomas giraban caudalosas[311]
> y muy blancas, el mar
> era un país lejano [...]
> miraba hacia el misterio de la noche.
> Los ojos grandes, puros
> se cuajaban de puntos invisibles [...]
>
> [75]

Se produce así un sucesivo encajonamiento de espacios, que refuerzan el valor de protección: el valle envuelve la casa y la casa guarda, a su vez, un rincón secreto, un santuario para el niño[312], donde éste desde la soledad lleva a cabo un rito, la liturgia cotidiana de mirar el mundo, de apropiarse de él a través de unos ojos todavía inocentes. Desde ese santuario privado, la noche no representa ningún peligro, es sólo un momento

[309] Escribe Brines en "La certidumbre de la poesía": "[...] en esos muros he gozado, con gratísima morosidad, la suave y cálida protección familiar [...]" (p. 51).

[310] Probablemente, en un plano exclusivamente autobiográfico, ese corto nombre no tiene ningún misterio: quizás no sea otro que "Paco", diminutivo habitual de Francisco. Sin embargo, en el contexto del poema, ese "corto nombre" fácilmente olvidable sugiere un secreto, que tiene mucho que ver con la inocencia del mundo retratado: un mundo inicial, recién nacido, sin nombres todavía (y el nombre propio supone siempre una individualización del yo, un yo que se sabe distinto de lo que le rodea, lejos de la ilusión narcisista de una continuidad absoluta entre el yo y los espacios del mundo).

[311] El adjetivo "caudalosa" no se emplea habitualmente con las palomas, sino con las águilas: águila caudalosa (del latín *cauda*, "cola"), como puede comprobarse en el diccionario de la R.A.E., es el águila caudal o águila real. Cabe preguntarse con todo si el adjetivo no busca sugerir también una relación con el agua, tan importante en la configuración de este espacio.

más del eterno ciclo. La oscuridad refuerza la sensación de intimidad, de un mundo hecho a la medida del ser humano.

La casa, en armonía con la naturaleza que la rodea, ofrece sus muros protectores y esos lugares en sombra: también el amor de los padres es un amor "de penumbra" [75] pues de nuevo hay una oscuridad acogedora que aleja provisoriamente, sustituyéndolas, las tinieblas voraces de la muerte. Y es que en efecto, de nuevo este espacio privilegiado es un espacio de amparo, pues el hogar se evoca como un ámbito en el que el tiempo se remansa, transcurre más despacio, conjurando la omnipresente nada[313].

Pero como ya vimos, la casa acaba por ser un espacio de soledad y desamparo. Cuando la infancia queda clausurada, la casa deja de ser hogar para ser sólo evocación dolorosa de ese tiempo en el que realmente era posible habitar un espacio. En "Entra el pensamiento en la noche", alguien llama al yo lírico desde la casa. Lo que primero supone una oferta de amor se transformará al fin en una llamada de muerte:

De la casa me llaman, y mi nombre
mecido y amoroso se me queda
dentro de mí [...]
[89]

De la casa me llaman. Dice el hombre:
el tiempo extingue siempre la alegría [...]
Desde la blanca casa
trajo el viento la voz,
y la dejó en los pinos [...]
[90]

Efectivamente, es el tiempo el que va arrebatando a la casa su valor de hogar. Del mismo modo, el ya citado "Después de la infancia" supone la dolorosa constatación de que el regreso al valle de la niñez no supone volver al reino poseído en el pasado. En

[312] Nos encontramos frente al proceso imaginario que Durand llama sobredeterminación de la intimidad, en el que el rincón es casa dentro de la casa, *Sancta Sanctorum* (cf. op. cit., p. 232).

este poema, se produce una extraña inversión de términos. El valle en la infancia era viejo, palabra que una lectura apresurada podría relacionar con un signo del triunfo del tiempo:

> Era viejo aquel valle
> de olivares nocturnos [...]
> [75]

Sorprendentemente, cuando el adulto regresa a este valle, nos dice: "Hoy el valle es más joven" [76]. No se trata por supuesto de una adjetivación realista. El valle es viejo, por las resonancias míticas que tal adjetivo trae consigo. Lo viejo, lo antiguo, tiene el prestigio de lo inmemorial, de aquello que al no conocerse su origen, al darnos la impresión de haber existido desde siempre, seguirá perdurando eternamente. Al volver de su exilio, el viajero se encuentra sin embargo con un paisaje que ya no pertenece a un tiempo mítico (pues el tiempo de los mitos no es en realidad tiempo, ya que los sucesos míticos están más allá de la historia y de la muerte individual[314]: Amadís fue con razón llamado "Amadís sin tiempo"). El espacio de la infancia ha ingresado en la temporalidad cronológica y no puede proporcionarle al poeta la ilusión de la perdurabilidad. El yo lírico pensaba regresar a la infancia, cuando lo único que ha hecho es volver a un valle que tiene el mismo nombre que su valle amado, a una casa que es idéntica a la que conoció en su niñez, pero en el fondo se trata ya de un espacio muy distinto:

> Hoy el valle es más joven [...]
> El tiempo, en su tarea,
> lleva el polvo a las cosas,
> despoja de secretos a los hombres,[315]

---

[313] Cf. Gilbert Durand: "[...] la casa que abriga es siempre un albergue que defiende y protege, [...] continuamente se pasa de su pasividad a su actividad defensiva" (op. cit., p. 159).
[314] Cf. Gilbert Durand, op. cit., pp. 338-356 y Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*. Madrid, Alianza, 1990, pp. 67-78.
[315] Nótese cómo volvemos a encotrarnos con un valor positivo del misterio: mientras el niño contempla el misterio de la noche, la edad adulta es una edad sin secretos, sin magia, es decir, en el fondo sin esperanza (vid. *supra* la sección dedicada a la luz y la oscuridad).

en el alma se queda
germinando.
Al regresar al lecho
pensé que el mundo se extendía extraño
más allá de mi valle;
y sufrí al recordar
cuanto amor de aquel hombre
lejos de allí vivía.

[77]

No hay regreso[316]. Ítaca no existe, porque Ítaca no era sólo un espacio, sino un tiempo espacializado, una imposible fusión de un tiempo paradójicamente atemporal y unos espacios que impedían el paso a las fuerzas destructoras del devenir[317]. El paraíso, como en la narración bíblica, ha cerrado sus puertas al hombre para siempre. Su lugar es sólo ese mundo irreal, extraño, que nada tiene que ver con el valle edénico. Llama la atención que el poema en las primeras ediciones se divida sólo por un blanco tipográfico, mientras que a partir de 1984 se hace más evidente esa separación al marcarse claramente dos partes señaladas con números romanos. Con ese cambio el poeta parece querer resaltar la enorme distancia que existe entre el espacio de Elca y Oliva en la niñez, y ese mismo espacio en la edad adulta:

> Nunca, la poesía de Brines, se dice desde esta etapa infantil de posesión del mundo-verdadero [...] Y es que el lugar de la poesía de Brines es ya un lugar en ruinas. Hubo un Dios, garante de los juegos infantiles y de la tranquilidad de la vida familiar, un Dios que sujetaba el bello mundo de la inocencia pura,

[316] "[...] desde la nueva realidad no hay camino de vuelta (el *imposible retorno* a la naturaleza divina que se poseía en la infancia)" (Francisco José Martín, *El sueño roto de la vida (Ensayo sobre la poesía de Francisco Brines)*. Altea, Aitana, 1997, p. 32).

[317] No encuentro mejor comentario a esta visión de la poesía de Brines que la curiosa reflexión sobre la *Odisea* de una novela recientemente publicada "[...] no es la historia de un retorno. Cómo los griegos, que sabían que no se entra dos veces en el mismo río, iban a creer también en el retorno. Ulises no vuelve para quedarse, sino para partir de nuevo" (Bernhard Schlink, *Der Vorleser*. Zürich, Diogenes, 1997, p. 173 -la traducción es mía-).

> que mantenía apagado el fuego de los corazones. Pero este Dios, cuando aparece en el poema, es ya un cadáver [...][318]

La tensión elegíaca se produce entre el *ahora* y el *entonces* (marcado deícticamente en el poema por los tiempos verbales, en los cuales el imperfecto de indicativo domina por completo al presente), pero también entre un *aquí* y un *allí*: sin embargo, ese *allí* es más temporal que espacial, ya que es el tiempo el que produce un desdoblamiento en el espacio antaño unitario de Elca, que es a la vez *aquí y allí*. Ese desdoblamiento es paralelo a un desdoblamiento del yo: el sujeto lírico se convierte de pronto en "aquel hombre", expresión en la que la función deíctica del demostrativo viene a reforzar la lejanía. Si en nuestro estudio del modelo elegíaco, señalábamos la importancia del yo, en este caso su centralidad es evidente: es el yo, desdoblado en niño y en hombre, el que convierte el mismo paisaje en ausencia o presencia, en lugar desolado o Paraíso, en Exilio o en Reino.

No se puede retornar a esa edad en la que todo era espacio, quizás porque en la edad adulta, el espacio no existe: si a la nada le es ajena la noción de espacialidad, la vida adulta, enferma ya de su nada futura, vive en un mundo en el que todo es tiempo, es decir, irrealidad, imposibilidad de permanencia. El espacio se convierte así en un imposible:

> ¿En dónde despertar
> del sueño que corrompe?
> La vida es violenta; *y el espacio,*
> *imposible*. El tiempo abrió mis ojos,
> y ahora cierra mi oído, borra el labio.
> [...]
> Las pequeñas memorias de la infancia
> se han perdido; por ella fue el vivir
> eterna primavera y luz de sol.
> Mas dudo si ha existido. Nada queda
> de lo que aquí paso: tristeza o goce.

[318] Francisco José Martín, op. cit., p. 66.

[*el subrayado es mío*]
[461]

En definitiva, vemos cómo estos espacios consuelan al desterrado, pero en último término no le permiten el retorno. Es más, el espacio pasa de conjurar el tiempo a ser el doloroso testimonio de su victoria. No basta con volver a los espacios del pasado, pues se ha perdido la mirada que los dio vida. El viaje soñado hacia Ítaca no puede ser espacial, sino temporal, y ahí está el problema. El peregrino ha equivocado el rumbo. Volver sin más no tiene sentido, puesto que todo regreso a un lugar sigue siendo una marcha hacia delante, empujado por la corriente de la temporalidad. Sólo el viajar hacia atrás en el tiempo nos permitiría encontrar ese único espacio habitable, que es tiempo detenido. Ese viaje hacia atrás existe, y es como veremos, la memoria, pero aun éste es un retorno provisional, que hace más dolorosa si cabe la vuelta al destierro.

No obstante, aunque el adulto no pueda recuperar la visión sin muerte del niño que fue, sí logra al menos (aunque sólo en contadas ocasiones) contemplar el propio acabamiento en los espacios de la infancia como una posibilidad de retorno a la unidad perdida. Ese sentimiento de unidad, de reintegración, viene favorecido por la propia configuración literaria (y real) del paisaje, fusión de contrarios tanto en lo que respecta a sus esquemas imaginarios (vertical-ascensional y horizontal, abierto y cerrado, luminoso y oscuro) como respecto a sus componentes materiales[319], ya que el cielo, la tierra y el mar no son ámbitos contrapuestos como tampoco existe oposición entre la naturaleza y el espacio construido de la casa. Quizás por ese poder de reintegración, en este espacio la llamada de la muerte se confunde fácilmente con la invitación a fundirse con la corriente de la vida. En los espacios de la infancia el sujeto lírico reconoce la sombra de una eternidad que pudo ser, la imagen completa y acogedora del mundo, la sacralidad del vivir. En ellos el yo adulto recuerda asimismo vagamente que una vez la vida fue sólo espacio, espacio sin tiempo.

[319] Recuérdense las alusiones que hemos encontrado a los cuatro elementos.

5.4. La ventana, el balcón y la mirada

Los espacios de la infancia nos han revelado hasta qué punto un mismo paisaje puede verse de manera muy distinta según quien lo contemple. En puridad no es el mismo espacio el que se muestra ante los ojos del niño y aquel que aparece ante la mirada cansada del adulto, aunque en principio así pueda creerse. Esa diferencia llega incluso a negar la identidad del paisaje, de tal manera que se hace imposible el retorno. Cabe preguntarse entonces qué mirada (o qué miradas) nos ofrece esta poesía, y cómo esa mirada influye sobre la vivencia del espacio, lo que inevitablemente nos hará retornar al simbolismo de la luz y la oscuridad.

Dionisio Cañas ha señalado la importancia de la ventana, el balcón, el jardín, como espacios propicios en Brines para la mirada. En su análisis, se destaca cómo esa mirada adquiere un carácter especial al darse desde ese espacio intermedio entre lo interior y lo exterior:

> En sus textos reaparecen dos puntos de partida para situar el espacio de fuera o de dentro, esto es, *el balcón* (terraza) y *la ventana*. Este punto límite entre lo interior y lo exterior, es de fundamental importancia para la posición de la mirada que Brines lanza sobre el mundo. Balcón y ventana son simultáneamente oquedades por donde entra lo visible y sale la visión. La ventana orienta la mirada y enmarca la vastedad del mundo exterior, lo hace conciliable con el interior reducido y habitable. El balcón, sin embargo, tiene un doble poder, pues como la ventana, aunque ensanchada, limita el exterior, pero al mismo tiempo tiene en potencia la posibilidad de instalarse en él para poder ejercer la operación de ver con más comodidad lo de fuera.[320]

Mirar desde la casa supone, por tanto, (en coherencia con lo que hemos visto ya) una seguridad, una manera de recrear el mundo desde el yo, convirtiéndolo en una realidad a

[320] *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente*, ed. cit., p. 31. Cf. id., pp. 30-38.

la medida del sujeto. El yo lírico se protege para mirar como si sobre cada ventana abierta se superpusiera la imagen de otra ventana, de otro balcón, el de la casa de la infancia. Desde aquella morada se aprendió a mirar al mundo sabiéndose protegido de ojos espías. El Narciso divino que fue el niño no dejaba que otros ojos enturbiaran su mirada limpia, su visión paradisíaca.[321]

No obstante, quisiera señalar otro valor que en mi opinión pueden tener la ventana y el balcón, que no contradice sino que refuerza, lo ya dicho por Cañas. En mi interpretación la ventana y el balcón no son sólo un espacio desde el que se dirige la mirada, sino también metáfora de esa misma mirada[322]. Si la terraza es un espacio intermedio entre el exterior y el interior, también la mirada es una frontera: en ella se unen sujeto y objeto, es poseer y no poseer un espacio, es distancia y cercanía. Como dice Maurice Blanchot,

> Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro.[323]

Ver a veces es encuentro con las cosas y otras, constatación de las distancias que nos separan de ellas. "Porque no poseemos,/ vemos" escribe Claudio Rodríguez[324], mostrando así como para nuestra conciencia ver y poseer rara vez es lo mismo. Cuando necesitamos evidencias, no nos basta ni siquiera con poder mirar, sino que, como el incrédulo Santo Tomás, debemos tocar la realidad. Son las manos y no los ojos las que nos dan la certeza del mundo.

---

[321] Por otra parte, el balcón es un elemento arquitectónico característico de las poblaciones mediterráneas, tan valoradas por el poeta: un elemento que tiene que ver con un espacio cuyo clima se ve favorecido por la luz y el calor del sol.

[322] "[...] por medio de puertas, ventanas, balcones, la realidad entra y pide un papel en el argumento, dando crédito al nacimiento del poema. La vaga demudación de ese momento en que la luz o la oscuridad penetran en el recinto interior provoca la situación exacta de los versos" (Luis García Montero, "Impresión de Francisco Brines", *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial, 1993, p. 133).

[323] *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1992, p. 25.

[324] "Porque no poseemos (La mirada)" (*Desde mis poemas*. Madrid, Cátedra, 1992, p. 133).

En la obra poética de Brines, asistimos a una valoración de la mirada y, al mismo tiempo, a una puesta en duda de su capacidad para ponernos en contacto con el mundo. Así se observa en el poema "La última estación de los sentidos" de *Insistencias en Luzbel*, donde el yo lírico reflexiona sobre el envejecimiento. Para ello recurre a un rápido viaje por los cinco sentidos[325]. La vista y el oído son los primeros nombrados. Ambos sentidos, para el poeta, son los que menos dependen de la caducidad de las cosas. Abarcan la totalidad del mundo, tanto lo terrible como lo hermoso:

> Veo venir la luz, y los ojos gastarme
> con piedad, pues quien desvela
> la realidad es ella, no el asombro.[326]
> Y ahí está el firmamento,
> huestes de luces que combaten
> en un espacio transparente;
> el mar
> y los desnudos, la carrera y las rosas,
> el perro negro y la saliva, el cadáver
> y el llanto, el naranjo y la abeja,
> el rostro reposado y la sonrisa [...]
> Mirar y oír, los sentidos durables.
> [286]

Esa importancia de la mirada, a la vez doliente y fascinada, no sorprende en Brines, para quien el inicio del proceso de escritura, según propia confesión, suele partir de una intuición visual:

> en mi caso mi introducción en la masa emotiva de la que saldrá el poema es una introducción visual. [...] En ese sentido, yo, imagino, entro en el poema mirando y voy mirando con los ojos abiertos...[327]

[325] Cf. Alejandro Duque Amusco, "Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines", ed. cit., pp. 56-57.
[326] Sin embargo, en la mirada infantil es al revés: el asombro es la luz que entrega al niño el mundo en gozosa comunión tal y como seguiremos viendo en este apartado.
[327] De la conversación que mantuve con el poeta en Madrid el 17 de enero de 2000.

En un poema de *La última costa*, la valoración del sentido de la vista llega a convertir al hombre en una encarnación de una mirada eterna, que toma cuerpo en cada generación. La visión se hace imprescindible como si el mundo necesitara ser mirado para existir plenamente, como si, negada la existencia de Dios, persistiera sin embargo la creencia en un ojo divino[328], el cual, a través de una renovación cíclica, se hace real cada vez que unos ojos humanos se abren al mundo:

> Con el mismo esplendor con que llegó a vosotros
> ahora el mundo os recibe:
> el sol dora las vides y cae en las palmeras
> su gran túnica azul. [...][329]
> Un rayo como éste de la tarde que hoy muere
> hará nacer en las vacías cuencas, igual que en mí,
> de nuevo el ojo hermoso que perdistéis,
> y por él lo vivido será un sueño
> más real que estos montes,
> y el fantasmal transcurso alcanzará un sentido.
>
> [516]

Es evidente por tanto esa fascinación por la mirada. Con todo la vista acaba resultando insuficiente. Si volvemos al texto de "La última estación de los sentidos", así lo constatamos. El ver y el oír permiten sin duda un goce sensual del mundo. Sin embargo, ambos sentidos resultan en el fondo demasiado inmateriales. En cambio el olfato, y sobre todo el gusto y el tacto, permiten una comunicación más carnal con lo viviente:

> Gustar y oler, sentidos aplacados.
>
> Mirad, éste que exalta

[328] El propio título del poema, "El ojo hermoso" refuerza la asociación con la mirada divina, ya que el singular puede relacionarse fácilmente con la conocida representación de la Trinidad como un ojo inscrito en un triángulo.

o avergüenza, por el que pronto supe
la privación de la pasión del mundo,
pues la avidez se mudaba en desgana,
y se trocó la fe en vana indiferencia;
el tacto: fuego o frío.
Él es quien me envejece, y presiento
el helado palpar de quien ensaya
la caricia final a este gran sueño;
pero dejadle aún besar los rostros,
su calor y su línea,
dejadle amar los cuerpos sin templaza.

[286-287]

El tacto aparece así como el sentido más intenso y a la vez como aquel en que yace una mayor frustración. Llama la atención que, si en la mención de los otros sentidos, era la experiencia total del mundo lo que se poetizaba, ahora dicha experiencia queda prácticamente reducida al goce erótico. ¿Se empequeñece así el tema del poema? Creo que no, porque en el fondo el sexo remite aquí no únicamente al placer físico sino también a la vivencia del mundo: la sexualidad se hace metáfora erótica. El anhelo ya imposible de una unión plena con el cosmos se piensa en términos sexuales, no sólo porque el placer erótico forma parte esencial de los dones del mundo, sino porque la unión sexual es la experiencia que mejor puede explicar ese anhelo por romper las distancias entre el yo y lo que le rodea. Pero la mirada no puede hacerse tacto. El poeta se sabe así sólo un *voyeur*[330], un observador a distancia de la realidad[331]. No se deja engañar por la palabra poética. La poesía no es posesión del mundo, sino visión desde un mirador fuera de la corriente plena de la vida:

[329] Adviértase la descripción del sol como un ser animado, como si fuera una divinidad uránica que protege la vida.
[330] Véase el apartado "Metafísica del voyeurismo" del libro de Dionisio Cañas, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, ed. cit., pp. 43-49.
[331] "[...] si "ver es tener a distancia", posesión vale también lo que decepción, simulacro al fin" (Jean Paris, *El espacio y la mirada*, ed. cit., p. 39).

> toda mi poesía [...] es la de un voyeur discreto. En mi poesía sale mucho el balcón, las ventanas... está escrita desde un interior mirando hacia el exterior. [...] Una poesía de mirada.[332]

Este *voyeur*[333] que es el yo lírico conoce los límites de su visión. Al final siempre la lejanía se impone. En "Un rastro de felicidad", el mundo contemplado desde la ventana ofrece algún indicio de felicidad efímera, pero en último término el cristal sólo proporciona imágenes fugaces, que acaban siendo borradas por la noche[334]:

> Ahora que no hay felicidad, quiero encontrar un rostro
> que refleje su luz, mirar caer la noche
> sobre el campo dormido, oír cantar un pájaro
> con dulzura inocente.
> Y ahora que de ella nada queda en mí, yo quiero contemplarla
> en lo que existe y la retiene,
> y con ojos serenos me asomo a la ventana para ver
> un hombre con un perro, conversando unos niños, un balcón
> encendido [...]
> Los niños se dispersan, el balcón se ha apagado, se hunde
> en la noche el hombre con su perro.
>
> [182-183]

La casa es en este poema espacio tan sólo de soledad. La ventana permite un débil contacto con el exterior pero sin que ello suponga anular las distancias. El yo lírico parece alguien que más que vivir, mira, pues en efecto mirar y vivir se revelan aquí casi como términos contrarios. El sujeto poético es alguien que contempla la existencia desde lejos, como si no quedara ya nada por vivir, como si su trayecto vital hubiera sido definitivamente clausurado. De esta manera se va delimitando una frontera: el niño y el

---

[332] En la entrevista ya citada.

[333] Aunque aquí *voyeur* no tenga en absoluto un sentido sexual, sino mucho más amplio, ello no es óbice para que despierte asociaciones vinculadas con el campo de la sexualidad: así, podemos pensar que la relación que el yo establece con el mundo no es la del amante, que culmina en unión plena, sino la del *voyeur* que lo contempla a distancia, casi de manera vergonzosa.

[334] Cf. Alejandro Duque Amusco, art. cit., p. 62.

joven viven y su misma mirada es vida, posesión del mundo; el adulto mira y ya no vive. Podríamos decir que, en cierto modo, ha dejado la vida activa por la vida contemplativa, sin que esa meditación le haga más feliz o más digno. Esa misma situación la encontramos en el que es, a mi entender, uno de los mejores poemas de Francisco Brines, "Mere Road". En este texto una escena trivial se convierte en una revelación metafísica. El yo lírico desde una ventana contempla el paso de unos jóvenes estudiantes. La mirada que posa sobre ellos es la constatación de una distancia infranqueable:

> Todos los días pasan ,
> y yo los reconozco. Cuando la tarde se hace oscura,
> con su calzado y ropa deportivos,
> yo ya conozco a cada uno de ellos, mientras suben en grupos
> o aislados,
> en el ligero esfuerzo de la bicicleta.
> Y yo los reconozco, detrás de los cristales de mi cuarto.
> Y nunca han vuelto su mirada a mí,
> y soy como algún hombre que viviera perdido en una casa
> de una extraña ciudad,
> alguien que, de existir, ya hubiera muerto
> o todavía ha de nacer;
> quiero decir, alguien que en realidad no existe.
> [135]

La mirada es aquí carencia, signo de soledad: al yo lírico le es dado contemplar la juventud, pero tan sólo eso. No puede ya participar de ella. Por eso la ventana es una vía de comunicación con el mundo pero también una dolorosa barrera. Dos espacios surgen así en dolorosa oposición: la calle, el lugar de la vida, identificada plenamente con la juventud, frente a la casa, ámbito de madurez, lugar cerrado en el que sólo aguarda la soledad. El poema parece sugerir que sólo de la reciprocidad de la mirada brota la

conciencia de existir[335]. Sólo si unos ojos jóvenes reconocen al yo adulto, éste existe realmente, al igual que el muerto necesita de la memoria de los vivos para subsistir, como dirá en otro poema:

Acógete a unos ojos , sólo jóvenes,
y descubre con ellos el mundo que perdiste.
Y que te miren luego, para ser aún del mundo.
[444]

Y es que en realidad el yo adulto es en "Mere road" un muerto, una especie de fantasma que, por lo tanto, no puede ser visto. La ventana comunica y separa en realidad dos mundos sin contacto posible, el de la vida y el de la muerte.

La cercanía del espacio urbano, de la naturaleza, se transforma en distancia. La ventana, el balcón, en vez de acercar, aleja lo que muestra. Hogueras "lejanas" se ven en "Balcón en sombra" [168], presagiando el apagamiento progresivo del amor también en la memoria. En el poema "En un mismo espejo" el fuego aparece también como lejanía. En consecuencia no puede dar calor sino sólo la sensación de ausencia, una soledad que trasciende lo personal para hacerse cósmica:

Y alguna llama late,
tan lejana y tan débil en la altura,
que añade soledad.
[161]

A pesar de que esta lejanía pueda asociarse a la vivencias del pasado, a los recuerdos, no deja de indicar una imposibilidad de poseer el mundo, una insuficiencia de la mirada. Tal vez en el texto donde se hace esto más evidente es en "La sombra rasgada" [162-163] de *Palabras a la oscuridad*. Este poema amoroso parecería estar muy lejos de esa situación de un yo solitario que mira desde un balcón o una ventana, ya que en este caso

[335] Con todo esa reciprocidad no es tanto la necesidad de otro, sino la confirmación del tema que habíamos visto con anterioridad: el Narciso, la mirada que devuelve al yo el recuerdo de su propia juventud.

son dos los protagonistas del poema y además la escena transcurre al aire libre. Sin embargo, en cuanto profundizamos en el texto, nos encontramos con que en realidad la vivencia no es muy distinta. Ya los primeros versos nos sitúan ante la importancia del tema de la mirada:

> ¿Pero cómo saber, sin la mirada,
> la hermosura del bosque, la grandeza del mar?
> [162]

Parece ser que nos encontramos ante una pregunta retórica cuya única respuesta consiste en afirmar la importancia de la vista. Sin embargo, en los siguientes versos se establece una comparación con los otros sentidos en la que la pregunta va ganado ambigüedad:

> El bosque estaba tras de mí; lo conocían
> *mis oídos* [...]
> *Sonidos* que venían de un remoto lugar.
> Y el mar del otro lado [...]
> [...] Era *mi piel*
> quien descubría *su frescura*,
> *mi soñoliento olfat*o quien entraba en el pecho
> *su duro olor*.[336]
> Pero, ¿cómo saber, sin la mirada
> la hermosura del bosque, la grandeza del mar?
> Porque no había más, en el lugar del pecho,
> que una extendida sombra.
> [*los subrayados son míos*]
> [162]

La noche interior impide abrirse al mundo exterior: la sombra que cubre el espacio interior de la intimidad actúa como una especie de ceguera sobre la percepción de lo que

[336] Nótese la cualidad táctil del olfato en este verso, donde el olor se hace, para nuestra sorpresa, duro, sólido.

está más allá. Por ello todos los demás sentidos no logran proporcionar la experiencia del mundo. Es precisa la luz para deshacer la profunda oscuridad que late en el cuerpo, en la morada interior del corazón. Cuando todo está a punto de perderse es la mirada la que salva al mundo, la única que puede todavía retener la belleza del entorno: sentido "durable", por tanto, como se nos decía en "La última estación de los sentidos". No obstante, en los siguientes versos, se introduce una nueva situación: los espacios del mar y del bosque aparecen alternativamente en luz y en sombra según los amantes estén presentes en ellos o no. El cuerpo de la persona amada, luminoso en sí (a diferencia de la sombra que habita dentro del yo lírico), otorga claridad al espacio circundante:

> [...] y envueltos en las aguas contemplamos
> las orillas del bosque,[337]
> su extensa fosquedad [...]
> Penetramos el bosque, y en las lindes
> detuvimos los pasos;
> perdido, tras los troncos, miramos cómo el mar
> oscurecía.
> [163]

Curiosamente aquí la espesura del bosque actúa de forma similar al espacio de la casa: crea en su interior un espacio separado del resto, con lo cual la situación es muy semejante al hecho de mirar desde una ventana. "La sombra rasgada"[338] por la luz del amor no es sólo la interior, sino también la que cubre el paisaje, en concreto todo aquello que está en lejanía. El cuerpo amado rompe esa sombra, testimoniando así su poder: los ojos entonces pueden abrirse paso por esa penumbra. Sin embargo en los

[337] La palabra "orillas" puede aplicarse perfectamente al bosque, sin que haya necesidad de pensar en un uso propio del poeta, ya que el diccionario de la R.A.E. define "orilla" en su primera acepción como "Término, límite o extremo de la extensión superficial de algunas cosas". Sin embargo, la acepción más frecuente es probablemente la tercera relacionada con el agua. Por ello creo que el empleo de este sustantivo crea cierto paralelismo entre el espacio del bosque y el espacio del mar, ambos habitados por la mirada.

[338] En las dos primeras ediciones el título era "Ardimos en el bosque". El cambio resulta afortunado, no sólo porque la primera formulación resultaba demasiado tópica, sino sobre todo porque la importancia del tema de la luz y la oscuridad queda ahora convenientemente resaltado.

versos finales, al amante no le basta con mirar para retener esa luz amiga, sino que necesita del acercamiento físico:

> Tenía triste el rostro,
> y antes que para siempre envejeciera
> puse mis labios en los suyos.
> [163]

El amor erótico rara vez se contenta con contemplar el cuerpo amado. Sólo el abrazo otorga al amante la certeza del otro, sólo el contacto físico puede aplacar del todo su deseo, deseo que es una necesidad también metafísica porque supone una rebelión contra un tiempo que todo lo envejece. De igual forma, la mirada no nos permite abrazar, ser uno con el mundo. Los ojos, con ser una parte privilegiada del cuerpo en Brines, aparecen, en "Entra el pensamiento en la noche", como lo que el otro no puede darnos, el signo de una incomunicación. Frente a ellos, los labios, que pueden besar y hablar, es decir, que expresan un deseo de comunicarse tanto físico como espiritual, representan un puente entre los amantes. Mas ese punto de unión es insuficiente. Los ojos ofrecen una fusión más intensa, más pura incluso, pero imposible [339]:

> Recordamos dos ojos, la luminosa transparencia del iris,
> cuánto ardor por ser puros. Y recordamos
> que sentir su mirada era tornarse ciego,
> abandonar los ojos
> humedecidos tras los párpados,
> porque sólo los labios
> podían ser tocados por las llamas,
> temblar apresurados, decir.
> [88-89].

[339] Esa mirada que puede tocar e incluso penetrar los cuerpos. no es ajena a nuestra tradición literaria. Según una teoría muy divulgada en el Renacimiento, que encontró eco en la literatura (cf. Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, I. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 88-90), los ojos podían transmitir de un

Hay una nostalgia de una mirada física, semejante en su carnalidad (ya lo dijimos) a la unión sexual de los amantes. En el fondo se trata de la añoranza de una mirada pura, la de la infancia y la primera juventud, que el amor hace imaginar en el amado. Y es que en realidad existen dos miradas muy distintas: la mirada del niño, que hace divino y eterno el mundo, que es comunión gozosa en la luz o en la sombra, y la mirada del adulto que se revela distancia, desposesión, o al menos posesión insuficiente del mundo.

La poesía europea desde el Romanticismo ha dado repetidas muestrsa de esa nostalgia de la mirada del niño, en cuyos ojos parece residir un fascinante poder de transfiguración. William Wordsworth, por citar un ejemplo especialmente llamativo, intentó apoyar su creencia en la inmortalidad precisamente en la experiencia que de niño había tenido de comunión con la naturaleza[340]. El niño, para el poeta inglés, para Rilke[341], para Brines, en buena medida para Cernuda, es aquel cuya mirada es más profunda que la del hombre adulto. Donde el hombre no ve sino muerte, el niño contempla el esplendor de lo real, el mundo como algo que no es lo otro, sino continuación del propio yo. Jean Paris, en su libro *El espacio y la mirada*, al reflexionar sobre los dos elementos citados en su título[342], se ha referido a la experiencia primera del niño de un mundo sin fisuras, en el que la percepción no capta distancias, sino una totalidad abarcadora:

> Antes de dudar de si es, el hombre se asegura de que ve. Desde la más lejana infancia, el instinto conoce antes que el espíritu. [...] Los filósofos hablan de un "cogito prerreflexivo", los psicólogos de una "esfera primitiva" en la que se elaboran lentamente los cuadros de una experiencia de la que seguiremos siendo tributarios. En este punto vital, la conciencia no introduce aún sus divisiones: sólo se la presiente por ritmos, pulsaciones que igual que nos alejan del medio nos concilian con él. Pues es solamente de los fracasos -de

---

modo físico o casi físico el amor, a través de los espíritus sutiles contenidos en la sangre.Véase, por ejemplo, el soneto VIII de Garcilaso ([De aquella vista pura y excelente"]).

[340] Vid. "Oda: Insinuaciones de inmortalidad por recuerdos de la temprana niñez" *Poetas románticos ingleses...*, ed. cit., pp. 20-26.

[341] Véase por ejemplo la cuarta de las *Elegías de Duino*.

[342] Aunque Paris se refiere sobre todo a la pintura, sus reflexiones (como es el caso) desbordan a menudo el tema de su ensayo.

> ahí la importancia existencial de la frustración, de la derrota, del dolor,- de los que induciremos una resistencia, un mundo exterior del que el dominio, después el sentido, acabarán por escapársenos. En suma, que estaremos obligados a reestructurar nuestro ser y este universo que provisionalmente le contiene. De esta forma, el espacio es vivido antes de ser pensado [...][343]

La mirada del niño, tal y como aparece en esta poesía, parece no haber abandonado ese estado de indefinición entre el yo y el mundo. Narciso divino, el niño apenas reconoce un mundo exterior y así la mirada es esa unión natural, sin distancias que recorrer entre el yo y el no-yo, entre el deseo y la realidad.

El tema de la mirada es en efecto un elemento central de la poesía de Brines, como han señalado Gomis y Dionisio Cañas[344], pero se trata siempre de una mirada condicionada por el yo, en absoluto independiente de quien mira. De hecho, para Brines, la pérdida de la infancia es sobre todo la pérdida de una mirada.

Los ojos del niño son "grandes y puros" [75] como se nos dice en "Después de la infancia" [75-77]. Precisamente este poema nos cuenta la pérdida de esa visión, descubierta tras el regreso del hombre adulto a los espacios de la niñez. La infancia es un momento de profundo acuerdo con el mundo. Pero ese mundo, y este detalle es importante, no está constituido únicamente por la naturaleza que le rodea (todavía no se ha producido esa ruptura entre el espacio de la naturaleza y el espacio humano que caracteriza el mundo adulto). También existe una armonía esencial con otros seres humanos, lo que da a la palabra "amor" un sentido pleno, ya que éste es el lazo de unión entre todos los seres (unión que,una vez abandonado el espacio sagrado de la niñez y la mirada que lo hace posible, sólo podrá alcanzarse fugazmente en el acto sexual):

> Y fui creciendo en el amor dichoso
> del hombre y de la tierra.
> El mundo estaba allí,
> en el aliento de la suave noche,

[343] Ed. cit., pp. 51-52.
[344] Lorenzo Gomis, "Miro, veo, siento y sé", *la Vanguardia Española*, 9 de febrero de 1967, pp. 50-51; Dionisio Cañas, *Poesía y percepción...*, ed. cit., pp. 23-80.

descansando en mis ojos
hasta que nos durmiéramos.
Después, por la mañana,
nos despertaba la luz jubilosa.
[76]

El mundo descansa en los ojos del niño [vv. 24-26] como si de un dios se tratara, como si de la supervivencia del niñodiós dependiera la supervivencia del universo[345]. El mundo es una realidad controlable, abarcable por el sujeto, para quien la inmensidad del cosmos no es ninguna amenaza, pues él es el centro de esa realidad que, significativamente, reposa en su mirada. Aquí la mirada se hace sinónimo de posesión[346]. El niño puede hacerse con el mundo, dominarlo, simplemente a través de sus ojos.[347] A esa posesión se alude en otro texto ya desde la experiencia de la juventud:

Estábamos desnudos junto al mar,
y el mar aún más desnudo. *Con los ojos*,
y en unos cuerpos ágiles, *hacíamos*
la más dichosa posesión del mundo.
[*los subrayados son míos*]
[454]

El joven guarda todavía algo de la magia de la mirada infantil. La desnudez remite aquí tanto a la inocencia del mundo y del que mira como a la unión sexual (a la que luego aluden los siguientes versos). Abandonada la infancia, sólo el acto sexual puede expresar esa experiencia de posesión plena de lo otro, vivencia que en la niñez surgía de por sí, en el cotidiano acontecer de la existencia. En la niñez la mirada era tacto.

[345] "Este paraíso idealizado es un universo narcisista, en el cual el niño se cree un dios [...] con el poder de hacer y deshacer el mundo creado, según su antojo" (Arkinstall, op. cit., p. 23).
[346] "La vida es un empobrecimiento desde la adolescencia a la vejez, dice el poeta. Sí, porque la *infancia* es una etapa mítica de posesión plena del mundo y de las cosas [...]" (Francisco José Martín, op. cit., p. 81).
[347] Nos encontramos así de nuevo con ese proceso de "gulliverización", que tiende a crear una intimidad con el mundo.

"Después de la infancia" nos mostraba el íntimo contacto del yo infantil con el secreto que late en la realidad. Precisamente el momento de mayor intimidad se produce en la noche, cuyo "misterio" [v. 12] es penetrado por los ojos del niño. No es de extrañar que la sombra, la noche, sea aquí un elemento positivo. En efecto, la penumbra borra los límites entre las cosas, invita a la intimidad con lo que nos rodea. De este modo, la oscuridad nocturna, como la sombra protectora de la casa, expresa mejor que el día el universo del niño, en secreto acorde con el mundo.

No obstante, el paso de la noche al día [vv. 28-29] tampoco está visto de manera negativa. Así un hecho que marca el paso del tiempo no es rechazado, ya que la alternancia del día y de la noche no parecen corresponder a la vivencia de una temporalidad lineal, que abocaría a la muerte. Más bien, día y noche nuevamente parecen formar parte de un tiempo lento, que casi se niega a sí mismo en la repetición cíclica de la luz y la sombra.

El poema "Después de la infancia" en su versión definitiva se divide en dos partes, marcadas por números romanos. La estructura es casi simétrica, con un leve desequilibrio a favor de la primera parte, que cuenta con 29 versos frente a los 22 de la segunda. Parece por tanto que el peso emocional lo lleva la infancia, la que ocupa la primera parte del poema, pero la palabra definitiva, que casi acallará la emoción primera, vendrá del adulto. En esa segunda parte, aparece con claridad el tiempo como corruptor de la inocencia:

> El tiempo, en su tarea,
> lleva el polvo a las cosas,
> despoja de secretos a los hombres,
> en el alma se queda
> germinando.
> [76].

La voz adulta que domina estos versos descubre que no puede volver al paraíso al que perteneció una vez. La llave del reino era la mirada y la ha perdido definitivamente:

He querido sentir,
de nuevo, aquel misterio
de la emoción del mundo,
y en el mismo lugar
esperé a las tinieblas.
Altas aparecieron
las luces vacilantes de los astros,
y el pecho no tembló.
[76]

Esa mirada, herida definitivamente por el tiempo, no sólo le roba al protagonista poemático su reino particular. Es el mundo en su totalidad el que ha perdido. Si antes su mirada bastaba para contener el universo en un pequeño espacio, ahora el mundo se ha hecho, parafraseando a Ciro Alegría, ancho y ajeno:

Al regresar al lecho
pensé que el mundo se extendía ajeno
más allá de mi valle [...]
[77].

Si los ojos contenían antes toda la pureza de lo real, se convertirán en la parte del cuerpo más sensible a la acción del tiempo:

Tiempo que está muriendo
dentro de mis tranquilos ojos,
mezclándose en el tiempo que se extingue. [133]

Es palpable la diferencia con aquella primera mirada infantil, tal y como la encontrábamos ya en *Las brasas*:

Poco puede la muerte si respira
con voluntad un pecho; tú, indolente,
rasgabas las estrellas con los ojos

desde un lugar nocturno. ¡Ay, rincones
de la casa, vivía en el laurel,
qué corazón, qué luz, ah puro, puro!
[47]

La casa, y en concreto el rincón, no es sólo el escenario de esa mirada, sino también su correlato simbólico. El rincón ofrece una intimidad protectora en el que la noche no es enemiga sino más bien aliada de este niñodiós: la mención del "lugar nocturno" da fe de cómo ese espacio está constituido también por la oscuridad acogedora que permite al niño mirar sin ser mirado por unos ojos adultos que puedan contagiarle su impronta mortal. La mirada permite poseer el mundo sin que ninguna presencia hostil le perturbe: la mirada se revela como la posibilidad de habitar el mundo. El tiempo huye cuando el niño posa sus ojos sobre la realidad (significativamente aparece aquí el laurel, signo de memoria eterna en la cultura grecolatina por su hoja perenne).

Ese poder es posible porque no se trata de una mirada pasiva, de un percibir sin más el mundo exterior, sino de una mirada activa, que en cierto modo crea el mundo[348]. Resulta sorprendente el verbo "rasgar" aplicado a los ojos: es cierto que en "La sombra rasgada" encontrábamos esa expresión, pero aquí lo que se rompe es algo mucho más poderoso, los astros del cielo. El niño actúa así como un dios (¿acaso Dios no es el gran *voyeur* del Universo?) que sin dificultad y caprichosamente ("indolente") crea y destruye el mundo a su antojo (y sobre todo deja sentir su poder en ese ámbito superior del cielo, tan alejado de las dimensiones humanas, y de la noche, donde se albergan todos los terrores y los mostruos posibles). Por otra parte, ese rasgar supone que los ojos no son esa débil materia que puede dañar cualquier objeto, sino que son duros como la hoja de un cuchillo. No puedo dejar ahora de recordar la impactante imagen del ojo rasgado en *Un perro andáluz* de Luis Buñuel: precisamente lo que convierte esa imagen en tan

[348] Para Jean Paris, hay "[...] dos formas de mirada. [...] La primera forma, dinámica, otorga a la vista un poder esencialmente proyectivo: ante el objeto, la mirada brota como un dardo, en un acto instantáneo de apropiación. La segunda, pasiva, no testimonia, por el contrario, más que una potencia indefinida de absorción: es el objeto el que, tomando la iniciativa, impone entonces a la vista su propia irradiación" (op. cit., p. 257).

aterradora es la conciencia de la debilidad de nuestros ojos[349], el miedo a la completa oscuridad y a la ceguera, el saber que hay partes de nuestro cuerpo muy vulnerables[350] y al mismo tiempo muy necesarias. Aquí dicha debilidad queda por completo anulada por una sensación de poder absoluto. Esos ojos duros son la clara expresión de la divinidad del niño, que nada tiene que temer del mundo. Significativamente, el mismo poema acaba constatando cómo en la edad adulta se han invertido los papeles:

> [...] Ay, más duros que los ojos
> los encendidos astros.
> [48]

Los ojos vuelven a ser débiles. Nada les protege de la Noche devoradora, cuyos astros parecen esconder ahora una amenaza. No es de extrañar así que en varios poemas el adulto aparezca, como ya señalábamos en el capítulo cuarto, como un ciego:

> Ciegos, miramos a la altura; yerra
> sobre el mundo el dolor, y apresuramos,
> con vasto desaliento, el tiempo vano.
> [161]

> [...] y que este ciego roza
> lleno de ardor con las manos tendidas.
> [427]

La ventana no será ya sólo protección de una posible amenaza, sino extrañeza: ya no se posee el mundo, porque la mirada sólo nos ofrece un mundo incomprensible:

> Tras la ventana miras la ciudad en la noche.

[349] En un texto sobre la pintura de Vicente Vela, escribe Brines: "[...] los ojos, nuestros fragmentos más delicados" ("Vicente Vela: el genésis de una pintura", *Vicente Vela*. Madrid, Rayuela, 1988, p. 23.
[350] Comenta, por ejemplo, Jean Paris: "El órgano visual en los dibujos de los locos es también el primer atacado -desviado por estrabismo, arrancado, reventado, cerrado - y Gerald Eger ha denunciado como una angustia del arte moderno [...] la obsesión del ojo ausente o mutilado. Porque destruir la vista es destruir el ser." (op. cit., pp. 38-39).

Lejos, y en altos edificios,
raras luces te acercan lo extraño de la vida.
[404]

En el poema "La perversión de la mirada" [204-205] de *Palabras a la oscuridad* el carácter negativo de la mirada es patente ya en el propio título[351]. Nos presenta este poema a dos personajes, un joven y una niña. La caracterización del primero como un joven nos permite relacionarlo con el yo poemático presente en la mayoría de los poemas del citado libro pero sobre todo establece un contraste muy significativo. Si se opusiera la visión de un niño y la de un anciano, el poema no nos sorprendería tanto. Es perfectamente lógico que el viejo vea la muerte donde el niño descubre la vida inagotable. En cambio, la elección de un joven expresa con toda su crudeza la lección de Brines: tras la infancia, el hombre se hace ya demasiado viejo, es decir, demasiado dominado por la temporalidad.

En "La perversión de la mirada", crecer es en sí mismo un acto culpable. Ese joven con la mirada anciana corrompe el mundo con sólo contemplarlo, pues en sus ojos está ya la huella de lo perecedero[352]. Si la niña "con los ojos dichosos" [204] contempla el mar, este joven ya viejo observa el océano "con ojos abrasados" [205][353] y ve en sus aguas un reflejo del dolor humano, y en las olas, no la rítmica insistencia de un devenir cíclico, sino "el profundo cansancio del tiempo" [204]. Pero el poder corruptor de su mirada va más allá, pues contagia de fugacidad a un ser todavía sin muerte:

[351] En la primera edición del libro, el poema se titula "El dolor". El cambio no parece responder tan sólo a un valor estético (el segundo título sorprende más, suena menos tópico que el primero, que no dice en realidad nada), sino también al deseo del poeta de destacar la importancia de la mirada en el texto. Este texto le sirve precisamente a Gomis en el artículo citado para resumir lo que para él es la visión del mundo plasmada en la poesía de Brines.

[352] En este sentido, el poema parece tener presente la expresión "corrupción de menores": aquí se pervierte a un menor, pero de modo muy sútil, como si la propia existencia del adulto fuera en sí misma culpable.

[353] Tres veces aparece la palabra "ojos" en el poema [vv. 2, 25 y 32]. Tres veces encontramos también el verbo "ver" ("veía" [v. 18], "vio" [v. 30], "vio" [v. 35]) y una, el sustantivo "visión" [v. 26]. Asimismo, en el verso 33 tenemos un verbo sinónimo: "miró". Es evidente por tanto que, junto con la indicación del titulo, el campo semántico de la mirada es el central en el poema. El poeta de "Versos épicos" dirá: "son mis ojos tan viejos" [112] (conviene recordar que el yo biográfico que hay detrás es un hombre que no cuenta aún con treinta y cinco años). El protagonista poemático de "Desterrado monarca" es "alguien que mira el mundo sin sorpresa" [174], todo lo contrario que el niño.

Y el joven vio que el rostro
de la niña
envejecía misteriosamente.
[205]

La consecuencia de esta visión desrrealizadora, casi mágica, es contemplarse de nuevo a sí mismo y descubrir la realidad íntima del ser humano:

con tristeza se supo
de un linaje de esclavos.
[205]

¿Por qué un "linaje de esclavos"? No creo equivocarme cuando interpreto este verso como una alusión a toda la humanidad. El ser humano es un esclavo del tiempo, de su propia esencia mortal. Pertenece a un linaje del que la niña, señora todavía de su reino, aún no forma parte. La imaginación apenas conoce estadios intermedios: si no se es rey o dios, se es esclavo o mendigo. Cuando comprende la realidad de este mundo, el sueño de la eternidad se convierte en cenizas:

El tiempo es mal ladrón: sólo le roba al hombre
sus posesiones de infeliz mendigo.
Mas si aquellas desdichas pudiera recobrarlas
ya no sería más la sombra que él ha sido,
sino el rey legendario que aún tiene que nacer.

El sueño es la materia de que el dios está hecho,
y como al fuego el agua la carne lo aniquila.[354]
[491]

[354] Me parece ver ecos en este poema de la famosa frase de Hölderlin: "El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona [...]" (*Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid, Hiperión, 1998, p.

El destronado es despojado de su dignidad y pasa al estadio más bajo. Deja de ser monarca de un reino atemporal para estar sometido a la tiranía de su propio transcurrir. Significativamente, frente a la mirada protegida desde el rincón oscuro de otros textos, en "La perversión de la mirada" la niña se enfrenta al mar sin un espacio intermedio, ventana o balcón, que interponga una distancia entre el contemplador y lo contemplado. Además ya no está solo: el niño a su vez es mirado por otros ojos más viejos que los suyos. Así en el mundo narcisista del niño entra la irrupción perturbadora del otro, que revela inmisericorde la distancia entre el yo y el mundo. "El mundo era desnudo, y sólo yo miraba" [324] leíamos en el poema "Mis dos realidades". Como ya vimos en nuestro análisis de los dos Narcisos, la mirada humana tiene un poder meduseo: destruye todo lo que mira al contagiar lo contemplado con la muerte que lleva dentro de sí. No es de extrañar por tanto que el niño buscara un escondite para poseer el mundo con su mirada pura, como recuerda el yo adulto en un poema de *Aún no*:

> Oyendo aquí los pinos, miro el cielo;
> mis ojos, inocentes; soy el niño
> que se esconde a mirar y oír el mundo,
> a sorprender la noche cómo roba.
>
> Sigo oyendo los pinos, sigue el cielo,
> y mis ojos se apagan, ¿qué será
> del que soy? [...]
> [271]

"La perversión de la mirada" desarrolla un tema ya presente en otro poema de la misma sección de *Palabras a la oscuridad*, "Niño en el mar" [200]. Asistimos a una situación muy semejante: un niño observa el océano y, tras él, descubrimos a un intruso, que nos habla en primera persona. El poema es más breve y sólo se nos deja intuir lo que en "La perversión de la mirada" se hacía explícito. Pero de nuevo sentimos que el mirar a un

---

26). Recuérdese asimismo que uno de los poemarios de José Agustín Goytisolo, de 1988, se titula precisamente *El rey mendigo*.

niño, a cualquier niño, es contemplar al niño que fuimos y que no podremos volver a ser. Mirarse en ese espejo es una experiencia que sólo produce desaliento. El protagonista poemático no sólo se descubre expulsado de un espacio (la playa, el mar) que fue para él casi mágico. Ha sido desterrado incluso de la vida:

> siento adversa la vida y *alejada*.
> [*el subrayado es mío*]
> [200]

La verdadera vida está en otra parte, está lejos. Pero no se encuentra en el futuro ni en ningún más allá, ajeno a este mundo. La verdadera vida se encuentra en el pasado, y es por ello imposible de alcanzar.

Por otro lado, hay que señalar que el elegir el mar como escenario de ambos poemas supone una elección muy acertada por parte del poeta. El mar reúne en sí, como hemos visto, muy diversas significaciones: es a la vez vida y muerte, imagen de impotencia, de monótona repetición, y promesa de renovación cíclica, el temor de la separación y de un viaje inacabable y, en Brines, también lugar mágico de la infancia. Incapaz de recuperar el tiempo cíclico de la naturaleza, la eternidad del mar que el niño sí comprende, el adulto no puede ver en el océano sino una condena. La repetición deja de ser creadora para convertirse en cansancio desde la visión del tiempo profano propia del yo adulto. Por tanto el mismo mar puede ser visto por dos observadores y, sin embargo, ofrecer a cada uno de ellos un significado por completo diferente. De ese modo, se acentúa la importancia de la mirada, pues la misma realidad tiene un valor distinto según sean los ojos que la contemplen. La mirada crea el espacio, destierra el tiempo o lo convoca.

La mirada seguirá siendo un elemento crucial en la visión del poeta. Pero no será ya una mirada que comunique con un mundo sin tiempo. Por el contrario, nos revela su fugacidad, y la única comunión posible se basa ahora en la simpatía que despierta un mundo que participa de una misma suerte. Así las estrellas, que en "Después de la infancia", testimoniaban la eternidad y la belleza del mundo infantil, ahora necesitarán

ser consoladas por la mirada del poeta, puente precario entre un yo que se va borrando y un mundo inestable, en donde nada ya es eterno:

> Nuestra mirada las consuela, mentimos
> un calor, como si oculto un Ser,
> con llamas en los dedos, encendiese
> el pensamiento grave de los hombres.
> [216]

Hay algo que le falta a la mirada del adulto: la realidad que contempló en la infancia se ha hecho invisible. Sólo la mirada divina del niño podría devolvérsela. En el aire que le envuelve, a través del cual viaja la luz que le permite contemplar el mundo, late un misterio para siempre perdido:

> Envuelto en lo invisible soy el rey
> de la vida
> y es mi reino el del aire;
> no hay voz entre mis labios, y así los toca
> el aire, y se ha venido el aire
> a que lo escuche, y me aflige los ojos
> ciegos. Yo no lo puedo ver,
> y él es mi reino.
> Yo veo lo visible,
> y seré desterrado [...]
> [265]

La mirada del hombre adulto es paradójicamente a la vez vidente y ciega. El último poema de *Palabras a la oscuridad* nos muestra el extremo de esa mirada crepuscular, como la denomina Dionisio Cañas. El título, "Mirándose en el humo", revela hasta qué punto se ha perdido esa mirada inicial que era llave de un reino, es decir, de la posibilidad de habitar en el mundo, de pertenecer a él. Al final del itinerario poético, el humo, la realidad más inestable, ha sustituido al mundo exterior. Ese humo es también

un espejo del yo, como señala el pronombre reflexivo del título[355]: yo y no-yo de nuevo coinciden pero sólo en su inanidad. Ahora no hay diferencia entre abrir y cerrar los ojos:

> [...]y *ha cerrado los ojos para ver*
> el humo de su vida [....]
> Abre los ojos, en torno de su cuarto,
> y es noche oscura.
> [*el subrayado es mío*]
> [217]

El espacio interior de la intimidad y el exterior se identifican en la nada futura. Ver y no ver son prácticamente lo mismo. La noche ha ocupado todo, pero esa noche es muy distinta a aquella que pertenecía al niño:

> *Mirabas el mundo*,
> creías, era la fe [...]
> y aprendiste a mirar *la transparencia de la noche* [...]
> [*los subrayados son míos*]
> [214]

El lenguaje de Brines suele dar la impresión de una falta absoluta de retórica. Sin embargo, a poco que repasemos sus poemas, encontramos expresiones sorprendentes, asociaciones lingüísticas que se escapan de la norma. Así sucede con la palabra "transparencia" asociada a la noche. Si el niño puede ver en la noche, si ésta es transparente para él, debemos concederle la capacidad de una mirada especial que luego el tiempo nos arrebatará. Al final del proceso, la noche se cierra sobre el yo poemático y

[355] El poema en la primera edición se titulaba "Mirándose". Con el añadido de "en el humo" se refuerza la idea de que el humo, signo de lo efímero, es un espejo, y se destaca la identidad entre el humo y ese hombre que se mira.

sólo puede contemplar la sombra. Y como sabemos, desde muy antiguo, y más para la poesía de Brines, el no ver equivale a la muerte.[356]

Entendemos ahora plenamente que el retorno a los espacios de la infancia no suponga un verdadero regreso, sino la constatación de un fracaso. Para volver realmente a los espacios de la niñez sería necesario recuperar la mirada del niño. Sin ella, es imposible recuperar el paraíso, el reino sin tiempo. Se cumple así lo que apuntábamos en el apartado anterior: es el yo el que marca la visión del espacio. Afirmaba en el capítulo tercero que lo elegíaco necesita del yo para cumplirse. Aquí la tensión elegíaca entre el espacio de la niñez y el espacio del adulto se cumple precisamente en ese yo que mira. Esa mirada, lejos de permitir la anhelada comunicación con el mundo le separa de él, al revelar precisamente ese yo mortal, al saberse precisamente mirada, es decir, algo distinto a lo contemplado. No es de extrañar que desde la edad adulta se anhele una mirada que abarque conjuntamente al yo y al mundo, que sea espejo al tiempo que visión de los espacios:

> Todo está en la mañana, ¿y en donde yo,
> que escucho la delicia, y no me veo?
> Pues sólo puedo ver el lugar que ahora canta,
> la deslumbrada luz del mundo entero,
> *desde este rostro a oscuras, misterioso,*
> *porción sola del mundo que no puedo mirar.*
>
> Abierto a lo creado, y deseoso de él,
> y ciego para mí, desconocido,
> en la busca hacedera de un espejo
> en donde luminoso conocerme:
> y, al fin, saber si el ojo que así mira
> es también luz,
> o sólo oscuridad, como ahora palpo.
>
> [*el subrayado es mío*]

[356] Una de las fórmulas que emplea Homero en *La Ilíada* para referirse a la muerte de un héroe es precisamente "tenebrosa noche le cubrió los ojos" (tomo la traducción de la edición de Sagalá y Estalella:

[474]

En definitiva, sólo la mirada del primer Narciso, niñodiós, puede abarcar el rostro y el mundo, ser a la vez espejo y ventana. Sólo la mirada del niño permite habitar el espacio, reconocerlo como tal, es decir, separado del tiempo. En sus ojos habita una luz especial. Cuando la luz declina, el espacio desaparece y quedan sólo las vagas sombras de una irreal presencia, un reino absurdo de fantasmas:

> La luz se ha retirado del espacio [...]
> La luz se ha retirado de la nieve,
> la oscuridad rodea el mundo todo,
> y en torno de mi cuerpo gimen sombras,
> gimen sombras en torno de mi cuerpo.
>
> [161]

¿No hay posibilidad ninguna de volver al reino perdido? Por lo que hemos visto, la vida, el proceso de crecimiento, sólo nos aleja del origen, y con ello del momento más luminoso de la existencia. Sin embargo, el desterrado no se contentará fácilmente con el fracaso y así buscará caminos para recuperar un reino tan injustamente arrebatado: buscará restos de esa mirada en los espacios del mundo y en el reino interior de la memoria. El poema querrá ser esa mirada que comunica tiempos y espacios. Sin embargo la mayor parte de las veces será únicamente la mirada elegíaca que interroga en vano por aquello que perdió.

Madrid, Espasa-Calpe, 1989).

5.5. Luzbel más allá de su identificación con el olvido: el cielo vacío y la ascensión culpable

El espacio de Elca nos muestra un valle, rodeado por el mar y los montes, un espacio en cierta manera cerrado sobre sí mismo, pero a la vez un espacio abierto en el que los mismos elementos que lo cierran ofrecen salidas a la imaginación para recorrer el mundo. Dos caminos se ofrecen, desde una espacialidad simbólica, al niño en su viaje por la vida. De un lado, el horizonte que promete un avanzar continuo hacia otros espacios, sueños o proyectos. El mar se abre inmenso para la mirada infantil. Su propia materia habla de esa ilimitada posibilidad de avance: el agua, que tan importante papel desempeña en esta visión poética de la infancia, es en sí misma pura disponibilidad de forma, puede ser todas las cosas al igual que el niño. Pero junto al mar y los caminos se abre otra senda posible hacia la que apuntan las montañas que cierran el valle, así como otros elementos verticalizadores (árboles, pájaros). Allí en el cielo brillan las estrellas como una promesa de felicidad eterna, como un rostro posible de Dios. El niño mira hacia ese cielo y se pregunta por la posibilidad de alcanzarlo, porque se sabe divino y espera encontrar en esa altura la confirmación de su realidad sagrada.

El viaje no siempre se imagina como una línea recta. En nuestra vida cotidiana, las metas con frecuencia se proyectan simbólicamente en la altura: alcanzar la cumbre, estar en la cumbre, son expresiones que no nos resultan extrañas, que no son tampoco necesariamente literarias. Y es que arriba y abajo no son para los seres humanos simples coordenadas espaciales, sino situaciones a las que van aparejadas juicios valorativos. El paraíso está encima de nosotros, es el cielo, y el infierno, como su propia etimología indica, es lo que está debajo. La mente humana no puede renunciar a esas verticalizaciones, porque son inherentes a nuestros esquemas mentales, como explica Bachelard:

> [...] *entre todas las metáforas, las de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída, son metáforas axiomáticas por excelencia*. Nada las explica y lo explican todo [...] La valoración vertical es tan esencial, tan segura, su supremacía es tan indiscutible, que el espíritu no puede desviarse de ella si ya la ha reconocido en su sentido inmediato y directo. No se puede prescindir del eje vertical para expresar los valores morales [...] toda valoración es una verticalización.[357]

El mismo Bachelard ha destacado la importancia que tienen los movimientos, la dinámica de las imágenes, la necesidad de que los símbolos no sean contemplados como realidades estáticas[358] Por ello a la hora de estudiar el espacio es importante no sólo percibir su configuración estática, sino el dinamismo simbólico que lo alienta. En ese sentido, conviene prestar atención al posible viaje que esta poesía nos ofrece. No está de más comprobar el perfil topográfico de ese itinerario, ver cómo en él se valoran la altura y la caída.

En *las brasas* un extenso poema, "El Barranco de los Pájaros", al que hemos tenido ocasión de referirnos previamente, expresa el curso de la vida humana a través de la ascensión a un monte y su descenso[359]. Si bien la excursión en un primer momento se presenta como una experiencia alegre, el camino ascendente va tiñendo el viaje de amargas sensaciones:

> De nuevo el sol estalla. La pendiente
> se muestra despoblada hasta la cumbre.
> He de alcanzar el aire que allí existe
> ensanchador, y al aturdido pecho
> le hacen daño los golpes que, muy fuertes,
> el corazón le da. [...]

---

[357] *El aire y los sueños*..., ed. cit., pp. 20-21.

[358] Vid. *El aire y los sueños*, ed. cit., passim, pero especialmente pp. 312-327 (Partiendo de Bachelard, Durand estudia también la imagen desde un punto de vista dinámico -cf. op. cit., pp.26, 41-42 ; véase también García Berrio, *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, ed. cit., pp. 519-545).

[359] Cf. Jacobo Muñoz, "La palabra contemplativa de Francisco Brines (en torno a *Las brasas*)", *La Caña Gris*, 2, 1960, p. 8.

El cielo, sin mesura y vano,
advierte la fatiga de aquel hombre.
[39]

La última etapa de la ascensión el viajero la lleva a cabo solo. Tras la dura pelea que ha tenido con sus compañeros debe afrontar la subida en soledad. La parte final del trayecto resulta ser un terreno sin apenas vegetación: esto podría ser un detalle puramente realista, ya que en efecto en las alturas de las montañas la presencia de plantas se hace más parca; sin embargo, dado el evidente simbolismo que Brines otorga a este itinerario, esta desnudez puede interpretarse asimismo como portadora de significados. El bosque, talado por los niños por orden del leñador, queda destruido a su espalda y el yo lírico debe afrontar un terreno en el que el espacio natural se muestra hostil. Es cierto que allí arriba le espera el aire, el sol, el cielo, pero también lo es que ese cielo resulta ser "sin mesura y vano" como si se tratara de un dios tan cruel como inútil. Hasta el aire, si bien promete un ancho espacio en la altura ("ensanchador") parece fatigar al viajero. El sol con su calor hace más dura la marcha. Los espacios de la naturaleza han dejado de ser un ámbito acogedor para llenarse de elementos negativos. Como dice Luis Martínez-Falero, "En la cumbre, no aguarda Dios ni la felicidad, sino la desolación"[360]. Sin embargo, apenas desciende, el protagonista llega a un espacio sagrado[361], un espacio en el que con todo no se puede permanecer. Frente a lo que podíamos esperar al comienzo, la conquista de la cumbre no supone apenas alegría ya que marca el punto de inflexión del itinerario vital, es decir, el lugar donde comienza la bajada, la decadencia, el envejecimiento:

Al otro lado de la cumbre, bajo
los matorrales del romero quieto
la montaña se quiebra. Allí anidan
los mirlos en las cañas, las adelfas

[360] Art. cit., p. 180.
[361] La ascensión como peregrinación y búsqueda de lo sagrado aparece ya en nuestra tradición mística: recuérdese la *Subida al monte Carmelo* de san Juan de la Cruz.

de solitario amor florecen[362], se oye
la duradera vida del silencio.
Se le llamaba Barranco de los Pájaros.
[...] Compañero, pienso
que no me detendré cuando me acerque
al lugar de la tienda. Sin canciones,
sin fuegos, no habrá trinos que oír, nada
que comentar con alegría viva.
Hay que olvidar el sitio, ser más fuerte
que el destino ruin, y con la noche,
vergonzoso en la sombra, penetrar
en una vastedad desconocida.
[40]

El nombre de "Barranco de los Pájaros" resulta significativo: por una parte, un barranco supone el peligro de la caída, la difícil instalación del hombre en ese espacio. Por otro, la mención de los pájaros habla por el contrario de un movimiento ascensional, de la posibilidad del vuelo. Pero como he señalado, este barranco se sitúa no en la cumbre, sino un poco más allá: ha comenzado el descenso de manera imperceptible. Cuando se ha llegado al punto más alto de la montaña, no es posible subir más. El hombre no es un pájaro y no puede ascender al cielo. Sólo tiene dos opciones: quedarse allí, solitario en la cumbre, o descender. El yo lírico podría permanecer pero no lo hace: abandona la cumbre y luego el barranco cercano. En apariencia, es una decisión propia. Pero nos podemos preguntar si en realidad ha tenido otra opción. ¿Puede detenerse si el tiempo le obliga siempre a ir hacia delante? ¿no es ese hacia delante en realidad un hacia abajo?. Si existía una meta en este trayecto, ha sido olvidada: se sube sólo para bajar, se vive para morir. Ya decía Quevedo

que el mayor tropezón de la caída
en el humano ser es la subida.[363]

[362] Nótese como la naturaleza se comporta aquí como un Narciso divino, si bien el yo lírico no participa ya de esa divinidad.

Cuando el yo lírico del poema briniano alcanza la cumbre, surge la mención de la tienda. En una primera lectura, podemos interpretarla sin más en relación con la excursión que han realizado los jóvenes. Es una tienda de campaña, que parece aludir a una compañía imposible, rota por la soledad que supone toda vida adulta: para el adulto, ha quedado definitivamente atrás ese mundo de canciones y risas alrededor de un fuego de campamento, esa camaradería y esa intimidad con el mundo natural. Una vez más, soledad y tiempo se superponen en Brines hasta hacerse indistinguibles entre sí. Pero asimismo la imagen de la tienda despierta fácilmente asociaciones religiosas: si el poema convoca la imagen de la vida como itinerario, no es difícil que en una persona de educación católica dicha imagen de un viaje a la vez individual y colectivo se relacione con la peregrinación del pueblo de Israel hacia la Tierra Prometida[364]. Entre las tiendas del pueblo nómada, también se encontraba la Tienda de Yavé, donde se guardaba el Arca de la Alianza: el pueblo elegido tenía así la confianza de que Dios mismo acampaba entre los creyentes. No es ésta la única imagen religiosa que puede traerse a colación[365]. En el Evangelio, Cristo decide revelarles a sus discípulos predilectos su identidad divina y para ello les conduce a un monte, en el cual tiene lugar su Transfiguración. En dicha escena Pedro se refiere precisamente a unas tiendas:

> Seis días después tomó Jesús a Pedro, a Santiago y a Juan, su hermano, y los llevó aparte, a un monte alto. Y se transfiguró ante ellos; brilló su rostro como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz. Y se les aparecerieron Moisés y Elías hablando con Él. Tomando Pedro la palabra, dijo a Jesús: Señor, ¡qué bien estamos aquí! Si quieres, haré aquí tres tiendas, una para ti, una para Moisés y otra para Elías [...] Jesús se acercó, y tocándolos dijo: Levantaos, no temáis. Alzando ellos los ojos no vieron a nadie, sino sólo a Jesús. Al bajar del monte les mandó Jesús, diciendo: No

[363] Salmo XI del *Heráclito cristiano* (*Poesía original completa*. Barcelona, Planeta, 1990, p. 23.
[364] Recordemos que esa imagen de la tienda con connotaciones religiosas aparece en un poema posterior, "Existencia en Trafaut" [451], donde, precisamente en el desierto, el crepúsculo es visto como la "tienda roja" de Dios.
[365] Por otra parte, recordemos que en este poema habíamos encontrado ya huellas de episodios bíblicos (la tentación del demonio y la expulsión del Paraíso, el Diluvio, Caín y Abel).

> deis a conocer a nadie esta visión hasta que el Hijo del hombre resucite de entre los muertos.[366]

Evidentemente la sugerencia de Pedro nos habla de la tentación del místico, del contemplativo que desearía permanecer siempre en contacto con Dios, sin tener que mezclarse con las miserias y el sufrimiento del mundo de los hombres. Sin embargo el episodio bíblico, más allá de la lectura propiamente religiosa, revela la naturaleza inasible de la epifanía, de todo momento de plenitud. No es posible retener esa sensación de absoluta presencia. En cuanto se cree haberla atrapado, huye. Al igual que el descenso sigue a la cumbre, la epifanía es sustituida rápidamente por la experiencia cotidiana del mundo.

En el poema de Brines, se hace palpable la imposibilidad de habitar en la cumbre. No es posible vivir en la altura: es decir, desde la lectura simbólica que se hace evidente al final del texto, no es posible permanecer para siempre en la infancia y en la juventud, lo que equivale también a afirmar que no se puede habitar en el espacio sagrado, que la altura, si realmente acoge lo divino, no está hecha para el ser humano.

En consecuencia el final del poema nos enfrenta con la realidad más amarga: la evidencia de la vejez y de la muerte. El ser humano pensaba que estaba haciendo un viaje en el espacio, cuando en realidad se trataba únicamente de un viaje en el tiempo. Creía que su viaje tenía una meta decidida por él, cuando en realidad la meta la impone el Tiempo destructor: el final del viaje no es el fin de una búsqueda, sino la aniquilación definitiva. El ascenso culmina en descenso hacia la noche eterna:

> Igual que un árbol derribado vienen
> las aves, y las hierbas lo acomodan.
> Vencida ya la gloria de la tarde
> se abren sus ojos al contorno oscuro
> del campo. Qué olorosa le ha crecido
> la barba jazminera, y el anciano

[366] Mt. 17, 1-9 (traducción de Nácar y Colunga, ed. cit.).

se toca el corazón, y allí le duele
mucho, y él ya no ve, ni escucha nada
de fuera de su cuerpo. Con los astros
se cumple la honda noche, y allí queda
fiel a su soledad[367], frío en el suelo.
[41]

En *Palabras a la oscuridad* ese esquema parece mantenerse. La ascensión no es sino preludio de la caída. En "La piedra del Navazo", en unos versos que ya hemos comentado, la flecha se convierte en un símbolo de la vida humana. Pero si normalmente la flecha indica una meta, la persecución de un fin, en el poema la flecha es signo de la vanidad de todo proyecto. No hay objetivos, no hay objeto de la búsqueda: el final del viaje coincide con la muerte, y ésta no es culminación de nada, sino producto del azar:

El arco se tensó, la flecha joven
voló en las ondas de los aires, punta
de hierro duro. La esperanza es blanco.
La curva subió al cielo, mas cansada
dejó su fuerza, suave, por la tierra
de ilimitada meta. [...]
Cayó donde las fuerzas le faltaron.
[123]

Ya Bécquer había definido así su vida en unos versos, que son el posible antecedente de esta imagen:

Saeta que voladora
cruza, arrojada al azar,
y que no se sabe dónde
temblando se clavará [...][368]

[367] Como es habitual en Brines, soledad, tiempo y muerte se confunden.
[368] Rima II, *Rimas y declaraciones poéticas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 88.

"La flecha del arquero, como la intención del vuelo, es siempre la ascensión", escribe Durand[369]: afirmación tan sugerente como discutible en su generalización. Pero aquí en efecto la flecha es disparada hacia arriba, hacia el cielo, con algún propósito oculto. Todos somos el arquero y la flecha, parece sugerirnos el poeta: como afirma el yo lírico, somos "los hijos del arquero" [124]. El ser humano es ese impulso inútil hacia arriba, porque esa ascensión no es sólo el preludio de nuestro fracaso, sino que constituye en sí misma la causa de ese fracaso, de la caída. Si no nos empeñáramos en escalar cumbres (montañas como las que protegen el valle infantil del recuerdo), tal vez, parece pensar en vano el exiliado, no hubiésemos perdido el mundo. Si hubiésemos permanecido fieles al reino de la infancia, no conoceríamos la muerte. Pero subir es inevitable porque ese alejarse del origen no es otra cosa que el proceso de crecimiento, impulso que no podemos detener. El poema "Palabras aciagas" del mismo libro nos confirma esta amarga intuición. Para el niño, sin embargo, ese crecer es un acontecimiento gozoso, porque desconoce el futuro que le espera:

> Ibas ebrio, de ti mismo brotaba la fuente de la vida:
> crecer era un rumor del aire, dijérase
> que era turbar el tiempo [...]
> [214]

Ya empieza a resultar inquietante ese "turbar el tiempo", y en efecto, el poema concluirá con el desaliento más absoluto. Los siguientes versos nos revelan el sentido mítico de esa ascensión, transformando el esquema ascensional en mito espacial, ya que la ascensión se transforma en un acto culpable, luciferino. Ello ha sido posible porque el esquema del ascenso se ha asimilado al hecho de crecer, que aquí no parece un proceso involuntario sino la decisión culpable de abandonar el paraíso, de comer del Árbol de la Ciencia, de desvelar en definitiva la verdad inútil de la nada:

[369] *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, ed. cit., p. 27.

[...] y aprendiste a mirar la transparencia de la noche
y a tocar con los labios la luz,
cuando de ti brotó la negación primera.
Derribaste, a escondidas, las torres de Dios,
los muros de los hombres con menor esfuerzo. Fuiste glorioso,
culminó allí tu vida.

Son ahora muy pocas las creencias,
y para enfrentarse a la ruindad vergonzosa del mundo
la llama de tu espíritu es mezquina,
y estás en la edad de los hombres.
[214]

El yo lírico ha abandonado la Edad de Oro de la infancia para entrar en la mísera edad de los hombres adultos. Pero ese abandono del paraíso, del estado divino, ha ido acompañado de una trasgresión. La ascensión (como en el relato bíblico de Babel) es en sí misma una culpa. Como un Prometeo que robara el fuego de los dioses (el campo semántico del fuego y la luz está muy presente en el poema), como un Lucifer que se rebelase contra Dios, el niño divino ha querido alcanzar un conocimiento vedado. Sin embargo, a diferencia de Lucifer, del Luzbel de la tradición cristiana, el yo lírico ha tenido éxito en su rebelión contra la divinidad. Pero ese triunfo no supone sino un breve instante de gloria: la consecuencia de la trasgresión es que el niñodiós se transforma en un triste Ángel Caído. Tiene que soportar la visión de un cielo vacío, que él mismo ha destruido en su arrogancia. La rebelión supone además la irrupción del tiempo, la destrucción del reino de la infancia, que era tan sólo espacio.

Esto es importante puesto que, más de diez años antes de la publicación de *Insistencias en Luzbel*, nos encontramos ya con una presencia del mito de la rebelión luciferina, imagen que completa el mito personal por antonomasia de Brines, el niñodiós, cuyo reino es el espacio, frente al rebelde que vive en el tiempo. A diferencia de la creencia católica, aquí el dios y el rebelde son uno mismo, ya que es el ser humano el que traiciona su propia esencia divina.

Es verdad que el propio Brines no estaría muy de acuerdo con esta postura, ya que ha declarado:

> [...] Luzbel no es Luzbel. Luzbel es un símbolo. Allí por ejemplo, García Martín se equivocó... totalmente. Se equivocó Guillermo Carnero, lo tomó como Luzbel: es un símbolo. [...] Pudo existir la nada pero la nada no ha existido, puesto que existe la vida [...] Entonces no es exactamente el olvido, tiene la apariencia de la nada pero ya no es la nada. [...] busqué una metáfora, un símbolo, que era el mito del ángel caído, es decir, el ángel que quiere ser Dios y es condenado a la nada [...] la nada que quiere ser vida y entonces es condenada al olvido. Entonces yo doy una lectura paralela, que es metafórica, porque no tiene nada que ver con Luzbel [...] hablar de la vida, que llamo Dios pero es vida, y hablar de Luzbel que es el olvido. Entonces, cuando leas Luzbel, entonces hay que tener presente siempre no Luzbel como tal, sino lo que significa: la significación que es el olvido.[370]

Brines se refiere por supuesto a uno de los textos que introducen *Insistencias en Luzbel*, en el cual se traducen los símbolos a la significación que quiere darles el poeta:

> *Descifremos el mito:*
> *el Ángel es la nada;*
> *Dios, el engaño.*
> *Luzbel es el olvido.*
> [299]

Sin embargo, podemos preguntarnos: ¿hasta qué punto es posible descifrar un mito?, ¿no supone esa traducción una limitación de la riqueza simbólica de los poemas, una lectura correcta pero incompleta de su propia poesía?[371]. La significación que da el poeta en efecto nos ayuda mucho a comprender el significado del citado libro, pero de

[370] De la conversación que mantuve con el poeta el 17 de enero de 2000 en el café Gijón de Madrid.
[371] Como afirma Northrop Frye, "El poeta puede tener, por supuesto, cierta conciencia crítica y, de este modo, ser capaz de hablar acerca de su propia obra. Pero el Dante que escribe el comentario sobre el primer canto del *Paradiso* es simplemente uno más entre los críticos de Dante. Lo que dice tiene especial interés, pero no especial autoridad" (*Anatomía de la crítica*. Caracas, ed. cit., p. 18).

alguna manera reduce la complejidad simbólica de un mito del cual existen huellas antes de su formulación explícita en el citado poemario. Guillermo Carnero, en un artículo al cual sin duda se refiere Brines en la conversación citada, comenta la preocupación del poeta por

> [...] anteponer unos brevísimos textos formularios [...] que tienden a iluminar al lector en su acercamiento a los poemas a que están antepuestos. Opino que esas fórmulas son del todo prescindibles, y en algún caso funcionan en un sentido opuesto al querido por el autor. De los poemas mismos emana su comprensión, y ocurre que a veces las fórmulas corrigen, reduciéndola, el área significativa a que el lector accede. Un ejemplo: las fórmulas de *Insistencias en Luzbel* insisten en relacionar el contenido religioso del libro con una experiencia religiosa de carácter conflictivo, cuando en realidad el libro puede ser leido de modo más amplio. Las fórmulas, diciéndolo con palabras de Carlos Bousoño, pueden orientar (y vedar) el asentimiento del lector. Sin ellas podría leer un conflicto (que se quiere religioso) a un nivel que, si no excluye la religiosidad, la subsume como una forma más, no única, de la conflictividad humana.[372]

García Martín, por su parte, defiende que "[...] la poesía de Brines, como muy bien ha indicado Guillermo Carnero, admite otras lecturas distintas de la religiosa, que es la que pretende imponer su autor"[373]. Creo que tanto García Martín como Carnero se equivocan al afirmar que Brines intenta imponer una lectura religiosa de su simbología. Es más, el poeta explícitamente se distancia de esa visión, al negar a Luzbel otra realidad que la de ser símbolo del olvido. Sin embargo, pienso que Carnero sí acierta cuando afirma que las claves que el propio Brines nos ofrece para comprender sus símbolos poéticos suponen, a la par que una ayuda, una limitación de la lectura: los poemas evidencian una riqueza metafórica mayor que la interpretación que nos ofrece el poeta. Si Luzbel es sólo el símbolo del Olvido, ello no explica por qué el poeta ha recurrido precisamente a ese nombre, por qué hablar de Dios, del Ángel y del demonio;

[372] "Insistencias en Luzbel", de Francisco Brines. Una experiencia siempre fiel a su realidad", *Informaciones de las Artes y las Letras*, 4 de agosto de 1977, p. 3.

tampoco nos explica la presencia de figuras luciferinas antes de *Insistencias en Luzbel*. Creo más bien, sin negar en absoluto la propia interpretación de Brines pero reduciéndola a su justo ámbito, que el mito de Luzbel alude a una culpabilidad esencial del ser humano. La misma existencia del hombre supone ya una mancha en la inconsciencia beatífica de la naturaleza, mancha que se concreta en el acto impuro de la memoria o en el pecado original que aquí es la ascensión culpable, es decir el crecimiento y la puesta en cuestión de ese mundo superior, divino. Por supuesto, como siempre sucede en Brines, la simbología religiosa sólo en origen tiene que ver con la creencia cristiana: lo que hay aquí es más bien una vivencia de lo sagrado, entendiendo la sacralidad como sentimiento de eternidad y de plenitud, de comunión con el mundo, así como la conciencia de haber perdido dicha vivencia al hacerse adulto. La misma elección posterior del nombre de "Luzbel", frente al más frecuente en la lengua española de "Lucifer", supone un reforzamiento de la visión personal del poeta: en el nombre de Luzbel es posible reconocer todavía la palabra "luz" y la palabra "bello", con lo cual se evoca no sólo la tradición que hacía del demonio el más bello de los ángeles, sino la fuerte tentación que suponen los espacios del mundo para el niño que nace, el deseo de experimentar fuera de sí la divinidad que habita en su interior (claro, que precisamente al intentarlo, la pierde por completo).

Ya el leñador de "El barranco de los pájaros" era un tentador, una figura luciferina que obligaba al yo lírico a romper la unión sagrada con la naturaleza y así transformaba la ascensión en un delito cuyo justo castigo era la vejez y la muerte.[374]

En "Entra el pensamiento en la noche", el acto de crecer es contemplado desde un esquema claramente verticalizante. Se compara al niño con un árbol que crece, con un monte, con un viento que llega hasta las aves, mas sin transición ese impulso de vida se

---

[373] *La segunda generación poética de posguerra*, ed. cit., p. 140.

[374] Comparto así la opinión de Carole A. Bradford, quien vincula la significación religiosa (no confesional) del mito de Luzbel con la concreción de ese mito en la visión del olvido y la memoria: "[...] trata de la destrucción de antiguos mitos, la historia de Luzbel, el paraíso terrenal y terrestre, la vida despúes de la muerte, sea en un cielo o en un infierno, y la sustitución de estos mitos por un nuevo mito personal de Brines: que el hombre, al perder la vida, cae en el hondo abismo del olvido" ("El lenguaje como reflejo de la angustia del tiempo en la poesía de Francisco Brines", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 381, p. 642).

convierte en una fuerza de muerte, y la ascensión en una caída hacia la nada (ya vimos, al analizar la simbología de la luz, que la corriente de la vida y la corriente de la muerte es una y la misma, porque ambas son tiempo). Una voz interior obliga al niño a crecer, sin que éste perciba que es una traición a su propia naturaleza:

Se inicia en un vagido,
y en la garganta tierna es como un agua
que va a subir, un golpe de frescura.
Crece el niño, su voz se fortalece:
su misterio nos turba,
es un rumor de ramas.
Alta, en el monte, puede llenar con fuerza el valle,
y quedar sostenida,
y empujar a las aves, muy cansadas
dejarlas en las lindes de los huertos.
Su hálito es mortal. Y humilla al hombre
su oscura decadencia [...]
Y es ella el vuelo del espíritu
[91]

Muchas aves pueblan el cielo de la infancia, y en especial (lo hemos visto ya) palomas. Sin embargo, aquí el vuelo, imagen ascensional por excelencia, se invierte sin que sepamos a ciencia cierta cuándo se produce el cambio. Esto se logra mediante una ruptura del discurso coincidente con la imagen de las aves. Si los versos 62-63 ("y empujar a las aves, muy cansadas/ dejarlas en las lindes de los huertos") no parecen inicialmente por el contexto una explícita referencia a la muerte, el siguiente nos impone de pronto una reinterpretación de todo lo anterior: "Su hálito es mortal". Repentinamente, el lector se ve forzado a abandonar el sentimiento de esperanza que sugerían los versos precedentes. Esa "traición" al receptor, ese rápido paso de un estado a otro, no es sino el signo de la traición a la que nos somete nuestra propia esencia de seres humanos. El discurso imita en su propio discurrir el transcurso de la vida humana. El corruptor está en nosotros mismos, porque ese corruptor es el Tiempo y nosotros

somos tiempo. Comenta Brines en una entrevista el símbolo del leñador de "El barranco de los pájaros":

> [...] no creo que haya culpables de la pérdida de la inocencia. El hombre pierde la inocencia por el mero hecho de cumplir, de ser tiempo. Entonces, más monstruoso que perder la inocencia sería conservarla a los cincuenta años, por ejemplo; ésa es ley de vida. Ese leñador representa el mundo ya, la sociedad, con todo lo que lleva de negativa también. [...] en ese orden temporal que somos nosotros en cuanto sucesión hay un cambio cualitativo que es la pérdida del ser niño, que es una concepción del tiempo distinta a la que tenemos después. Ese inocente lo he comparado con la naturaleza de Dios que, al perder la inocencia, se transforma en la naturaleza del hombre. Este leñador representa el ingreso natural y fatal del hombre en la vida adulta, y por tanto, en la culpabilidad de la humanidad.[375]

El amor es "alto" [82], un ciprés parece crecer y llegar a las estrellas [74], el desterrado monarca del cuerpo amado busca el consuelo de una "nueva y alta primavera" [74]. La altura evoca así una esperanza, la plenitud de un mundo, pero el ciprés, recordémoslo, es vida y es muerte, y crecer se revela asimismo como un proceso creador y destructor al mismo tiempo. Las esperanzas de la vida aparecen en "Entra el pensamiento en la noche" como un camino hacia la altura:

> El amor familiar, el buen amigo,
> rocas, árboles son, que con el tiempo
> crecen hasta los astros, ¿quién los quiebra?
>
> [89].

De nuevo tenemos la mención a las estrellas. Y de nuevo nos encontramos con el subtema que recordé en el capítulo anterior: la pérdida de los astros. El desolado final

[375] Christine R. Arkinstall, *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald.* Michigan, Ann Arbor, 1994, p. 252-253.

del poema nos muestra la ruptura entre el sujeto poético y la naturaleza, expresada precisamente a través de la visión del cielo estrellado:

> [...] Piensa el hombre:
> ¿habrá eterna piedad para el fracaso?
> Se ha encendido la *cueva* de los cielos:
> pura, *gastada por los siglos*, llega
> la luz desde los astros, todos laten.
> No hay que mirar con ojos empañados
> la belleza del fuego que allí quema,
> que *es olvido*; tampoco hay que mirar
> la *hostil altura* con dureza inútil.
> [*los subrayados son míos*]
> [91]

Hay en estos versos algunas expresiones misteriosas. La primera de ellas es la visión del cielo estrellado como una cueva: es decir, como un espacio cerrado, que puede producir un sentimiento de protección o, por el contrario, de opresión, de angustia. A la luz del final y del tono general del poema, el segundo valor resulta ser el más coherente. El mundo se convierte así, como en el mito platónico, en una caverna de la que quisiéramos escapar. Sin embargo, a diferencia de la visión de Platón, aquí no hay realidad superior fuera de la caverna. El cielo no guarda rastro alguno de la divinidad, y tan sólo se percibe la altura como una amenaza, como una sombra que se cierne sobre la tierra. Nuestro análisis de la luz y la oscuridad ya nos mostró cómo la muerte aparece en Brines en varias ocasiones como la luz que desciende de la altura, del cielo vacío. Recordemos unos versos:

> En la heredad recluye la memoria
> y el cuerpo que declina. Todo muere
> sobre este mundo vivo; y el naranjo,
> y el vuelo del palomo, es traspasado
> por un rayo otoñal desde el azul.

[369]

La ascensión culpable se relaciona así también con la presencia del crepúsculo. La frecuente visión del atardecer en Brines supone en ocasiones la presencia de un movimiento de descenso, que puede estar lleno de belleza como la caída de las hojas de otoño, y sin embargo ser al mismo tiempo muerte, fuego que se consume:

> Yo recogí en los ojos sol, y cielos,
> hojas mojadas de alta luz, ríos quemados,
> la violenta caída de la luz
> en barrancos de adelfas, luces que eran mi vida.
>
> [290]

La seducción de la mirada permanece: aun cuando se haya abandonado el paraíso, el yo lírico orienta sus ojos hacia la altura, sin que el escepticismo borre del todo la esperanza. Mirar al cielo nos impulsa a estar un poco más cerca de las estrellas. La mirada, que es separación, busca anular esa distancia, como si ese mirar de por sí fuera un movimiento de todo el ser hacia la altura. Otro poeta del medio siglo, Claudio Rodríguez ha escrito:

> ¡Que mi estrella no sea la que más resplandezca
> sino la más lejana! ¡No me queme su lumbre
> sino su altura, *hasta lograr que crezca*
> *la mirada en peligros del espacio y la cumbre*![376]

La imaginación fuertemente ascensional del autor de *Conjuros*, libro al que pertenecen estos versos, convierte la mirada en un vuelo y ese camino hacia la altura en un viaje sin fin, donde la propia lejanía es promesa de plenitud. En cambio, en "Entra el pensamiento en la noche", el cielo tiene límites. Por supuesto, detrás de la palabra "cueva de los cielos", está la expresión "bóveda celeste", metáfora ya lexicalizada que tiene que ver con antiguas concepciones cosmológicas. Sin embargo, el sustantivo

[376] "A las estrellas", *Desde mis poemas*, ed. cit, p. 71 (el subrayado es mío).

"cueva" me parece que evoca una realidad más ambigua, menos acogedora, más opresiva, que el más prestigioso "bóveda". Convertir la noche en una gruta no es una invitación a la altura, sino la constatación de un límite al que no se puede escapar.

Por otra parte, en esta cueva "gastada por los siglos", las estrellas son "olvido" y la altura es "hostil". Cabe preguntarse por tanto de qué o de quién se han olvidado y en qué consiste esa hostilidad. La respuesta me parece que está en los versos 70 y 71 ("Se oyen todos los grillos. Piensa el hombre:/ ¿Habrá eterna piedad para el fracaso?"): el ser humano busca piedad en las estrellas pero sólo encuentra indiferencia. Esa altura no es realmente hostil en sí, sino por los sueños de compañía, de eternidad, de plenitud que el hombre depositó ingenuamente en ella: es como si el sujeto poético echara en cara a ese cielo una promesa nunca formulada pero que él imagino como una llamada hacia lo alto. De hecho, con anterioridad una voz desde la casa se había convertido en la imperiosa orden que obligaba al niño a crecer, a conquistar las cumbres.

El olvido, identificado con la belleza y el fuego de los astros, implica necesariamente que exista algo que podría haber perdurado en el recuerdo, una vivencia anterior para poderla olvidar: tal vez se trata de esa supuesta alianza que el niño conoció entre él y el mundo. Sin embargo, podemos dar otro nombre a ese pacto. Un indicio nos lo puede dar un famosísimo poema de Fray Luis de León, "Noche serena". En éste, la contemplación del cielo estrellado hace que el yo lírico pase de la soledad más extrema al deseo de la eternidad, simbolizado por esa bóveda celeste. El impulso de verticalidad es tan grande que el poeta se verá de pronto situado en la altura desde donde contempla "la bajeza de la tierra"[377]. Las estrellas, el cielo nocturno representa así la eternidad, la morada de Dios o de los dioses (Hölderlin, recordémoslo, los buscaba en las cumbres de las montañas[378]).

Esa altura hostil del poema marca, según creo, la huella de una ausencia. Al contemplar las estrellas, el ser humano busca el consuelo de la eternidad pero, como hemos visto, repetidas veces, esas estrellas también mueren. El cielo viene así a confirmar lo efímero de las esperanzas humanas, pues se transforma en una región fría,

[377] v. 62 (*Poesía completa*. Madrid, Taurus, 1990, pp. 78-81).

atravesada por un oscuro viento cósmico, ese "hálito mortal" del que nos hablaba el poeta.

No sorprende que el poema "La noche estrellada" relacione la muerte de Dios y la pérdida del consuelo de los astros. Si estos no son sino "piedras frías", la vieja tradición de la música de las esferas se transforma en "música de argollas" [216]. El texto nos sorprende con una expresión extraña, que evoca la esclavitud del tiempo (el linaje absurdo de esclavos al que todos pertenecemos) y un sonido desagradable, que quiebra toda la idea de armonía y orden que se contenía en la doctrina pitagórica. Ese apagarse de las estrellas representa por tanto la pérdida de Dios, o más bien de aquello que sustentaba la idea de divinidad: un mundo armónico, acogedor, con sentido, un mundo sagrado porque en él no existía la muerte. En el poema "En un mismo espejo", los amantes miran hacia el cielo nocturno, buscando un reflejo de la eternidad de su amor en las estrellas[379]:

> Ciegos, miramos a la altura; yerra
> sobre el mundo el dolor, y apresuramos
> con vasto desaliento el tiempo vano.
>
> [161]

El cielo niega, hostil, toda promesa de eternidad, sobre todo si quien le interroga está, como sucede aquí, ciego. "Existencia en Trafaut" hará explícita esa relación entre la ceguera y un cielo vacío, cielo que sólo existe en el pasado, en la memoria donde se alberga un dios de mirada profunda:

> [...] miras, con ojos que no son, la claridad del cielo que no existe,
> con todas las estrellas que ahora estás contemplando en tu
> niñez de Elca [...]
>
> [450]

---

[378] Vid. García Berrio, op. cit., pp. 532-540.

[379] Hasta la edición de 1984, este poema se llamaba "Un mismo recuerdo", con lo que desde el mismo título viene a reforzarse el significado especular del cielo, su correspondencia con el destino humano.

Vemos, por tanto, que la ascensión nos permite vincular dos constantes temáticas que habíamos encontrado anteriormente. Me refiero al tema de la pérdida de las estrellas y a la existencia de dos miradas completamente distintas, la divina del niño y la profana del adulto. Sólo el niño puede realmente ver las estrellas, sólo el niño puede percibir lo sagrado de la altura. El poema "La dimisión del testigo" de *La última costa* nos revela hasta qué punto es importante esa posesión de las estrellas:

> Aguardaban mis ojos a que el cielo fuera brasa
> y siempre aparecían los astros puros, vivos,
> en el mismo lugar (y antes que el hombre fuera
> y que fuese la flor y el ave),
> con la exacta hermosura de lo eterno nacido.
> Nada importaba entonces pasar.
> La luz permanecía y era eterna.
> La juventud del mundo, su gozoso latido,
> daba en sí testimonio de mi vida.
> ¿Quién podría apagar las llamas de mis ojos?
> Destellaba el vivir,
> y yo testimoniaba la existencia.
>
> Ahora miro este cielo
> y veo que su luz también ha envejecido.
> Los astros no eran jóvenes. Ni eternos.
> Y no he testificado,
> con mi vivir, ninguna permanencia.
> El Espíritu negro me dará su cobijo,
> y el Espíritu blanco, naciendo de él, conocerá la esencia de la Luz,
> su inexistencia.
> [485]

La pérdida de las estrellas es un claro signo en Brines de la pérdida de la mirada del niño y, por tanto, de la pérdida del paraíso. Quizás ese Edén sea sobre todo y quizás nada más que esa mirada: nos encontramos ya en la edad adulta, en la que el blanco y el

negro se hacen uno, en el que vida y muerte son una misma corriente. Si el niño veía en el seno mismo de la noche primordial, anterior (como corresponde a la mirada de un dios) a la creación del mundo, el adulto es un ciego en medio de una noche cerrada que se confunde con la muerte. Por eso, no puede ser testigo. Por otra parte, ese mirar del niño supone la existencia de un universo analógico, de un Narciso divino, ya que el niño contempla la eternidad que habita en su interior: puede ver las estrellas eternas porque sus propios ojos son astros, tienen llamas. El mundo es testigo del niño, como éste lo es del mundo. Escribe María Zambrano:

> El que mira es por lo pronto un ciego que no puede verse a sí mismo. Y así busca siempre verse cuando mira, y a la par se siente visto: visto y mirado por seres como la noche, por los mil ojos de la noche que tanto le dicen de un ser corporal, visible, que se hace ciego a medida que se reviste de luminarias centelleantes.[380]

El niño es dueño tanto del día como de la noche, y puede ver en ambas a diferencia del adulto. Ese existir pleno fue posible mientras las estrellas brillaban lejanas. Sin embargo, el impulso de la vida, la ascensión culpable, quiso también interrogar a la altura, y así quedó rota la ilusión de un mundo eterno. Los ojos tienen sed de la eternidad que habita en la altura, en las estrellas. Si esto es evidente en el último poemario hasta la fecha de Brines, ya en el primer libro, en "El barranco de los pájaros" aparecían en estrecha relación el ojo, la estrella y la altura:

> Se le llamaba el Barranco de los Pájaros.
> Pensábamos llegar cuando la tarde
> se hace un pozo de sombra, *la mirada*
> *se abre en la flor del ojo para, arriba,*
> *tocar un astro* [...]
> [*los subrayados son míos*]
> [40]

Vemos aquí de nuevo ese anhelo de una mirada física, de una mirada que es tacto, posesión. El niño parece tener ese poder en la mirada. Sin embargo, cuando se intente llegar hacia ese espacio superior, cuando se intente anular en realidad la distancia entre el astro y el hombre, el ojo quedará ciego. En su propio pecado está su condena: la ascensión no ha sido más que un acercarse a la noche sin estrellas de la muerte.

[380] *Claros del bosque*. Barecelona, Seix Barral, 1988, p. 117.

5.6. El exilio y el reino

Si el camino hacia la cumbre acaba en el fracaso, si el impulso ascensional sólo es el preludio, incluso la primera etapa, de un descenso hacia la ceguera y la noche sin astros, el sujeto poético puede optar por otro viaje, el recorrer los espacios del mundo sin acercarse demasiado a sus peligrosas alturas. La niñez se vincula estrechamente a un espacio, espacio que llega a confundirse con un tiempo: crecer será así visitar otros lugares, recorrer otras tierras a veces muy distintas a la del origen.

El exilio, la figura del viajero lejos de su verdadera patria, ha servido desde antiguo para expresar la trayectoria vital del ser humano. En este apartado, comenzaré por hacer un rápido repaso que, sin ser en absoluto exhaustivo, nos mostrará unos pocos ejemplos de la presencia de este símbolo, que quizás sea de una de las imágenes más persistentes en la cultura occidental.

En nuestra tradición cultural, no podemos sino partir del Génesis y del Éxodo, de la expulsión de Adán y Eva del paraíso y de un pueblo errante en busca de la tierra prometida[381]. Si los primeros seres humanos son expulsados de un espacio de armonía con Dios y con el mundo, el peregrinaje del pueblo israelita por el espacio hostil del desierto supone en cierto modo un reencuentro, una proyección en el futuro de esa perfección de la que el hombre gozó en el pasado. Pues si las puertas del Edén están guardadas por una espada de fuego, el retorno tendrá que transformarse en búsqueda, en marcha hacia delante con la esperanza de encontrar un territorio que responda de algún modo al punto de partida.

[381] "[...] existen en la Biblia dos mitos directrices de la búsqueda: un mito del Génesis y del Apocalipsis y un mito del Éxodo y del millenio. En el primero, Adán es expulsado del Edén [...] y anda errante por el laberinto de la historia humana hasta que el Mesías lo restituye a su estado original. En el segundo, Israel es expulsado de su heredad y anda errante [...] hasta que es restituido a su estado original en la Tierra Prometida" (Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, ed. cit., pp. 251-252). Cf. Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras críticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 31-33.

Desde la concepción judeocristiana del hombre como peregrino de la vida[382] y de la vida como tránsito hacia la patria verdadera más allá de la muerte, el tema ha servido como cauce de expresión a numerosas obras literarias. Basándose también en la tradición grecolatina , los escritores se han dejado seducir por la poderosa ensoñación que suscita todo viaje. Ulises hacia Ítaca, la búsqueda del Vellocino de Oro, las novelas posteriores que serán llamadas bizantinas... destacan los riesgos y las maravillas que le aguardan a todo viajero y nos sitúan ante ese símbolo esencial del deseo humano que es la búsqueda del objeto mágico o el retorno al lugar soñado.[383]

La Edad Media nos da también numerosos ejemplos de esa tradición. No podía ser menos, teniendo en cuenta la fuerte impregnación de lo cristiano que tiene toda la cultura medieval. En nuestro entorno cultural, recordemos el comienzo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo: el poeta, en traje de peregrino, llega a un prado paradisiaco donde se detiene a descansar. Ese espacio alegórico le servirá para ejemplificar su doctrina:

> Todos quanto vevimos, que en piedes andamos;[...]
> todos somos romeos que camino pasamos [...]
> Quanto aquí vivimos en ageno moramos;
> la ficança durable estonz la acabamos,
> quando a Paraíso las almas envïamos.[384]

Las narraciones de tema artúrico, base para las posteriores novelas de caballerías, parecen invitarnos a pensar de que detrás de todo itinerario, hay un viaje iniciático donde el héroe debe demostrar quién es y convertirse en alguien digno de su fama. El caballero ideal es por definición un caballero andante. La frustrada, para la mayoría, demanda del Grial supone una enseñanza para todos aquellos que confían demasiado en sus propias fuerzas. El fracaso de tantos caballeros nos revela entonces que ningún

[382] El Salmista dice de sí mismo: "Un peregrino soy sobre la tierra" (Salmos XIX, 9 -ed. cit.-).
[383] Sobre la presencia del tema de la búsqueda en literatura, véase Northrop Frye, op. cit., pp. 246-253.
[384] Estrofas 17 y 18 (Madrid, Cátedra, 1996, p. 72).

lugar dará nada al viajero si no lleva a cabo primero un viaje interior, una búsqueda dentro de su propio espíritu.

Jorge Manrique, en el siglo XV, ya en los umbrales la renovación renacentista, recuerda en sus *Coplas* esa visión de la existencia como tránsito, como viaje hacia un mundo mejor:

> Este mundo es el camino
> para el otro que es morada
> sin pesar,
> mas cumple tener buen tino
> para andar esta jornada
> sin errar;
> partimos cuando nascemos,
> andamos cuando bivimos
> y allegamos
> al tiempo que fenescemos [...][385]

La elegía manrriqueña apela así al consuelo de que la verdadera vida está más allá, pues no somos verdaderamente ciudadanos de este mundo.

Entre el Renacimiento y el Barroco, cuando un mundo en armonía con el ser humano empieza a resquebrajarse, Cervantes escribe su *Persiles*, un itinerario que recogerá además la tradición del Peregrino de Amor iniciada por Dante y que simbólicamente acaba en Roma, la ciudad eterna. Un azaroso viaje conduce así a los dos protagonistas a la *civitas Dei*, imagen terrena del Reino prometido[386] (podemos preguntarnos: ¿no era también don Quijote un peregrino en busca de un ideal imposible?).Ya en pleno Barroco, frente a la angustia del tiempo y el desencanto ante el falso teatro del mundo, Gracián nos invita en el *Criticón* al difícil viaje hacia la Isla de la Inmortalidad. Así, la mirada del hombre barroco, herida de fugacidad, desdeña la llamada de las cosas

[385] *Poesía completa*. Barcelona, Planeta, 1988, p. 104.

[386] Véase la Introducción de Juan Bautista Avalle-Arce al *Persiles* (Madrid, Castalia, 1992, pp. 7-27), donde además se hace un resumen del símbolo del peregrino desde la Biblia hasta el Renacimiento y la literatura de la Contrarreforma.

temporales y busca más allá el reinado de lo eterno, de aquello que la muerte no puede vencer[387]. Determinadas figuras de Góngora evidencian igualmente esa crisis que hemos heredado, como muestra Pedro Ruiz Pérez en su magnífico análisis del discurso elegíaco, tradición que tanto tienen que ver con la escritura briniana donde el mito espacial se ve amenazado constantemente por la amenaza del devenir:

> [...] la desaparición de la fe en la naturaleza [...] arrastra la desconfianza en la escritura, al tiempo que el hombre, el poeta, descubre que éste es su ineludible destino y su única posibilidad, aunque negada, de salvación. De esa contradicción esencial surge la poesía moderna, sobre los escombros del más activo, operante y permanente mito de la clasicidad, la utopía arcádica, el mito de la Edad de Oro, en el que se sublimaba la historia.
>
> En Góngora, la última figuración de la Arcadia es apenas un relámpago fugaz [...] Polifemo es el último pastor de una Arcadia imposible [...]
>
> La otra cara del monstruo, activo y locuaz agresor de la naturaleza, es la de un ser igualmente extraño a la naturaleza, pero que la atraviesa en silencio y como mero contemplador: el peregrino.[388]

También el Romanticismo[389] hizo amplio uso de este *topos*: el personaje del desterrado, del nómada, del eterno viajero es una de las encarnaciones características del héroe romántico[390]. El Romanticismo con frecuencia dibuja al ser humano como un exiliado de la patria verdadera, como alguien que en cualquier lugar se siente como un extraño, eterno viajero hacia el origen, hacia el Ideal o hacia la muerte (que, por supuesto, son a menudo una misma cosa)[391]. La figura del viajero, del personaje errabundo, aparece en

---

[387] Cf. Jaime Siles, "Para las fuentes de Francisco Brines: substrato barroco y refacción funcional", ed. cit., p. 281.

[388] Pedro Ruiz Pérez, "El discurso elegíaco y la tradición barroca: pérdida y melancolía" en Begoña López Bueno, ed., *La elegía*. Sevilla, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1996, pp. 357-358 (véanse también las páginas 326-339).

[389] En el XVIII no está tampoco ausente la figura del peregrino, aunque sea en formulaciones irónicas como la del *Cándido* de Voltaire o los *Viajes de Gulliver* de Swift.

[390] Vid. Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid, Taurus, 1982, p. 305.

[391] Por supuesto, no hay que olvidar otras razones más "prosaicas" entre las que están la conflictiva relación del artista romántico con la sociedad y los condicionamientos sociopolíticos que hicieron que el destierro no fuera sólo un símbolo sino una experiencia demasiado real.

Novalis, en Coleridge, en Hoffmann, en Byron, en Espronceda, en Hölderlin, en Leopardi... Este último, en su "Canto nocturno de un pastor errante de Asia" recoge una concepción del ser humano que muy bien pudiera ser la de Brines:

> cae, se levanta, y se apresura siempre
> sin reposo ni paz,
> herido, ensangrentado,
> hasta que al fin se llega
> allá donde el camino
> y donde tanto afán al fin se acaba:
> horrible, inmenso abismo
> donde al precipitarse todo olvida.[392]

Viaje absurdo hacia la nada que no podemos rechazar, a veces confundido con nuestra propia búsqueda. Tal es la desolada visión de Leopardi. Recordemos que en la rima LXVI Bécquer imagina su vida como un camino oscuro que conduce a la región "donde habite el olvido" (afortunado verso que luego recogerá Cernuda para uno de sus libros).

Con mayor serenidad pero desde la misma conciencia de pérdida, el poeta inglés Wordsworth imagina ese trayecto tomando como punto de referencia la infancia:

> Sombras de la prisión se empiezan a cerrar
> sobre el Niño que crece,
> pero él mira la luz y de dónde le afluye,
> en su gozo lo ve;
> el Joven, aunque a diario debe andar alejándose
> del Este, es sacerdote de la Naturaleza
> todavía, y su espléndida visión
> le sigue, acompañando su camino;
> al fin, el Hombre nota cómo muere
> y se extingue en la luz del común día.[393]

[392] Antonio Colinas, ed. *Leopardi*. Madrid, Júcar, 1985, p. 169.
[393] "Insinuaciones de la inmortalidad por recuerdos de la temprana niñez", *Poetas románticos ingleses*..., ed. cit., p. 22.

Precisamente en Brines hallamos ese destierro de la niñez, así como la pérdida de una mirada semejante a la que evoca nostálgicamente Wordsworth.

Herederos de la tradición romántica, los simbolistas no dejan de sentirse viajeros y, sobre todo, exiliados en medio de una sociedad, y en el fondo un mundo, que no sienten como propio. Es el viaje, presente en Baudelaire como una búsqueda desesperada de lo desconocido, de lo nuevo. Trayecto que otorga al poeta una "amarga ciencia"[394] y en el que el viaje a Citerea, la isla de los placeres, puede convertirse de repente en una travesía hacia la muerte y el vacío. Esa amarga ciencia del viaje, ese conocimiento que es desengaño, tal vez gravite sobre "Le bateau ivre" de Rimbaud y esa navegación que destruye a aquel que se atreve a ir más allá de los espacios exteriores e interiores de nuestra cotidianeidad.

Nuestro siglo no ha dejado de darnos ejemplos del tema del exilio, ya sea éste circunstancia biográfica o alegoría, o ambas cosas al mismo tiempo[395]. El anhelo de otro lugar, de un espacio donde verdaderamente habitar el mundo, es nostalgia esencial también en esta centuria. Como dirá Cortázar,

> Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña.[396]

En España, Antonio Machado, presencia inevitable en los autores de posguerra, retoma el símbolo del camino y su conexión con el tiempo. Machado, que nos recordará que no hay senderos y que "se hace camino al andar", titula las dos primeras secciones de *Soledades* de manera muy significativa: "El viajero" y "Del camino".

---

[394] "El viaje", *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 492-493.

[395] Para un estudio del tema del exilio, metafórico y biográfico, en la literatura desde la Antigüedad hasta nuestros días véase el libro de Claudio Guillén *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. (Barcelona, Sirmio, 1995).

[396] *Rayuela* (Madrid, Cátedra, 1992, cap. 71, p. 542). Antes había afirmado, siempre a través de su personaje Morelli, "Detrás de todo eso (siempre es detrás, hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno) el Paraíso, el otro mundo, la inocencia hollada que oscuramente se busca llorando [...]" (ed. cit., pp. 537-538).

Entre los poetas del 27, hay que citar tres nombres fundamentales: Cernuda, Aleixandre y Alberti. Este último en *Sobre los ángeles* poetiza la pérdida de los valores y creencias que se vivieron en la infancia, y simboliza la crisis personal, la pérdida de la inocencia, a través de dos imágenes de origen religioso: los ángeles caídos y la expulsión del paraíso de los primeros seres humanos. El protagonista de estos versos vive así su existencia como un destierro del paraíso que una vez se tuvo:

> ¡Paraíso perdido!
> Perdido por buscarte,
> yo, sin luz para siempre.[397]

Sombra del paraíso, uno de los libros claves en la evolución de la poesía de posguerra, se sitúa también en la nostalgia de un Edén perdido. Ese paraíso evoca las vivencias de la infancia y parece recobrarse mediante la experiencia erótica, pero más allá de ello está el anhelo de un mundo elemental, de un Edén no manchado por el hombre, pues el ser humano trae inevitablemente el desorden y el dolor a ese mundo perfecto.

Por último, Luis Cernuda, que vive la experiencia de un exilio real, hace de este destierro un tema poético. En algunos momentos de su poesía, se llega incluso a la visión de alguien que no pertenece a ningún sitio, que no tiene espacio propio. *Ocnos* y, sobre todo, *Variaciones sobre un tema mexicano*, reflejan la nostalgia del sur y esa necesidad de encontrar un lugar que no resulte ajeno. En el poema "Peregrino" de *Desolación de la Quimera*, el poeta se ve a sí mismo como un viajero sin patria que acepta la vida como un constante viaje:

> ¿Volver? Vuelva el que tenga,
> Tras largos años, tras un largo viaje,
> Cansancio del camino y la codicia
> De su tierra, su casa, sus amigos [...]
> Mas, tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
> Sino seguir libre adelante,

[397] "Paraíso perdido", *Sobre los ángeles*. Madrid, Cátedra, 1992, p. 67.

Disponible, por siempre, mozo o viejo,
Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope. [398]

La mención del regreso de Ulises despierta el recuerdo de un famoso texto de la poesía del XX: me refiero al poema "Ítaca" de Kavafis, en el que la vida también aparece como una travesía en la que las metas anheladas no son sino una excusa para el conocimiento y el goce del propio vivir.

Entre los contemporáneos de Brines, José Ángel Valente ha hecho también referencia al destierro esencial del ser humano:

PORQUE es nuestro el exilio.
No el reino.[399]

Finalmente, para acabar con estos pocos ejemplos, se puede citar a Camus. Su desasosegante extranjero nos sitúan en esa tradición del ser humano fuera de su lugar propio, habitante de un sueño de utopía o de su desamparo. Precisamente de Albert Camus tomo la doble formulación que encabeza este apartado. En 1957, año en que se le concede el Premio Nobel, publica el escritor francés una colección de relatos bajo el título de *El exilio y el reino*. El primero de esos cuentos, que da nombre a todo el volumen, nos muestra una historia en apariencia intrascendente que culmina, sin embargo, en una experiencia casi mística. La protagonista del relato es, literal y simbólicamente, una extranjera. Pero en un momento de revelación, experimenta un sentimiento de unidad con todo lo existente, una plenitud que rompe los límites que le separaban del resto del universo. Pero es una experiencia fugaz, un momento privilegiado que apenas dura. Ya antes había intuido esa posibilidad de retorno a un país desconocido que sin embargo es el único al que pertenece:

[398] *Poesía completa*, ed.cit., pp. 530-531. En la introducción que precede a su antología de Brines, Alejandro Duque Amusco cita este poema (*Espejo ciego. Antología poética*, ed. cit., p. 9).
[399] *Punto cero. Poesía 1953-1979*. Barcelona, Seix Barral, 1980, p. 314.

> Desde siempre, sobre la tierra seca, raspada hasta el fondo, de ese país desmesurado, *algunos hombres caminaban sin tregua*, hombres que no poseían nada, pero que no servían a nadie, *señores miserables y libres de un extraño reino*. [...] *Sabía tan sólo que ese reino le había sido prometido desde siempre y que, sin embargo, nunca sería el suyo*, nunca, sino ese fugitivo instante, quizás, en el que volvió a abrir los ojos hacia el cielo súbitamente inmóvil [...] [400]

El absurdo de esa promesa nos sitúa de lleno en la visión de lo real que aparece en la poesía de Brines. La tierra propia es la que nunca se poseerá (en Brines, aquello que nunca se volverá a poseer). Podríamos decir cernudianamente que la patria del hombre es su deseo, pero que éste, en plenitud, siempre está un paso más allá de lo real.

¿En qué consiste ese reino? Precisamente en esa experiencia de unidad, de pertenencia al mundo. No importa el nombre que demos a esa patria originaria: cosmos, inconsciencia, Dios, seno materno,... El anhelo central del ser humano es el recobrar su pertenencia al mundo, ese "acorde" al que hace referencia Luis Cernuda[401]. La patria originaria es esa ausencia de límites entre yo y no-yo, donde no se puede hablar de sujeto y objeto porque "todo es un mismo dios" [481] en palabras del propio Brines, un mismo ser.

Si la conciencia y el proceso de individuación nos hace romper esa fusión con el mundo, el tiempo quebrará aún más lazos. Temporalidad es cambio, es decir alejamiento del origen y transformación de los seres que componen el mundo. Heráclito afirmaba que no podemos bañarnos dos veces en el mismo río, y según parece, su discípulo, Cratilo, llegó a afirmar que ni siquiera podernos bañarnos una sola vez. En ese desacuerdo de las cosas consigo mismas (desacuerdo que experimenta también el sujeto) se hace imposible la experiencia del reino. En efecto, la comunión con lo otro sólo puede darse si lo otro (así como el yo) permanece fiel a sí mismo. Por ello, Camus imagina esa experiencia de unión como un instante en que el tiempo se detiene:

---

[400] *El exilio y el reino*. Madrid, Alianza, 1983, p. 23 (el subrayado es mío).

> [...] ese reino [...] nunca sería el suyo, nunca, sino en ese fugitivo instante, quizás, en el que volvió a abrir los ojos hacia el cielo súbitamente *inmóvil* y a sus olas de luz *coagulada* [...] *Le pareció que el movimiento del mundo acababa de detenerse y que nadie, nadie, a partir de ese instante, envejecería ni moriría*. En todas partes, *la vida había quedado en suspenso* [...][402]

Esa suspensión del tiempo, el gran enemigo, parece imposible. Sin embargo, hay momentos privilegiados en que casi podemos creer en ese milagro.La poesía de Brines nos ha mostrado de hecho esos instantes en los que el tiempo se remansa y nos sentimos parte de lo otro, de ese mundo a la vez propio y ajeno: lo hemos hallado en la experiencia de la naturaleza, en el reencuentro con los espacios de la niñez, lo encontraremos en el hermoso territorio del cuerpo. Pasemos así, después de este recorrido apresurado por algunos hitos de la tradición, a la escritura de Francisco Brines, poeta de tenaces destierros y reinos siempre demasiado fugaces.

---

[401] *Poesía completa*, ed. cit., pp. 613-614: "Borrando lo que llaman otredad, eres, gracias a él [se refiere al acorde], uno con el mundo, eres el mundo" (p. 614).

[402] Op. cit, p. 23 (los subrayados son míos). En el momento culminante, Janine, la protagonista, olvidará "[...] la angustia de vivir y de morir" (p. 28). Al citar a Camus, no he pretendido que este cuento sea una fuente de los poemas de Brines. Simplemente, no conozco mejor descripción en la literatura del siglo XX de una visión del mundo como exilio que recorre toda la cultura occidental y que será decisiva en la poesía de nuestro autor.

5.6.1. El exilio y el reino en *Palabras a la oscuridad*: la búsqueda de un espacio

La experiencia del exilio y el reino tiene especial presencia en *Palabras a la oscuridad*[403]. No obstante, ya al final de *Las brasas* se preludiaba esa salida al mundo:

> No es vano andar por el camino incierto
> de un extraño país [...]
> [...] Ya, extranjero,
> puedes silbar, el occidente muere
> de roja luz de sol [...]
> [52]

En buena medida el resultado de esa salida vendrá a relatarse en *Palabras a la oscuridad*. José Olivio Jiménez ha descrito así el itinerario poético de este libro:

> Al comienzo (sección I), vemos al homber aferrado a la tierra, a su tierra, por aquella *vieja ley* del corazón. Después, la partida hacia el mundo de fuera, el inicio del viaje (sección II); y el autorreconocimiento en el hombre de otros tiempos, mediante una incursión dentro de la historia; lo cual es otra forma de moverse, esta vez hacia el pasado (sección III). Luego, la estancia en extraño suelo, el descanso que el viaje a veces demanda (los poemas escritos en Inglaterra, de la sección IV); y la permanencia voluntaria, también más conmovida, en un entrañable territorio que no deja por ello de ser fugitivo: el del amor (sección V). Hasta aquí, el sentido ha sido de movimiento, de marcha, de exploración hacia lo futuro y lo desconocido. Pero se va imponiendo un freno, un ritmo más lento y pausado, consecuencia del natural cansancio, de la caída de la fe. Es la hora de la mirada introspectiva: el recuerdo de la sección VI ("Relato superviviente"). Y al final (sección VII) no se dará la llegada a ninguna tierra prometida, ni la vuelta a una imposible Ítaca. Ulises sin regreso, no puede descubrir más que un único destino, su propia soledad y su propia irrealidad, en la imagen de su misma figura ya

> borrándose, como el mundo real que le sobrevivirá , pero no mucho más; aunque en el camino ha habido también, ocasionalmente, estaciones cuya hermosura, física o espiritual, el poeta ha creído un deber cantar con devoción y entusiasmo.[404]

Aunque mi interpretación de este itinerario difiere, sin negarla, de la de Jiménez, sus palabras nos sirven para orientar nuestra lectura hacia ese viaje al que nos invita el poeta. Aunque eso sí, teniendo siempre en cuenta que, aunque nos encontremos con referencias a espacios de la realidad (Oliva, Florencia, Venecia, Salzburgo, Oxford, Delfos...) dichos espacios han sido sometidos a una reelaboración poética. No estamos en absoluto ante un libro de viajes, a pesar de la frecuencia de nombres propios de lugar y la variedad de los paisajes poetizados[405]. Como decía Mainer, *Palabras a la oscuridad* es y no es una autobiografía[406]. El yo de estos poemas es el espejo en que se mira el propio Brines, pero también la corriente, el detenido río de Heráclito en que nos invita a mirarnos. Si probablemente son experiencias concretas las que están en el origen del poema, el acto de escribir las transforma posibilitando una lectura que va más allá de lo individual.

El propio Brines nos invita a esa interpretación al utilizar técnicas de objetivación como puede ser la utilización de la tercera persona del singular o el uso de expresiones genéricas como "el joven" o "el extranjero". Asistimos así a una transformación, en la que la historia personal se convierte casi en un mito, en un relato que contiene todas las historias pues narra un drama universal: la pérdida del reino de la infancia y la juventud

---

[403] Véase mi artículo "El exilio y el reino en *Palabras a la oscuridad* de Francisco Brines: la búsqueda de un espacio", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26, 2, 2001, pp. 129-144.

[404] *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, ed. cit., p. 108. Cf. Francisco José Martín, *El sueño roto de la vida (Ensayo sobre la poesía de Francisco Brines)*. ed. cit., pp. 19-20 y Jenaro Talens, "La poesía última de Francisco Brines", *las Provincias*, 25 de abril de 1971, p. 43.

[405] Afirma Bernardo Delgado, al comentar este poemario: "El poeta corre el riesgo de la superficialidad y la tarjeta postal, de convertir su poesía en una serie de anotaciones turísticas. Por supuesto, Brines no cae nunca en tales errores [...] cada uno de estos paisajes, sin perder su concreción real, adquiere un segundo valor que lo transforma en unidad significativa dentro del unitario discurso que constituye esta poesía: indagación sobre el sentido de la vida, sobre la consistencia ontológica de lo real, bajo la apariencia de un relato autobiográfico" ("La obra completa de Francisco Brines", *Jugar con fuego. Poesía y crítica*, 1, 1975, p. 37).

[406] José Carlos Mainer, "Para esperar la nada", *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona, Crítica, 1994, p. 88.

y la derrota sufrida frente al tiempo. Un aire de leyenda, se percibe en versos como estos donde todo país de origen es un reino lejano y existe el sueño de una tierra prometida:

> Hablaban con amor
> de sus lejanos reinos, y olvidaban
> la sigilosa huida del hogar,
> el deseado encuentro con la tierra
> de la esquiva alegría.
> [100]

De esta manera, los lugares visitados en este poemario remiten probablemente a viajes reales (de sobra es conocida la estancia de Brines como lector de español en Oxford, por nombrar uno de los espacios citados en los poemas, o su nacimiento en el pueblo valenciano de Oliva). Pero además de la interpretación biográfica, el propio texto nos permite una doble, o triple lectura: la visión de esos desplazamientos como una búsqueda que es retorno al reino perdido; y a la vez el viejo tópico de la vida como un viaje. Un viaje, que a diferencia del otro, no es decisión del sujeto, ya que es el tiempo el que nos obliga a dejar la infancia y correr hacia la muerte, convirtiendo al viajero en un exiliado de su verdad más íntima.

No obstante, aunque la imagen del viaje sea central en este libro, y la propia división del poemario invite a leer los distintos poemas como parte de un proceso, debemos tener cuidado en no caer en una interpretación demasiado rígida. El propio Brines, al referirse a *Palabras a la oscuridad*, nos aporta estas esclarecedoras palabras:

> Yo nunca proyecto un libro; cuando he intentado proyectarlo, me he detenido.
> [...]

> [...] me ocurrió sólo con *Palabras a la oscuridad* en un momento determinado y me vi detenido. Entonces, lo borré. Ha quedado algo en la estructura, pero tuve que borrarlo, porque si no, no podía seguir.[407]

Frente a la estructura siempre unitaria de una novela, el libro de poemas o de cuentos se mueve entre el carácter unitario del volumen y la simple recopilación de materiales heterogéneos (frecuentemente por razones meramente cronológicas). En la elaboración de un poemario (lo mismo podríamos decir de una colección de relatos), intervienen al menos dos tiempos: uno, el tiempo de escritura de cada poema, y otro, el de la organización final del volumen. Hay que tener en cuenta que la ordenación definitiva afecta al sentido particular de los poemas, cuya lectura puede verse modificada por el contexto en que se inscribe. Por otro lado, es de esperar que un clima emocional semejante aparezca soterradamente como continuidad en poemas escritos en una misma etapa biográfica del escritor. Así, no es de extrañar que aunque no se dé una estructura rígida, sea posible leer los distintos textos como algo más que una antología poética.

Hay que añadir también que las irregularidades del esquema favorecen el efecto global del libro. Se nos aleja de una lectura rígidamente alegórica que el lector debe descifrar como un jeroglífico. El poemario gana en calor humano. Nos sentimos atraídos por una escritura que recoge el desorden de la vida pero también el esfuerzo humano para hallar un sentido (o la constatación de un sinsentido) a la complejidad de la experiencia.

Pese a la advertencia del autor, la división hecha por el propio Brines en su libro es la mejor guía para comprender su itinerario, ya que la estructura no es en efecto rígida, pero sí está orientada en una determinada dirección. Si bien es cierto que la totalidad de los poemas no obedecen a un esquema global claramente determinado, subsisten suficientes trazas de dicho esquema como para que el lector tenga la impresión de un orden no arbitrario. La primera etapa (sección primera del libro) es por supuesto la de la infancia. O mejor dicho, ya que de un viaje se trata, de los espacios de la infancia. Esos espacios, en algunos momentos claramente identificados con el paisaje levantino, suponen una experiencia de comunión con la tierra. Sin embargo, la voz poética no se

[407] Christine R. Arkinstall, op. cit., 1994, p. 256.

sitúa sino rara vez en un presente revivido a través de la memoria. El uso del imperfecto se impone cuando el yo se acerca a la niñez, ya que, como reza el título del segundo poema, la visión del viajero es ya recuerdo, nace "Después de la infancia". El tiempo de la evocación y el tiempo dolorido del presente se comunican y se funden en un mismo poema, lo que da a esta sección un clima emocional lleno de ambigüedad pero en el que ya se insinúa la amargura del último apartado.

La segunda sección expresa propiamente la salida al mundo. Significativamente el primer poema se llama "Al partir":

> El joven, con el alma inquieta,
> abandonó su reino,
> cuando las lentas horas
> cubren los naranjos del valle.
>
> Y así inició el camino,
> desnuda la cabeza, altos
> y lejanos los ojos;
> sin cobijo, duro, su pecho.
>
> [97]

La lejanía es el eje sobre el que gravita este texto: "altos/ y lejanos los ojos" nos encontramos aquí con ese doble esquema espacial que hemos señalado ya: el impulso ascensional y la tentación del viaje, la llamada del horizonte. Se abandona el reino de la infancia, con sus "lentas horas" que recuerdan al tiempo psicológico de la niñez y que evocan así un espacio donde el ser humano es más poderoso que el devenir. El valle, espacio cerrado en gran medida, es sustituido por el camino (el río que nos muestran los siguientes versos es también un sendero que invita a recorrerse). La dureza del pecho nos habla de la fortaleza de este joven, todavía muy cerca del espacio paradisíaco que le convirtió en un dios, pero a la vez se evidencia su falta de protección ("sin cobijo") ante el nuevo mundo que se ha abierto ante él. De repente, tiene lugar un encuentro, que el lector recibe lleno de misterio ya que nada se explica.Todo queda abierto. Parece como

si nos encontráramos ante un episodio de libros de caballería, donde un barco misterioso ofrece una aventura al caballero andante, o como el encuentro sorprendente de "El conde Arnaldos" de nuestro Romancero. ¿A quién se refiere el "ellos" del poema?

El día amaneció
suave sobre unos verdes campos,
vio cerca un río, y unas velas
rodeadas de aves.

Pasaban encendidos de amor,
de vino, de alegría,
y ellos, con sus jóvenes voces,
extraños le llamaban.
[97]

Como una nueva versión del viaje a Citerea[408], el yo lírico se ve impelido a embarcar junto a esas personas, que a la luz de los poemas siguientes no son sino otros jóvenes. La Juventud aparece como un viaje misterioso, mágico, hacia el placer y la compañía. Sin embargo, las voces que tientan al viajero son "extrañas", como si ya en este primer poema se anunciara el desencanto final y la soledad que acaba imponiéndose al yo lírico, soledad muy distinta de la soledad paradisíaca, narcisista del Reino.

Se nos presenta en este y otros poemas a un joven caminante, a un "extranjero" [98] en confiada búsqueda de un lugar propio. Si la etapa cronológica es la juventud, el correlato espacial serán los espacios mediterráneos: especialmente, Italia. Asimismo, si en la primera sección, eran los entornos naturales los protagonistas casi absolutos del poema, ahora cobran importancia los espacios urbanos. Tal y como veíamos en nuestro estudio de la ciudad, son en su mayor parte espacios en íntima relación con la naturaleza, con lo que se le ofrece al yo lírico la ilusión de haber entrado en la comunidad de los hombres sin romper con el mundo natural.

[408] Cf. Antonio García Berrio, op. cit., pp. 474-475.

La juventud es vista como un tiempo de plenitud, aunque menos luminoso que la infancia. Destaca un afán de comunicación con los otros, el placer de la compañía, de la amistad y el amor. Un delicado hedonismo parece insinuarse tras algunos versos. Todo esto viene reforzado por el recuerdo de la cultura grecolatina, a través del Renacimiento o directamente ante los vestigios de la Antigüedad. El arte clásico, en especial, el helénico, supone una de las máximas exaltaciones de la juventud. A esa valoración de la juventud y del placer, de la buena compañía y la amistad, se une en algún momento ("Versos épicos") la insinuación de un homoerotismo no prohibido, también fácilmente identificable con la época clásica. De esta manera, el espacio circundante, con su mezcla de naturaleza y cultura, parece favorable a la instalación del sujeto poético. No sucede así sin embargo. Ya desde un principio, percibimos que el exiliado recibe como únicos frutos la soledad y la pérdida de la juventud, robada por el omnipresente tiempo. Así empieza a constatarse en la poesía de Brines la degradación progresiva del espacio urbano, que ya hemos comentado, y con ella la ruptura de la Utopía de la Juventud: no es esta edad la meta del camino, sino una estación de paso hacia la muerte.

El tercer apartado es el que peor encaja en la estructura del viaje. Para José Olivio Jiménez, hay un salto temporal hacia el pasado, en el que se descubre "[...] la inutilidad de cualquier esfuerzo trascendente del hombre, bien en el deseo de alguna huella de humana permanencia ("La piedra del Navazo"), bien en la voluntad de asegurarse un conocimiento definitivo y salvador ("El caballero dice su muerte")[409]. A este viaje hacia el pasado, viaje de la fantasía y la memoria hacia el pasado histórico, añadiría yo un elemento más, al que ya he hecho referencia en anteriores capítulos: la posibilidad de establecer el reino perdido en dos ámbitos muy distintos, aunque frecuentemente relacionados bajo una misma concepción ideológica[410]. En el primer poema, aparece el país propio como un lugar hasta cierto punto ajeno, al que no se puede llamar en realidad patria. En el segundo, se niega la posibilidad de encontrar ese reino anhelado más allá de la muerte, pues ese reino de los cielos, además de ser dudoso, de existir no sería deseable. El reino no es ningún país en concreto, y menos uno cuya sociedad

[409] *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, ed. cit., p. 88.

patriarcal reprime los deseos y la alegría del cuerpo. Pero tampoco es el reino de Dios su lugar propio, porque su reino sí es de este mundo.

La sección cuarta lleva el itinerario poético hacia Inglaterra. Las experiencias parecen dejar paso a las reflexiones, como si la vida perdiera intensidad. Por ello, el viaje hacia las islas es también el viaje hacia el final de la juventud y hacia el presentido otoño del vivir. Los poemas ingleses, tal y como nos ha mostrado el análisis, vienen a mostrar desde la configuración específica del espacio que la vida no es sino la constatación del declive otoñal, el viaje definitivo hacia el invierno. Ni siquiera el trayecto que en "La mano del poeta (Cernuda)" supone el encuentro con uno de los maestros de su voz poética puede llegar a ser algo más que la admiración ante la figura solitaria que se niega a compartir la degradación de su entorno. Todo existe "hacia la nada angosta" [133], y ese "hacia" revela despiadadamente la dirección del camino, de todo camino: no hay más trayectoria para el ser humano que la que conduce al morir.

La sección quinta ofrece un retorno a la experiencia de luz, de vida plena, pues el amor es en cierto modo un retorno al reino originario. Aquí el escenario central es, sobre todo, el cuerpo amado. Sin embargo, el viajero sabe que ese reino es fugitivo, pues está bajo el dominio del tiempo y así la esperanza se convierte en el desengaño del "desterrado monarca de un cuerpo imperdurable" [175].[411]

La memoria es también en sí misma un viaje. Si el camino que conduce hacia delante nos lleva a la vejez y la muerte, se hace necesario volver atrás. En esa búsqueda del tiempo perdido que constituye el largo poema de la sección VI el poeta se encuentra con distintos espacios que no logran salvarle de un espacio y un tiempo hostil.

Dicho poema, "Relato superviviente", tiene la apariencia de un recorrido caótico, muy acorde con la libre asociación que suele ser uno de los mecanismos de la memoria: no existe un orden cronológico estricto, ya que el episodio narrado en primer lugar, el de Delfos, parece corresponder a un período posterior al que le sigue (en París), donde la inocencia del protagonista es sin duda previa al episodio amoroso que aparece al comienzo. Tampoco hay un orden geográfico, ya que las dos referencias a Grecia

[410] Por ejemplo, la del franquismo, contexto histórico en el que se escriben estos poemas.

(Delfos y Corfú) están separadas por el episodio ocurrido en la capital de Francia y el recuerdo amoroso en Salzsburgo. Sin embargo, creo que, bajo el aparente caos, existe una cierta lógica, un esquema de búsqueda disimulado en el azar de los nombres y lugares.

El episodio cumbre tiene lugar en Salzburgo. A ello contribuyen tanto la disposición del poema como el número de versos dedicado a esta experiencia (51 frente a los 3 de Valencia, los 28 de Delfos y Oxford, los 29 de París, los 8 dedicados a Ferrara y los 4 versos donde se habla de Corfú), que resulta ser así la que mayor peso tiene en el cuerpo textual. Por otra parte, tras la introducción en Valencia, asistimos a tres episodios que tienen en común el tema del amor y el deseo, Delfos, París y Salzburgo. Pero esta temática compartida se desarrolla de distinta manera en cada uno de estos lugares: frente a la actitud contemplativa en Grecia y la inexperiencia reflejada en la capital francesa, el episodio austriaco culmina en un encuentro amoroso consumado en medio del esplendor de la naturaleza. Luego, tras haber llegado a la cumbre, el poema hace una pequeña recapitulación del azaroso viaje del recuerdo que hasta ahora nos ha ofrecido:

> Estos lugares pasan traídos del azar
> hasta mis ojos,
> tocando el corazón.
> [191]

Momento anticlimático de reflexión que ha seguido inmediatamente al clímax del encuentro amoroso, reforzando así su valor nuclear dentro de la composición[412]. Esa reflexión viene apoyada por dos ejemplos (Corfú y Ferrara), a los que apenas se dedican versos, para llevarnos en seguida al espacio final del poema, Oxford, donde la intensa vivencia de muerte viene a ser el reflejo invertido de la experiencia amorosa (en la que no faltaron sin embargo avisos de muerte, como esos insectos de vida fugaz que habitaban el bosque [191]).

[411] Al espacio del cuerpo dedicaré la próxima sección.

En Austria, el yo lírico parece haber culminado una búsqueda mágica: ha tocado el paraíso, "el centro de la rosa", Edén relacionado con el sagrado territorio del amor:

> El tiempo, rodadizo, llega de los caminos polvorientos
> con crecido cansancio, y el buen olor de los bosques ocultos.
> Y así, sin que mis manos golpeasen las aldabas de plata
> me he adentrado en Salzsburgo,
> en la mansión del aire claro;
> he penetrado el centro de la rosa.
> [189]

Esta hermosa expresión, que en el poema remite quizás al rosetón de una catedral (un espacio sagrado por tanto), recuerda a la rosa de luz de Dante en el *Paraíso*, flor mística en cuyo centro se oculta la divinidad.[413] Sea esa la fuente del poema u otra, lo cierto es que tanto la rosa mística como la erótica remiten al simbolismo del centro, del espacio sagrado por antonomasia, origen del mundo y por tanto fuente inagotable de vida, lugar a salvo de la destrucción temporal[414]. No es además Salzsburgo, el único centro nombrado en el poema: la mención primera de Delfos resulta muy significativa, ya que, como es sabido, este santuario era considerado el *ómphalos*, el ombligo, el centro del mundo para la Antigüedad griega. Por otra parte, imágenes como las "aldabas de plata" o "la mansión del aire claro" dibujan un escenario mágico, como el castillo de tantos cuentos de hadas donde aguarda el prodigio. Los sucesivos espacios que se nombran: la ciudad, el templo, el jardín, el bosque, suponen un progresivo sentimiento de intimidad, de espacio protegido, cerrado (de hecho, el poema habla de "la cueva del bosque" [108]). En torno a la intimidad secreta de los amantes se va cerrando el espacio, sagrado en su aislamiento frente al mundo del devenir. Sin embargo, la imagen de la vida como

[412] Esta disposición remite asimismo a la propia estructura de *Palabras a la oscuridad* donde la sección quinta de poemas amorosos y el propio "Relato superviviente" suponen una ilusión de cumbre alcanzada, que vendrá a desmentir la sección última del poemario.
[413] Canto XXX; vv. 100-129 y Canto XXXI, vv. 1-27 (Madrid, Cátedra, 1998). Cf. el artículo "rosa" en la edición citada del diccionario de símbolos de Chevalier y Gheerbrant.
[414] Vid. Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, ed. cit., pp. 34-43.

río vuelve a imponerse al final del poema y con ella la conciencia de la irreversibilidad de esa corriente, donde ya la vida y la muerte se entremezclan.[415]

No hay, pues, santuarios a salvo del tiempo. La rosa se marchita y nada fue hallado en su centro. Ciertamente un mundo irreal, en el que nada permanece, no puede tener centro alguno. *In illo tempore* fueron centro el valle y la casa de la infancia pero ese *ómphalos* es inalcanzable para quien ha sido expulsado del único reino posible.

Finalmente, la sección VII deja de lado el camino al comprender que toda búsqueda es inútil. Así, se impone la experiencia de desposesión radical, y el frío, el humo ocupan ya definitivamente el ámbito del poema, cuyas palabras se alejan de la luz aprendida en el lejano reino de la infancia. Las referencias al arte, que analizaré en otro apartado, permiten atisbar otra posibilidad en los espacios imaginarios de las creaciones artísticas, pero ni la música ni la pintura, ni siquiera la poesía (lo veremos) podrá arrancar al hombre de su condición de exiliado: el único Reino, el único paraíso es el del origen y por tanto todo viaje es un error, pero un error inevitable ya que el vivir nos impulsa, queramos o no queramos, a emprender la marcha.

[415] Vid. Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea: cuatro estudios y una introducción*, pp. 69-72.

5.6.2. La presencia del viaje en poemarios posteriores

Consecuentemente con lo expuesto, los siguientes poemarios no nos ofrecerán ya un trayecto en el que medie la voluntad del sujeto. No existe ya la ilusión de la búsqueda. Por eso, cuando en *El otoño de las rosas*[416] nos encontremos con diversos "poemas africanos" (que habían aparecido bajo tal epígrafe, como sabemos, en la revista *Peña Labra*), no aparecerán unificados dentro de la misma sección sino dispersos en el conjunto de los poemas, como si al quedar rota la ilusión de un espacio de salvación, la ordenación por criterios geográficos, siquiera aproximada, se convirtiera en algo superficial, anecdótico, ya que es ahora la melancolía del yo lírico la que unifica todos los espacios y los hiere con su propia conciencia de tiempo. La tímida organización geográfica que en *Palabras a la oscuridad* apuntaba hacia un poderoso esquema simbólico, ahora (precisamente por la dolorosa conclusión de dicho libro) resultaría superflua. No obstante, en algún texto aparecen imágenes relacionadas con la búsqueda: en esos pocos ejemplos tenemos la impresión de que el yo lírico fuese un peregrino que en el espacio del desierto persiguiera una eternidad imposible. Así en "Existencia en Trafaut":

> ¿Y cuando llegaremos a Trafaut,
> el último crepúsculo del mundo?
> [...] No viene de los cielos, sube desde las peñas
> para encender la cordillera toda,
> y en ámbito de Dios se transfigura [...]
> Todo ha llegado a nada.
>
> [451-452]

Dios imposible que se borra en la noche, irreal como el soñador que sueña un mundo y lo condena al despertar en la muerte en "Viaje por el Nilo":

[416] Vid. Alejandro Duque Amusco, Introducción a Francisco Brines, *Antología poética. Espejo ciego*, ed. cit., pp. 36-37.

Un sueño está soñando los sueños de los otros.
Y todo al fin será desvanecido.
Y ahora el Nilo, que es espejo de fuego, recuerda aquel sonar
del vuelo de los ibis [...]
[466]

José Olivio Jiménez ha señalado cómo *La última costa* recupera, en la misma disposición de sus poemas, la imagen de la vida como un viaje, aunque ese viaje sea sobre todo interior:

> Como en otras parcelas de la poesía de Brines, pero alzándola a hora a la organización *interior* (sólo interior, no textualmente visible) de *todo* un libro [...] el poeta ha dispuesto sus piezas sobre la metáfora del andar, el viaje, el camino, la sucesión. No nos hace explícitos, sin embargo, los tramos divisorios de ese viaje, no nos describe las etapas o fases del mismo [...][417]
> [...]se trata aquí de un viaje fragmentario y mental hacia el destino de incertidumbre y niebla que nos aguarda al final del volumen; vale decir: al final del viaje.[418]

El último poema de *La última costa* volverá a hacer explícita la verdad de todo itinerario, que a la postre no sucede en el espacio sino en el tiempo: "en el viaje aquel de todos a la niebla" [533] la muerte se convierte en el último trayecto. Quizás por ello en este poemario[419] se recuerda también aquella época en la el viaje era sólo invitación para el niño, cuando el mar era el don de un espacio ilimitado. "El largo viaje a Oriente" se titula un poema en el cual, ya desde el título, es palpable esa nostalgia del origen, el deseo de llegar al lugar del nacimiento de la luz:

En aquella mañana de luz azul,

[417] *La poesía de Francisco Brines*, ed. cit., pp. 136-137.
[418] Id., pp. 140-141.
[419] Cf. José Andújar Almansa, "Una biografía poética: sobre *Poesía completa* de Francisco Brines", *Anales de la literatura española contemporánea*, 25, 1, 2000, pp. 56-58.

en barcas jubilosas, las velas desplegadas, partimos al Oriente.
Y entramos en el bronce del pecho de aquel sol.
El mar quedó desierto tras nosotros, bajo una lluvia de oro.
Así tuvo lugar el único viaje.
[501]

Sólo existe un viaje hacia ese lugar, porque sólo puede hacerse con los ojos del niño: sólo él puede entrar en el sol como en el agua ("lluvia"), como en un cuerpo ("pecho") en total comunión con su cálida presencia. El espacio paradisíaco del mundo vuelve a imaginarse como un ámbito cálido y húmedo, como un acogedor vientre materno. Pero ese viaje hacia lo sagrado tuvo un regreso y allí comenzó el declive:

A la tarde volvimos, caídas ya las velas,
derramada en las aguas la púrpura extendida
de aquel día cansado.

(Ya sólo miro el mar por la abierta ventana,
y otras velas que parten matutinas,
regresan a la tarde, sin color,
fatigadas)
[501]

La ventana vuelve a ser aquí la marca de una separación entre el yo y el mundo. El mar no es ya espacio de participación, sino lejanía. Desde la mirada adulta, cabe incluso la posibilidad de preguntarse por la realidad de ese viaje. ¿Realmente se llegó hasta el origen paradisíaco o, como todo viaje, fue sólo un acercarse a la muerte? (digamos, de paso, que es llamativa la semejanza entre este texto y "El barranco de los pájaros": en ambos, la excursión de un solo día equivale a toda una vida humana). Desde muy pronto, el sujeto poético constató la falsedad de aquella promesa:

Me han borrado los años con piedad,
y el cuerpo es sólo un bulto. Aún con vida en los ojos
vigilo los navíos de luz, distantes y amarrados,

en el puerto celeste.
Igual que en la niñez los miro ahora.
Son eternos,
y tiemblan sus fanales en lo oscuro. Son el feliz engaño
del mundo que no ha sido.

Y allí, me lo dijeron y nunca les creí,
habita Dios.
[501-502]

En resumen, en el dinamismo espacial de los poemas de Brines se cumple la constatación del destierro como verdad última del ser humano, la imposibilidad de habitar ningún espacio. Si atendemos a los esquemas de espacialización imaginaria que, siguiendo a Durand, García Berrio señala en su *Teoría de la literatura* (elevación, caída, expansión, choque, retracción, centramiento, cerco...)[420], nos encontramos con que la poesía de Brines va tomando y rechazando las sucesivas opciones que le ofrece el dinamismo espacial. En la sección anterior, vimos cómo la elevación acaba convirtiéndose en caída, transformando además el espacio ilimitado de la bóveda celeste es un espacio cerrado, que puede producir la sensación de cerco: la altura deja de ser promesa de eternidad para convertirse en una vaga amenaza que pesa sobre el destino humano, oscuridad que cae sobre nosotros cada tarde como preludio de la noche definitiva o luz que, como un rayo divino, se precipita letal sobre los seres. Asimismo, la expansión que supone todo viaje acaba conduciendo a la disolución final en la oscuridad. Ni siquiera espacios protectores como la casa o el valle de la infancia están a salvo de la acción temporal: incluso los valores positivos de protección de estos ámbitos llegan a ser sustituidos por los valores negativos de la soledad y de los límites, como esas ventanas que ofrecen a la par que niegan la comunión con el mundo. Queda pues sólo la "nada angosta" [133], la angostura del ser que ve cómo poco a poco la vida le va cerrando posibilidades, lo que contrasta poderosamente con una niñez que era pura posibilidad. El espacio va haciéndose irreal, se difumina en la luz crepuscular, como si,

[420] Ed. cit., p. 520.

herido el mito personal del niñodiós, perdida la utopía de la niñez, del espacio sin tiempo, los espacios realmente existentes, realmente habitables sólo pudieran albergarse en el pasado, en la frágil memoria. Ese es el único retorno, y quizás es también (lo veremos) imposible. No es posible regresar al espacio abandonado, porque en el fondo se desea también volver a la época de la infancia, tiempo espacializado en la vivencia sagrada del niño. Rota la ilusión del tiempo cíclico, se quiebra asimismo la ilusión del regreso . Escribe el poeta en *La última costa*:

> Habito en un invierno [...]
>
> [506]

Al final el ser humano sólo puede habitar un tiempo, no un espacio, y su única morada es el invierno, acaso el otoño aún luminoso de las rosas. Pero en el tiempo siempre se está de paso. El tiempo en realidad no se habita, porque es imposible residir en una corriente que nunca se detiene: como escribía Valente, nuestra verdad es el exilio, no el Reino. Y sin embargo en la poesía de Brines, persiste ese amor por los espacios del mundo, ya que en ellos el desterrado encuentra en ocasiones ese acorde con la vida que supo de niño. Acorde fugaz pero que en su leve aparición da razón de ser a una palabra poética que se resiste a su existir pasajero, a ser tan sólo el acta de un destierro:

> Yo soy el expulsado
> que ha encontrado su aliento en estas rocas,
> y como late el mar late mi vida,
> en el nivel más alto de los astros,
> y ahora respiran juntos
> el firmamento, el mar y el expulsado.
>
> [514]

5.7. "El más hermoso territorio": el amor y el cuerpo como reino

Como es habitual en la obra de Brines, unas frases encabezan la sección quinta de *Palabras a la oscuridad*. Una breve línea, en el contexto del viaje simbólico que sustenta el poemario, introduce por primera vez en la obra poética de Brines la espacialización del cuerpo y del amor:

> ¡Éste si es el más hermoso territorio...! Pero esta tierra es fugitiva.
>
> [153].

El yo lírico, en su exilio del paraíso, recurre a ese espacio mínimo y frágil de otro cuerpo, hecho de la misma sustancia perecedera. Haciéndose eco de esta expresión, Brines dará por título "El más hermoso territorio" a uno de los poemas eróticos de *El otoño de las rosas* donde el yo lírico recorre la geografía luminosa y oscura del cuerpo amado en una descripción que ya no vela la identidad homosexual. En este texto, el cuerpo del amante se convierte en un paisaje, auténtico jardín para el enamorado, *locus amoenus* donde aguarda la dicha. Por ejemplo, en la descripción del pubis:

> [...] el roce se hace lento
> en el vigor curvado de unos muslos
> que encuentran su unidad en un breve sotillo perfumado.
> Allí en la luz oscura de los mirtos
> se enreda, palpitante, el ala de un gorrión,
> el feliz cuerpo vivo.
> O intimidad de un tallo, y una rosa, en el seto,
> en el posar cansado de un ocaso apagado.
>
> [455]

El vello púbico se convierte en una breve espesura, y el cuerpo del amante empieza a revelársenos así como microcosmos en el cual se resume un macrocosmos que el ser humano no logra abarcar. El poeta duda si usar una imagen animal o vegetal como

término de comparación para el miembro viril: en cualquier caso, se trata de un encuentro con la naturaleza primordial, si bien dicha naturaleza evoca más un jardín que un bosque, como si fuera necesario recalcar que se trata de una naturaleza a la medida del ser humano[421]. La descripción de la cintura y del pecho dibujan también un paisaje, la ardiente latitud del deseo:

Del estrecho lugar de la cintura,
reino de siesta y sueño,
o reducido prado
de labios delicados y de dedos ardientes,
por igual, separadas, se desperezan líneas
que ahondan, muy gentiles, el vigor más dichoso de la edad,
y un pecho dejan alto, simétrico y oscuro.
Son dos sombras rosadas esas tetillas breves
en vasto campo liso,
aguas para beber, o estremecerlas.
Y un canalillo cruza, para la sed amiga de la lengua,
este dormido campo, y llega a un breve pozo,
que es infantil sonrisa,
breve dedal del aire.
[456]

El acto erótico se convierte así en un viaje, pero no en un viaje épico hacia un país desconocido, sino en el trayecto de quien reconoce una tierra familiar, un país fertil donde no falta el agua. Sin embargo, esa familiaridad, al llegar a la cabeza, se adentra en un espacio sagrado, en el que además se hace más evidente la imagen del cuerpo humano como microcosmos, pues la cabeza viene a ser como la cumbre de la montaña, con la cual el hombre comparte la verticalidad, la cercanía con el cielo:

[421] Véanse las referencias a Brines presentes en el artículo de José Romera Castillo, "Un Eros literario: el Eros fálico en la poesía española actual", *Eros literario, Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988.* Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 373-374.

En esa rectitud de unos hombros potentes y sensibles
se yergue el cuello altivo que serena [...]
el tronco del que brota un vivo fuego negro,
la cabeza: y en aire, perfumada,
una enredada zarza de jazmines sonríe,
y el mundo se hace noche porque habitan aquélla
astros crecidos y anchos, felices y benéficos.
Y brillan, y nos miran, y queremos morir
ebrios de adolescencia.
Hay una brisa negra que aroma los cabellos.

[456]

Volvemos a encontrarnos una de las imágenes obsesivas de Brines: la zarza ardiente. Un fuego negro brilla en el pelo: evidentemente, es una referencia al color oscuro de los cabellos, pero el poder poético de esa imagen nos lleva más allá. El cabello se confunde con la noche y su misteriosa belleza: hay en ella un fuego oscuro, que convierte la amenazante nocturnidad, que en otros textos albergaba la amenaza de la nada, en un ámbito divino, superior. No es de extrañar que se produzca un rejuvenecimiento de la pareja: "ebrios de adolescencia", los amantes parecen regresar a un tiempo anterior: el amortiguamiento de la conciencia, que la ebriedad del deseo erótico produce, borra todo recuerdo del devenir y de la muerte. Los ojos de la persona amada brillan en esa noche como estrellas: si la pérdida del reino de la infancia supuso la desaparición de los astros, su recuperación en el cuerpo del amante nos habla de una reintegración, de un revivir el ensueño de la eternidad.

Llama la atención que en este recorrido por el cuerpo amado, el yo lírico repite un esquema espacial que encontrábamos, por ejemplo, en "El barranco de los pájaros". Aquí tras la ascensión por la montaña sagrada hacia las estrellas[422], viene también el descenso:

He bajado esta espalda ,

[422] Ascensión que en este caso no se ve frustrada a diferencia de lo que ocurre en "El barranco de los pájaros".

que es el más descansado de todos los descensos,
y siendo larga y dura, es de ligera marcha,
pues nos lleva al lugar de de las delicias.
En la más suave y fresca de las sedas
se recrea la mano,
este espacio indecible [...]
[...] el sitio envilecido
por el soez lenguaje.
[456]

Frente a otras imágenes de descenso que encontramos en la obra poética de Brines, ahora la bajada no es el momento de declive sino por el contrario de máxima plenitud. Protegido por la intimidad, el descenso queda eufemizado y la temida disolución en la muerte se transforma, desde la imaginación Nocturna, desde el impulso erótico, en fusión con el amante:

Inacabable lecho en donde reparamos
la sed de la belleza de la forma,
que es sólo sed de un dios que nos sosiegue.
Rozo con mis mejillas la misma piel del aire,
la dureza del agua, que es frescura,
la solidez del mundo que me tienta.
[456]

Estos versos expresan uno de los sentimientos más potentes y contradictorios del erotismo: el deseo de romper los límites, la ebriedad de la fiebre sexual y del orgasmo, que convive con la fascinación por esos mismos límites, por la belleza de las formas del cuerpo amado que son frontera y a la vez puente para el amante. Entre la fascinación apolínea y el éxtasis dionisíaco, se cumple esa difícil síntesis que, para Bataille, nace de "[...] la oposición entre la plétora del ser que se desgarra y se pierde en la continuidad, y la voluntad de duración del individuo aislado"[423], que no es sólo duración del yo, sino

[423] Georges Bataille, *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 2000, p. 146.

también del otro. Ese vaivén entre la forma (divina según Brines) y su disolución se percibe muy bien en el poema: la "piel del aire", "la dureza del agua" nos remiten a una síntesis conciliadora entre la confusión y el límite. La piel se hace aire y la carne agua: son materias que no oponen resistencia, penetrables por tanto (la penetración del coito se convierte así también en símbolo de ese borrar las fronteras del cuerpo). Pero al mismo tiempo podríamos decir que el aire se hace piel y que el agua se ha transformado en carne: en el cuerpo amado, el poeta encuentra un camino para reconciliarse con el mundo, con su "solidez", con sus límites.

Si en el acto sexual se vive la ilusión de una comunión plena aun cuando los cuerpos sigan siendo dos, de igual manera los límites del mundo no son sentidos como barreras infranqueables: no olvidemos el valor del elemento acuático en el imaginario de Brines. El campo semántico del agua es importante en el poema ("aguas", "beber", "canalillo"[424], "sed", "pozo", ...) no sólo porque, en lo que es casi una imagen convencional, el deseo sexual se identifique con la sed ardiente, sino también porque el elemento acuático ofrece la vivencia de materias comunicantes, que se funden entre sí. No es casual tampoco que este tramo del viaje concluya en el ombligo que es llamado "infantil sonrisa". La vinculación con la niñez de esta parte del cuerpo es evidente: el ombligo nos recuerda que una vez estuvimos ligados al cordón umbilical, que una vez estuvimos tan fundidos a otro ser que éramos parte de la misma vida. El acto erótico es así también un regreso a ese reino inmemorial en el que existía una fusión plena, sin la separación de la conciencia, sin la desasosegante presencia de un yo.

Al igual que en determinadas descripciones del paisaje natural hemos encontrado alusiones a los cuatro elementos de la tradición clásica, aquí el cuerpo es también tierra y fuego, aire ("breve dedal del aire" se llama también al ombligo) y agua. Así se evidencia una vez más su carácter de microcosmos[425], universo en el que un dios se revela:

[424] Es curiosa constatar que Brines utiliza aquí una expresión muy coloquial, normalmente referida al cuerpo femenino (la separación entre los pechos que deja entrever el escote) para situarla en la isotopía del agua.

Allí el profundo goce que repara el vivir,
la maga realidad que vence al sueño,
experiencia tan ebria
que un sabio dios la condena al olvido.
Conocemos entonces que sólo tiene muerte
la quemada hermosura de la vida.

[457]

La experiencia erótica pertenece al terreno de lo indecible: hay algo de ella que no puede plasmarse en la escritura. Ni la memoria ni la inteligencia pueden retenerla, porque la ebriedad es precisamente la ausencia de lucidez. Es una experiencia divina pues trasciende la inteligencia humana y esa divinidad se revela asimismo en la posibilidad de revivir la sensación de comunión con el mundo, que el Tiempo había arrebatado a los amantes[426]. El acto erótico se convierte por tanto en una experiencia de lo sagrado, en el sentido que le daba Bataille, de la "continuidad del ser"[427]. Sin embargo, esa superación de la discontinuidad no deja de ser una muerte y como tal muerte supone la pérdida de consciencia. Como otros descensos de Brines, la caída acaba en un morir. Sin embargo, la *petite morte* del orgasmo en este texto no está vista negativamente. Incluso le permite al yo lírico aceptar, siquiera temporalmente, la presencia de la muerte en el seno de la vida: sólo podemos morir porque hemos vivido antes. La muerte testimonia que hubo vida al igual que la ceniza es testigo del fuego que ardió.

El cuerpo, el amor, como espacio, es un elemento que en absoluto debe sorprendernos.[428] Al analizar la temporalidad en Brines, señalé como el tiempo nos destierra de nuestra propia corporalidad. El verdadero exilio es en nuestro poeta la expulsión del cuerpo sagrado del niño, del cuerpo glorioso del joven, para ir adentrándose en el largo destierro de la madurez y la ancianidad. Pero frente a la

[425] "El ser amado es para el amante la transparencia del mundo" (G. Bataille, op. cit., p. 26).
[426] Cf. Francesco Alberoni, *El erotismo*. Barcelona, Gedisa, 1986, pp. 172-173, 223.
[427] Op. cit., p. 27.
[428] Cf. "Espacialidad del cuerpo" en Ricardo Gullón, *Espacio y novela*. Barcelona, Bosch, 1980, pp. 136-140 (aunque las reflexiones de Gullón se refieran a la novela, sus palabras son en buena medida aplicables a otros fenómenos literarios).

identidad del propio cuerpo que se pierde en los espejos, surge la inquietante corporalidad de la persona amada. Los valores afectivos del espacio se cumplen de manera eminente en ese ámbito reducido del cuerpo: es éste un espacio que es intimidad, que invita a la unión, "microcosmos que realiza en sí el macrocosmos"[429], pequeño mundo a la medida del amante como lo eran los espacios privilegiados de la infancia, como siguen siéndolo a veces los espacios de la naturaleza.

Por otra parte, toda experiencia erótica tiende, como he dicho, a la disgregación al menos momentánea de las barreras de la individualidad. Que los místicos (el gran San Juan de la Cruz, entre ellos) hayan acudido al lenguaje erótico para expresar su unión con la divinidad no puede extrañarnos. La unión sexual evoca el retorno a la patria primera, a la indiferenciación originaria cuando el yo no imponía sus fronteras al mundo, a la mirada por tanto de la infancia. Escribía Octavio Paz que el amor

> [...] es la experiencia del regreso al origen, a ese lugar que no está en el espacio y que es nuestra patria original. La persona amada es, a un tiempo, tierra incógnita y casa natal, la desconocida y la reconocida.[430]

El amor reinstaura así la experiencia del reino, antes de la caída en el tiempo y la separación. Para el ya citado poeta y crítico mexicano, el acto sexual, y en concreto el orgasmo, es

> reunión de los opuestos, durante un segundo: la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no-tiempo.[431]

Luis Cernuda, en un hermoso texto en prosa, "El acorde", había expresado también esa vivencia de unidad a través de lo sexual:

---

[429] Alberoni, op. cit., p. 172.

[430] *La llama doble. Amor y erotismo.* Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 143. En un poema de *Libertad bajo palabra*, "Cuerpo a la vista", el mexicano había ya plasmado esta visión del cuerpo como territorio sagrado: "Patria de sangre,/ única tierra que conozco y me conoce,/ única patria en la que creo,/ única puerta al infinito" (*Obra poética (1935-1988*). Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 127). A Octavio Paz dedica Brines el poema "Viaje por el Nilo" de *El otoño de las rosas*.

[431] *La llama doble. Amor y erotismo*, ed. cit., p. 110.

> El instante queda sustraido al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres [...]
> Plenitud que, repetida, a lo largo de la vida, es siempre la misma [...] Lo más parecido a ella es ese adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis, de la unión con la vida a través del cuerpo deseado.
> [...] tu experiencia, tu acorde místico, comienza como una prefiguración sexual [...]
> Borrando lo que llaman otredad, eres, gracias a él, uno con el mundo, eres el mundo.[432]

La sexualidad remite a un Edén perdido, a un mundo antes de las división entre el yo y el no-yo creada por la conciencia. Esa nostalgia del Edén la expresa asimismo Vicente Aleixandre en *Sombra del paraíso*. Un texto de este poemario, "Desterrado de tu cuerpo", convierte la separación de los amantes en un exilio:

> [...] Oh mi patria,
> oh cuerpo de donde vivo desterrado,
> oh tierra mía,
> reclamame.[433]

En la poesía de Brines, el amor es igualmente territorio reconquistado y perdido: supone la recuperación de la unidad de los espacios del mundo[434], apartando provisoriamente la amenaza del tiempo. En "Erótica secreta de los iguales", el acto sexual se convierte en una especie de recreación de la cosmogonía, en un auténtico ritual de la vida: la oscuridad de la alcoba parece evocar la noche primordial, anterior a la

[432] *Poesía completa*, ed. cit., p. 614.
[433] Ed. cit., p. 158.
[434] Ese sentimiento lo encontramos también en el relato de Camus que me ha sugerido el título de la sección anterior, "El exilio y el reino", en el que la experiencia del reino, es decir, el sentimiento de comunión con el mundo que experimenta la protagonista, se expresa en el autor de *La peste* a través de un lenguaje que evoca tanto una unión mística como un orgasmo: "Entonces, con una dulzura insoportable, el agua de la noche comenzó a llenar a Janine, sumergió al frío, subió poco a poco desde el centro oscuro de su ser y se desbordó en olas ininterrumpidas hasta su boca llena de gemidos. Un instante después, el cielo entero se extendía sobre ella, tumbada boca arriba sobre la tierra fría" (op. cit., p. 28).

creación del mundo, en la que no existía espacio ni distancia, y consecuentemente no había límites entre los seres que impidieran la fusión total:

> Ingresemos en esta penumbra sin espacio,
> ya que la acción anula la distancia,
> pues que la voluntad de este rito humillado
> es derrotar los límites del cuerpo.
> Hemos formado un ser, con dos centros iguales,
> en donde lo discorde se unifica,
> mas en cada lugar es doble la experiencia.
> Son dos claros del bosque en donde el ciego
> oye sonar la música del mundo,
> la música clemente que en los cuerpos se oculta.
>
> [400]

El territorio del cuerpo es así de nuevo un espacio sagrado, lugar de revelación donde el amante se halla en acorde con el mundo. Si la dolorosa búsqueda de la eternidad acababa negando la música de las esferas, convertida en chirrido de argollas, ahora esa armonía late, no ya en los astros, sino en dos cuerpos. Como imagen de esa comunión con la vida, la penetración sexual es reflejada a través de una imagen acuática:

> [...] se aposenta en la cueva humedecida,
> casa escondida y rosa,
> en el final del mundo.
> [...] en la sima nocturna.
> Es todo intimidad secreta y muy celosa.
> Y allí una carne obsequia, como una ola pequeña,
> a otra carne inocente, y más desnuda.
>
> [400]

Como una ola los amantes se precipitan en el orgasmo. Llama la atención cómo en el cuerpo de la persona amada, volvemos a encontrarnos con el simbolismo del centro, del *ómphalos*, tal y como lo analizábamos en el anterior apartado: en el final del mundo

aguarda la mansión escondida, la rosa secreta, en donde la noche pierde su carácter amenazador para ser intimidad acogedora[435]. Los siguientes versos nos muestran la nueva creación del mundo a partir de ese sumergirse en la noche. Los amantes se incorporan así al tiempo cíclico de la naturaleza, en el que día y noche, destrucción y creación son sólo momentos de la rueda de la vida. En consecuencia, el yo lírico se reconoce como un dios creador:

> Ya la mañana eterna de la infancia
> del mundo nos reviste,
> y nada existe fuera de nuestro propio ser.
> Estoy dentro de mí, de ambas maneras,
> en la acción que yo soy,
> y creo el mar, y el pájaro, y la estrella,
> y en esa fuga intensa y demorada
> en que el goce se enciende,
> y llega un oleaje, y el canto, y el espacio.
> Y todo es realizado
> como quien sorbe luz o ha robado el secreto de la vida.
>
> [401]

Hay algo prometeico en el acto erótico: el amante roba "el secreto de la vida", el fuego divino, la luz de la que surge el mundo. La experiencia sagrada es al mismo tiempo una profanación, pero sobre todo un decir no al tiempo y a su dominio sobre el ser humano:

> Hay en el lecho ardiente
> un vacío de tiempo,
> y las sábanas huelen, si reposas,
> al suave y acre olor del que nace la vida.[436]

[435] Quizás convenga recordar la naturaleza homoerótica de este encuentro: la rosa sexual no es aquí la vagina, sino el ano , y por tanto se produce una inversión aun más radical de valores. Los órganos de excreción no se asocian ya a las heces, es decir, a los restos muertos de la materia aniquilada, sino a la creación, a una vida eternamente renovada, en donde lo inferior y lo superior se tocan.

[436] El poema había aparecido con anterioridad en la revista *Jugar con fuego. Poesía y crítica* (VIII-IX, 1979, pp 7-8) con un final distinto: "Y las sábanas huelen, si reposas,/ como huele en agosto la flor del

[401]

Esa vivencia del sexo como una experiencia sagrada y al mismo tiempo como una profanación[437] la encontramos en otro poema de *El otoño de las rosas*, "Reencuentro en un Viernes Santo". La primera lectura quizás capte tan sólo la provocación evidente que constituye situar un encuentro sexual en una fecha clave de la liturgia cristiana: no sólo se trata de un día que, según la tradición, debe dedicarse a la penitencia, a recordar con dolor y arrepetimiento la muerte de Cristo, sino que además el encuentro relatado, de carácter (suponemos) homosexual, es considerado pecaminoso en cualquier otra fecha para la moral católica. Sin embargo, poco a poco percibimos que en el poema hay un significado no irónico de ese "Viernes Santo". La palabra "santo" es aquí al mismo tiempo blasfemia y oración, si bien se trata de la oración de un agnóstico. Si para el cristiano la pasión de Cristo es un momento sagrado, en el que el creyente es impelido a repetir en su interior el drama de la crucifixión y el gozo de la resurrección del Dios hecho hombre, para el yo lírico el reencuentro supone una experiencia en cierto modo religiosa, un revivir lo que había muerto y un volver a experimentar esa muerte:

De qué modo tan rápido has amado
un cuerpo ya gozado, y que perdiste,
resplandor de otra noche ya extinguida.

Viernes Santo de amor, el plenilunio
es un candor que baña el bello rostro,[438]
esa inmarchita juventud que posa
en el hombro caído de tu edad.
Sonríe el vivo engaño, y ahora subes
por la angosta escalera de esa casa
para apagar la luz que así te enciende.

---

algarrobo". La segunda redacción -la definitiva- recalca el profundo significado del acto sexual, en el que se dirime la lucha entre la vida y la muerte.

[437] Que es por cierto una de las tesis principales del libro de Georges Bataille (cf. op. cit., passim).

[424]

El amante se empeña en apagar la luz que le llena de plenitud. El sexo, a la par que conjura la muerte, repite el drama de toda vida: el amante de este poema no puede dejar de consumar el deseo, de apagarlo a pesar de que la permanencia del deseo es lo que le hace sentir vivo. De igual manera no podemos dejar de entregarnos al fuego de la existencia a pesar de que el destino final sea la ceniza. Como un rito, nos vemos impelidos a repetir esa liturgia que nos salva al tiempo que nos condena.

Con todo, esa consumación queda como un momento de plenitud al que no es posible renunciar. Al estudiar la presencia del agua en el imaginario de Brines, vimos esa cercanía del elemento acuático a la vivencia paradisíaca de unidad con el todo. Por ello, no es de extrañar que el acto sexual tenga lugar en muchos poemas de Brines en una playa, cuando no en el mismo mar[439]:

> Era la playa estrecha e irregular, junto al mar sosegado en el crepúsculo;
> y el mundo va a morir, porque en la soledad y en la belleza
> tendrá lugar el acto del amor dentro del agua.
>
> [326]

Imagen ambivalente, el mar como el sexo evoca esa confusión de los límites, en el que no se sabe si se vence a la muerte o ésta acaba imponiéndose, y sin embargo, es una muerte querida, buscada ciegamente.

En ese hermoso territorio del cuerpo, por usar las palabras del poeta, el poeta se siente dueño del espacio y del tiempo, y una breve noche puede durar cien años:

> Todo el lugar del mundo estaba en ti,
> y sólo mi tormenta lo habitaba.

---

[438] No sé si es ir demasiado lejos, pero este rostro iluminado en medio de la noche recuerda en cierto modo la figura de Cristo y de los santos, cuya cabeza en tantas representaciones pictóricas aparece rodeada de una aureola.

[439] Cf. José Luis García Martín, *La segunda generación poética de posguerra*, ed. cit., p. 267.

Luchamos hasta el alba de aquel siglo [...][440]

[445]

El amor parece ser el último refugio de quien ha conocido todas las disyunciones, todos los exilios. En el bello poema "Causa del amor" [180-181], la persona amada es el reflejo de la deseada armonía de cuerpo y espíritu, en un mundo dominado por el azar y la confusión:

[...] era azarosa creación perfecta.
Un ser en orden crecía junto a mí,
y mi desorden serenaba.
Amé su limitada perfección.

[181]

En "Amor en Agrigento" [166-167], el recuerdo de la persona amada parece contraponerse a un mundo que, según las ideas de Empédocles, se rige por el amor y odio entre las cosas. En el cosmos, es la discordia, el odio, quien gana la batalla a la armonía. Pero eso será más tarde: en el hoy de la escritura es el amor del yo lírico el que logra imponerse. El amor, y esto es fundamental en la cosmovisión de Brines, se enfrenta a la muerte y obtiene una provisoria victoria:

y siento que es mi vida quien aturde a la muerte.

[167]

Resistencia, lucha contra una condena, que otras veces será aceptación resignada. En "Relato superviviente", se evocan la experiencia conjugada de la naturaleza y de la cercanía de los cuerpos, vivencias ambas que recrean la unidad primigenia[441]. Así, los amantes parecen regresar al paraíso terrenal, donde la muerte no existe ya:

[440] Me parece encontrar aquí un recuerdo del episodio bíblico en el que Jacob lucha con el ángel toda la noche (Génesis 32, 23-33). Lo sagrado de la vivencia en el poema se evidencia en la alteración de las categorías temporales.

[...] Juntos los dos
volvíamos del lago,
con el cuerpo inmortal,
pues la dicha habitaba nuestra carne.
[191].

El cuerpo es de nuevo inmortal como lo fue el del niño. Al contemplar la felicidad de unos amantes, el poeta justifica su necesidad de testimoniar su efímera alegría: "Yo canto la pureza" [112] concluye la voz lírica en "Versos épicos". ¿De qué pureza se nos habla? Obviamente, no es la pureza en el sentido tradicional judeocristiano. No es aquí rechazo de la sexualidad ni del goce de los sentidos. La pureza es la inocencia de la mirada, vivir la existencia como si la muerte y la soledad no existieran. Pureza, inocencia, son palabras que asociamos involuntariamente con la infancia, y efectivamente en estas vivencias amorosas hay algo de retorno al origen. Uno de los textos de *Poemas excluidos*, escrito, según confesión del autor, por la misma época de *Palabras a la oscuridad*, muestra sin reservas esta relación entre la niñez perdida y el amor:

Ya ves que si te vas
volveré a la nostalgia del niño que yo fui [...][442]

Ese mundo, tan amado en la infancia, es vivido de otra manera bajo el influjo benéfico de la persona amada. El amor tiene un poder de transfigurar el lugar que le rodea. Hace habitable el espacio más ajeno:

y lejos de la tierra
en donde, como aquí, la luz es negra por el frío,
pero habitan sus ojos.
[175]

[441] Cf. Ricardo Gullón, op. cit., p. 138.

En "Una sonrisa en Bellagio" nos topamos con un espacio hostil:

[...] Escarpadas
eran las dos riberas,
el cielo aborrascado,
y el aire nos traía
gritos enloquecidos,
la ira de los pájaros
en torno de las casas.
[113]

Sin embargo, bastará la sonrisa de un muchacho, que despierta el recuerdo de la persona amada, para que el espacio se transfigure:

Entonces llegó un aire
que retiró el invierno,
y el lago se hizo azul,
y el sol, de nuevo arriba,
giraba con su fuego. [...]
[...] Mi amigo
me señalaba el cielo,
las alas de las aves
serenadas.
[115]

El primer texto de la sección de poemas amorosos de *Palabras a la oscuridad* testimonia asimismo esa tranformación del mundo. El espacio de la realidad sufre una espléndida metamorfosis cuando el amor, como una bendición divina, desciende sobre los seres humanos:

Alguien baja el amor sobre los hombres,
los cubre de su gracia, y al hacerlo

[442] "Madrigal a D.K.", ed. cit., p. 20.

cantan las aves, vuelan, las espumas
dejan el mar en las orillas, crecen
con un temblor las ramas, se desplazan
los astros en el cielo [...]
[155][443]

Mas el título del poema nos da una importante clave interpretativa: "El velo del amor". El amor por tanto es un velo, algo que cubre la realidad, no es lo real en sí. El mundo revelado por la experiencia erótica no es así más que una ilusión que cubre la verdad de la nada y así quedará patente al final del poema.

El tono general de los poemas amorosos de Brines es el elegíaco. Rara vez se escribe desde el gozo del amor: la pérdida, el recuerdo dolorido suele ser la actitud de la brota el poema. No podía se de otra forma: el amor no vive en el reino dorado de la infancia, sino, como se dice en un poema, "en la edad de los hombres" [214]. El amor es la tentativa del regreso, no el reino originario. Por ello, el amor, al perderse, supone enfrentarse cara a cara con la destrucción por parte del tiempo de ese territorio no manchado:

Y si el amor fue menos breve, más
duradero que la luz sobre el valle,
después dejó aterrada a la inocencia.
[89]

Significativamente, el viaje que nos propone Brines en *Palabras a la oscuridad* va de mayor luz a mayor tiniebla con dos claras excepciones: las dos secciones que preceden a la última, la del amor y la de la memoria, recuperan en gran parte la luz de la infancia antes de introducirnos en la desoladora noche final. De este modo, la propia estructura del libro nos invita a ver el amor como un retorno. Sin embargo, como nos dice Brines

[443] Nótese cómo de nuevo la imagen del mundo abarca elementos terrestres (los árboles), aéreos (aves), acuáticos e incluso ígneos (si consideramos los astros como tales). Por otra parte, hay una correspondencia entre el cielo y la tierra, que se muestra en un movimiento descendente como lluvia, y un movimiento ascendente (el crecimiento de las ramas, los árboles) cargado de resonancias positivas.

en el texto introductorio, esa tierra es "fugitiva". El amante fracasa al retener con su propio cuerpo la belleza de ese espacio mínimo tan inestable al fin como cualquier otro ámbito:

> Tenía triste el rostro,
> y antes que para siempre envejeciera
> puse mis labios en los suyos.
> [163]

El territorio del amor, por tanto, al igual que los espacios de la infancia, es un ámbito donde la corriente del tiempo se remansa, pero no se detiene. Aunque en determinadas ocasiones, los amantes pueden sentir que han vencido al tiempo, el amor es sólo una tregua, un paréntesis en el viaje. En el poema "SS. Annunziata" [177-178], la espacialización del amor se concreta en la ciudad de Florencia. En la mayor parte del texto [vv. 1-22], la ciudad es sobre todo el escenario de la historia amorosa. Una de las razones de la efectividad del poema es el hecho de que Brines, sin que nos demos cuenta, transforma radicalmente el significado de esa ciudad: en los últimos versos, ya no será escenario del amor, sino el propio amor, el símbolo de ese amor ya perdido:

> Y una mañana abandonamos la hermosa plaza del amor,
> y no quisimos retener la luz de la ciudad de los palacios,
> y cruzamos su río detenido en el fuego
> para iniciar nuestro viaje.
> [178]

Así, el espacio del amor es sólo una parada en el viaje, como explicitan estos versos. Es significativa la mención del río: pasar un río a menudo simboliza un cambio radical, una etapa nueva en el camino[444]. Por otra parte, el río es otra vez aquí símbolo del tiempo: el fuego del amor ha detenido la corriente de ese agua hostil, lo que evidencia

[444] Vid. la entrada "río" en el ya citado diccionario de símbolos de Chevalier y Gheerbrant. Hay que recordar también cómo, en la mitología griega, la muerte supone pasar a otra orilla, bajo la guía de Caronte.

su poder, capaz de enfrentarse al más terrible enemigo del ser humano. Pero ahora, cuando se ha abandonado esa mágica "ciudad de los palacios", el río ya no es protección sino barrera, como la espada de fuego del ángel que veda a los humanos la entrada al Jardín del Edén en el Antiguo Testamento: la ciudad queda instaurada para siempre en el territorio del sueño[445]. Como en "Versos épicos", estos amantes también se convierten en "exiliados/ solitarios" [112][446].

No sorprende entonces que aparezca la tentación de lo que en *Insistencias en Luzbel* se llamarán "Los placeres inferiores" [348]. Si el amor es en sí una experiencia transitoria, más vale no arriesgar demasiado y contentarse con la intensidad del instante. Ya señalé en el análisis de los espacios urbanos que esa visión se insinúa en *Palabras a la oscuridad* y que irrumpe con rotundidad en *Aún no*. A este último libro pertenece el poema "¿Con quién haré el amor?" en el que el título o versos como estos

> Esta noche no habrá la mercenaria
> compañía, ni gestos de aparente
> calor en un tibio deseo [...]
> [233]

parecen mostrar tan sólo un deseo sexual que no necesita del amor y que puede incluso comprarse con dinero. Sin embargo, el sexo se transforma en una necesidad casi metafísica al final del poema:

> [...] en la desierta luz de madrugada,
> desnudaré mi cuerpo, y en las sombras
> he de yacer con el estéril tiempo.
> [233]

[445] En esa transformación del espacio, asimismo pasamos de una ciudad como Florencia, situada por tanto en un espacio conocido, a un ámbito irreal, más allá del espacio y el tiempo humanos. En cuanto a la oposición de elementos agua/fuego, recuérdese el famoso verso de Quevedo: "Nadar sabe mi llama el agua fría" (["Cerrar podrá mis ojos la postrera"]).

[446] En una carta, fechada en Ginebra el 1 de julio de 1967, José Ángel Valente comenta a Brines algunos de los poemas que más le han gustado de *Palabras a la oscuridad*: entre ellos, se refiere a "Sintió su corazón ocioso" (el que luego se llamará "La ciudad ajena") y "Versos épicos", de los que dice: "en ambos hay amor como forma de exilio" (*Olvidos de Granada*, 13, 1984, p. 103).

Cuando el amor se ha roto, queda la experiencia del sexo, que no salva, pero que sí sirve como huida transitoria. Un cuerpo aún desconocido es un territorio donde se anula el mundo hostil, de tal manera que ese pequeño ámbito acaba siendo todo el espacio, el mundo en su totalidad, aun cuando no haya amor:

> Se gastaron mis manos y mis ojos en numerosos cuerpos,
> y sólo sé
> qaue el mirar complacido y las lentas caricias
> anulaban el mundo
> que no era el territorio precioso de la carne.
> [503]

Y es que aún en el fugaz erotismo de un cuerpo hermoso hay un calor que puede hacernos olvidar la frialdad del mundo:

> ¡Los cuerpos oscuros!
> Porque aún ellos pueden acoger con alegría al extranjero,
> y recogerse en él, y en su marchita madurez
> asisten al esplendor de un celemín,
> que es experiencia e intimidad a un tiempo,
> y que habrá de alumbrarles en una hora futura
> con asombro apagado.
> [513]

El yo lírico busca así en sucesivos cuerpos no sólo un poco de calor sino también una moratoria contra la muerte. Sin embargo, muy a menudo en el abrazo sexual no encontrará sino aquello de lo que huía:

> [...] los encuentros del cuerpo, sin amor,
> sólo son actos de tinieblas [...]
> [...] Rueda el tiempo
> por las sordas paredes de este cuarto,

y siento que la vida se deshace [...]
Merecida la luz nos la destruyen,
¿en dónde está?; mirad con cuánta prisa
hemos llegado al hueco sofocante.
[234]

La pequeña muerte del orgasmo es ahora doloroso signo de la muerte definitiva. Lo que en otros poemas es eufemización del aniquilamiento es aquí revelación oscura. Hasta la pasión de los amantes que desemboca en el clímax es vista como una dolorosa metáfora de la vida. Esta *tristitia post coitum* se convierte en una angustia metafísica: la de una búsqueda que culmina en un vacío, la de una persecución sin meta alguna[447]. El sexo puede ser así también una dolorosa experiencia de la nada como en el poema "Tendidos" del mismo libro[448]:

Llueve, y amo.
Jadean, en extendida sombra,
dos sombras vivas, hozan la nada,
y en ella se alimentan.
Son jirones de luz,
y a su luz se ven ojos, muslos, cabellos,
mientras la sombra se extingue hacia más sombra,
y el reposo en las sábanas
de las furias del cuerpo
es el agradecimiento de quien ha de morir,
y sin pedir la vida, la vida le desborda
hasta negar la muerte miserable,
la herrumbre de los cuerpos aún vivos
y las sombras ya huecas de los muertos.
[236]

[447] "El breve fuego de la lujuria se convierte así en el símbolo más idoneo de nuestra existencia" (Alejandro Duque Amusco, "Francisco Brines: estética de la nada y del sufrimiento", *Ínsula*, 376, 1978, p. 12).
[448] El primer título del poema, que cambió al definitivo en la edición de 1984, era "Tendidos sin amor", con lo cual se hacía aún más explícito el hecho de que la experiencia no une los corazones, sino tan sólo fugazmente los cuerpos.

Nótese cómo el verbo "hozar" al principio del poema supone una degradación de los amantes, una animalización. También produce un efecto degradador pero en otro sentido la enumeración de partes del cuerpo: "ojos, muslos, cabellos". Si en los textos donde se percibe una visión luminosa del sexo, hay bien una enumeración armónica, bien una fusión corporal, aquí lo que se percibe es una confusión, una mezcla abigarrada que parece preludiar el desorden futuro de la muerte. La escena, apenas iluminada, está ademas vista a distancia, como si el yo lírico fuera un *voyeur* de sí mismo: se produce así un efecto de extrañamiento, muy alejado de la experiencia de participación que en otros momentos se vivirá a través del sexo. La primera persona del singular del primer verso desaparece en los siguientes, pero no porque se produzca una gozosa pérdida del yo en el abrazo, sino más bien al contrario: el yo lírico se distancia de su propio cuerpo y espía furtivamente una escena que se va borrando en la sombra.

El cuerpo erótico es así salvación y condena. La unión sexual, si bien permite escapar fugazmente del tiempo y ofrece al imaginario la posibilidad de eufemizar nuestro destino, a la postre no es sino un encuentro con la muerte, como ha sabido ver Carlos Bousoño:

> En *Aún no* la menesterosidad a que el poeta se siente reducido es tanta y está aceptada, al mismo tiempo, con tanta humildad por éste, que el lector llega a experimentar auténtica piedad por su desvalimiento sin queja. De ahí deriva, creo, el hecho de que un tema tan aparentemente trivial o frívolo como es el amor mercenario alcance en este libro, sorprendentemente, un profundo estremecimiento moral. Y es que tal asunto, en el contexto en que se halla, está expresando con originalidad marcadísima, la sensación de honda carencia metafísica a que el protagonista poemático ha descendido, la tenebrosidad del oscuro pozo. Una pieza como "¿Con quién haré el amor?", resuena, paradójicamente, con un acento de "noche oscura del alma". Asombra que del tema más directamente sexual, Brines haya hecho, creo que por primera vez en nuestra literatura, el poema de la privación absoluta, en

una especie de ascesis secularizada, que se nos antoja, precisamente, por eso, terrible [...] nos muestra el amor físico como desposesión espiritual.[449]

El amor, en definitiva, tiene dos caras para Brines: por un lado, es la experiencia de intensidad máxima, es el retorno al reino. Por otro, el amor se da entre seres sometidos al tiempo y por ello su esencia es también fugaz. Por ello es absurdo idealizar al otro, convertirlo en un dios, pretendiendo olvidar que nada hay eterno en el seno del tiempo[450]. La sacralización de Antínoo por parte de Adriano podría ser vista por el poeta con simpatía, tanto por la dignificación del erotismo homosexual que entraña como por la alta valoración del amor humano que supone divinizar a otro mortal. Sin embargo, en "Acerca de la divinización", Adriano es criticado:

Divinizó a Antinoos.
Y así, ayudado en la plegaria ajena,
lo pudo retener en el recuerdo,
mantuvo su dolor.
Al fin, sólo mendigo y hombre.

Sé más pagano tú, y advierte que la vida
tiene un destino cierto: sólo olvido,
y si piadosa obra, sustitución.
Es el azar origen del amor [...]
[241]

El poema donde mejor se expresa el doble valor del amor, como reino y como exilio, nos ofrece ya en el título esa misma ambivalencia: "Desterrado monarca" [174-176] El

[449] *Poesía poscontemporánea...*, ed. cit., pp. 53-54 (cf. García Martín, op. cit., pp. 265-266 y Douglas K. Benson, "El amor contra la nada: Pedro Salinas, Francisco Brines y la tradición clásica española", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 1, 1990, pp. 1-18).
[450] "Esta manera mesurada y objetiva de responder al encuentro con el amor, y definirlo, es un rasgo que caracteriza la poesía toda de Brines. De ella se desprende un yo neorromántico corregido por el distanciamiento de la razón y relativizado, ese yo, por la cautela existencialista ante las grandes utopías. En definitiva, un yo posmoderno, desencantado, incrédulo, solitario, confesional mas pudoroso, culpable pero que no espera ni busca redención, ya sea religiosa o social" (Dionisio Cañas, introducción a *El rumor del tiempo*, ed. cit., pp. 11-12).

protagonista poemático (objetivado a través de la tercera persona) aparece en un entorno entre lo natural y lo construido, en un parque: escenario que destaca aun más la soledad de ese joven, pues está rodeado de gente y sin embargo es un extranjero entre ellos. Con todo su condición de extranjero proviene menos de su discordancia con el entorno que de su propio interior. Es la ausencia del amor la que le convierte en un desterrado. Se nos dibuja así una figura con rasgos de leyenda. Un hombre que ha perdido su reino en una batalla y ha debido emigrar a un país lejano:

> Quien así veis, fugaces transeuntes de este parque,
> fugaz como vosotros, junto al río,
> en la mañana de la primavera,
> es más que un rey, acaso es algún héroe,
> pues con el cuerpo joven, y el corazón con ira,
> mientras palpita el mundo en torno suyo,
> sonríe con los labios.
> Miradle en su desgracia [...]
>
> [175]

Si el entorno humano no disminuye sino que aumenta la sensación de soledad, tampoco la naturaleza, aunque más compañera, borra la vivencia de un profundo extrañamiento. Los primeros versos nos muestran un ambiente acogedor. En ese ámbito se dibujan dos movimientos contrapuestos, uno ascendente, el del árbol, cuya verticalidad se compara a la del ser humano, y otro descendente, el de la luz:

> He asistido durante mucho tiempo de este día
> a la alegría del árbol,
> con el cuerpo tendido al pie del tronco:
> su variado rumor, los vuelos cortos de las hojas,
> su nueva y alta primavera.
> A aquel árbol tan grande le temblaba la vida,
> tenía la alegría que el hombre a veces tiene.
> Y todo en torno era caída luz, vieja
> luz en la hierba, precipitadas

haces de luz en el río.

[174]

El movimiento que se impone finalmente será el de la caída. La oscuridad vence a la luz. El poema se cerrará con la muerte, real o imaginada, de la persona amada, que se nos presenta como un personaje de un poema épico:

Y sin cerrar los ojos, su corazón
ha entrado en la desgracia,
pues ha visto a quien ama perecer,
rodar un viejo escudo por el polvo,
devastar aquel rostro una creciente oscuridad.
Monarca envejecido tras su visión,
aún sonríen sus labios.

[176]

El momento de inflexión coincide con la menció del río. Tan pronto como el joven se mira en el agua, el espejo de la corriente le revela su soledad, su doliente condición de ser perecedero. Debía mirarse, por supuesto, en un río y no en la quieta superficie de un lago: el río, imagen de la transitoriedad, es el único que puede revelarle su propio misterio, que es el ser tiempo.

Poseer el amor o su recuerdo intacto es conservar un reino

pues más que un rey es ser
un hombre enamorado,
si hace ese amor posible
una eterna batalla desolada.

[175]

Mas al final el sujeto poético se reconoce como "desterrado monarca de un cuerpo imperdurable" [175]. El cuerpo amado es tan mortal, tan efímero, como el propio

cuerpo. El exilio debe continuar, ya que el amor es sólo un lugar de paso, patria fugaz para el viajero. Como afirma Octavio Paz,

> El amor humano es la unión de dos seres sujetos al tiempo y a sus accidentes: el cambio, las pasiones, la enfermedad, la muerte. Aunque no nos salva del tiempo, lo entreabre para que, en un relámpago, aparezca su naturaleza contradictoria, esa vivacidad que sin cesar se anula y renace y que, siempre y al mismo tiempo, es ahora y es nunca. Por eso, todo amor, incluso el más feliz, es trágico.[451]

Con todo el poema retiene esa batalla que es toda historia amorosa, aun cuando haya terminado, porque la memoria es el último gesto de amor que otorga el amante, su última ofrenda. Si, para la cosmovisión briniana, la vida es sólo muerte, si somos producto de un azar y el azar rige nuestra existencia, amar, creer en el amor siquiera fugazmente se convierte en un gesto heroico. El amante funda un reino en la persona amada y se esfuerza por no perder ese hermoso territorio. En ese sentido debe entenderse el título de un poema que ya he citado, "Versos épicos", de la sección segunda de *Palabras a la oscuridad*. En una lectura superficial el título parece aludir tan sólo a la fuente indicada por el subtítulo "(Virgilio en Trápani)", ya que los versos 12-19 recrean un episodio del libro V de la *Eneida*[452], la carrera de Eurílalo, a quien Niso ayudó a ganar. Frente a versiones más puritanas, Brines interpreta ese episodio no como un ejemplo de profunda amistad, sino como una historia amorosa, casi sin importancia, entre dos hombres jóvenes (lo que de paso sugiere que la pareja actual con los que se establece la comparación son también dos varones):

> Fue aquí, debajo de este sol y esta misma ribera[453],

[451] Op. cit., p. 111.
[452] Vv. 291-361 (Madrid, Alianza, 1991, pp. 130-132).
[453] Nótese la perduración del espacio de la naturaleza, cuyo tiempo no puede compararse con el del ser humano: el sol que iluminó hace cientos de años es el mismo de ahora, el mar que contemplaron aquellos hombres es el mismo que existe en la actualidad. Las gentes de entonces, en cambio, han desaparecido para siempre. Sin embargo, como nos mostrarán los siguientes versos del poema, hay algo eterno también en el hombre: una y otra vez las generaciones humanas repiten el gozo y el drama del amor.

la estratagema de aquel ligero mozo
que, en carrera pedestre que presidiera Eneas,
impidió la victoria de un rival
por ver sobre el caballo, desnudo y coronado de oliva florecida,
al vencedor Eurílalo, de juvenil belleza.
Una historia de amantes, vulgar
y cotidiana, de otros tiempos.
[111]

Los dos últimos versos suponen (al menos en una primera lectura) un contraste irónico con el título del poema. Lo épico es, en el sentido habitual del término, lo contrario de lo vulgar y lo cotidiano. La anécdota pertenece a uno de los poemas épicos más importantes de la tradición occidental, pero significativamente Brines se fija en un episodio menor, en un fragmento donde el heroísmo está supeditado a una aventura erótica. El poeta ha titulado su poema "Versos épicos", pero su tratamiento es por completo lírico. Hay en su actitud algo que recuerda a algunos poetas coetáneos de Virgilio, quienes en sus obras, a menudo un tanto desvergonzadamente, se disculpaban por no cantar hazañas guerreras, ya que lo suyo eran las batallas de amor y no las batallas sangrientas de los ejércitos[454]. Ese apartarse de la épica para afirmar su vocación lírica será retomado sorprendentemente por un poeta-soldado, Garcilaso de la Vega, quien, a pesar de su biografía guerrera, opta por una poesía alejada de las epopeyas que el imperio de Carlos V como otrora el de Augusto requerían para fortalecer su identidad ideológica.[455]

Brines no sólo ha elegido un episodio menor dentro de la *Ilíada*, de carácter más lírico que épico, sino que insiste en el bajo registro de su voz poética, muy alejada de los grandes relatos, de las visiones sublimadas del ser humano y su historia:

[454] Véanse por ejemplo la oda sexta del libro primero y la XII del libro segundo de Horacio (*Epodos y odas*. Madrid, Alianza, 1990, pp. 72-73,112), la elegía séptima del libro primero, la primera del libro segundo y la novena del libro tercero de Propercio (*Poemas*. Barcelona, Bosch, 1984, pp. 80-83, 138-143, 296-299) y la elegía décima del libro primero y la cuarta del segundo de Tibulo (*Poemas*. Barcelona, Bosch, 1987, pp. 138-147, 174-181).

[455] Recuérdese el comienzo de la "Oda a la flor de Gnido" (*Poesías castellanas completas*. Madrid, Castalia, 1991, pp. 93-94)

No imagino un suceso desusado
para cantar con elevado tono, con acento
de llama, vuestra amorosa historia;
es muy baja mi voz.
[112]

La lírica, frente a la potente voz del rapsoda, tiende a decirse en voz baja. La humildad con que el yo lírico se presenta a sí mismo tiene que ver con ese yo elegíaco al que hacíamos referencia en el capítulo segundo: un yo que no es la voz de la divinidad ni de la musa, sino el sujeto melancólico que registra las pequeñas verdades de la vida. Tampoco sus héroes son realmente héroes, sino personas destinadas a perderse en el olvido, sin que ninguna crónica guarde sus nombres:

[...] ninguno de vosotros fundará una ciudad,
labrará un campo,
y acaso os olvidéis uno del otro.
[112]

Alcanzamos sin embargo al final del poema un entendimiento muy distinto del título: estos son en realidad "Versos épicos". No importa que sus personajes no sean personas excepcionales, no importa que su historia sea vulgar, ni siquiera que todo acabe en el desamor y en el fracaso. Si tanto en la sección III de *Palabras a la oscuridad* como en los textos de *Materia narrativa inexacta* se ponen en cuestión las ideologías que ofrecen al sujeto poético como espacio propio la utopía política, la patria o el Reino de los Cielos, aquí el yo lírico opta por un territorio más frágil pero más hermoso y más verdadero, el del amor y del cuerpo. Frente a una ideología que invoca la Religión y la Nación[456] como valores fundamentales, la disidencia de la escritura poética briniana

[456] El alejamiento de Brines de toda noción de patria alcanza no sólo a España, sino a la propia Valencia. A pesar de la reiterada presencia del paisaje mediterráneo y su evidente idealización, estamos muy lejos de una poesía regionalista o nacionalista. Basta ver el comienzo de "Relato superviviente y su visión negativa de la fiesta en Valencia [187] para comprobarlo. La patria de Brines es una patria fugaz: Elca u Oliva (no Valencia), el cuerpo amado, la memoria. En este sentido, está cerca de la concepción que José

encuentra en el cuerpo una fugaz utopía personal. En estos versos se percibe una negación de los grandes relatos y las altas palabras de las ideologías a favor de una humilde historia de amor juvenil, más épica, más trágica y hermosa, en el sentir de Brines que cualquiera de las batallas de la historia o la leyenda. Desde la épica mínima del cuerpo, el poeta sabe que el amor es siempre un acto heróico porque se opone al Tiempo, porque se niega a aceptar el azar y la muerte que rigen este mundo. Los amantes inventan el paraíso, un Reino que será destruido y, sin embargo, en el mero hecho de crearlo late una verdad heroica, una pureza sobrehumana, que merece recordarse:

> Con rota pesadumbre, si os mostrara estos versos,
> llegaría a mi oído vuestra voz:
> Entonces, extranjero, ¿por qué cantas,
> acaso te entusiasma este fracaso?
> Y, ciega mi respuesta temblaría:
> yo canto la pureza.
>
> [112]

Ángel Valente describe en relación al lugar, como oposición a la patria: " El lugar es el punto o el centro sobre el que se circunscribe el universo. La patria tiene límites o limita; el lugar, no. Por eso tal vez fuera necesario ser más lugareño y menos patriota, para fomentar la universalidad" ("El lugar del canto" en *Las palabras de la tribu*, ed. cit., p. 30).

5.8. El frágil espacio textual

"Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo", según nos dice Maurice Blanchot[457]. La intensidad del acto creador (y de la lectura apasionada) altera[458], como el amor o la experiencia mística, la vivencia de la propia temporalidad. Por otra parte, un viejo sueño de todos los artistas ha sido el de inmortalizar, e inmortalizarse, a través de su obra. El viejo símbolo del poeta es la corona del laurel, las hojas siempre verdes que hablan de la perennidad de lo creado frente a lo efímero del ser humano que dio vida al arte.

Hemos visto a lo largo de este estudio cómo la visión del poeta nos situaba ante un exilio radical frente al mundo. Sin embargo, si ningún espacio puede albergarnos, cabe la esperanza de poder salvarnos a través del arte. El poema, al acoger la huella de unas vivencias, las hace en cierto modo perdurar y revivir gracias al lector que las recrea, y así puede constituirse en un espacio donde alojar lo más valioso de la vida.

Pero esta fe en la palabra no es demasiado frecuente en Brines. Como dice García Martín,

> Para Francisco Brines la poesía no constituye una esfera autónoma, sino un medio (todo lo peculiar que se quiera), un instrumento con dos funciones esenciales: conocer mejor la realidad y fijar en el tiempo ciertos instantes particularmente valiosos. Que la poesía no consigue plenamente ninguno de tales objetivos es algo de cuya constatación nos ofrecen abundantes y expresivas muestras los poemas de Brines. Las referencias al fenómeno poético van aumentando progresivamente, a la par que se tornan cada vez más negativas[459]

Por ello, no podemos compartir plenamente opiniones como la que expresa Margaret Persin en su estudio de *Insistencias en Luzbel* cuando escribe:

---

[457] *El espacio literario*, ed. cit., p. 23.
[458] Cf. Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, ed. cit., p. 174.
[459] *La segunda generación poética de posguerra*, op. cit., p. 138.

> Las dos mayores preocupaciones de este poeta, el aspecto metafísico y el aspecto lingüístico de la realidad, pueden parecer a primera vista autónomas y excluirse mutuamente [...] Pero en realidad convergen en una sola [...] Este poeta considera el lenguaje y el acto creador como los mejores medios de conocer la realidad y de luchar con su propio destino y el de la humanidad en general.[460]

Más que afirmar que la meditación sobre el lenguaje converge con la meditación sobre la existencia, habría que señalar una supeditación de la primera a la segunda. En efecto, para Brines, no sólo el lenguaje es un método muy imperfecto para conocer la realidad sino que, además, entre la literatura y al vida, la prioridad siempre es para ésta última:

> Yo voy a la poesía desde la vida, y si me interesa aquélla es en función de ésta.[461]

> Me importa la poesía en cuanto me importa la vida. De ahí que me importe mi individualidad, ya que desde ella experimento la vida.[462]

En una entrevista publicada en 1974, el poeta, sin citar a nadie en concreto, dentro de la discreción que le caracteriza, critica algunas de las líneas que se dibujan en la poesía novísima (como se sabe, muy centrada en algunos casos en el culturalismo y en la investigación metapoética), denunciando precisamente el alejamiento de la escritura respecto a las cuestiones más hondamente vitales:

> La balanza parece que se ha desequilibrado hacia una poesía de experimentación e investigación del genero, y apunta un desprecio por expresar aquello que fundamentalmente "hace" a la persona. Esto me parece sumamente peligroso, *pues lo único imortante en el mundo es la vida, y de ella la del hombre*. Cuanto más plena, rica e intensa sea la implicación de éste

[460] *Poesía como proceso: Poesía española de los años 50 y 60*. Madrid, Porrúa, 1986, pp. 50-51.
[461] Luis Antonio de Villena, "Una charla con Francisco Brines", *Olvidos de Granada*, 13, 1984, p. 36.
[462] Isabel Burdiel, "Entrevista a Francisco Brines", ed. cit., p. 38.

> en el poema, mayor ganancia será la que el hombre logre a su vez de la poesía. Al academicismo "social" lo está suplantando un academicismo "formalista".[463]

"Carezco de la líbido de la escritura"[464], ha afirmado también el poeta, para quien escribir ayuda a vivir[465], pero no suplanta la existencia en el mundo ni resuelve en última instancia sus problemas. Desde esta posición, alejada de toda sacralización del acto creador, debemos entender la visión del texto como espacio y su irremediable fracaso.

La primera muestra evidente de una visión distanciada de la escritura la encontramos en la última sección de *Palabras a la oscuridad*[466]. En el viaje que nos ofrece este poemario, dicha sección, la más amarga, supone la estación final del recorrido. En ella se sugiere en algunos poemas una frágil tabla de salvación en el arte, pero a la postre, lo que encontramos es una triple negación del hecho artístico a través de otras tantas manifestaciones: la pintura, la música y la literatura.

"Muros de Arezzo" [210-211] pone ante el lector la serenidad del arte clásico. El Renacimiento, con su optimismo antropocéntrico, nos ofrece un mundo mejorado. Como dice el yo lírico, en esta pintura el creador "abolió nuestra escoria" [211]. Recordemos además que el pintor de esos muros es Piero della Francesca (1416-1492), uno de los pintores florentinos más preocupados por las cuestiones de la matemática y la perspectiva aplicadas al arte (de hecho, escribió un tratado sobre estos temas, *De prospectiva pingendi* e inspiró la *Divina Proporción* de su discípulo Luca Paccioli)[467]. Es por tanto un ejemplo del arte clásico, del arte que pone orden y claridad en el desorden y la confusión de la vida. Ello es evidente en los frescos de la historia de la

---

[463] Sabas Martín y Juan Pedro Castañeda, "Francisco Brines. Lo único importante en el mundo es la vida, y de ella la del hombre", *La tarde*, 24 de mayo de 1974, p. 13 (el subrayado es mío).
[464] Martín López-Vega, entrevista citada, p. 14.
[465] Emma Rodríguez, "La poesía ayuda a vivir", dice Brines", *El Mundo*, 24 de noviembre de 1999, p. 65.
[466] Para un análisis de la metapoesía en los autores coetáneos, véase José Luis García Martín, *La segunda generación poética de posguerra*, ed. cit., pp. 107-150 y Ramón Pérez Parejo, "La desconfianza en la inspiración y en el lenguaje poéticos. Generación del 50-Novísimos", *Revista de Literatura*, LX, 119, 1998, pp. 5-30.
[467] Vid. José María de Azcárate Ristori, Alfonso Emilio Pérez Sánchez y Juan A. Ramírez Domínguez, *Historia del Arte*. Madrid, Anaya, 1989, pp. 376-377.

Santa Cruz, representados en la iglesia de san Francisco de Arezzo, donde la representación de una batalla, como la de Cosroes, produce una extraña sensación de equilibrio, como si incluso la violencia y la muerte pudieran ser sometidas a un orden que aboliera el caos que supone toda acción violenta. La contemplación de esas escenas llenas de belleza sugiere un movimiento detenido en un presente atemporal y promete así una armonía que el mundo real no conoce[468]. Se trata de un ideal que seduce al poeta, quien, en palabras de Gabrielle Morelli, establece

> [...] la concepción de un espacio utópico, mental, allí creado por el arte y aquí propuesto por la escritura: un espacio ilusorio irrealizable para la condición del vivir humano.[469]

Como en el famoso poema de Keats, "Oda sobre un ánfora griega"[470], al espacio cotidiano, lleno de imperfección y amenazado por el tiempo, se contrapone el espacio ideal creado por el arte clásico. Pero Brines, a diferencia de Keats, no encuentra consuelo en esa contemplación:

> un aire hermoso y denso allí respiran
> logrando un orden nuevo que serena:[471]
> feliz, sin libertad, vive aquí el hombre.
>
> [211]

Como el reino de los cielos prometido en "El caballero dice su muerte", la ausencia de libertad hace que ese espacio del arte no nos salve. Libertad que consiste en la posibilidad de elegir, de cambiar, de escapar al estatismo de la escena: es decir, de ingresar en el tiempo. La perfección de un mundo hecho sólo de espacio como es la

---

[468] La misma idea de desorden convertido en orden aparece en el poema "Piero della Francesca" de Guillermo Carnero, quien tal vez se ha inspirado en este texto de Brines (*Dibujo de la muerte (Obra poética)*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 185 - el poema se publicó dentro del libro *El sueño de Escipión* de 1971-).

[469] "Motivos italianos en la lírica de Brines: "Muros de Arezzo", ed. cit., p. 23.

[470] *Poetas románticos ingleses*, op. cit, pp. 228-229.

[471] Hay aquí quizás un eco del primer verso de otra joya del arte renacentista, la oda a Salinas de fray Luis de León.

pintura supone en el fondo una cárcel. Hay que pactar con el enemigo, el devenir, para recuperar un bien tal vez inútil pero irrenunciable como es la libertad .

La música y la escritura son, a diferencia de las artes plásticas, artes temporales[472], que necesitan de la sucesión para desarrollarse (más tarde, matizaré esta visión pero valga por ahora esta apreciación provisional). Octavio Paz ha dicho de la poesía que ésta es "[...] el presente. [...] Aleteo de la presencia en el momento de su aparición/ desaparición"[473]. Es decir, ámbito en el que el tiempo pervive, pero conjurado, dominado por esa otra realidad que irrumpe en nuestro devenir cotidiano: experiencia que podemos revivir intensamente, en la relectura, repitiendo el camino recorrido, volviendo a actualizar ese presente mágico. Sin embargo, éste no puede ser sino un breve consuelo. Desde la concepción de Brines, toda victoria sobre el devenir sólo puede ser provisional.

En "Solo de trompeta" [212-213] de la misma sección, nos encontramos con la música moderna, con el jazz, ejemplo opuesto al arte clásico que representaban los frescos de Piero della Francesca. Utilizando la terminología nietzscheana podríamos decir que es el lado dionisiaco del arte frente al más apolíneo del Renacimiento. Si nos referimos en cambio a Durand, es posible hablar de las estructuras diairéticas, diurnas, del primer ejemplo, frente a las estructuras místicas, nocturnas del segundo[474]: clara distinción de límites, ordenación casi matemática, frente a la anulación de fronteras, a la gozosa confusión que sugieren los cálidos ritmos de esta música. El jazz es en buena medida el arte de lo instantáneo, de la improvisación. Es la música irrepetible, siempre distinta, pero que por unos momentos nos ha ofrecido la ilusión de una vida plena. El jazz invita no a la contemplación morosa, como la pintura renacentista, sino a sumergirse en ella, a la participación: música que ofrece la sensación de la compañía, de la intensidad de las emociones. Sin embargo, en este caso, no se trata sino de una ilusión[475]:

---

[472] Sobre la diferencia entre la pintura como arte del espacio y la poesía como arte del tiempo, véase el estudio ya clásico de Gotthold W. Lessing, *Laocoonte* (Barcelona, Orbis, 1985, pp. 148-173).

[473] *Los hijos del limo...*, ed. cit, p. 237.

[474] Vid. G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, ed. cit., pp. 149-169, 255-266.

[475] En Ángel González también encontramos en algunos poemas la ilusión de trascendencia que despierta la música que se disipa, sin embargo, en cuanto concluye (vid. Francisco J. Díaz de Castro, "Lectura de

En aquel cuarto oscuro nada correspondía a la verdad del
hombre:
la emoción estridente del músico era falsa,
torpe el engaño de los otros [...]
La trompeta de fuego,
muda sobre una mesa, la vemos amarilla,
y está vieja y rayada.
[212-213]

Todo queda reducido al esfuerzo impotente del ser humano en creer en una realidad superior[476]. Hay en este poema un deseo semejante al de quien se aferra a sus creencias religiosas aun cuando todo a su alrededor parece desmentirlas. El bar se convierte en un absurdo templo. Todos se empeñan en vano en sostener una confianza común en un mundo artístico superior a su pobre cotidianidad No obstante, el hecho de que se convierta una manifestación falsa de arte en algo forzadamente sublime nos muestra la necesidad que tiene el hombre de la creación artística. Se trata de una necesidad vital, no un simple adorno esteticista, pero esa necesidad se ve frustrada una y otra vez.

Podríamos pensar que si bien el poeta no ha encontrado esa salvación en un arte del espacio como es la pintura ni en un arte del tiempo, como es la música, podría encontrarlo en su propio campo, la poesía, que, en opinión de José Hierro, supone el punto de unión entre las artes del tiempo y las artes del espacio:

> A un lado, las artes del espacio -arquitectura, escultura, pintura-; al otro, las del tiempo -poema en prosa, narración más o menos lírica, música-. La poesía está representada en el punto de equilibrio, uniendo ambos bandos -el de las artes esspaciales y el de las temporales-, robándole las estructuras a la

Prosemas o menos, de Ángel González", *Poesía española contemporánea: catorce ensaoyos críticos*. Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 214-215).

[476] Me parece ver en este poema una inversión del final de *La nausea* de Sartre, en el que el protagonista encuentra una débil pero cierta afirmación de sentido en la música, en concreto en la canción de la negra (en la charla que el poeta dio, junto a Carlos Bousoño y Diego Jesús Jiménez, el 11 de mayo de 1998 en el centro Mesonero Romanos de Madrid, contó que la novela de Sartre le había impactado fuertemente y que el día que la comenzó, tuvo que continuar la lectura y no durmió en toda la noche).

> arquitectura, el volumen a la escultura, el color a la pintura, los elementos narrativos a la prosa y el ritmo a la música. Es la gran vampira que se alimenta de sangre ajena. O, dicho de manera menos dramáticamente aparatosa, la envidiosa, ladrona que no se conforma en sus limitaciones y aspira a ser todas las artes en una, en ella.[477]

Es cierto que las palabras de Hierro son discutibles, ya que la misma conjunción entre el tiempo y el espacio podemos atribuírsela al teatro, al cine o a la danza, e incluso podríamos limitar el carácter temporal, al menos temporal lineal, de la música o la prosa, cuyas recurrencias cuestionan en cierto modo la simple sucesión[478]. Pero indudablemente la poesía tiene un especial poder de fusión, lo que ha llevado a un poeta coetáneo de Brines, Antonio Gamoneda, a definirla como "escultura en el tiempo"[479]. Por su parte Jean Burgos ha hablado del espesor propio de la escritura poética, en la que la sucesión, la línea horizontal de sonidos y significados, se ve cuestionada por una vertical donde el tiempo se hace espacio detenido, que invita a ser recorrido una y otra vez:

> L'ordonnace horizontale du texte, qui implique un agencement irréversible des mots, un trajet obligatoire même s'il ne s'agit pas d'un langage proprement logique, se trouve arrêtée, mise en péril: le mot soudain se gonfle par lui-même de significations multiples qui viennent à entraver la marche du discours et, la retardant, la faut dévier, imposant en contrepoint un cheminement vertical, conférant au texte une épaisseur qu'il n'avait pas d'abord [...][480]
>
> [...] l'Imaginaire, ce carrefour d'échanges, se révélera lieu de réponses cherchées dans l'espace aux angoisses de l'être devant la temporalité [...] Par

---

[477] *Música*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá-Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 8.

[478] Para la consideración de la música como un arte que supera la temporalidad, la diacronía a través de una profunda sincronía, véase Lévi-Strauss, op. cit., pp. 67-78.

[479] "Desde el principio, he advertido la existencia de una profunda analogía entre la conducta de los escultores y la de los poetas [...] la palabra poética es "escultura en el tiempo" en modo muy semejante al de la música, diferenciándose de ésta en que los sonidos (la palabra física, la oralidad) cargan significados" (*El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga y Fierro, 1997, p. 193).

[480] *Pour une poétique de l'imaginaire*, ed. cit., p. 10.

> là, sans doute, le texte poétique va se définir comme celui dans lequel l'Imaginaire joue à plein et où l'écriture se fait spatiale [...] [481]

La poesía que, como toda escritura, se dice en el tiempo, tiende a la espacialidad, y de hecho la disposición tipográfica en la página suele ser el primer signo identificador de un poema. Por otra parte, el ritmo y en ocasiones la rima crea una serie de recurrencias que remiten a lo ya dicho, con lo cual se pone en cuestión la sucesión temporal del poema, cuestionada asimismo por las isotopías semánticas que hacen que a menudo el final de un poema no sea tal final sino sólo la invitación a un regreso al principio, a una escritura que de por sí invita a repetirse, a ser vivido de nuevo en un eterno retorno, a desvelar una y otra vez su espesor, su riqueza imaginaria.[482]

¿Podría ser el poema entonces el territorio donde espacio y tiempo encuentran su equilibrio? ¿Ofrece el poema el lugar desde el cual es posible alcanzar esa conjunción de eternidad y tiempo que habíamos apuntado como el sueño al que tiende la concepción temporal de Brines? ¿Es el poema el espacio donde se cumple el tiempo cíclico que ni siquiera la naturaleza, pese a las apariencias, parece albergar? La respuesta no puede ser más amarga. Por mucho que haya influido la poesía de Juan Ramón Jiménez en Brines, nada hay en él de la última etapa del poeta de Moguer, donde la poesía se convierte en un territorio de salvación en el que vida y muerte se funden en una síntesis superior. La visión desacralizada del arte que encontrábamos respecto a la pintura y la música viene a confirmarse en la misma sección de *Palabras a la oscuridad* cuando surge la reflexión metapoética. La frustración se hace definitiva al toparnos con el instrumento propio del poeta, la palabra. En "Palabras aciagas" [214-215] dicha frustración resulta aún más significativa porque conecta con el título del libro. Como el propio Brines ha explicado, esas *Palabras a la oscuridad* "[...] iban también *hacia la oscuridad* (aunque más lentamente que el hombre al que testimoniaban), a ese final destino en el que todo habrá de anularse"[483]. No hay espacios fuera del tiempo: incluso

[481] Id., p. 86.
[482] Cf. Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, ed. cit., pp. 360-363.
[483] Prólogo a la edición de 1997 (Madrid, Huerga & Fierro, p. 11).

el ámbito de la escritura que parecía un territorio sagrado comparte ese destino final. Las palabras, aun las más hermosas, viajan con el hombre hacia la muerte. El convencimiento de que las palabras nada pueden hacer contra el olvido justifica el nihilismo de los últimos versos del poema. No quedará siquiera memoria del viaje vital, tan amargo como hermoso. Convencido de que la palabra es también un espacio ilusorio, el poeta siente el deseo de precipitar en la nada del olvido el fuego de la vida que conservan todavía los poemas:

> En la soledad has escrito estas palabras
> y estás ardiendo:
> húndelas en la oscuridad.
> [215]

Por tanto creo que es lícito interpretar "Muros de Arezzo" y "Solo de trompeta" también como textos metapoéticos: en ellos la reflexión sobre otras artes remite en último término a la poesía y sus límites.

Es en *Insistencias en Luzbel* donde se percibe la visión más amarga de la palabra poética. Significativamente la segunda sección, "Insistencias en el engaño", se abre y se cierra con una reflexión metapoética. El primer poema, "Al lector", es mucho más que una dedicatoria: se trata de una petición desesperada por inútil de perdurar a través de la escritura más allá de la muerte:

> En las manos el libro.
> Son palabras que rasgan el papel
> desde el dolor o la inquietud que soy,
> ahora que todavía aliento bajo tu misma noche,
> desde el dolor o la inquietud que fui,
> a ti que alientas debajo de la noche
> y ya no estoy.
> [323]

Se produce una fusión de tiempos en el espacio común del poema: el ahora de la lectura no coincide con el ahora de la escritura. El poeta no conoce, no puede conocer de ninguna manera el rostro del lector, pero sabe que el poema será leído por otros cuando él todavía esté con vida y también cuando haya muerto. ¿Significa eso una suerte de inmortalidad? ¿En cada lectura resucita la vida depositada en el espacio sagrado de un poema? Los siguientes versos desmienten amargamente dicha posibilidad:

> Crees que me percibes en estas manchas negras del papel,
> *en ese territorio*, ya no mío, de la desolación.
> [*el subrayado es mío*]
> [323]

El poema podría ser un territorio a salvo del tiempo, y sin embargo, el poeta lo dice categoricamente: ese espacio ya no es suyo, ya no le pertenece. El lector cree que está escuchando a alguien que se llama Francisco Brines, pero eso es sólo una ilusión. En "La certidumbre de la poesía", el poeta nos dice:

> Siendo la poesía un campo ilimitado de posibilidades temáticas y emocionales, suele aquélla actuar en el poeta de manera duramente restrictiva, hasta el punto de que expulsa del cuerpo poético asuntos que en su vida de hombre son de importancia suma. [...] Asombra la ineficacia con que, en este sentido, opera la voluntad [...][484]

El poeta y el yo lírico se parecen, pero no son el mismo: el segundo nace del primero pero se ve sometido a múltiples transformaciones: mecanismos de represión psicológicos, presiones sociales, tradición literaria, las leyes propias del texto artístico y de la escritura... Esa ficcionalización del yo resulta inevitable: es más, tal vez es un elemento fundamental para que la lírica sea lírica y no mero testimonio confesional, si como afirma Gadamer, el poeta "[...] Permite al lector ser aquel Yo que es el poeta, ya

[484] *Selección propia*, ed. cit., pp. 30-31.

que éste es el Yo que todos somos"[485], o, como ha dicho el propio Brines, "Los poetas, al hablar de sí mismos, siempre están hablando de los demás"[486]. Evidentemente ese nuevo Yo supone un enriquecimiento, pero también una pérdida, una renuncia. El poeta no se puede buscar ya íntegro en el poema (si no hubiera hablado, su nada futura encontraría un vano reflejo en el silencio): son los otros los que posan su mirada interrogante sobre el turbio espejo de la escritura para mirarse a sí mismos más que al poeta:

> Las saqué del vacío,
> pude mudarlas por silencio,
> y ahora serían el espejo de mí, no de vosotros.
> Ésta es mi herencia sórdida,
> fue un gesto que amé en otros, y en ellos aprendí
> este vicio secreto que os transmito[487],
> por si el dolor que padecéis no fuera suficiente,
> o acaso preciséis de un dolor que pervive sin carne.
>
> [323]

La poesía no puede ser el territorio de la eternidad, porque el poema sólo existe cuando un lector posa su mirada sobre él. Por mucho que perdure un libro, hasta que no lo lea un ser humano, el poema no existe. Y así el poema se hace por completo temporal: depende de que lo lean seres sometidos al tiempo, que desaparecerán como el poeta en el olvido y en la muerte. No importa que su nombre sea recordado: el nombre no es la persona, y al igual que el poeta no puede percibir en vida cuando alguien revive sus palabras, tampoco al muerto le servirá de nada que alguien lea sus versos. La resistencia contra el tiempo que es todo arte se resuelve en un sujeto expulsado de su

[485] Hans-Georg Gadamer, *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa, 1999, p. 112 (con anterioridad había afirmado el pensador alemán: "El Yo poético no es, como se suele creer, el Yo del poeta, sino, casi siempre, ese Yo común de cada uno de nosotros" -id., p. 51-.
[486] Isabel Burdiel, "Entrevista con Francisco Brines", ed. cit., p. 38.
[487] Esa visión de la escritura como vicio aparece también, acentuando la visión desacralizadora, en un poeta coetáneo Gil de Biedma, quien en "El juego de hacer versos" compara al arte poético con la masturbación: "El juego de hacer versos/ -que no es un juego- es algo/ parecido en principio/ al placer solitario" (*Las personas del verbo*. Barcelona, Seix Barral, 1996, p. 138).

propia escritura y en un lector que, sometido al tiempo como el autor, no puede ser sino el guardián provisional de unas experiencias destinadas a perderse en la nada. Por ello la voz poética pide no ser engañada, quiere aniquilarse de una vez por todas en las primeras miradas que se han posado sobre ella:

> Agotadme, cegadme con vosotros, en la muerte que os habrá de llegar,
> y decidme, si acaso lo sabéis, ¿quién nos hizo?
>
> [323]

Sorprende a primera vista la pregunta final en un poema cuyo tema principal es el sentido (o el sinsentido) de la escritura. Sin embargo hay una honda relación entre esa pregunta y la desoladora visión sobre el arte que nos da Brines. Creo que la pregunta permite dos lecturas, una metafísica y otra metapoética, perfectamente compatibles entre sí: la primera es evidentemente la búsqueda angustiosa de Dios; la segunda interpretación apunta más bien al hecho propio de la escritura. El poeta se ha convertido en un ente de ficción al quedar atrapado en el espejo del poema pero también los lectores, al ser nombrados por el yo lírico, entran a formar parte de la propia ficcionalidad del texto. Son introducidos sin su consentimiento en el espacio textual. La pregunta vendría a ser la misma que se hace en un poema del mismo libro, "Noche de la desposesión":

> La noche hace el poema [...]
> [...] ¿Quién hizo este poema?
>
> [342-343]

En el futuro fantasmal que el poeta imagina, en el que él estará ya muerto, el poema sería un escrito sin autor, un escrito en cierto modo anónimo ya que quien lo escribió se ha sumergido por completo en la nada. "Provocación ilusoria de un incidente mortal", del mismo libro, insiste en ese anonimato del poema:

> Y si existe el poema, no fue escrito por nadie.

Se crea así un paralelismo entre el espacio del poema y el espacio del mundo: el poema pervive sin su autor, como el universo a los ojos del agnóstico existe sin su Creador. Ese creador con minúscula que es el artista juega a ser un dios que inventa su propio mundo, pero en realidad, si no existe un Dios que sustente la eternidad, su empeño es vano. Sólo la mirada de Dios puede hacer eterna la experiencia que la escritura intenta conservar. Dios es el Tú imposible, el lector ideal que salvaría en su memoria eterna la vida de todos los que fueron. Así este texto nos permite amplificar nuestra compresión de un anterior título, en el que el valor de la preposición "a" adquiere un doble sentido: *Palabras a la oscuridad* son palabras que se encaminan hacia el olvido, hacia la nada, como aquel que las pronunció, pero se revelan también como palabras dichas a la oscuridad, es decir, dirigidas hacia esa noche impenetrable donde no existe un Tú que las recoja y les otorge un significado. El discurso queda así sin interlocutor, flotando en el vacío. No es casual que en un texto de *La última costa*, "Imágenes en un espejo roto", la pregunta sobre Dios y su absurdo aparezca inmediatamente a continuación de la mención de la figura del lector. Se establece así un vínculo, que es también oposición, entre unos lectores, conscientes pero mortales, frente a un Dios, inmortal pero inconsciente y ciego, y por tanto incapaz asimismo de salvar ese pasado, de ser la Memoria indestructible donde albergar el recuerdo:

> ¿La salvaréis vosotros,
> que veis lo que ahora miro, en este texto roto[488],
> en el instante vano del feliz parpadeo
> que es toda la sustancia del ser que os fundamenta?
>
> Dios pasea la gran negra humareda de su cuerpo
> por el jardín estéril del Espacio curvado [...]
> Ese Dios fantasmal que crea y desconoce, y que camina
> con su bastón de ciego.

[500]

La desacralización del poema y con ella la del propio poeta alcanza su punto máximo en el último poema de *Insistencias en Luzbel* "El ladrón de las palabras". Frente a la figura idealizada del poeta en el Romanticismo, frente a la idea antiquísima del vate como portavoz de la divinidad, como profeta, como guía para el pueblo, el autor se ve a sí mismo como alguien cuyo oficio no sólo no es sagrado, sino que representa una profunda falsedad. Las palabras no son el Verbo divino, sino el débil esfuerzo del ser humano por otorgar significados y orden a un mundo azaroso y sin sentido. A lo largo de todo el texto se reitera la visión del poema como artificio, como construcción forzada y no como revelación de un sentido oculto:

> No tuve amor por las palabras [...]
> Así uní las palabras para quemar la noche,
> hacer un falso día hermoso,
> y pude conocer que era la soledad el centro de este mundo.
> Y sólo atesoré miseria [...]
> No tuve amor a las palabras,
> ¿cómo tener amor a vagos signos
> cuyo desvelamiento era tan sólo
> despertar la piedad del hombre para consigo mismo?
> En el aprendizaje del oficio se logran resultados:
> llegué a saber que era idéntico el peso del acto que resulta
> de lenta reflexión y el gratuito [...]
>
> [372-373]

El poeta, como el pintor de "Muros de Arezzo", busca crear un orden en el caos de la existencia, convertir el azar en destino asumido. Sin embargo, el propio acto creador se revela producto del azar: no hay leyes que rijan el proceso poético y ello no se interpreta como signo de una realidad misteriosa, sagrada, sino como la evidencia que que aun la

[488] La expresión "texto roto" nos explica a qué se refería ese "espejo roto" del título del poema: el poema es el espejo en el que se miran autor y lector, pero es un espejo destruido, inútil.

belleza artística es azarosa, fruto de coincidencias imprevistas. Nótese que la desmitificación de la poesía alcanza tanto al esteticismo como al intimismo. Si la primera opción, como se revelará en los siguientes versos, es sólo un velo artificioso que creamos para no ver el desorden del tiempo y de la muerte, el segundo se considera, al menos en este texto, como una forma patética de autocompasión ("cuyo desvelamiento era tan sólo/ despertar la piedad del hombre para consigo mismo [...]). El poema no supone el espacio sagrado donde el tiempo se ausenta, sino un lugar donde se revela con más fuerza la ley del devenir. No es tampoco el templo donde el hombre puede encontrarse a sí mismo, sino el espejo deformado donde se ejercita una piedad enfermiza. Sin embargo, de pronto en el texto se descubre un hondo sentido de la palabra poética:

> Debí amar las palabras;
> por ellas comparé, con cualquier dimensión del mundo externo:
> el mar, el firmamento,
> un goce o un dolor que al instante morían;
> y en ellas alcancé la raíz tenebrosa de la vida.
> Cree el hombre que nada es superior al hombre mismo:
> ni la mayor miseria, ni la mayor grandeza de los mundos,
> pues todo lo contiene su deseo.
>
> [373]

El símil, la metáfora resultan ser mucho más que figuras de adorno retórico. No son un lujo, un aditamento del discurso sino la expresión íntima de una verdad humana. En la soledad del hombre frente a un cosmos irónico, la metáfora sostiene la ilusión de un universo analógico[489], de una correspondencia entre el microcosmos y el macrocosmos, entre el yo y los espacios del mundo. Como escribe Paul Ricoeur, "El sentimiento poético, en sus expresiones metafóricas, manifiesta la indistinción de lo interior y de lo exterior"[490]. Mediante la poesía el creador, el lector, se siente parte del mundo inmenso

[489] Cf. Octavio Paz, *Los hijos del limo*..., ed. cit., pp. 91-114.
[490] *La metáfora viva*. Madrid, Europa, 1980, p. 331.

de la naturaleza[491], en cuyo seno intuye una eternidad o al menos un tiempo inconcebiblemente más largo que su propia realidad perecedera. Sin embargo, esa realidad es una ilusión. El poema está hecho de lenguaje y ese lenguaje, por ser metafórico, se manifiesta con un gran poder asociativo, de vinculación, pero al mismo tiempo, como lenguaje discursivo, supone un establecer límites, la creación de un orden a partir de la confusa amalgama de datos que ofrece la experiencia diaria. En ese movimiento de vaivén entre la fusión y la separación distanciadora, que, en el arte, es en buena medida una alternancia entre los esquemas nocturnos y diurnos del imaginario, se revela la relación del yo con el lenguaje y a la postre el fracaso de éste para dar razón del yo y del mundo:

Las palabras separan de las cosas
la luz que cae en ellas y la cáscara extinta,
y recogen los velos de la sombra
en la noche y los huecos;
mas no supieron separar la lágrima y la risa,
pues eran una sola verdad,
y valieron igual sonrisa, indiferencia.
Todos son gestos, muertes, son residuos.

[373]

El poema es así el resto inerte de la vida, un cadáver, quizás porque la misma vida de la que parte el poema había recibido ya una herida mortal. De hecho, como señala José Olivio Jiménez, la estructura de algunos poemas de Brines parecen repetir en su *dispositio* el trayecto de una existencia que va de la vida a la muerte, de la ilusión al desengaño:

[491] "Lo que el discurso poético aporta al lenguaje es un mundo pre-objetivo en el que nos encontramos ya desde el nacimiento, pero también en el que proyectamos nuestros posibles más propios. Es necesario, pues destruir el reino del objeto, para dejar ser y manifestarse nuestra pertenencia primordial a un mundo que habitamos, que nos precede y al misto tiempo recibe la huella de nuestras obras" (Paul Ricoeur, op. cit, p. 413).

> La relación entre temporalismo y elegía [...] la hace *concretamente* visible incluso en la estructuración o desarrollo del poema, obligando a coincidir sus términos gráficos (principio y final del texto) con los del existir.[492]

El lenguaje, que no puede existir separamente de la vida, aparece entonces como una mentira: une lo que está separado y separa lo que está unido. Como en "Solo de trompeta", el ser humano se esfuerza por dar sentido a un mundo que no lo tiene, por trasformar el caos en cosmos. Pero el artista no crea lazos secretos, correspondencias baudelairianas entre las cosas. No es tampoco capaz de discernir lo que se oculta tras la confusión de lo real. Doble fracaso que hace de todo poema una aproximación de antemano frustrada a la verdad. Así el poeta se revela paradójicamente como el más silencioso de los hombres. Su palabra es mudez. Al intentar dar con la Palabra, con el Verbo inexistente, transforma las humildes palabras en estéril silencio:

> Mirad al sigiloso ladrón de las palabras,
> repta en la noche fosca,
> abre su boca seca, y está mudo.
> [373]

Ese ladrón, que oculta un oficio vergonzante, llega a perder en "Aullidos y sirenas" de *El otoño de las rosas* su propia condición humana. El poema nos sitúa ante dos espacios y dos tiempos en apariencia muy distintos:

> Hace ya un tiempo, más allá de esta casa que se aísla en la noche,
> y en esta habitación del único habitante, y la callada luz
> que da sonido a un libro,
> se escucha la inquietud de esta ciudad que estaba confiada,
> pues se repiten, raudas las sirenas, y se extinguen, retornan,
> y el silencio no puede reposar.
> También en el verano, en las desnudas noches de la luna más grande,
> de la casa escondida entre los pinos,

[492] *La poesía de Francisco Brines*, ed. cit., p. 24.

en otra habitación de un único habitante, y una luz que
desvela la ceguedad profusa de otro libro,
se extinguen y retornan, junto al cercano aullido de un perro solitario,
los gritos angustiados de otros perros,
y sólo en la mañana, que apaga las estrellas y nos borra el misterio,
y hace la realidad de nuevo conocida, aunque nos llega lívida,
enmudecen sus fauces fatigadas, y el sueño, como a ellos,
me consuela, desde su corrupción, de tanta inmerecida corrupción.
[409]

En el poema tiene una enorme importancia el sonido, ya desde el mismo título. No sólo los aullidos y las sirenas que escucha el yo lírico, sino también la hermosa imagen asociada con la lectura: "y la callada luz que da sonido a un libro". Esta imagen va a introducir un elemento metapoético que al final del poema se revelará como el sentido último del texto. Pero ahora quedémosnos con la asociación entre el sentido de la vista y el del oído, que da razón del lenguaje y sobre todo del lenguaje poético: en efecto, el lenguaje escrito siempre guarda en su seno una especie de tensión con la que es la fuente primigenia del lenguaje, la oralidad, el habla, y ello se percibe especialmente en la poesía, donde por un lado se ve el texto, su configuración tipográfica, su disposición versal, y por otro se escucha interiormente, se siente aun en la lectura silenciosa la necesidad de la recitación, de expresar oralmente el ritmo, la música del poema.

Frente a esa música interior del poema, que no se sabe si escucha con el oído o con la mente, el lector se ve turbado por los sonidos que vienen de la noche. Esos sonidos pertenecen a dos ámbitos muy distintos: los espacios urbanos y los espacios de la naturaleza. Sin embargo, ambos tienen mucho en común. Por un lado, tanto la sirena como el aullido del perro, son en principio ajenos a la palabra humana, y especialmente a la palabra tal y como se manifiesta en la poesía: son sonidos inhumanos en el sentido literal de la expresión. Ni el sonido artificial de la sirena ni el aullido del perro pueden traducirse a ningún lenguaje, si bien el segundo es mucho más cercano al hombre (lo veremos también al final del poema) en tanto en cuanto puede expresar, si no un pensamiento racional, sí una emoción. Por otra parte, el perro (lo hemos visto) se asocia

frecuentemente en Brines a la menesterosidad del vivir y a la muerte ([...] el sueño, como a ellos,/ me consuela desde su corrupción, de tanta inmerecida corrupción"). Las sirenas que pueden escucharse en la noche urbana tienen asimismo un significado a menudo siniestro: las sirenas de una ambulancia, como las de la policía o incluso las de los bomberos, alertan de una situación de peligro, un peligro que a veces tiene como consecuencia la muerte. Entre los dos lugares retratados hay así una íntima correspondencia. En ambos casos, existe asimismo idéntica configuración espacial. Se contraponen en cada uno tres ámbitos: el de la página, el de la habitación solitaria (también el de la casa que la alberga), y finalmente, el del mundo exterior del que surgen sonidos desasosegantes. Se produce por tanto una fusión de espacios a través de la memoria y de la escritura, fusión que se confirma en estos versos:

> Envuelta en sombra y tiempo está la casa,
> los espejos vacíos, y ahora mis ojos miran, tras el cristal, allí,
> los huertos invernales y las sendas con humo,
> y escucho en la ciudad estos largos aullidos de sirenas y perros.
> [410]

¿En qué casa estamos? Cuando los huertos y los caminos nos hablaban de una morada en el campo, de pronto, sin transición alguna, nos encontramos en la ciudad. No nos ayuda demasiado recurrir a la biografía del poeta y recordar su doble residencia en Oliva y en Madrid. En estos versos, no hay una situación idéntica en espacios distintos sino dos espacios que se han hecho uno, lo que se expresa precisamente en que se confunden en un mismo aullido el sonido de las sirenas y los perros. Se ha producido el milagro de la escritura, que es también el de la memoria: el recuerdo nos permite viajar en un instante por lugares muy alejados entre sí, al igual que la palabra. Y esa unión de espacios es también unión de tiempos: la casa sumida en sombra, pero también en tiempo, alberga en sí el recuerdo de otras moradas, de multitud de experiencias que se confunden en la memoria. De igual manera la poesía obra el milagro de fusionar tiempos muy distintos: el espacio textual se revela así como el lugar de una ucronía, de

una superación del devenir en el que pasado y presente se reencuentran. Cabe preguntarse entonces si esa casa, aparte del doble referente real (la casa de campo y la de la ciudad), no es también una metáfora de la escritura. El poema es en sí mismo una morada, un lugar que se puede habitar aunque sea al mismo tiempo un paraje solitario. Surge así la tentación de soñar el espacio del texto como un lugar de salvación: ¿no es posible que esa ucronía de la que hemos hablado se cumpla también como síntesis del tiempo del autor y el tiempo del lector?, ¿no podrá el lector salvar de la muerte al poeta a través del libro, volverle a la vida con cada lectura, al incorporar su tiempo ya muerto a su propio tiempo, al convertir el territorio del poema en un eterno presente donde la memoria se hace presencia repetida? Así nos responde el poeta:

> Estoy, sin realidad, en Elca y en Madrid. Ahora pasáis la página. Me rozáis el collar. La habitación, a oscuras, y cansada.
>
> [410]

La irrealidad del yo convertido en sujeto poético, en criatura de tinta y de papel, se confunde con la irrealidad del recuerdo y sobre todo, de la muerte. El que perdura en el poema es un fantasma, un doble, no el ser humano que sufrió, vivió, y escribió unos versos. Ello supone una degradación de la figura del poeta, una animalización. Sin embargo, el hecho de convertir al poeta en un perro ("Me rozáis el collar") no revela sólo una denigración del oficio poético. Dicha conversión no se entiende plenamente si no nos remitimos al comienzo del poema: al igual que el poeta escuchaba a los perros mientras leía, el lector futuro escuchará la voz del poeta como la de un perro, es decir, como la de un ser que no pertenece ya al mundo de los hombres. La lectura no es ya ese diálogo con los muertos de la tradición clásica que recuerda, por ejemplo, Quevedo[493], porque de los dos interlocutores posibles, uno, el autor, está muerto e incluso aun vivo comprendió que en la escritura sólo se conserva un reflejo pálido, no el verdadero yo (el otro, el lector, es asimismo un ser mortal que acabará desapareciendo). La confusa

[493] "Retirado en la paz de estos desiertos,/ con pocos, pero doctos libros juntos,/ vivo en conversación con los difuntos/ y escucho con mis ojos a los muertos" (*Poesía original completa*, ed. cit., p. 98.

existencia del autor queda fuera del espacio textual, de igual forma que el protagonista de la escena del comienzo sabía perfectamente que los aullidos de los perros nada tenían que ver con su lectura. En unos versos anteriores se nos hablaba de la "ceguedad profusa" del libro. Es otra forma de negar ese diálogo. El libro está ciego: es decir, el lector mira el libro, pero no es mirado por éste. La sensación de irrealidad es tan profunda que amenaza al mismo lector: la segunda persona del plural del último verso nos produce la inquietante sensación de haber sido introducidos en el espacio fantasmal del poema, en una casa vacía y en penumbra. No hay retorno al paraíso, ni para el poeta ni para el lector: el poema no salva el espacio edénico de Elca, sino que lo sumerge también a éste en el fantasmagórico espacio textual, territorio de la nada.

En "La tarde imaginada" de *La última costa* el poeta sigue profundizando en la vanidad que subyace a la idea de la inmortalidad de la escritura. El texto parte de una situación presente: el poeta es consciente de que la situación que refleja el poema no existió nunca. Aunque tenga su apoyo en la realidad, lo que recoge la página deforma inevitablemente el pasado. Se da así la paradoja de que el poeta es el testigo privilegiado de la existencia, su albacea, y al mismo tiempo su más persistente falseador. Al fin y al cabo, el poeta no sabe ni siquiera si el poema ha sido escrito por un muerto o por alguien vivo:

> Escribo en esta tarde, con la luz de Madrid que cae en las terrazas,
> la tarde en que imagino que estoy allí, en la piedad de Elca,
> o escribo para siempre desde la noche inmensa e impura
> en que no me sé vivo.
> Y desde ahí, tan árido,
> porque mi mano, en el espectro del papel, enciende
> vagamente palabras espectrales,
> dar testimonio inútil
> de que estuve en la vida afortunada
> y tuve la experiencia de la felicidad.
>
> Sólo porque en mis ojos las tardes, sucesivas, se acogieron,
> como en las ramas paran lo sucesivos pájaros,

puedo desde este hueco seco
hacer mover el aire en una tarde incierta,
ni siquiera extinguida, pues que fue imaginada,
y así resume todas las tardes de mi vida.
[529-530]

La salvación se consigue precisamente a través de la traición de esa realidad. El espejo del arte, como el de la memoria, nunca es fiel. La escritura no sirve por tanto para volver al paraíso perdido. La escritura, como la memoria, sólo confirman el destierro. De igual manera, el lector salva al poeta traicionándolo. No revive su existir, sino una sombra que vagamente se le parece:

¿Y a mí, quién podría salvarme?
¿Tus ojos, que ahora crean mi tarde inexistente?
Lector, esfuérzate, y enciéndela:
está donde un olor de rosas te llega del camino.
Si existo es porque existes.

Tú repites mi vida y no la reconozco.
[530]

Otro texto del mismo libro, "El ángel del poema", reafirma la vivencia de que el escritor es el primer expulsado del territorio que delimita el espacio poético. Dedicado a un poeta, César Simón, el texto nos sitúa en los primeros versos en una situación ya conocida:

Dentro de la mortaja de esta casa,
en esta noche yerma con tanta soledad,
mirando sin nostalgia lo que en mi vida es ido,
lo que no pudo ser [...]
sólo es posible un bien: la aparición del ángel,
sus ojos vivos, no sé de qué color, pero de fuego [...]
[487]

El ángel es una promesa de salvación para el yo lírico, de resurreción incluso. Pero esa promesa se verá frustrada:

> Y el ángel hace, cerrándose en mis párpados y cobijado en ellos,
> su aparición postrera:
> con su espada de fuego expulsa el mundo hostil, que gira afuera, a oscuras.
> Y no hay Dios para él, ni para mí.
> [487]

La estratagema que consiste en crear un mundo a salvo del tiempo, un espacio textual al que escapar del mundo hostil, se revela infructuoso. La búsqueda de una luz divina culmina con la condena a la ceguera y con la negación de los dos mundos, el del poema y el de la experiencia ordinaria, ambos igualmente irreales pues los dos en el fondo están condenados a desaparecer. El poema no es el reino, "El poema es el exilio", como ya sabía Maurice Blanchot[494].

No deja de resultar llamativo que en la figura del ángel del poema se confundan dos imágenes pertenecientes al universo religioso cristiano: por un lado, el Ángel es Luzbel, el Ángel Caído; por otro es aquel que, con su espada de fuego, cierra para siempre a Adán y Eva la puerta del Edén. No obstante, esa fusión no debe sorprendernos. La hemos encontrado con anterioridad: la expulsión del paraíso de la infancia es en Brines un acto culpable de rebeldía, una ascensión hacia el cielo vacío, al mismo tiempo que un destierro injusto. El acto de crecer es al mismo tiempo culpable e inocente. Aquí la escritura, lejos de acabar con el destierro de la existencia, repite el episodio mítico del inicio: en el poema, vuelve a revivirse la pérdida del Edén. La escritura poética es así tanto un acto luciferino, que intenta remedar la Creación, como un deseo siempre frustrado de recuperar la inocencia originaria.

Llegados a este punto, podemos preguntarnos por qué el poeta sigue escribiendo. La respuesta está quizás en esa débil *consolatio* de la que hablábamos en el análisis del discurso elegíaco y en la particular visión que Brines tiene del engaño, tal y como

veremos en la sección siguiente. La poesía es en sí misma *consolatio* cuando el discurso elegíaco no puede acudir a ninguna verdad metafísica para hacer frente al dolor de la muerte. Sólo la posibilidad de enfrentarse al silencio, a la nada indecible, sólo la posibilidad de seguir diciendo esa angustia la hace soportable, aunque ese decir suponga declarar la vanidad de la propia poesía. La escritura poética es tanto *consolatio* como engaño, pero engaño vital, afirmación última de quien se niega a que la vida se sumerja sin más en la verdad de la muerte[495]. El poema es una experiencia dolorosa por lúcida pero, en el fondo, una experiencia necesaria, un espacio de revelación, aunque esa revelación no sea la que esperábamos desde nuestra confiada ingenuidad:

> El poema, si uno tiene la fuerza de acabarlo,
> da siempre la respuesta.
> [508]

[494] Op. cit., p. 226.
[495] Al igual que el erotismo: "Poesía y amor actúan de manera idéntica: por ellos pretendemos salvar la existencia, y en ellos repetimos la derrota. La limitada perfección del poema es la misma limitada perfección del cuerpo del ser amado" (Martínez-Falero, art. cit., p. 193).

5.9. La insistencia y el engaño como formas de afirmación vital

Ante el reiterado fracaso que supone el encuentro con los espacios del mundo, el poeta puede optar por un nihilismo desesperado, por la certeza de la irrealidad del mundo y de la vida. Sin embargo, en su dramático conflicto con el devenir, Brines encuentra dos vías que, desde su precariedad, apuntan sin embargo a una débil afirmación vital: la insistencia y el engaño. Desde la consciencia de la inanidad del conocimiento y de la frágil substancia de la vida, se hallará una débil razón para seguir diciendo sí a la seducción del cuerpo, de la poesía, de los espacios del mundo y de la memoria.

En la *Antología de la Nueva Poesía Española* de José Batlló, Francisco Brines declaraba:

> Estimo particularmente, como poeta y lector, aquella poesía que se ejercita con afán de conocimiento, y aquella que hace revivir la pasión de la vida. La primera nos hace más lúcidos, la segunda más intensos.[496]

Vida e inteligencia, sentimiento y lucidez parecen ser los dos pilares de la poética de Brines. La poesía como conocimiento, en la línea de tantos poetas de su época[497], sin que por ello en el poema se renuncie a la pasión y a la vida. Evidentemente, ambas actitudes definen muy bien la poesía de Brines pero al mismo tiempo podemos preguntarnos si en lo más profundo de la cosmovisión briniana ambos términos no son contradictorios. Hemos visto cómo el conocimiento expulsaba definitivamente al hombre de su paraíso y lo colocaba frente al espejo de la muerte para revelarle su ser hecho de tiempo. Si la última verdad para Brines es la muerte, ¿no nos conduce el saber a una negación de la vida? ¿Acaso es posible conciliar, para usar la imagen bíblica, el Árbol de la Vida con el Árbol de la Ciencia? La escritura de Brines mostrará una y otra vez la angustiosa disyuntiva de quien, amando desesperadamente la vida, no puede

[496] Barcelona, Lúmen, 1977, p.312 (cito por la tercera edición de la antología).

rechazar el fruto envenenado de la inteligencia. Su poesía parece responder a la conocida máxima de Auden, según el cual

> El arte surge, por una parte, de nuestros deseos de belleza y de verdad, y, por otra, de nuestra conciencia de que ambas cosas no son idénticas.[498]

Si el pensamiento occidental se ha caracterizado por la búsqueda de la esencia de las cosas más allá de las apariencias, el pensamiento poético de Brines nos conduce a una amarga revelación: la esencia de todo ser no es otra que el tiempo y ese tiempo condena al ser a una muerte absoluta y definitiva. "Métodos de conocimiento" de *Aún no* dibuja la escena de una orgía para, desde esa situación, mostrarnos distintas vías para conocer la realidad. Frente a la inconsciencia de los participantes en la fiesta (aunque, en cierto modo, su desenfreno es también un método de conocimiento), el yo lírico, sin dejar de tomar parte en la fiesta, introduce la certeza de la muerte en medio del tumulto. Su gesto es el de alguien que está a medio camino entre quien simplemente vive sin pensar en la muerte y quien se entrega de lleno a esa meditación, apartándose de la vida. En el viejo tema del mundo como un manicomio[499], donde nadie quiere conocer la verdad, el yo lírico se ve a sí mismo como un loco voluntario. Se reconoce como alguien que acepta la locura del mundo, que no se atreve a aceptar del todo la amarga cordura, la sabiduría que le enfrentaría sin piedad con la vanidad de la existencia:

> Los comensales eran jóvenes, y ahítos
> y sin sed, en el naufragio del banquete,
> buscaban la ebriedad
> y el pintado cortejo de alegría. El vino
> desbordaba las copas, sonrosaba
> la acalorada piel, enrojecía el suelo. [...]
> Yo alcé también mi copa, la más leve,

[497] Cf. José Luis García Martín, *La segunda generación poética de posguerra*..., ed. cit., pp. 73-87 y Luis García Jambrina, introducción a *La promoción poética de los 50*, ed. cit., pp. 50-63.
[498] Citado por Francisco J. Díaz de Castro (op. cit, p. 229).

hasta los bordes llena de cenizas;
huesos conjuntos de halcón y ballestero,
y allí bebí, sin sed, dos experiencias muertas.
Mi corazón se serenó, y un inocente niño
me cubrió la cabeza con gorro de demente.
[281]

El niño es en el poema el signo de esa inocencia perdida y a la vez de su imposible recuperación. Los hombres que se entregan a la ebriedad buscan en cierto modo la inconsciencia del niño, su feliz ignorancia. Sin embargo, como suele decirse, los niños, los borrachos y los locos dicen siempre la verdad. Para quien tiene la lucidez necesaria el anhelo de esa inocencia siempre será un gesto falso, una forma de demencia voluntaria si se quiere, pero no un regreso al reino de la infancia. El yo lírico es así un bufón trágico que bebe el vino mezclado con cenizas, la vida mezclada con la muerte, el goce confundido con la dura sabiduría del morir. Los huesos del halcón y el ballestero son ya una sola materia cenicienta: el conocimiento de la muerte otorga la certeza de que no hay diferencia entre el animal y el hombre, aunque el segundo se considere superior porque ha fabricado armas con las que puede destruir a los animales.

Sin embargo, el conocimiento de la muerte en vida que ha alcanzado el yo poético es sólo aproximado. Únicamente uno de los comensales elegirá el camino más breve y más certero hacia la verdad. Sólo él resulta ser el sabio entre tantos locos:

Fijé mis ojos lúcidos
en quien supo escoger con tino más certero:
aquel que en un rincón dando a todos la espalda,
llevó a sus frescos labios
una taza de barro con veneno.
Y brindando a la nada
se apresuró en las sombras.
[281]

[499] Véase mi artículo "“Cuando nacemos, lloramos por haber llegado a este gran escenario de locos”: Lear o la palabra más allá del grito", *Ophelia*, 3, 2000, pp. 10-13.

El suicidio es por tanto un método de conocimiento. Si el conocimiento es a la postre conocimiento de la muerte, y por tanto de la nada, la sabiduría viene a identificarse con la muerte. Saber es morir, decir adiós al engaño de la vida. Que la única verdad que espera al hombre, su única sabiduría sea la muerte, se hace evidente en el poema "Entendimiento de una experiencia" de *Insistencias en Luzbel* (poemario donde se toca fondo en la dolorosa constatación de la identidad entre el ser y la nada). El texto recrea un episodio bíblico, la resurrección de Lázaro, al que Jesucristo volvió a la vida. Sin embargo, el poema supone una desacralización de ese episodio al tiempo que una inversión[500], ya que, lo que en el Nuevo Testamento aparece como la victoria del poder de Dios contra la muerte, aquí por el contrario revela el poder omnímodo de la muerte sobre toda realidad:

Así le dieron nombre al Regresado:
unos, el Muerto; y aquellos que aguardaban todavía la revelación
oscura del secreto,
el Callado. [...]
Quiere acechar
las voces de los hombres: su materia,
no las palabras.
Él sabe que la voz sólo es su hueco.

Hiende una densidad, y fatiga un olor,
recobra el paladar con la desgana:
viene del mundo un esplendor modesto.
Y obligada, y servil, despierta la memoria,
y con ella la vida de aquel llamado Lázaro.
Simulacro, o espectro: ya no un hombre.
Y el engaño de nuevo.

Un modesto esplendor, pues el futuro

[500] Cf. Douglas K. Benson, "Memory, Tradition and the Reader in the Poetry of Francisco Brines", *Modern Languages Notes*, 99, 2, 1984, pp. 318-319.

carece de esperanza o de inquietud;
es tan sólo el presente que persiste.
[314-315]

Lázaro ha conocido lo que todos ignoramos, la verdad que nos aguarda más allá de la muerte. Sin embargo, es el Callado, el silencioso que nada revela, ya que en la muerte ha descubierto la ausencia del sentido del lenguaje. La palabra, que es nuestro más poderoso instrumento de conocimiento, se revela impotente a la hora de expresar esa expericencia. Lázaro, lejos de haber encontrado en esa sabiduría una razón para vivir, se siente todavía un muerto. Parece haber aquí un eco del poema de Luis Cernuda titulado precisamente "Lázaro":

Todos le rodearon en la mesa.
Encontré el pan amargo, sin sabor las frutas,
El agua sin frescor, los cuerpos sin deseo;
La palabra hermandad sonaba falsa,
Y de la imagen del amor quedaban
Sólo recuerdos vagos bajo el viento.
Él conocía que todo estaba muerto
En mí, que yo era un muerto
andando entre los muertos.[501]

Sin embargo, el poema de Cernuda acaba en una nota de esperanza que está ausente del texto de Brines. Lázaro, en el poeta valenciano, no puede vivir plenamente la vida, porque le falta la inocencia necesaria para ignorar que tras la vida se esconde la muerte. Para él la existencia no es sino el tenue velo que oculta el fondo impenetrable de la nada. En ese sentido, Lázaro es no sólo un correlato del yo lírico sino también un símbolo de todos nosotros, porque la expulsión del reino de la infancia nos obliga a

[501] *Las nubes*, *Poesía completa*, op. cit., pp. 292-293. También José Ángel Valente había recurrido al personaje bíblico en un poemario publicado por primera vez en 1960, *Poemas a Lázaro*, cuyo poema "El resucitado" nos sitúa ante una perspectiva semejante: "Tal vez aquello/ que a nosotros nos sirve/ para ganar certeza/ no le bastaba a él:/ como si detrás de sus manos/ otras menos visibles/ convirtieran en polvo/ cuanto pudo tocar" (*Punto cero. Poesía 1953-1979*, ed. cit., p. 113).

pensar la vida juntamente con la posibilidad de morir. Lázaro se convierte así en una figura sumamente inquietante, ya que no sólo perturba nuestra capacidad para gozar despreocupadamente de la vida, sino que cuestiona al mismo tiempo la validez de la inteligencia:

> Ahora vuelve a ignorar, pero no hay ignorancia,
> *pues vale igual saber que no saber.*
> Hay una realidad: el mudo sueño
> de los breves sentidos.
> [*el subrayado es mío*]
> [315]

En la muerte está la verdad, pero la muerte no la conoce, no otorga verdad alguna:

> [...] ahora que ya conozco que la muerte
> existe, y nada sabe.
> [387]

La sabiduría de los muertos es su ignorancia:

> Si los muertos oyeran, dirían que es verdad.
> Y yo lo aprendí de ellos, y ellos no lo sabían.
> [435]

Si el objeto del conocimiento es la nada, tal y como se nos dice en *Insistencias en Luzbel*, y esa nada es por definición indecible e incognoscible, el conocimiento es en sí mismo nada, absurda cavilación sobre lo que no es. En *La última costa*, el poema "Despedida al pie de un rosal", volverá a expresar esta misma idea:

> *Si no hay conocimiento en las cenizas*
> dejémoslas caer en la belleza frágil
> de este rosal que tiembla en el otoño.

[*el subrayado es mío*]

[521]

La opción es clara: si el conocer nos conduce a la nada, quedémosnos en las apariencias, en la belleza que pese a su escaso ser, otorga un débil sentido al vivir. Quedémosnos por tanto en el engaño. Es del todo coherente que, precisamente en el libro donde una mirada nocturna, ciega y vidente al mismo tiempo, llega al extremo del nihilismo, *Insistencias en Luzbel*, surja la formulación de las dos únicas afirmaciones vitales posibles, la insistencia y el engaño, resumidas en el título de la segunda sección del libro, "Insistencias en el engaño"[502].

¿Por qué la palabra "engaño" puede alcanzar este sentido positivo? Dicha significación sólo puede entenderse desde la consideración de su opuesto, el desengaño, y la formulación barroca del mismo. Si en Brines encontramos constantemente ecos de la concepción barroca de la existencia como la nada siendo, vida confundida con la muerte, conviene al mismo tiempo reflexionar sobre las diferencias que separan la cosmovisión de un poeta del siglo XX, que además comienza a escribir tras la oleada del existencialismo europeo, y la cultura del XVII español.[503]

El desengaño barroco parte de una concepción de la vida como sueño, como teatro, como pura apariencia. Sin embargo esta negación de la vida tiene como objeto el contraponerla a un más allá de plenitud. El nihilismo barroco sólo afecta a esta vida: Dios sigue siendo el garante de la inmortalidad. La angustia del tiempo revela la vanidad absoluta del vivir, pero, en la mayor parte de los casos, dicha vanidad debe ser la piedra de toque que oriente la conciencia hacia el ámbito de lo eterno, de la salvación. El nihilismo barroco encuentra una solución en la dualidad entre dos ámbitos, el del tiempo

[502] No sorprende que Dionisio Cañas señalara en 1985 *Palabras a la oscuridad* e *Insistencias en Luzbel* como "las dos caras de ese Jano esencial para nuestra lírica que configuraría toda la obra poética del poeta valenciano" ("Francisco Brines: del asombro a la revelación", *Ínsula*, 463, 1985, p. 8). Todavía no se habían publicado ni *El otoño de las rosas* ni *La última costa*, pero su afirmación puede seguir siendo válida no tanto en atención a la calidad de los poemas como a la conformación de su mundo poético, ya que estos dos libros escritos con posterioridad recogen la doble herencia de *Palabras a la oscuridad* e *Insistencias en Luzbel*: *Palabras a la oscuridad* supone la confirmación de un mundo poético, *Insistencias en Luzbel* la radicalización de ese mundo hasta el límite de la angustia y la respuesta vital al desafío planteado.

[503] Cf. Douglas K. Benson, art. cit., p. 321.

y el de la eternidad, entre los cuales se establece una relación similar a la del simulacro y el original. El Barroco separa platónicamente ambos mundos de tal forma que la negación de uno supone la afirmación del otro, y en cierta manera, la superación del nihilismo, superación que no deja de ser angustiosa ya que la experiencia cotidiana se basa en el comercio contínuo con la nada. Por otra parte, el hombre del XVII a menudo no puede renunciar a la imperiosa seducción de los sentidos, lo que da pie a ese universo abigarrado, lleno de tensiones, que caracteriza la estética barroca. Sin embargo, dicha dualidad funda una esperanza en el más allá cristiano, que permite vivir el sueño de la vida como un accidentado peregrinaje hacia el reino prometido, donde nos espera un despertar.[504]

En Brines el nihilismo es mucho más profundo. Al negar, al menos en principio (nuestro poeta se define como agnóstico más que ateo[505]), un más allá y un Dios providente, el nihilismo se radicaliza. No existe otro mundo que salve nuestra pobre sustancia temporal. La diferencia con la cosmovisión barroca va incluso más allá: si la dualidad entre nuestra inmanencia y la trascendencia se ve reducida a una sola verdad, ya que ambas no son sino formas de la nada, al mismo tiempo Brines, aun sabiendo que ninguna es real, opta decididamente por la inmanencia. El desengaño barroco tiene sentido ya que ese desembarazarse de la mentira supone abrazar la verdad de una vida eterna, llena de plenitud. En cambio, el desengaño briniano sólo conduce a un callejón sin salida[506]. Por tanto, es mejor engañarse, es mejor soñar el sueño doloroso y feliz de la vida, sin anhelar un despertar que supondría un hundirse en la nada absoluta. Después de la experiencia radical de la primera parte de *Insistencias en Luzbel* no había otra opción: si se quiere seguir viviendo, hay que mantener la ficción de la vida y la escritura[507]. Si nuestra condición es el exilio, hay que vivir plenamente sin embargo los breves momentos en los que en nuestra existencia se encarna la experiencia del reino:

[504] Vid. Jaime Siles, art. cit., pp. 279-281.
[505] Así en la conversación que mantuve con él el 17 de enero de 2000 en Madrid.
[506] Vid. Jaime Siles, art. cit., pp. 280-283.

¿Amar, qué significa, si nada significa?
Huésped del tiempo esquivo, desnudo ya de mí,
retener el raído esplendor de la existencia
que una vez creí mía,
antes que, apresurado,
me ciegue en el reverso de esta luz.
Y aguardar esta espera sin alguna esperanza,
sentir la fe de nada, pues soplé en las cenizas
y nada hay fuera de ellas:
tan sólo amar, sin pensamiento alguno,
el declinar pausado del Engaño.

[521]

La vida es el engaño, pero es lo único que tenemos. No podemos renunciar a la inteligencia, pues hemos sido expulsados del Paraíso de la ignorancia. Sin embargo, todavía nos es dado empeñarnos, insistir, para que esa oscura inteligencia perturbe lo menos posible nuestra vida. Inteligencia y vida se oponen a pesar del poeta: se trata entonces de optar por el Árbol de la Vida y no por el Árbol de la Ciencia (del que hemos comido, sin embargo, y por ello forma parte ya y para siempre de nuestra impura mirada). En este sentido es muy interesante la versión que da Brines del mito de Fausto en *Insistencias en Luzbel* (precisamente en la sección "Insistencias en el engaño"). En ella, Fausto no sólo anhela recuperar la juventud, sino también la ignorancia que le era inherente:

Se toca, a veces, con el dedo el cieno [...]
Ya me diréis si así el vivir importa.
Ni siquiera me sirve de consuelo
saber que han de borrarse estos instantes
en su totalidad, y que tras ellos
habré de oler las rosas nuevamente.
No vale más fortuna que infortunio,

[507] Habla Brines en una "Poética" del don de la palabra: "Es el primer aprendizaje al que asistimos, y *al nombrar las cosas sufrimos el fascinante engaño de su misma creación*. La palabra nos hace poseedores

pues la inutilidad que al fin aguarda
no es menor por hermosa que por triste.
Que alguien me dé, y yo le arrojo el alma,
la intacta juventud qu existir roba,
y otra vez la ignorancia me haga vivo.

[*el subrayado es mío*]

[338]

Si en Goethe, Fausto no renuncia jamás a su afán de conocimiento, Brines por el contrario considera imposible volver a la juventud con la consciencia de un viejo. No hay juventud si se conserva el amargo don de la sabiduría. En esto el valenciano coincide, quizás sin pretenderlo, con el Espronceda de *El Diablo Mundo*, quien decide que no puede dar a su Adán la juventud sin arrebatarle al mismo tiempo la dolorosa memoria de los años y el oscuro conocimiento de la vida.[508]

Elegir el engaño es preferir la vida a la inteligencia, sin poder renunciar del todo a ésta. El engaño es así un acto voluntario, una afirmación más que una negación. Elegir el engaño es a la postre optar por una inocencia tan imposible como irrenunciable. El yo lírico sabe que una y otra vez va a encontrarse con el límite terrible de la muerte, pero seguirá siendo fiel a esa verdad vital, esa mentira, que, en oposición a la verdad intelectual, otorga un débil sentido al vivir y a la escritura. Escribe Francisco José Martín:

> El sueño de la vida es, a su vez, el engaño de la vida. Y el poeta lo descubre en el proceso cognoscitivo que lo lleva a indagar radicalmente en el ser de las cosas. El conocimiento juega en este proceso un doble papel: por un lado nos libera del engaño al hacerlo manifiesto y por otro, nos entrega (condena) a la consciencia del engaño - pues el engaño es el único lugar habitable-. No podrá, por tanto, el poeta, evitar una punta de ligero desdén hacia este

---

del mundo" (*Peña Labra*, , 57, 1986, p. 9).

[508] Antonio Ros de Olano, en el prólogo que escribe para la obra de su amigo Espronceda, afirma: "En el drama de Goethe, Fausto no es más que un mancebo a medias, porque su corazón es siempre el del doctor y esto le hace no participar nunca en los placeres en sazón, antes por el contrario están siempre

conocimiento suyo que no logra restituir siquiera la sombra de lo que le destruye [...][509]

El engaño es la afirmación más débil pero la única que le cabe a quien su razón condena despiadadamente. Es una afirmación de quien sabe que el vivir es un *aún no*, un no morir todavía, y es precisamente en los últimos poemas de *Aún no* donde nos encontramos con los primeros apuntes de esa asunción del engaño. El final de este libro entronca así con el camino que se abre tras *Insistencias en Luzbel*[510]. La concepción de la vida como sueño, como falsedad por tanto, gravita en el poema "Sueño poderoso", el penúltimo texto de *Aún no*:

¿Cuál es la gloria de la vida, ahora
que no hay gloria ninguna,
sino la empobrecida realidad?
¿Acaso conocer que el desengaño
no te ha arrancado ese deseo hondo
de vivir más?

La gloria de la vida fue creer
que existía lo eterno;
o, acaso, fue la gloria de la vida
aquel poder sencillo
de crear, con el claro pensamiento,
la fiel eternidad.
La gloria de la vida, y su fracaso.

[292]

Lo que da razón de ser a la existencia es también lo que la condena. Hay que soñar la vida, pero al mismo tiempo no podemos dejar de saber que todo es un sueño. Sin

empozoñados por el juicio [...]" (*El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*. Madrid, Castalia, 1993, p. 167.

[509] *El sueño roto de la vida*..., ed. cit., p. 109.

[510] Siguiendo esa costumbre de Brines, que señalara José Olivio Jiménez, de introducir en algunos poemas temas y actitudes que preludian libros posteriores (vid. *La poesía de Francisco Brines*, ed. cit., p. 86).

embargo, en este poema, entra en juego otro elemento: la eternidad. Engañarse consiste principalmente en vivir el mundo como si fuese eterno. El hombre se enfrenta al Tiempo destructor desde la astucia: si sabe que toda batalla con ese monstruo está perdida de antemano, la única victoria es ignorarle en lo posible, vivir como si no nos amenazara constantemente. El yo lírico, si bien comprende que la muerte le arrebatará todo, no se resigna a entregarle también su presente. De ahí nace la hermosa lección que cierra "Cuando yo aún soy la vida", el último poema de *Aún no*:

> Amar el sueño roto de la vida
> y, aunque no pudo ser, no maldecir
> aquel antiguo engaño de lo eterno.
> Y el pecho se consuela, porque sabe
> que el mundo *pudo ser* una bella verdad.
> [*el subrayado es mío*]
> [293]

La eternidad es negada por el adulto pero su recuerdo queda como una presencia difusa en su vivir presente. Sobre el pobre ser actual sobrevuela el "pudo ser", que forma una especie de pátina, un aura que en algún breve instante de felicidad devuelve al mundo y al yo su divinidad perdida: como una futuro del pasado, el sueño de lo eterno se proyecta en la vida del adulto ofreciéndole un débil consuelo. Porque el mundo pudo ser eterno y hermoso, porque pudo ser el paraíso, es posible encontrar restos del paraíso en el oscuro mundo del adulto, como si esa potencialidad aguardara en lo real, como si en el seno del tiempo durmiera el sueño aún vivo de la eternidad:

> Un aroma de tardíos jazmines
> da a mi carne vigor, y juventud.
> Los rosales son zarzas y son fuego:
> se desnudan de olor [...][511]
> Aquí en este lugar, supo mi infancia
> que era eterna la vida, y el engaño

[511] Volvemos a encontrarnos con la imagen de la zarza ardiente.

da a mis ojos amor. Hoy miro el mundo
como el amante sabe, abandonado,
que quien le desdeñó le merecía.
Y todo pudo ser, pues fue vivido,
y este rumor de tiempo que yo soy
recuerda, como un sueño, que fue eterno.

[*el subrayado es mío*]

[382-383]

El "poder ser" define sin duda el mundo del niño: desde el espacio sagrado de la infancia, el mundo es pura posibilidad como el mismo yo. El niño, que es todo proyecto, sueña el mundo como un lugar lleno de senderos que recorrer y se sueña a sí mismo como alguien que puede llegar a ser todas las cosas. Luego, el viaje (lo hemos visto) le enseñará lo falso de esa percepción: la eternidad, el poder ser absoluto, estaba sólo al comienzo. Emprender el camino fue perder para siempre esa eternidad, trocar la hermosa plenitud del poder ser por un pobre "es", que no confirma esa potencialidad del origen sino que la niega por completo. Sin embargo, esa promesa del comienzo seguirá, desde su evidente falsedad pero también desde su evidente belleza, dando razón de ser a la existencia. Como un germen de sacralidad en los espacios profanos del mundo, el yo lírico encontrará en ese apertura inicial de la existencia la razón vital con que enfrentar la angostura suprema de la nada. Paradójicamente, el "pudo ser", la irrealidad absoluta, lo que nunca llegó a ser más que potencialidad, es más real que el "es". Si el tiempo contagia de nada a las cosas, si su acción constante desgarra a los seres de sí mismos, si multiplica cruelmente su imagen en un juego de espejos donde es imposible decir quién es el simulacro, el poder ser de la infancia conserva la realidad de los dioses: es a la vez lo imposible y lo único que realmente existe, pues no lo daña la acción corrosiva del devenir. Ya lo explicaba Brines en uno de los poemillas introductorios a *Insistencias en Luzbel*, al afirmar que Dios es "el engaño" [299]. Vivir en el engaño es afirmar, contra toda evidencia, un rastro de divinidad en la vida, una mentira sagrada que no puede destruir el tiempo.

En nuestro análisis del espacio, nos hemos encontrado con dos movimientos que hemos denominado "culpables": uno de ellos es la ascensión, la escalada al cielo, y el otro el viaje, súbitamente convertido en destierro. El esquema espacial y literario de la búsqueda queda negado de raíz: para que haya búsqueda, es preciso que exista una meta y una decisión voluntaria por parte del héroe. Aquí no sólo no hay héroe, sino que tampoco se cumplen las otras dos condiciones: no hay meta pues el fin del viaje es la muerte, y no hay decisión voluntaria porque es el camino el que se impone al hombre. Hay que caminar, no hay elección posible. No se puede declinar esa traicionera invitación.

La ascensión culpable fue, como el propio viaje, al principio una decisión en apariencia voluntaria. Es más: había, tal y como hemos constatado, una inquietud luciferina, prometeica, que suscitó el deseo de robar el fuego divino, de alcanzar la cumbre y las estrellas. En el fondo, se trataba de una mera ilusión, pues el hombre no podía dejar de robar ese fuego: el Tiempo le obligaba a hacerlo, le forzaba a crecer. Sin embargo, en ese instante hubo al menos una aceptación por parte del sujeto: fue seducido y se sumergió gozosamente en la corriente temporal. Después de aquello, la voluntad del yo y el mandato del Tiempo no han vuelto a coincidir: mientras el segundo se empeña en ir hacia delante, el primero quiere marchar hacia atrás, hacia el principio anterior a la ruptura. ¿No es posible recuperar esa cierta participación del sujeto? ¿Puede el hombre recuperar la dignidad prometeica que es también afirmación contra el destino?

Durante el siglo XIX, Prometeo fue un mito clave en la cultura occidental[512]: Fausto, don Juan, Frankenstein, Lucifer, Zaratustra, Empédocles, Maldoror... son algunos de los nombres que repiten el gesto de Prometeo, su ir más allá de los límites, que a menudo se ve acompañado por el consiguiente castigo. Sin embargo, cabe preguntarse si al siglo XX, en el que esos límites se han mostrado en toda su crudeza, en el que se ha puesto en

[512] Cf. Rafael Argullol, *El Héroe y el único*..., ed. cit., pp. 207-216, y Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*..., ed. cit., pp. 249-250.

cuestión el mito del Progreso, le es posible seguir invocando a Prometeo, o al menos a un Prometeo cuyo fracaso no sea tan significativo como su acción transgresora.[513]

En buena medida, podemos decir que, en el siglo XX, sobre todo a partir del existencialismo, Prometeo se convierte en Sísifo, como Albert Camus supo diagnosticar con tan estremecedora clarividencia[514]. El castigo de Prometeo, cuyo hígado se regeneraba cada vez que un águila bajaba a devorarlo para que nunca se detuviera el suplicio[515], tiene semejanzas con la pena impuesta a otro transgresor, Sísifo, condenado a empujar día tras día una piedra que vuelve a rodar hacia abajo cada vez que alcanza la cumbre[516]. Sin embargo, la genialidad de Camus es haber visto en esa escena terrible una oscura pero cierta esperanza, una afirmación positiva que viene a reflejar una confirmación pero también una respuesta al nihilismo de buena parte de la cultura europea de su época:

> El hombre absurdo dice "sí" y su esfuerzo no terminará nunca [...] sabe que es dueño de sus vidas. En ese instante sutil en que el hombre vuelve sobre su vida, como Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro, contempla esa serie de actos desvinculados que se convierte en su destino, creado por él, unido bajo la mirada de su memoria y pronto sellado por su muerte [...] ciego que desea ver y que sabe que la noche no tiene fin, está siempre en marcha. La roca sigue rodando [...]
>
> El esfuerzo mismo para llegar a las cimas basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso.[517]

Brines encuentra en la insistencia su peculiar modo de afirmación, la repetición creadora que, sin embargo, debe encontrarse una y otra vez con el fracaso. Así, en el poema, "Sísifo de la carne", el yo lírico es condenado a una búsqueda constante de la felicidad, siempre frustrada y, sin embargo, recomenzada siempre:

---

[513] Cf. Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea: cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., pp. 35-38.
[514] Me refiero por supuesto a su obra *El mito de Sísifo* (*Obras*, 1. Madrid, Alianza, 1996).
[515] Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*. Madrid, Gredos, 1988, p. 116.
[516] Ruiz de Elvira, op. cit., pp. 302-303.
[517] Op. cit., pp. 328-329.

Algo el tiempo ha empezado a corroer
en la línea del vientre, en donde cruel
me avasalló, gimiendo, tu belleza.
Se ha iniciado la lenta despedida
del esplendor, y me arroja del reino
la maldición de mi naturaleza.
Y otra vez el desierto hasta encontrar
de nuevo los grilletes que me aten
a esa indecisión de una sonrisa
aparecida. El valle de los pájaros.

[509]

No creo que sea casual que este poema de *La última costa* remita en uno de sus versos (el último citado) a una expresión cercana a la que diera título a un texto de *Las brasas*, "El barranco de los pájaros". En éste, la búsqueda se convertía en la ascensión culpable, la ascensión en la que, como en el caso de Luzbel y del propio Sísifo, la subida sólo era el preludio de la bajada. Si en el texto que nos ocupa, es evidente que ese valle simboliza el erotismo, la expresión elegida, al recordar el espacio de la niñez, no deja de establecer una correlación simbólica, que hemos encontrado en otros textos, entre el amor y la infancia. Los dos espacios simbólicos elegidos, desierto y valle, establecen la dinámica de un viaje que ya no es sólo de ida, que ya no es tampoco sólo retorno, sino una conjunción de ambos movimientos. El esquema espacial del viaje se integra entonces en una repetición trágica que es, sin embargo, un gesto de afirmación vital: el viaje comienza en el reino y termina en él, pero sólo para que se produzca una nueva expulsión, que dará lugar a un nueva etapa del viaje. La vida se configura así como un constante ir y venir entre el exilio y el reino. Si el vivir es fundamentalmente exilio, sin embargo guarda aquí y allá vestigios del paraíso:

> La intensidad exige el ejercicio de la insistencia. La intensidad no es un lugar de permanencia sino de efímero tránsito [...] Sólo desde la insisntencia se logra la intensidad [...] Sólo desde la insistencia se asume el fracaso.[518]

Uno de los vestigios del reino es el hermoso territorio del amor. El cuerpo puede ser así valle de pájaros, lugar en el que se encarna el fugaz retorno a la patria de la infancia. No es posible permanecer en la cumbre: la intensidad siempre es efímera. No es posible retornar a la niñez, pero sí hallar en la insistencia que es toda vida momentos donde el reino se hace patente, donde el "pudo ser" de la eternidad soñada roza débilmente nuestro torpe "es", nuestra precaria realidad:

> Sólo desde una ética de la insistencia podrá ganarse de nuevo la vida. Pero una vez que los signos han sido desvelados, el decidido retorno a la vida que Brines se propone no puede ser un simple estado ni una fácil permanencia [...] sino una actividad, una insistencia. No es una vuelta, sino un *volver*. El engaño y el fracaso sólo se asumen desde la insistencia. [...] La insistencia en el engaño es una insistencia en el engaño en tanto que engaño consciente [...] La insistente vuelta a la vida se perfila no como un retorno al origen, sino precisamente como la *imposibilidad de retorno a ningún origen.* [519]

La insistencia en el engaño no es una decisión fácil, ya que no elimina la angustia. Sólo ayuda a convivir con ella. La insistencia en el engaño no puede obviar el hecho de que la vida, la escritura, la inteligencia, son también insistencias en Luzbel, un encuentro repetido con la muerte y con la nada:

> Hubo una vez un sueño
> y existía el amor, mordía el desamor,
> y ese sueño es la vida:
> un imposible siempre.
> [532]

[518] Francisco José Martín, op. cit., p. 104.
[519] Francisco José Martín, op. cit., pp. 110-111.

Pero de ese descenso repetido a los infiernos, surge también la voluntad de hacerle frente. La insistencia en el engaño es la asunción de la repetición como valor, la asunción de un tiempo cíclico en el seno mismo del tiempo líneal, una experiencia contínua de resurrección y muerte. Ella hace posible que los espacios del mundo puedan ser a la vez destierro y paraíso, que el amor sea exilio y nuevamente reino. La insistencia es lo que da sentido a la escritura, que es a la vez encuentro repetido con Luzbel y débil afirmación de Sísifo (un Sísifo que en ocasiones puede ser feliz, como quería Camus[520]). Y en definitiva, la insistencia es también la memoria, ese viaje en el pasado, ese espacio de permanencia donde habita el recuerdo.

[520] Cf. José Andújar Almansa, "Hacia una ética de lo trágico en la poesía de Francisco Brines", ed. cit., p. 48.

6. El olvido y la memoria: insistencia en Luzbel y contra Luzbel

Antonio Gamoneda ha definido la poesía como "arte de la memoria en la perspectiva de la muerte"[1], una definición quizá poco rigurosa desde el punto de vista académico, pero que acierta a señalar esa honda vinculación con el tiempo, esa mirada elegíaca que caracteriza a buena parte de los poetas de todas las épocas, y sin duda a Francisco Brines.

La relación entre la memoria y la escritura en Brines es tan intensa que va más allá de su presencia como tema. Podemos encontrarla reflejada en dos planos: el primero es el de la propia construcción del poema, el segundo lo constituye la constante temática del recuerdo y la cosmovisión subyacente a la obra briniana.

En lo que se refiere a ese primer plano, la memoria aparece como principio configurador en cuatro campos: la tradición de lo elegíaco, el yo lírico, la utilización de determinados procedimientos de construcción del poema como pueden ser la disposición de los materiales y la fusión de espacios y de tiempos, y, por último, el poema lírico-narrativo (o meditativo).

Respecto al primer elemento, no me extenderé demasiado ya que en el capítulo segundo he explicado con cierto detenimiento cómo la escritura de Brines se inscribe en la tradición de lo elegíaco. Una poesía elegíaca no puede dejar de ser una escritura de la memoria. En esta dirección, podemos hablar incluso de una *mímesis* de la memoria, en el sentido de que una experiencia cotidiana, el hecho de recordar, se convierte en referencia, en guía, para la creación artística, que imita el proceso mental que tiene lugar en el sujeto. Esa imitación, por supuesto, no es meramente pasiva, ya que no sólo recrea, sino que también construye algo nuevo. El poeta crea un texto artístico, el poema, si bien el lector puede tener la impresión de estar asistiendo a un espontáneo fluir de recuerdos:

Escribo en una noche de noviembre.
Y de repente amamos un pasado
por el tañido fiel
de unas campanas que regresan claras,
con sonido visible y sin edad
(y aquella intimidad era mi cuerpo),
bajando por el cobre de una tarde
de antigua primavera.
¡Ay, cuánta soledad y juventud!

Regresa, con la tarde, aquel futuro
de una vida que habría de venir
que podía ser todo: mar de Grecia
y amor hasta la muerte, fuego y verso.
Valió más el momento de esa tarde
que el pasado venido, hoy que miro
cómo llega, sin luz, otro futuro.
¡Ay, cuánta soledad y juventud
perdidas!
¿Quién es el que regresa con los sones
de las campanas de Oxford, quién escucha
romper el cobre ciego de la tarde,
quién mira el mundo así, con tanta vida?
El que mira es mirado desde fuera
de toda primavera, y hubo mar
y hubo amor, pero no hata la muerte,
y el verso está sin fuego.

El poema regresa hasta el calor
de una tarde arañada, se cobija
en una soledad no amada y dura,
en una tierra extraña palpa vida.
Parece que algo fuera no irreal.

[1] *El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga & Fierro, 1997, p. 26.

[446-447]

He reproducido íntegro el texto (se trata de "Las campanas de St. Peter in the East" de *El otoño de las rosas*) porque su estructura, su *dispositio*, me parece muy significativa de la escritura briniana y de su ficcionalización, su *mímesis* de la memoria. Carlos Bousoño, entre los rasgos que definen la poesía de nuestro autor, habla de una "técnica fundamentalmente evocativa"[2] y la palabra "técnica" conserva aquí todo su sentido antiguo de *techné*, es decir, de arte, de artificio creador. El lector ingenuo, ante este poema, podría pensar que el autor se limita simplemente a desgranar sus recuerdos, que copia mecánicamente lo que le va dictando el fluir de su memoria, en la que se entreveran reflexiones, y en la que, como es frecuente en la rememoración, se despiertan emociones, aquí subrayadas textualmente por lo signos de exclamación. Ya vimos, al analizar el viaje en *Palabras a la oscuridad*, cómo la aparente disposición azarosa de "Relato superviviente", texto paradigmático de la visión de Brines sobre la memoria, ocultaba una ordenación simbólica altamente significativa en la que el azar se convertía en búsqueda del centro paradisíaco y posteriormente en caída hacia la muerte.

Señalábamos cómo poesía de la memoria y poesía elegíaca casi se confunden: quizás su única diferencia sea que la memoria puede llegar a ser reencuentro, recuperación plena de lo vivido, y que lo elegíaco (tal y como lo habíamos definido en el capítulo segundo) se sitúa siempre desde la pérdida, desde la distancia a la postre infranqueable entre el presente y el pasado[3]. En ese sentido, una poesía de la memoria puede no ser elegíaca, pero difícilmente podemos decir lo contrario. Una poesía elegíaca siempre es de un modo u otro una poesía de la memoria.

En "Las campanas de St. Peter in the East", nos encontramos con varios de los rasgos que señalábamos como propios de lo elegíaco: en primer lugar la presencia de un yo, un yo que dialoga pero que no se confunde con el mundo que le rodea (la primera palabra de este poema es un verbo en primera persona, "escribo", verbo que además se refiere a una acción que supone una conciencia, un desdoblamiento entre la emoción que

[2] *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*. Madrid, Júcar, 1985, pp. 57-61.
[3] En el análisis de la memoria como tema, volveré sobre esta cuestión.

despierta el recuerdo y su supuesta trascripción al papel, donde la emotividad se aquieta para hacerse meditación casi serena). Por otra parte, el poema se sitúa en la oposición tantas veces señalada entre el aquí y ahora, por un lado, y el allí y entonces, por otro. El mismo título señala hacia un lugar, el espacio de lo evocado, distinto al espacio de la evocación y de la escritura. Por otra parte, la deixis espacio-temporal (que se plasma, por ejemplo, en los demostrativos "*aquella* intimidad", "*aquel* futuro" que muestran una lejanía entre el hablante y lo expresado), plasmada asimismo en los tiempos verbales (en una alternancia entre presente de indicativo e imperfecto muy habitual en Brines), señala igualmente hacia ese vaivén característico de la memoria entre el presente y el pasado.

Acabo de mencionar el yo del poema. En él se produce un desdoblamiento en el verso 22 entre un yo y un él, entre el que recuerda y el recuerdo idealizado de sí mismo. Se ha señalado con mucha frecuencia el uso repetido en Brines de una segunda o tercera persona para señalar al yo y se ha interpretado como una señal de pudor o como una forma de distanciamiento[4]. Sin embargo, sin negar tales interpretaciones que yo mismo he utilizado a lo largo de ese trabajo, resulta muy significativo que ese desdoblarse corresponda asimismo a un movimiento característico de la memoria: el que recuerda no puede menos que percibir el cambio que se ha producido en sí mismo, la honda distancia que separa al niño, al joven y al adulto. Ese extrañamiento se percibe en el poema ya a partir del verso 18 con la introducción de una pregunta: ¿quién?. La repetición de ese "quién" hasta tres veces (seguida de la aparición de esa tercera persona) refuerza la sensación de que la memoria es un espejo infiel, donde el yo no puede mirarse sin sentir que está contemplando a otro. Ya el poema había apuntado hacia algo semejante al introducir en el segundo verso una enigmática primera persona del plural: "amamos". ¿A quiénes engloba ese nosotros? ¿Al yo que escribe y al yo rememorado? ¿ Al yo y la persona amada? ¿al poeta y a los lectores? La tensión elegíaca entre el pasado y el presente (entre el noviembre de la escritura y la primavera

[4] Vid. Alejandro Amusco, "Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, 1979, pp. 59-60, José Andújar Almansa, "Una biografía poética: sobre *Poesía completa* de Francisco Brines", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 25, 1, 2000, p. 40, Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea.Cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., pp. 91-105 y

gozosa de la vida) afecta también al propio yo, que se sabe no sólo distinto del mundo, sino también de aquel que fuera en otro tiempo.

Ese intento de recuperación del pasado a través de la memoria y la escritura se presenta como un irrumpir azaroso de recuerdos, tal y como había descrito Carlos Bousoño cuando habla de

> [...] la técnica más frecuente y significativa de nuestro autor, consistente en una u otra de estas dos actitudes contrapuestas y complementarias: o bien la evocación del pasado, con el mismo carácter fragmentario, desunido y desordenado con que yace la memoria [...] o bien, la evocación imaginativa y reflexiva, en rápidas o demoradas entrevisiones, de lo que será irremediablemente el terrible futuro de anodadamiento de lo que nos espera [...] en la utilización de esta técnica influye también la tendencia de Francisco Brines a la "personalización". Si importa la persona, importarán sus experiencias, sus "recuerdos" y sus temores.[5]

Sin embargo, en cuanto analizamos sus poemas, vemos que este azar de la memoria, símbolo asimismo del azar y sinsentido que rige la vida como ha visto el propio Bousoño[6], es más aparente en el poema que real[7]. Hay una reelaboración de los materiales en bruto de la memoria (aquí explicitada en el propio poema, en tanto en cuanto la memoria discurre paralela al proceso mismo de escritura).

Si intentáramos dibujar la disposición del poema en una hoja nos encontraríamos con la imposibilidad de trazar una línea recta: el poema está hecho de retornos, es en buena medida una espiral que gira sobre unos mismos temas. Si el primer verso introduce el tema de la escritura, éste desaparece en los siguientes versos, para reaparecer súbitamente al final [v. 26], cerrando en anillo la composición y destacando

---

José Olivio Jiménez, *Cinco poetas del tiempo: Vicente Aleixandre. Luis Cernuda. José Hierro. Carlos Bousoño. Francisco Brines*. Madrid, Ínsula, 1972, pp. 432-433.

[5] Op. cit., p. 57. Cf. José Olivio Jiménez, op. cit., pp. 439-442.

[6] Id., p. 59.

[7] Así opina también José Luis García Martín cuando señala, precisamente desde el análisis de textos sobre la memoria: "la denominada por Bousoño "falacia antirretórica" (el pretender dar a los versos una apariencia de naturalidad y de ausencia de recursos estilísticos) cada vez resulta menos patente en la

precisamente el verbo "regresar" que marca el esquema espacial subyacente a todo el texto. De igual modo, las campanas hacen su aparición en los versos 2-8 para reaparecer más tarde e los versos 18-21; la exclamación del verso 9: "¡Ay, cuánta soledad y juventud!" encuentra un eco en los versos 17-18: "¡Ay, cuánta soledad y juventud/ perdidas!"; los versos 12-13 "[...] mar de Grecia/ y amor hasta la muerte, fuego y verso" son retomados, pero en sentido negativo, en los versos 22-25. De esta manera el poema imita con gran eficacia el carácter obsesivo del recuerdo. Para decirlo coloquialmente, el yo lírico no deja de "dar vueltas" a sus esperanzas frustradas. Asistimos a un movimiento de vaivén de la memoria, entre presente y pasado, entre el futuro soñado en el pasado (el poder ser del que hablábamos en el anterior capítulo) y el futuro real que ya es pasado, entre el yo presente y el que fue. Ese vaivén tiene su correspondencia en la propia estructura del poema, que en buena medida responde a la necesidad de la insistencia como superación de la angustia vital. Por otra parte, ese movimiento de ida y vuelta no deja de tener una evolución más o menos lógica: el proceso parte de la escritura (v. 1); de pronto unas campanas se convierten en el elemento real pero también simbólico que despiertan la evocación, al conectar el momento presente con el pasado (vv. 2-5); ese objeto, ese sonido trivial, trae, como la famosa magdalena de Proust[8], todo el pasado consigo (vv. 6-9); la conciencia de la pérdida de la edad juvenil supone un regreso a la edad presente para preguntarse si los sueños de la juventud se cumplieron y contraponer así la imagen positiva del futuro que tiene el joven frente a la mirada negativa que posee el adulto: para el joven, el futuro es vida, para el adulto, vejez y muerte (vv. 10-16); por ello, se repite el lamento elegíaco (vv. 17-18) y surge la sensación de extrañamiento ante el propio yo, tan feliz y confiado entonces (vv. 18-21) y la respuesta definitiva a esa pregunta que formula todavía el joven desde aquellos años: sus sueños no se han cumplido en absoluto; "el verso está sin fuego" se nos dice entonces (v. 21) y sin embargo, los versos siguientes, los versos finales, son de algún

poesía de Brines [...]" (*La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz, Diputación de Badajoz, 1986, p. 330).

[8] Dionisio Cañas ha hablado de una mirada proustiana en Brines ("Francisco Brines: del asombro a la revelación", *Ínsula*, 463, 1985, p. 8 y "Palabras para un homenaje", *Peña Labra*, 57, 1986, p. 12).

modo el intento (en buena medida frustrado) de recuperar ese fuego en el poema, de que el poema sea el territorio de la memoria.

Por consiguiente, podemos decir que Brines en éste y otros poemas juega con el discurrir caótico de la memoria, para hacer de ese azar un relato significante, una interrogación consciente sobre el ser en el mundo. Se trata de un recurso retórico, en el mejor sentido del término, que permite dar no sólo una impresión de naturalidad en el texto, sino ofrecer también un reflejo de la necesidad que tiene el ser humano de otorgar sentido al mundo, de dar orden a una existencia regida por el azar.[9]

Como imitación artística, y por tanto en buena medida ficcional, de la memoria, podemos considerar el juego de espacios y tiempos, tan presente en este poema, y en concreto, dos procedimientos, sobre los que no me voy a detener porque han sido estudiados ya en profundidad por Carlos Bousoño: me refiero a las yuxtaposiciones y superposiciones temporales, que muchas veces son también (como es el caso, con la fusión, posibilitada por el sonido de las campanas, entre Oxford, el espacio textual y el espacio desde el cual se escribe) superposiciones espaciales[10]. El empleo repetido de dichas superposiciones y yuxtaposiciones sirve para expresar la realidad brevísima de la vida[11]. Pero esa posibilidad de confusión yace en nuestra propia memoria[12] pues en ella donde se da en apretada síntesis lo que somos, lo que hemos sido y en cierto modo lo que seremos, pues existe también una memoria del futuro, llámemosla esperanza o desesperada anticipación de la muerte. Así, "Las campanas de St. Peter in the East" nos entrega en unas pocas líneas el resumen de una vida, su precario presente, su juventud y dos futuros, el real y el soñado.

Por último, en relación con esa *mímesis* de la memoria, habría que hablar del tono meditativo en Brines, que aparece en el poema comentado, y el uso, evidente en otros poemas, de estructuras narrativas, de una construcción poemática entre lo lírico y lo

[9] Cf. Carlos Bousoño, op.cit., p. 59.
[10] Vid. Carlos Bousoño, op. cit., pp. 69-81 y *Teoría de la expresión poética*, I. Madrid, Gredos, 1985, pp. 389-415. Véase también José Luis García Martín, op. cit., pp. 328-331.
[11] Vid. Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., p. 81.
[12] Por ello José-Carlos Mainer encuentra en la poesía de Brines la "[...] mágica evocación de la memoria cuya ley es la superposición de vivencias" ("Para esperar la nada", *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona, Crítica, 1994, p. 88).

lírico-narrativo. Respecto al primer habría que señalar la evidente filiación con Luis Cernuda, a quien Valente considera como el gran renovador en la vinculación entre poesía y pensamiento[13]. En efecto, la poesía de Cernuda se ofrece, a partir de la guerra civil, como una meditación, que a menudo nace de la evocación de figuras históricas y literarias pero también de los recuerdos de la historia personal. La poesía de Brines sigue esa línea, con una poesía en la que la reflexión se mezcla con emociones y recuerdos y donde al mismo tiempo el recuerdo se hace reflexión sobre el pasado. Sin embargo, ese mirar el pasado supone inevitablemente preguntarse por el presente y también sobre el futuro. El pasado sigue actuando en el momento actual, obliga a pensar. Como dice Carlos Bousoño, "Se "narra", indudablemente, pero sólo para, a continuación, meditar"[14].

En efecto, la presencia de estructuras narrativas en lo lírico se vincula en Brines a esa constante interrelación entre pensamiento, memoria y sentimiento. Esa narratividad, que tiene su origen en buena medida también en Cernuda, nace de la importancia de la memoria, como el propio poeta ha señalado:

> Mi poesía narrativa tiene dos vertientes: la biográfica y la histórica. El poema que mejor resume la primera manera es "Relato superviviente", en el que la narración se va haciendo sobre algunos hechos de mi vida, rastreados en la memoria. El poema, como ocurre con el recuerdo, se presenta con inconexión, pero el resultado querrá entregarnos el sentido o el conocimiento de esa vida.[15]

El poema no es una narración sin más. Ese contar, a partir de la memoria, es un narrar apasionado, pero esa emoción no está separada del discurrir reflexivo, sino que se confunde plenamente con él. En ello Brines entronca, al decir de Bousoño, con los poetas coetáneos:

---

[13] Vid. José Ángel Valente, "Luis Cernuda y la poesía de la meditación" en *Las palabras de la tribu*. Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 111-123.
[14] Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., p. 60.

> [...] La situación es un pretexto, aunque importante, para que el poeta reaccione pensando o sintiendo. A veces, la situación es dinámica y se hace, cuento, historia, pero no por ello deja de lado el ingrediente lirico: ese cuento o esa historia no existen por sí y ante sí (y ésa es la diferencia con la poesía narrativa de todos los tiempos), sino sólo en cuanto punto de partida para que el poeta nos entregue su subjetividad en forma de reflexiones o emociones, que pueden ser afectivas o sensoriales, según los casos. Se comprende el magisterio que sobre una gran parte de la generación [...] ha ejercido un sector de la poesía inglesa moderna, o personalidades como la de Cavafis y Cernuda, que se habían adelantado, en cierto modo, a su tiempo en cuanto a algunos de estos presupuestos generales, si es que no en cuanto a todos ellos.[16]

La memoria personal no separa la historia de la subjetividad, y de igual modo (todos tenemos experiencia de ello) nos ofrece el pensamiento íntimamente mezclado con el recuerdo y la emoción. "Ser es, esencialmente, ser memoria", ha escrito Emilio Lledó[17], y si la memoria es ese "Relato superviviente" que sirve de título a uno de los poemas más emblemáticos de Brines, el yo se presenta ante sí mismo como relato, como narración subjetiva en la que subyace una clave escondida o quizás sólo la corroboración de un sinsentido. Un neurólogo ha definido así la memoria desde la narración interior que todos somos:

> Cada uno de nosotros *es* una narración singular, que se construye, inconscientemente, por, a través de y en nosotros... [...] Biológica, fisiológicamente no somos distintos unos de otros; históricamente, como narraciones... somos todos únicos.

---

[15] Harold Alvarado Tenorio, "Con Francisco Brines", en Isabel Burdiel, ed. *Cuervo*, 1, 1980, p. 19. De la otra memoria, la histórica, no voy a hablar aquí, ya que no sólo su peso es menor sino que ha sido analizada ya con cierta extensión en capítulos anteriores.
[16] *Poesía poscontemporánea.Cuatro estudios y una introducción*, ed. cit., p. 47.
[17] *El silencio de la escritura*. Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 12.

> [...] El individuo *necesita* esa narración, una narración interior continua, para mantener su identidad, su yo.[18]

Ese relato que somos se expresa en Brines, ya desde *Las brasas*, por el recurso a estructuras lírico-narrativas, que a la vez que recuperan la historicidad del sujeto señalan desde esa misma historicidad la tragedia de un ser hecho de tiempo:

> Un aire corto llega desde el mar
> y ha alargado la sombra de los montes.
> Echa su vida atrás[19], desnuda el cuerpo
> delante de otro cuerpo, y unos ojos
> le buscan y él los busca.
> En el amor era veloz el tiempo [...]
> Mira, desde su frente, con los ojos
> fijos la línea de los montes, áspero
> muro de planta que en el mar se hiela.
> Ya no lucha la tarde y se hace rosa
> la luz en su cabeza pensativa.
> Llegan, desde el camino, frescas voces
> llamándose. [...]
> [...] Ya de nuevo
> vive su corazón, y el hombre tiembla,
> siente cargado el pecho y apresura
> un llanto fervoroso.
> [28-29]

Se dibuja una pequeña historia, en la que no falta un personaje y un espacio, un escenario donde este protagonista en tercera persona se reencuentra consigo mismo. Sin embargo, la anécdota, que resulta imprescindible para contextualizar la reflexión en el curso del devenir circunstanciado que es toda vida humana, apenas se nos da sino en sus

[18] Oliver Sacks, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona, Muchnik, 1987, p. 148.

rasgos más esenciales. Como en claroscuro, la anécdota se ofrece al tiempo que se borra, como si en ella yaciera ya el conflicto, latente en toda vida humana, entre el recuerdo y el olvido.

Pasamos así de la contrucción del poema a su temática, aunque inevitablemente hemos tenido que referirnos a la segunda a lo largo de nuestra exposición. La memoria, un tema central en los poetas del medio siglo a decir de José Luis García Martín[20], atraviesa toda la obra de Brines desde el primer hasta el último libro, aunque quizás es *Insistencias en Luzbel* el libro en el que, como expondré a continuación, el recuerdo alcanza su posición central precisamente por la presencia de su opuesto, el olvido.

Nuestro análisis del espacio nos había llevado a la antigua imagen de la vida como viaje y a la comprensión de ese viaje como un destierro que nos va alejando cada vez más del reino originario. Ese viaje tiene, querámoslo o no, un sólo rumbo posible: una vez comenzado, no es posible retroceder. El tiempo hace ilusorios todos los espacios y nos empuja hacia la muerte, ese "reino frío y solitario y vasto" [207] que es nuestro destino. Sin embargo, si el viaje exterior es una experiencia de pérdida constante, tal vez en nuestro interior podamos hallar otra ruta que, de manera provisional, nos permita instalarnos en el pasado. Tal camino no es otro que la memoria. Escribe Gilbert Durand:

> La memoria, lejos de ser intuición del tiempo, escapa a este último en el triunfo de un tiempo "reencontrado", y, por tanto, negado. [...] Creyendo volver a integrar un tiempo perdido, Proust ha recreado una eternidad recuperada. Este "poder de perennidad" del que el escritor tiene perfecta conciencia se encuentra en todos los grandes autores. [...] Lejos de estar sometida al tiempo, la memoria permite una reduplicación de los instantes, y un desdoblamiento del presente; da por tanto una densidad inusitada al sombrío y fatal paso del devenir [...] la memoria, permitiendo volver sobre el pasado, autoriza en parte la reparación de los ultrajes del tiempo.[21]

---

[19] Nótese la relaboración de la frase hecha "echar la vista atrás", que suele referirse a la memoria: la expresión nueva destaca que el recuerdo no es algo meramente pasivo, sino también un buscar activo por parte del sujeto, tal y como comentaré más abajo).

[20] Op. cit., pp. 324-356.

[21] *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981, pp. 382-383 ("Lejos de abogar por el tiempo, la memoria, como lo imaginario, se alza contra los rostros del tiempo y garantiza al ser,

¿Será la memoria el camino que conduce de regreso al reino? Si al ser humano le está negado el tiempo cíclico de la naturaleza, si la misma naturaleza está condenada a sucumbir al tiempo líneal, ¿no será la memoria el camino a través del cual invertir la corriente del devenir y fundar un tiempo cíclico, un eterno retorno hacia el pasado, hacia el tiempo sagrado de la infancia y del amor, que llene de sentido el presente?[22]. Aunque el poema "Balcón en sombra" acabe con el triunfo del olvido, hay un momento en que el yo lírico considera la memoria como un valor central, hasta tal punto que un recuerdo puede justificar una vida:

> Nunca será olvidable este momento
> porque nunca la dicha es olvidable
> si ha dejado en el cuerpo tanta fuerza,
> fuerza para vivir, fuerza para dar vida.
> Pude nacer sólo por esto.
>
> [169]

La memoria supone una resistencia contra el tiempo. En ella, se van albergando nuestras vivencias más intensas, nombres y rostros, espacios y palabras, dando razón de nuestro existir. Afirma Brines:

> Yo tengo una memoria errática. Pero en mí la memoria es muy importante, porque *somos la memoria*. A mí me gustaría tener mejor memoria y por eso, de algún modo, uno envidia un poco a los que llevan diarios porque pueden recuperar años, porque yo muchas cosas que recuerdo, es porque las he escrito, si no, se habrían perdido ya...Yo pienso que *todo poema es una memoria*. De un estado de ánimo, o de lo que fuera, o de una cosa

contra la disolución del devenir, la continuidad de la conciencia y la posibilidad de volver, de regresar, más allá de las necesidades del destino" -id., p. 384).

[22] Véase mi artículo "Teatro y tiempo o del teatro como un arte imposible", *Ophelia*, 2, 2000, pp. 7-10.

> imaginada... que tienes la suerte de que la has salvado... y que está siempre salvada en ti y en los demás...si interesa y si lo leen, claro...[23]

Cuando el futuro se identifica con la muerte, cuando el presente es la precariedad de un ser desgarrado por su propia realidad temporal, la memoria está ahí para decirnos que todavía podemos empuñar nuestro destino:

> [...] yo no tengo demasiada capacidad para mirar hacia delante... me interesa poco... [...] lo que tengo [...] sobre todo es presente y pasado... y pasado que se hace presente... [...] el presente es lo que te nutre, lo que tú eres... pero muchas veces el presente te domina, de mala manera, en el sentido de que a veces estás obsesionado, no vives en plenitud el presente porque estás obsesionado por algo que hay en él y que sabes que es un poco inútil, y poco interesante, [...] y, sin embargo, te tiraniza... Entonces, lo único que tú eres que es presente, te está destruyendo. Y, sin embargo, en el recuerdo... recuerdas las cosas de otra manera, las dominas tú más... incluso, las puedes apartar, si quieres... y otras veces, las pides, pides que vuelvan... [...] Aparte de que uno suele recordar más lo bueno que lo malo... sin embargo, vive más lo malo que lo bueno... [24]

Sin embargo, si bien es cierto que la memoria nos permite escapar de la angustia del devenir, a la vez nos revela sin piedad la temporalidad que somos. El envejecimiento, el avance sin piedad y sin retroceso del tiempo lineal se revela precisamente en el territorio de la memoria, en el que se hace dolorosamente visible la distancia entre lo que fue y lo que es. Es en el recuerdo donde nos reconocemos como seres esencialmente temporales y por tanto, sujetos a todas las leyes del devenir y de la muerte. La memoria se constituye así en el balance de todas nuestras pérdidas, de todas las ocasiones perdidas, de esos caminos que no tomamos y nunca ya recorreremos.

[23] De la conversación mantenida con el poeta el 17 de enero de 2000 en el Café Gijón de Madrid (he subrayado un par de frases que me parecen especialmente significativas).
[24] De la misma conversación.

Ya en *Las brasas* la primera sección, "Poemas de la vida vieja" no nos muestra la alegría del recuerdo, la cálida añoranza, sino la inutilidad de volver con la memoria a una vida que no retorna realmente:

> Se ensombrece el naranjo, y azahares
> huelen por el desván, pesan los muros
> y el hombre que la habita se detiene
> para pensar *vanos* recuerdos [...]
> [*el subrayado es mío*]
> [20]

La memoria es un ejercicio vano porque finge un regreso imposible. El recuerdo no trae calor al cuerpo ni a la mente y acaba por hacer aún más doloroso el tiempo presente al evidenciar el contraste entre el momento actual y el pasado feliz. Por ello, no es de extrañar que en un poema de *Palabras a la oscuridad* se entone un débil canto al presente que es tambíen un rechazo del futuro y del pasado, un dejar a un lado las "Vísperas y memorias" del título:

> ¿Para qué recordar? Cae la tarde
> con débil luz en los tejados solos,
> dora las hojas con sereno fuego,
> indecisa es su muerte. Todo pasa,
> y esta ciudad se quedará remota
> en el lento recuerdo de mi vida.
> ¿Para qué recordar?, si hay aquí paz
> para los ojos, y alegría breve
> para el cansado corazón que aliento.
> [83]

Pero esta actitud es rara en Brines. Su mirada elegíaca le obliga a mirar una y otra vez al pasado, cuyas luces y sombras invaden el momento presente, sobre todo cuando ese

pasado es la niñez o el amor. Así sucede en "Todos los rostros del pasado" del mismo libro:

> Todos los rostros del pasado, difusos, bellos, han venido
> con su pureza y su maldad
> a liberarme de la tristeza de esta tarde.
> Nada remuerde la conciencia
> si llevo la piedad a unos ojos terribles,
> o a unas manos que sólo golpearon,
> porque así me miren otros, con ojos arrasados,
> sabiéndome también terrible y violento.
>
> [164]

No es importante ser fiel a ese recuerdo: esos rostros son interpretados por el yo lírico según sus propios deseos, ya que lo substancial es saber que esos rostros fueron parte de su existencia, y aun los que trajeron dolor, son evocados ahora con nostalgia. No se puede pedir mucho más a la misma memoria, ya que ésta ni siquiera otorga una razón de ser al azaroso destino de la vida, pues ella misma es azar:

> [...] porque nunca sabremos por qué la memoria ha sepultado
> aquel día y ha elegido aquel otro para su salvación.
>
> [165]

José Luis García Martín ha señalado la fuente de este poema:

> "Todos los rostros del pasado" puede ponerse en relación con el titulado "Apología pro vita sua", de Cernuda. Ambos poemas parten de una misma situación imaginativa: todas las personas que amaron al poeta en distintas épocas se reúnen para librarle de la tristeza de una tarde (Brines) o para acompañarle en su agonía (Cernuda). En los dos poemas se destaca una de las figuras: "Primero vienes tú, dame la mano, Arcángel (Cernuda), "Y tú entre ellos, rostro más delicado que ninguno" (Brines) [...][25]

[25] Op. cit., p. 265.

El poema de Cernuda tiene, sin embargo, el tono de una vida ya clausurada, de la cual toca hacer el resumen, el testamento, la postrera confesión entre el rezo y la blasfemia[26]. Por otra parte, en el autor de *La realidad y el deseo*, el encuentro a través de la memoria con la persona amada está al comienzo del texto, con lo cual es más un punto de partida que de llegada: el yo lírico del poema cernudiano emprende desde el recuerdo un reencuentro consigo mismo y con un Dios que quizás no existe. En cambio, en el poema de Brines, el rostro de la persona amada es el final de ese recorrido. El texto de Brines nos sitúa ante un yo lírico que todavía no ha dicho un adiós definitivo a su juventud. Por ello, la memoria es también una forma de afianzarse en el presente y sobre todo una lección ética. En la memoria, aun los recuerdos dolorosos pueden traernos cierta alegría melancólica. Al reflexionar sobre su pasado, el yo lírico comprende entonces que en la vida el dolor y la alegría se mezclan hasta llegar a confundirse y acepta estoicamente el sufrimiento que le depara la realidad y sobre todo el amor:

> [...] y todos hemos asentido porque el presente es precario como el hombre.
> Y hemos aceptado esta dichosa aventura [...]
> Y tú, entre ellos, rostro más delicado que ninguno,
> rubor tan encendido que me vuelve inocente [...]
> Por ti nos hemos reunido todos con amor,
> para que aceptes de mí la ocasión del dolor y del gozo,
> como yo acepto también el dolor renovado que me traigas
> o el alto gozo de la contemplación de tu existencia.
>
> [165]

El amor aparece así íntimamente vinculado a la memoria. A través del recuerdo el yo lírico siente el poder del amor, que perdura aun cuando la historia amorosa haya acabado, aun cuando el otro haya muerto. A través del amor percibe el fascinante poder de la memoria que salva todo aquello que, de otra forma, se perdería definitivamente.

[26] Vid. Luis Cernuda, *Poesía completa*. Madrid, Siruela, 1994, 344-349.

Sin embargo, el poeta no se engaña y, en otros momentos, reconoce que quien ganará la batalla definitiva es el olvido:

> Si la muerte, buscando a los amados,
> los hiende en el misterio, nos aflige
> con gran dolor. Pensamos que el olvido,
> la tierra yerma de la indiferencia,
> nunca será habitado por sus sombras.
> Basta sobrevivir... Cuando la muerte
> los deja en el misterio, se disipa
> la forma; sin sus cuerpos no sabemos
> amar, se debilita la memoria.
> Su recuerdo no lo salva el amor;
> lejanos, sin dolor, se salvan sólo
> porque la vida que nos resta es breve.
>
> [90]

En versos como estos, años antes de la experiencia límite de *Insistencias en Luzbel*, se empieza a percibir el poder del olvido, último avatar, último triunfo ya definitivo del Tiempo destructor. Para vencer a tan formidable adversario haría falta alguien más fuerte que el ser humano y su débil memoria. Los recuerdos que puede albergar la mente humana no son nada: se pierden en la inmensidad del tiempo. Sin embargo, el ser humano, precisamente porque sabe con qué adversario se mide, comprende que la memoria tiene algo de divino. Es un poder sobrehumano, puesto que se atreve a enfrentarse a la muerte:

> Tras de los ojos húmedos tu imagen
> casi real parece,
> y en el esfuerzo que te crea siento un poder que no es del hombre,
> vienes, desde la gran distancia,
> sólo vestido el cuerpo por trasparente ola.
>
> [169]

Comprendemos ahora plenamente que la humilde evocación de una historia amorosa pueda denominarse en el mismo libro como "Versos épicos". Sin embargo, ese último recurso que le queda al hombre acaba también desvaneciéndose. La memoria tiene algo de heroico por su desafío a las leyes que rigen el cosmos, pero a la vez se trata de una hazaña torpe, ya que sólo logra convocar un fantasma, no un ser de carne y hueso, y aun ese fantasma acaba por borrarse para siempre:

> Ya están secas las rosas,
> y el color, que es su tiempo, lo han perdido;
> te desvaes también, quiero hacerte llegar,
> ponerte sobre un tiempo más preciso, *y hace daño*
> *tanto fracaso en tan mediocre hazaña*.
> Algo podrida está mi carne [...]
> La miseria del hombre se advierte en este signo:
> los ojos están húmedos;
> ruin es la expresión del dolor y la dicha,
> y ella nos manifiesta,
> con su igualdad, la confusión del hombre,
> nos enseña en la vida sucesos de la muerte.
>
> [*el subrayado es mío*]
>
> [170-171]

Lo que en otros momentos fuera una razón más para aceptar estoicamente el sufrimiento, ahora se convierte en todo lo contrario. Si la memoria nos enseñaba que el dolor y la alegría con frecuencia conviven, el olvido nos muestra sin piedad lo inane de la dicha y del sufrimiento, pues tanto los momentos alegres como los tristes acabarán siendo pasto de la nada futura. Olvidar es así un empezar a morir, un morir ya en la misma vida, una dolorosa conclusión que va cobrando fuerza en *Aún no*, poemario en el que encontrarmos alguna de las expresiones más amargas en torno a este tema.

Así en el poema "Reminiscencias" la primera parte nos muestra una serie de espacios (Höfingen, Corfú, Madrid) que despiertan los recuerdos dolientes y gozosos de una historia amorosa, cuyos ecos perduran en el presente. Sin embargo, el último verso de

esta primera parte: "y no recuerdo nada de la felicidad" [275] rompe definitivamente la confianza en la salvación a través de la memoria. Por eso, la segunda parte nos muestra el recuerdo como un rastro ya muerto de la vida. Lo que fue ya no existe: sólo perduran formas quietas, paralizadas, como en una instantánea fotográfica. La memoria se hace así cristal, hielo, imágenes que hablan de una detención del tiempo, de una suerte de eternidad, pero no desde la vida, sino desde la muerte (como en los frescos de Piero della Francesca en "Muros de Arezzo"). La memoria, y no sólo el olvido, es también así una especie de muerte

> La memoria es de vidrio; nos ayuda:
> congela, enturbia el tiempo,
> y en tanta desventura rueda el amor,
> la dicha de la carne, la nobleza
> del generoso pensamiento.
>
> Ausente del pasado, distante
> del inútil presente,
> mirando en el futuro lo pasado,
> ¿a quién volver la vida
> que tan hermosa fue,
> que pudo ser consolación de la mirada
> que vió sólo la muerte,
> a quién volver la vida ya perdida? [...]
> *Pues nada fue* me borran
> y al vacío retornará el vacío.
> [*el subrayado es mío*]
> [275-276]

"Nada fue": he aquí la negación más radical. El pasado no sólo es irrecuperable, sino que, al no quedar rastro de él, es como si no hubiese existido nunca. El olvido nos da así una lección terrible: cuando seamos olvidados, no sólo no existiremos ya, sino que no habremos existido jamás. El pasado no existe: sólo existe desde una memoria humana, demasiado débil para mantener esa estéril ficción. Llegamos así a la dolorosa

constatación de *Insistencias en Luzbel*, libro en el que se nos narra cómo la nada, el Ángel, fue corrompida por la vida. Ésta se soñó eterna, pero al final, esa vida volverá a sumergirse en el Olvido, Luzbel, el segundo rostro de la nada, aun más terrible pues ha pasado a través de nuestra impura condición humana:

> *Luchan Luzbel y el Ángel.*
> *Todos somos la espada*
> *de Luzbel*.
> [303]

Somos la espada de Luzbel por dos razones, que en el fondo se contradicen entre sí: porque quisimos corromper la tranquila ausencia de la nada con el calor de nuestra vida, con nuestra conciencia culpable, porque creímos en la eternidad; pero también porque, sin pretenderlo, repetimos el drama del tiempo, el retorno a la nada definitiva, cuando nuestra memoria y la de los otros se borra. Así lo ha explicado el poeta:

> [...] la Nada como posibilidad frustrada, y que al trasformarse en Ser o Vida, es condenada al Olvido. *El Olvido es la nada manchada por la vida.* El proceso al que aboca hace que llame a la Vida, Engaño.[27]

Desde esta perspectiva comenta José Olivio Jiménez el título del libro:

> Insistir en Luzbel, que es lo que se hace en la primera sección del libro, es insistir en la Nada, pero desde la única perspectiva posible al poeta en cuanto hombre que es la del Olvido. Pero luego viene, en el mismo libro, su segunda y mucho más extensa sección, "Insistencias en el Engaño", que vale tanto como la voluntad de seguir insistiendo en el *engaño* de la vida [...] Desde luego: insistir en la vida quiere decir, poéticamente, volver a recontarla [...][28]

[27] Isabel Burdiel, "Entrevista a Francisco Brines", ed. cit., p. 37 (el subrayado es mío).
[28] "Esplendor y apagamiento: una visión poética de la realidad" (introducción a Francisco Brines, *Antología poética*. Madrid, Alianza, 1986, p. 18).

La memoria es así un modo de insistencia pero también de engaño, porque recordar es insistir *contra* Luzbel pero también *en* Luzbel, ya que el recuerdo siempre se topa con la barrera infranqueable del olvido, haciendo patente su condena precisamente cuando quería sortearla. De esta manera en este libro vuelve a hacerse hincapié en la misma terrible idea: lo que fue no es, y por tanto ni siquiera fue, porque el pasado es sólo una huella fantasmal en la memoria, en una memoria que también acabará por desvanecerse:

> [...] No hubo izquierda ni hay derecha.
> No hay silencio ni hay palabras.
> No las hubo.
> [308]

> [...] Llámale eternidad, o Dios, o infierno.
> O no le llames nada.
> *Como si nada hubiera sucedido.*
> [318]

> Vivamos lo que la vida miente.
> ¿Necesito llamar al fantasma de ayer?
> El teléfono suena, y nadie me contesta.
> *No hay pasado en la vida.*
> [*los subrayados son míos*]
> [366]

Recordar es engañarse: un engaño necesario. Como Sísifo, el hombre emprende cada día su batalla contra el olvido pero sabe que al fin será derrotado. Y sin embargo, hay que empeñarse todavía en recordar, en arrebatar transitoriamente a la muerte, siquiera los restos del naufragio que son al cabo toda vida. Así, como señalaba José Olivio Jiménez en la cita transcrita arriba, "Insistencias en el engaño" nos lleva una y otra vez a la reflexión sobre el pasado. De igual manera sucede en los libros posteriores al encuentro con Luzbel, *El otoño de las rosas* y *La última costa*, donde Brines sigue siendo fiel a su voz elegíaca, es decir, a una voz hecha memoria. Un texto de *El otoño*

de las rosas, "In memoriam J.B.", una auténtica elegía funeral, reflexiona sobre la angustiosa pregunta de saber qué queda del muerto, cómo retener su fantasmal figura si no es en la débil red de la memoria:

Como si tú mirases, miro el campo.
Se difunde la luz, y tú esparcido
en el revés del tiempo,
ya el cuerpo sólo en traje de memoria.
Encendida, la tarde de este otoño
ha fajado la casa de silencio,
y hay dura soledad en quien la habita.
Te has dilatado en las funestas sombras.
[*el subrayado es mío*]
[436]

El olvido es la muerte en vida, como saben todos los amantes:

[...] Lejanos
nos poblará el recuerdo del amor,
me llegará en el sueño tu mágica visita,
y aún te amaré más. Hasta un día en que mueras,
o yo me muera, o muramos los dos,
y así será, aunque sigamos vivos.
[402]

Recordar para no morir, para no morir antes de tiempo. Sin embargo, ese recordar no basta para retener la vida que se pierde. Volvemos a encontrar en este poemario la angustiosa perspectiva de una muerte en la que no sólo no habrá ya presente ni futuro, sino ni siquiera pasado:

Dejo de ser mortal. Mas no soy inmortal.
Como si nada hubiera sido.
[471]

Ni siquiera, mientras vivimos, estamos seguros de nuestro pasado. Brines es muy consciente de que el recuerdo muchas veces es, por así decirlo, un género de ficción. Nuestra memoria nos engaña y rara vez recupera con total fidelidad aquello que fue nuestra vida. El hermoso poema "Desde Bassai y el mar de Oliva" termina con un verso tan bello como terrible que, en opinión del propio poeta, podría servirle de resumen y epitafio[29]:

> Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no
> existió la tarde.
> [459]

El reino de la infancia persiste sólo en la imaginación: da lo mismo que la tarde mágica existiera o no. A la postre, lo real y lo imaginado alcanzarán el mismo status ontológico[30]: el de aquello que no existe, que no existió jamás. Por ello este verso es a la vez angustioso y consolador: nada perdura, pero quizás precisamente por ello no podemos renunciar a nuestros recuerdos, aunque sean ficticios, ya que ellos, sin salvarnos de la muerte, nos dan razones para vivir. Al fin y al cabo, es lo último que tenemos. Todavía en *La última costa* se reflexiona sobre la irrealidad del ser, sobre ese carácter fantasmal que aúna el pasado y el momento presente:

> [...] puedo desde este hueco seco
> hacer mover el aire en una tarde incierta,
> ni siquiera extinguida, pues que fue imaginada,
> y así resume todas las tardes de mi vida.
> [530]

[29] Martín López-Vega, "Elegías y silencios de Oliva: el poeta en capilla", *El Cultural*, 18 de abril de 2001, p. 17.

[30] La ficcionalización de la memoria y de la historia, la fabulación del recuerdo es precisamente un tema obsesivo en un poeta coetáneo, José Manuel Caballero Bonald (véase Luis García Jambrina, op. cit,., pp. 129-132 y María Payeras Grau, *Memorias y suplantaciones: la obra poética de José Manuel Caballero Bonald*. Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1997, *passim*).

Realmente, era un tema que gravitaba en la obra de Brines desde el principio. Ya en *Las brasas* se había planteado este conflicto:

> Sobre la mesa los cartones muestran
> retratos de ciudad, mojados bosques
> de helechos, infinitas playas, rotas
> columnas: cuantas cosas, como un puerto,
> le estremecieron de muchacho [...]
> [...] Nada
> queda de aqel fervor, y en el presente
> no vive la esperanza. Va pasando
> con lentitud las hojas. Este rito
> de desmontar el tiempo cada día
> le da sabia mirada, la costumbre
> de señalar personas conocidas
> para que le acompañen. Y retornan
> aquellas viejas vidas, los amigos
> más jóvenes y amados, cierta muerta
> mujer, y los parientes. *No repite*
> *los hechos como fueron, de otro modo*
> *los piensa, más felices, y el paisaje*
> *se puebla de una historia casi nueva*
> *(y es doloroso ver que, aun con engaño,*
> *hay un mismo final de desaliento).*
> [*el subrayado es mío*]
> [21-22]

Desde el primer hasta el último libro, nos hemos encontrado en Brines con la constatación de la vanidad del recuerdo y, con todo, en cada uno de ellos, la memoria resulta irrenunciable. Todavía en *La última costa* es válido lo que José Olivio Jiménez escribía sobre el primer poemario:

> [...] aquí está, despiadadamente, el apurar hasta las heces la vanidad absoluta que se encierra en ese mecanismo piadoso del recordar, inevitable sin

> embargo. Tan inevitable, por cierto, que muy a pesar de esta conciencia de su inocuidad, el recuerdo da de sí realmente la sustancia de esta poesía.[31]

Así la pregunta que el poeta se hace en *La última costa* es la pregunta que late desde el principio:

> ¿Y en donde se han perdido el amor y el dolor,
> esta verdad pequeña de haber sido?
> [499]

Y que esta pregunta no es casual, sino una cuestión clave, nos lo sugiere el hecho de que estos versos son un eco de otros pertenecientes a *El otoño de las rosas*:

> Con todo, en este invierno tan lejano
> hay un calor de vida ya gastada,
> la seca aceptación del mal o la alegría,
> un secreto entusiasmo de haber sido.
> [387]

La obra de Brines se mueve así entre la desesperada convicción de que el pasado no existe y la débil afirmación vital de que el haber sido justifica en cierto modo la tragedia de morir. En busca de ese pequeño entusiasmo de haber sido, la memoria deja de ser un proceso pasivo, algo que viene a la mente en el momento más insospechado, para convertirse en un recordar activo, en un empeño consciente y repetido por no dejar que la corriente temporal nos arrebate todo:

> Y *he querido* volverlo a la memoria
> de aquella tierra [...]
> [83]
>
> *He regresado* el tiempo hasta París [...]

[31] *Cinco poetas del tiempo*..., p. 469.

[188]

Me *quiero* recordar, y recordarte [...]

[*los subrayados son míos*]

[191]

El verbo "querer" (como el sorprendente uso transitivo[32] del verbo "regresar") manifiesta esa memoria plenamente voluntaria, que se atreve a decir no a la irreversible corriente temporal. En varios casos, esa resistencia consciente del hombre contra su propio devenir se expresa a través del verbo "arañar", con lo cual se refuerza tanto la imperiosa necesidad de la memoria como la desesperanza que lleva aparejada. El ser humano en su combate contra el olvido se asemeja a un animal salvaje que intenta por todos los medios librarse de la prisión que le ahoga:

Y en esa noche de cautelas tuyas
corrió mis venas un funesto yelo,
y fui un gemido ardiente. Mi memoria
te araña rigurosa. Tú, usurpado,
me has dejado ignorado en el olvido.

[433]

El poema regresa hasta el calor
de una tarde arañada [...]

[447]

[...] y en los espejos busco, y araño, y no lo encuentro
a ese que fui, y se murió de mí, y es ya mi inexistencia.

[459]

[32] La Real Academia Española, en la vigésimo primera edición de su diccionario, acepta ese uso transitivo en el sentido de "Devolver o restituir algo a su poseedor" como americanismo. Sin embargo, el significado del verbo no es aquí exactamente ése y, por otra parte, resulta una utilización muy llamativa para un lector de la Península, para el cual, al quedar fuera de su uso lingüístico, probablemente sea percibida como una licencia poética de poderoso impacto que invierte la dominación que el Tiempo ejerce sobre el hombre.

La memoria, como los últimos versos citados nos sugieren, es un espejo, pero un espejo infiel, un espejo borroso donde las imágenes acaban por desvanecerse. ¿Merece la pena empeñarse en ese torpe juego de fantasmas? La respuesta no es clara, y sin embargo parece más afirmativa que negativa, quizás porque la memoria es lo último que le queda al yo lírico, porque el presente es todavía más precario. Sorprendentemente, el poema que comentábamos al principio, "Las campanas de St. Peter in the East" acaba con el siguiente verso: "Parece que algo fuera no irreal" [447]. Paradójicamente, el recuerdo es más real que el presente. Lo que fue, contrariamente a lo que esta poesía nos dice otras veces, tiene más sustancia que lo que es. Quizás no nos sorprenda tanto, si pensamos que la memoria participa de alguna forma del tiempo sagrado del ciclo: el recuerdo supone, pese a todo, cierta permanencia, supone poder regresar, aunque sólo sea con el pensamiento, a un tiempo, a un lugar. Ese recordar es la mayor parte de las veces frustrante pero sigue siendo nuestra única manera de aproximarnos a un ciclo en el que el propio devenir pareciera anularse. Nuestro presente en cambio es pura irrealidad: sumergido en la sucesión del tiempo líneal, se niega a cada instante. La única manera en que el instante presente puede ser algo más que fugaz aparición es que alguien lo recuerde, lo deposite en la memoria. El yo lírico de la obra de Brines se empeña una y otra vez en esa gesta imposible. Araña como un animal herido las tercas paredes del olvido en busca del pasado. Sísifo insiste en recordar.

6.1. Los espacios de la memoria: la casa en penumbra, lugar y símbolo del recuerdo

Si hemos visto que el olvido amenaza constantemente la memoria, es necesario aferrarse a algo, encontrar un apoyo donde materializar el recuerdo. No sorprende por tanto que el yo lírico recurra a los espacios de la memoria: espacios desde los que se parte para recordar o a los que se acude con el recuerdo, pero que en cualquier caso nos proporcionan una residencia donde albergar nuestras vivencias.[33]

En este apartado, vamos a señalar cómo el recuerdo se encarna en espacios concretos. No me extenderé demasiado, ya que el capítulo dedicado al espacio ha mostrado con detenimiento cómo el contacto con diversos espacios, y sobre todo con Elca, despiertan la rememoración y con ella la fugaz ilusión de volver al pasado. Con todo es preciso recalcar que el sueño de combatir el tiempo mediante los espacios encuentra precisamente su asidero en la memoria. Si los recuerdos necesitan de los espacios para no disiparse en el olvido, de igual manera los espacios del mundo precisan de la memoria para ser algo más que estaciones de paso. No es de extrañar así que uno de los poemas donde Brines reflexiona con mayor detenimiento sobre la memoria, "Relato supervivente" de *Palabras a la oscuridad*, sea precisamente un texto en el que se menciona un gran número de espacios y además con nombre propio: Valencia, París, Oxford, Salzburgo, Ferrara... Si la memoria es en efecto un relato superviviente, dicha supervivencia del yo se hace posible precisamente a través de la evocación de los espacios donde la persona entró en contacto con el mundo:

> Estos lugares pasan traídos del azar
> hasta mis ojos,
> tocando el corazón.
> [191]

[33] Cf. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 39-40.

Recordemos lo que Brines decía en "La certidumbre de la poesía" respecto a los lugares que formaban parte de su vida:

> Ningún lugar que yo haya visistado ha recibido nunca de mí un adiós definitivo. Y siempre me he alejado con el deseo firme de retornar. Como si mi vida no estuviese emplazada.[34]

Lugar es así en cierto modo sinónimo de vida, sinónimo de memoria. Donde se vivió pervive un rastro de aquel que se fue. La misión del recuerdo (y de la poesía) es intentar mantener intacta el mayor tiempo posible esa huella, responder a la invitación del espacio, buscar mientras sea posible esos

> [...] extraños lugares
> donde mi vida tiene alojamiento [...]
> [110]

Los lugares persisten y retienen el tiempo de la dicha, pero el poeta no se engaña y sabe que para ir a esos lugares felices no puede comprar un billete de vuelta. Sólo puede regresar con el recuerdo, porque sólo en la memoria se conservan intactos. El lugar guarda los cuerpos fantasmales de aquellos que fueron amantes, si bien teñidos de melancolía:

> Esta revuelta tarde me lleva a Bath
> y a ti, pero no a la ciudad de reposadas
> calles, ni a quien tú debes ser el día de hoy.
> La habitación se agranda en la penumbra
> mientras llueve en la calle suavemente. [...]
> Aquella habitación que, acaso, guarda ahora
> sólo el recuerdo vivo de un único habitante:
> ése que contemplaba, desde un lecho vacío,

[34] *Selección propia*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 51.

la escasa realidad de un destruido fuego.

[355-356]

Los lugares están así animados de una extraña vida. No son sólo escenarios. Se dejan impregnar por las emociones de aquellos que los habitaron:

Y de repente vino, por la abierta ventana,
un aire de otro siglo,
y se posó tranquilo en nuestros cuerpos sudorosos.

[177]

En esos espacios se recuperan escenas, que no sólo se reviven sino que se descubren por fin en su verdad más íntima:

Y aquel lugar, y el tiempo ya enterrado, vuelven a mí
y el milagro sucede: los miro a la distancia para siempre,
no como los viviera, los miro ya con tu verdad secreta
que a mí se refería.

[169]

Acertadamente se ha señalado en Brines una necesidad de visualización del pensamiento. La meditación se nos entrega a menudo a través de espacios recordados, recorridos de nuevo. Como en una ignaciana composición de lugar, los espacios de la memoria acuden para ofrecer materia a la reflexión del yo lírico:

> [...] Brines nos entrega gracias a sus poemas espacios y lugares que para él tuvieron un significado especial y que nosotros revivimos [...] De ahí que (como lo entendió el propio Bécquer) su poesía sea fundamentalmente una evocación serena de lo ausente (ya sea espacios, sentimientos o personas).[35]

[35] Dionisio Cañas, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente*). Madrid, Hiperión, 1984, p. 38.

La historia personal necesita, para ser recuperada, situarse en un lugar. Así ese espacio es recorrido de nuevo en la memoria. Se llena de significado a la vez que constata una dolorosa ausencia:

> El campo, oscuro; lejos, al mar,
> las luces. Y un pájaro nocturno.
>
> Sentado está mi padre,
> con olor de naranjo entre sus dedos
> y el rostro plateado. Espera.
> Y en un paseo largo,
> de rezo y vigilancia del jazmín,
> mi madre está esperando.
>
> Vaharadas de tiempo
> suben hasta el balcón [...]
>
> [268]

Como dice José Olivio Jiménez,

> [...] los hechos -la historia- se vuelven paisaje: espectáculo que se hará sensible necesariamente a través de los ojos.[36]

A lo largo de este trabajo, nos hemos encontrado varias veces con el espacio de la casa. Nos ha aparecido como núcleo del reino de la infancia, como espacio protector e íntimo, como lugar de soledad y símbolo de una mirada separada, como por paredes, de las cosas. Ahora debemos añadir un valor más que no hace sino reforzar los anteriores.

Si la casa es espacio de la infancia, no es de extrañar que la memoria parta de ella para evocar aquella región del recuerdo más valorada por el sujeto poético. Por otra parte, la memoria constituye en sí misma una especie de casa, un espacio protector que nos salva momentáneamente del tiempo pues en su interior convivimos con nuestro pasado; a la

[36] *La poesía de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento, 2001, p. 33.

vez, sin embargo, como tantas casas de los poemas de Brines, la memoría es también un lugar de soledad, en el que nadie más puede entrar. Por último, la memoria es una mirada sobre lo que fuimos, pero una mirada crepuscular como la del adulto; no diurna como la del niño. El recuerdo, como la mirada adulta, es a la vez posesión y desposesión de lo real: nos devuelve al pasado sólo para arrebatárnoslo enseguida. Como quien mira por una ventana (esa situación tan repetida en Brines), quien recuerda está lejos de la escena contemplada, no forma ya parte de ella.

Desde esta perspectiva un epígrafe como "Días de invierno en la casa de verano", título de un poema de *El otoño de las rosas*, suscita rápidamente la asociación con la memoria. Brines ha tomado una expresión cotidiana, "casa de verano", es decir, la residencia en la que una familia acomodada pasa las vacaciones estivales, para convertirla en un símbolo del tiempo. Volvemos a encontrarnos con el uso, tan frecuente en Brines, de imágenes estacionales que acercan la vida del ser humano a los ciclos de la naturaleza. En este caso, el invierno del hombre (su envejecimiento) no le permite recuperar el verano (la juventud, la infancia). Sin embargo, en aquella casa en la que pasó las vacaciones pueden percibirse todavía restos de su juventud. El recuerdo ha quedado albergado en un espacio para dar al yo lírico el agridulce sabor de su pasado. Se impone el sentir elegíaco que comprende que el mismo lugar no acoge ya el tiempo feliz. Con todo, el adulto experimenta asimismo la sensación de que algo todavía perdura, protegido por los muros de la casa, que siguen resistiendo los embates de la noche definitiva:

> Llega la noche con los ojos tapados
> y ciega cae fuera de los muros,
> tan fría, tan extensa.
> Vivo en la intimidad de la casa vacía,
> y en las habitaciones despobladas
> puedo escuchar el sonido apagado de la vida,
> tocar un tiempo helado,
> gustar en los espejos un insulso sabor,
> el tedio de una imagen sin juventud.

Y hay, con todo, un calor de vida ya gastada,
un secreto entusiasmo de haber sido.
[385]

La casa representa frecuentemente para la imaginación humana el propio yo[37]. Por ello, no es de extrañar que adentrarse en las salas poco iluminadas de la propia morada, sea sinónimo de buscar entre los propios recuerdos. Escribe Bachelard:

> La casa [...] nos permitirá evocar [...] fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo. En esat región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. [...] las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos [...] Algo cerrado debe guardar los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes [...] Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño, no somos nunca verdaderos historiadores, somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida.[38]

"Aceptación en la terraza" de *Palabras a la oscuridad* nos sitúa ante un protagonista poemático que, desde una terraza, contempla un paisaje. La configuración espacial es clara y remite en el fondo al tiempo: delante están el presente y el futuro, el presente de los amantes y el oscuro porvenir que los espera. A la espalda, aun vive el calor del pasado. Allí la memoria del amor se espacializa. Es un "ámbito", un lugar dentro de la casa que le acompaña cuando sale al exterior:

Saliste a la terraza
pensando que la brisa de la noche
podría devolverte al que eras siempre.
Mas la tibieza que en tu cuarto había
era un ámbito allí, bajo la calma
de alejadas estrellas.

[37] Vid. Gilbert Durand, op. cit., pp. 231-232.
[38] Gaston Bachelard, op. cit. , pp. 35-36.

[157]

La alcoba del amor guarda todavía el calor del cuerpo amado. El frío del exterior [158] se encargará de destruir esa presencia, pero por un momento el espacio habitado por los amantes retiene entre sus paredes la memoria. Por ello, el yo lírico retorna al interior de la casa, confiando volver a encontrar lo que había perdido. Sin embargo, fracasa. Resulta muy significativo que sea precisamente la luz la que disipa a la persona amada como si se tratara de un fantasma. Encontramos así un nuevo valor, esta vez positivo, de la oscuridad: la penumbra nos permite adentrarnos en nosotros mismos, recuperar el pasado; la luz nos obliga a mirar al presente y comprobar así que lo recordado ya no existe:

> Al aclararse la penumbra, veo
> sobre la mesa, fantasmal, un vaso
> con el agua teñida de un color desvaído
> dando muerte a tres rosas.
> Y al tocar el cristal te desvaneces.
> [170]

La penumbra (de significado cambiante en Brines como se ha podido comprobar a lo largo de este trabajo) se convierte así en una metáfora de la memoria: recordar es adentrarse en una morada interior, en una habitación oscuras donde la realidad presente nos turbe lo menos posible. Claro está que en esa penumbra puede aguardar la amenaza del tiempo, como en esos poemas de *Las brasas* donde un hombre viejo se adentra en la sombra que le separa del mundo exterior y, de pronto, se encuentra ante un pasado dichoso del que ha sido definitivamente desterrado:

> Está en penumbra el cuarto, lo ha invadido
> la inclinación del sol, las luces rojas
> que en el cristal cambian el huerto, y alguien
> que es un bulto de sombra está sentado [...]
> Mas él ama una isla, la repasa

cada noche al dormir, y en ella sueña
mucho, sus fatigados miembros ceden
fuerte dolor cuando apaga los ojos.
Un día partirá del viejo pueblo
y en un extraño buque, sin pesar,
navegará [...]
Nunca nadie
sabrá cuándo murió, la cerradura
se irá cubriendo de un lejano polvo.
[21-22]

La penumbra facilita la ensoñación del anciano. Gracias a esas sombras, la realidad huye y logra recuperar la isla de sus sueños de adolescente. Sin embargo, al final la isla milagrosa no será sino el presagio del viaje final hacia la muerte, hacia la última costa. ¿Qué ve el anciano? ¿Su pasado o su futuro? Memoria y fantasía se confunden en esa estancia en penumbra, en la que se confunden los valores positivos y amenazantes de la oscuridad.

Como nos indica el inicio de un poema posterior, "Provocación ilusoria de un accidente mortal" la noche de la que parte el recuerdo supone al mismo tiempo una ceguera, la imposibilidad de vivir la existencia si no es a través del tamiz de la memoria. Así el yo lírico se convierte en alguien que vive en pasado, que no pertenece realmente a su presente:

He aquí el ciego, que sólo ve la vida en el recuerdo.
[326]

El recuerdo puede ser huida ante un presente insatisfactorio, ante un futuro identificado con la muerte, o puede ser búsqueda de la propia verdad. La memoria al fin y al cabo es un viaje, pero también una estancia misteriosa donde reposan el tiempo y sus fantasmas. Es dinamismo y visión estática. De esta manera nos encontramos con que hemos pasado de los espacios de la memoria a la memoria como espacio, como lugar de permanencia.

6.2. La memoria como espacio

La memoria está hecha de tiempo y sin embargo resiste al tiempo. En su perdurar se aproxima al espacio. En nuestro anhelo de permanecer, el recuerdo acude en nuestra ayuda para ofrecernos un ámbito donde alojar un tiempo que no queremos dejar huir. Así, la memoria va convirtiéndose en un lugar imaginario donde van a parar aquellos rostros, aquellos paisajes, aquellas experiencias que nos abandonaron para siempre. No se puede volver a un lugar, pero sí se puede volver a un recuerdo, a ese tiempo espacializado que es la memoria[39]. Gabrielle Morelli ha visto así el deseo imposible de durar que yace en la descripción que nos ofrece Brines de los frescos de Piero della Francesca en "Muros de Arezzo":

> La imagen del pasado [...] revive enteramente mediada por un espacio concebido como un presente, no turbado por las pasiones o por el fin existencial: allí donde anhelaría lleagr la palabra humana de Francisco Brines.[40]

La imagen del pasado tiende a espacializarse en la rememoración, ya que, desde un punto de vista estático, la memoria es el albergue del tiempo perdido, el refugio que protege la experiencia. Desde un punto de vista dinámico, el esquema espacial, en cambio, no es otro que el viaje hacia el pasado. Afirma Víctor García de la Concha:

> Crear, viene a decir el poeta, es construir la casa de la memoria para que en ella, con los recuerdos que reviven, puedan habitar los sueños. No es en este sentido arbitrario el continuo retorno de Brines a la infancia y a sus lugares familiares.[41]

[39] Cf. Gilbert Durand, op. cit., pp. 382-384.
[40] "Motivo italiano en la lírica de Brines: *Muros de Arezzo*", *Peña Labra*, 57, 1986, p. 23.
[41] Reseña de *Poesía Completa (1960-1997)*, *ABC Cultural*, 308, 26 de septiembre de 1997, p. 7.

En un poema amoroso de *Palabras a la oscuridad*, "SS. Annunziata" nos encontrábamos con una evocación de una historia amorosa en el marco de la ciudad de Florencia, es decir, nos enfrentábamos a uno de esos espacios de la memoria en los cuales se encarna la experiencia. Ese amor terminó y sólo puede recuperarse en el recuerdo. Sin embargo, el yo lírico no se plantea regresar a Florencia, quizás porque siente que, al abandonarla, cruzó una barrera que no podrá volver a franquear. El único regreso posible consiste en recordar. Y así termina el poema, efectuando el paso de los espacios de la memoria a la memoria como espacio:

> (He escarbado el olvido, y husmeando el amor
> por el desván oscuro de mi vida,
> he vuelto a recordar un tiempo fallecido).
>
> [178]

La memoria se hace espacio, desván de una casa en penumbra. Pero se trata de un espacio inquietante. Es perceptible en estos versos la extraña imagen del yo lírico a la que hacíamos referencia al inicio de este capítulo: esa imagen un tanto desesperada que se refleja repetidas veces en el uso del verbo "arañar" para aludir al recuerdo. Escarbar, husmear... aquí nos hablan de una desorientación, de un pasado que hunde sus raíces más en el olvido que en la memoria, pero también nos presentan una animalización del yo lírico, que, como un perro (imagen repetida en Brines) busca torpemente un punto de orientación en un universo ciego.

En la sección anterior, veíamos cómo la casa no es sólo espacio de la memoria sino también símbolo de ésta. El desván forma parte de la casa, pero se trata de un lugar muy especial. Es sin duda alguna, con el sótano, el que mejor puede simbolizar los recuerdos ya que se trata de espacios donde se guardan los objetos viejos, aquello que formó parte de la vida familiar, incluso de generaciones pasadas. En ese sentido, adquiere un significado positivo en tanto en cuanto es el espacio donde puede recuperarse lo perdido. Pero al mismo tiempo persiste un significado negativo: en el desván se guarda lo que ya no se utiliza, lo que ya no forma parte de la vida. Por ello, en el desván, y por

tanto en la memoria, se encuentran cosas muertas ("tiempo fallecido" nos dice el poema), que han perdido su relación con el presente.

El acto casi clandestino de subir al desván, quizás evocación de prohibiciones infantiles, se realiza a oscuras. Ya hemos visto en el capítulo anterior cómo esa penumbra parece asociarse a la memoria. En el cuerpo del poema, el simbolismo de la luz y la oscuridad se concreta aún más. Antes de los versos finales ya citados, el poema está iluminado por una fuerte luz. El sol está ya presente en el primer verso (en el sexto, se habla de un "sol de agosto", con lo cual la presencia de la luminosidad y el calor se hace todavía más palpable). Casi al final del poema ese brillo perdura en "la luz de la ciudad de los palacios". Por tanto se establece un poderoso contraste entre la luz de aquel tiempo y la oscuridad de éste, entre el instante luminoso y la misma época pero evocada en la noche de la memoria. Es necesario adentrarse en la penumbra para introducirse en el espacio de la intimidad. Atrás queda el mundo exterior, iluminado por el sol pero no ya por el fuego del amor. Sin embargo, esa oscuridad es regreso y es condena. La penumbra da fe de que el recuerdo se va perdiendo y que todo lo ocupa la negrura de la muerte y del olvido.

La memoria es espacio de recuperación pero también, como la casa, ámbito de soledad. La misma oscuridad se percibe en "Mendigo de realidad", poema de *Aún no*, en el que el desván se ha hecho cueva:

> La cueva del recuerdo es muy oscura
> y es fría como el hielo, aunque nos mienta
> luz y calor de hogar.
> Esto que fuimos se deshace lejos
> de la carne y el alma, en el olvido
> de lo que nunca ha sido. Tan seguro
> lo sé, lo acepto tanto, que no duele
> pensar en el fracaso de la vida.
>
> [224]

Llama la atención que en ambos casos nos encontramos con dos términos pertenecientes al campo semántico de la morada, la "cueva" y el "desván", y sin embargo, ambos no cumplen realmente la función de habitar. Si la casa es, como hemos dicho, símbolo en ocasiones de la memoria, lo es sólo de forma aproximada. O más bien enlaza con la ambigua significación que la casa alcanza para Brines, a un tiempo protección y soledad. La cueva puede protegernos de la intemperie, pero no es realmente una casa para el hombre moderno: lo que puede ser morada para el animal no lo es para el hombre (en el poema, de hecho se contraponen cueva y hogar, y si a la primera corresponden los atributos de fría y oscura, al segundo, los de cálido y luminoso). De igual forma, el desván, aunque forma parte de la casa, no es un espacio donde se vive: no acoge a los seres humanos, sólo objetos viejos. Se insinúa por tanto un deseo de habitar en la memoria, de hacer de ésta un espacio habitable, pero al mismo tiempo aparece tal deseo como un anhelo frustrado, ya que el recuerdo puede servirnos de refugio pasajero, de archivo de imágenes y palabras, pero no de morada permanente.

Uno de los últimos poemas de *Insistencias en Luzbel*, "Aquel verano de mi juventud", parece haber aprendido la dura lección que ese poemario nos ofrece. Somos esclavos del olvido. El tiempo perdido existe aún en el recuerdo, es verdad, pero algo nos separa de él.

> Perdura la experiencia, como un cuarto cerrado de la infancia.
>
> [367]

El espacio cerrado ¿sugiere aquí protección o amarga barrera? Ambas cosas si atendemos a los siguientes versos:

> [...] no queda ya el recuerdo de días sucesivos
> en esta sucesión mediocre de los años.
> Hoy vivo, esta carencia,
> y apuro del engaño algún rescate
> que me permita aún mirar el mundo
> con amor necesario;

y así saberme digno del sueño de la vida.

De cuanto fue ventura, de aquel sitio de dicha,
saqueo avaramente
siempre una misma imagen:
sus cabellos movidos por el aire,
y la mirada fija dentro del mar.
Tan sólo ese momento indiferente.
Sellada en él, la vida.

[367-368]

De nuevo nos encontramos con una imagen de violencia: recordar equivale a saquear, como antes se había equiparado a arañar, a escarbar... Se percibe entonces la sensación de que el recuerdo no acude naturalmente: hay que forzar su aparición, hay que arrebatárselo a Luzbel, al terrible olvido. En consecuencia el recuerdo no es sólo insistencia ("siempre una misma imagen") sino también un engaño ("y apuro del engaño algún rescate"), pues la batalla contra Luzbel nunca puede ganarse. No en vano este poema pertenece precisamente a la sección "Insistencias en el engaño". El recuerdo es una mentira no sólo porque, como dijimos, en él se mezclan fabulación y verdad, sino porque es una recuperación falsa de la vida, un falso volver atrás. La experiencia es un cuarto cerrado: como una habitación vieja de una mansión, cerrada con llave, puede visitarse de vez en cuando, pero no se vive en ella. No es posible instalarse en el recuerdo. Sin embargo, en esa mentira, hay un fondo de verdad: si el olvido no nos permite recuperar la pobre sucesión de nuestra vida, siempre quedan momentos especiales, sagrados, que pueden recuperarse. Así una sola imagen puede resumir la vida y el universo entero. Un recuerdo basta para saber que se ha vivido.

Al volver la vista atrás buscando la vida perdida, la pregunta que se hace el yo lírico no es cuándo, sino dónde. No el cúando de la pérdida, sino el dónde de la permanencia es lo que le preocupa. El fluir temporal amontona los recuerdos, confunde las vivencias, pero en la memoria se acoge la esperanza de esas imágenes detenidas, de ese precario regreso:

¿En qué oscuro rincón del tiempo que ya ha muerto
viven aún,
ardiendo, aquellos muslos?
Le dan luz todavía
a estos ojos tan viejos y engañados,
que ahora vuelven a ser el milagro que fueron:
deseo de una carne, y la alegría
de lo que no se niega.
[505]

Ese oscuro rincón del tiempo ya no es tiempo: se convierte en espacio de perduración, en memoria. Pero este poema de *La última costa* acaba negando la sustitución del tiempo por el espacio. El olvido borra ese ámbito en el que se albergaba una razón de existir, afirmando incluso (como nos han mostrado otros poemas) la inexistencia de todo pasado:

La vida es el naufragio de una obstinada imagen
que ya nunca sabremos si existió,
pues sólo pertenece a un lugar extinguido.
[505]

Sobre la esperanza frustrada de habitar la memoria, se superpone la fantasmal imagen del olvido como nuestra única casa. "Discurso del agravio" dibuja, frente al exilio de la vida, donde no es posible hallar una morada, el paradójico albergue del no ser:

La vida no se salva, y el presente
rescata del pasado sólo sombras.
La ingrata desmemoria, poca y seca,
me previene otra estancia, ya absoluta,
donde el no haber vivido nos afirma.
[430]

Me he referido antes a la existencia de un esquema espacial dinámico y no sólo estático en la visión de la memoria. Algo de ello hemos podido intuir en esa imagen del yo lírico como un animal que husmea un rastro o intenta escapar a ciegas de una prisión. Pero quizás donde mejor se vea esto es en un poema al que hemos acudido una y otra vez por su carácter paradigmático: me refiero a "Relato superviviente" de *Palabras a la oscuridad*.

Al analizar el esquema del viaje en dicho libro, hice ya referencia al hecho de que la estructura del poema reflejaba y en cierta manera resumía la estructura total del poemario. Lo mismo podemos decir respecto al simbolismo del viaje: si *Palabras a la oscuridad* fundía la concepción del viaje como búsqueda y la visión del viaje como camino de la vida hacia la muerte, el relato superviviente de la memoria era una búsqueda del paraíso, del centro de la rosa, al mismo tiempo que un exilio hacia el morir.

El esquema espacial del poema aparece ya en los primeros versos:

> Después del espectáculo brillante, del entusiasmo
> de la apretada multitud,
> poseído de una creciente repugnancia,
>
> he subido a las laderas de Delfos,
> en donde el sol enloquecía los moribundos gritos de las aves [...]
>
> [187]

El poema parte de una situación insatisfactoria, señalada en el subtítulo del poema "Feria de julio en Valencia", que le impele a huir del presente. Así se da la mágica sustitución de un espacio por otro. Esa transformación sólo es posible a través del conjuro de la memoria, que es también sustitución de un tiempo hostil por otro dichoso: la soledad presente (más dolorosa si cabe por el contraste con la abigarrada multitud) es borrada por la súbita irrupción del pasado de una historia amorosa. Pero esta huida no se presenta como un viaje cualquiera, sino como una ascensión. Podría pensarse que dicha ascensión únicamente viene determinada por la mención de Delfos, que al estar en la

altura, obliga a trazar un recorrido imaginario hacia arriba. Sin embargo, cabe preguntarse si la mención de Delfos ha sido la que ha motivado esa línea ascendente o si por el contrario el esquema ascensional es el que ha provocado que Delfos sea el primer espacio nombrado. Es pronto para contestar y probablemente, la respuesta es imposible, ya que no podemos recuperar el proceso, tanto consciente como inconsciente, que llevó al creador a organizar así su poema. Sin embargo, existen algunos datos interesantes. En primer lugar, la mención de Delfos nos remite tanto al espacio sagrado, a la montaña sagrada, como al conocido lema de *nosce te ipsum*. El arranque del recuerdo ha sido precisamente motivado por el descontento con la situación presente. El yo del poema ha querido, por así decirlo, situarse *au-dessus de la mêlée*: frente a una colectividad con la que no se siente identificado, se recluye en sí mismo, en sus recuerdos. La altura no es mal lugar para estar en soledad: lo más frecuente es que las zonas más bajas de una región estén más pobladas que sus montañas, cuyo acceso es mucho más difícil. El recuerdo es por tanto un adentrarse dentro de sí mismo (en ese oráculo que es también la memoria, donde vemos nuestros sucesivos rostros) y un alejarse del mundo externo, una huida que es también una búsqueda de esos momentos sagrados que justifican una vida y nos alivian de la mediocridad del tiempo profano.

Después de recorrer los distintos espacios (en los que se perciben distintas vivencias de la colectividad, desde la visión idealizada de Salzburgo a la descripción entre fascinada y sórdida de París), volvemos a hallarnos al final del poema en medio de otra multitud, esta vez en Oxford. Pero lo que nos interesa más ahora es constatar que, si el poema empezaba con una ascensión, termina ahora con un descenso:

> *Desciende el sol*, un sol igual al de Faestos.
> [...] y hondo *caigo*
> por el vacío inmenso de una vida acabada,
> con ese gesto inútil, en el terror del ojo,
> del esfuerzo de un brazo
> rompiendo con le remo la quieta superficie
> de las aguas, el silencio del sol.
> [*los subrayados son míos*]

El viaje a la memoria ha sido entonces como el ascenso a una montaña sagrada en la que no es posible permanecer pues es preciso retornar, iniciar el descenso. Pero aquí, como en "El barranco de los pájaros", bajar no es simplemente volver a la vida normal, a la cotidianidad del espacio profano y del tiempo profano. En ambos textos, en los cuales se reproduce un mismo esquema de ascenso y de bajada, descender es caer hacia la muerte[42]. Creo que no es casual que el sol esté presente al inicio y al final del poema. El crepúsculo de Oxford acompaña al ser humano en su descenso hacia la tierra de las sombras (ya la primera aparición del sol en el texto, se vinculaba a la muerte: recuérdense "los moribundos gritos de las aves"). Sin embargo, mientras que el sol pertenece a un tiempo cíclico, en el cual la mañana sigue a la noche, el hombre está fuera del círculo y su noche será definitiva. De esta manera el retorno que supone la memoria es puesto en duda. El hombre nunca regresa. La memoria repite el drama del exilio y el reino: en ella se conservan atisbos del paraíso pero es en sí misma pérdida del Edén.

En "Relato superviviente" por tanto nos volvemos a encontrar con lo que he denominado ascensión culpable. Se sube sólo para descender. Se sube además cometiendo un acto luciferino, pues la memoria supone en el fondo ser como los dioses: tener el don de detener el tiempo. La memoria es nuestro Delfos particular, el *ómphalos*, la casa primera, el lugar de la revelación. Sin embargo, el recuerdo no alcanza a ser sino santuario provisional, en el cual no podemos permanecer. Hay que regresar siempre y un día ya no será posible emprender de nuevo la subida porque habremos descendido definitivamente al seno del olvido. No hay por tanto salvación definitiva en el recuerdo. Por ello sólo queda insistir en el engaño, subir una y otra vez a ese santuario en ruinas del recuerdo para saber quiénes fuimos y quiénes somos, para volver a firmar un precario pacto con la vida:

[42] Vid. Carlos Bousoño, *Poesía poscontemporánea.Cuatro estudios y una introducción* , ed. cit., pp. 69-70.

Misericordia extraña
ésta de recordar cuanto he perdido,
y amar aún su inexistencia.
[503]

6.3. Memoria y escritura: la ética del testigo

Nuestro viaje por las imágenes de la memoria y de la escritura nos ha ofrecido un saldo más negativo que positivo. Sin embargo, como decíamos en el apartado dedicado al espacio textual, el poeta sigue escribiendo, sigue necesitando la escritura:

> No tuve amor a las palabras;
> si las usé con desnudez, si sufrí en esa búsca,
> fue por necesidad de no perder la vida,
> y envejecer con algo de memoria
> y alguna claridad.
> [372]

A lo largo de estas páginas, tanto la memoria y sus espacios como la poesía se nos han ido revelando a la vez como insistencia y como engaño, pero como engaño vital, imprescindible para seguir viviendo. De esta manera, podemos preguntarnos si de esta doble insistencia no surge una ética, es decir, una opción por asumir la confusa unión de placer y dolor de que está hecha la existencia y una afirmación ante la vida, un *ars vivendi* más que un *ars moriendi* a la manera medieval o barroca.

En "La certidumbre de la poesía" Francisco Brines ha dejado plasmada su convicción de que la escritura poética lleva de por sí, más allá de la ideología del autor, una moralidad implícita, una ética, que él ha definido como un asumir la otredad, como una lección de tolerancia que, como el erotismo, rompe los tabúes más arraigados en la sociedad:

> Tanto en el acto de la unión carnal como en el poético asistimos, con abundancia de ejemplos, a la transgresión constante de los tabúes y convencionalismos más poderosos [...] El acto poético, alumbrado y recibido siempre como un hecho *estético* (es decir, totalmente desinteresado) ha propiciado por ello mismo la presencia de una constante *ética*, que existe más

> allá de la posible moral concreta de los contenidos, y que no es otra que la generosa tolerancia [...] Al salir con su asistencia de nosotros mismos, somos más. De ahí que no solamente toleremos, sino que recibamos con el entusiasmo de nuestra propia emotividad los más contradictorios contenidos, no sólo entre sí, sino con nuestras propias y más arraigadas creencias. Quizás sea ésta la más importante razón de la persecución sufrida por la poesía. En el instante de su lectura podemos llegar a encarnar en nuestro propio enemigo.[43]

La escritura poética es así ante todo un encuentro con la otredad, la posibilidad de mirar el mundo con otros ojos. Desde esta perspectiva, la escritura deja de ser testimonio de un yo para convertirse en encuentro (todo lo frágil que se quiera pero encuentro al fin y al cabo) entre dos individualidades, entre dos miradas que se cruzan en el territorio del poema.

Sin embargo, aquí nos surge una dificultad evidente. Al enfrentarnos al espacio textual, constatábamos que en el proceso de la escritura el yo iba borrándose hasta dejar en el poema un rastro aproximado de lo que fue. ¿No habíamos negado precisamente ese encuentro entre el lector y el autor? ¿No rechazábamos de modo taxativo la supervivencia del yo a través de la escritura? Sin embargo, Brines, pese a sus momentos más amargos, no puede dejar de sentir una honda vinculación entre escritura y memoria, un vínculo tan estrecho que le lleva incluso a desconfiar de la corrección en tanto en cuanto podría traicionarse la voz del joven poeta que no es ya la del poeta maduro. Al mismo tiempo que se percibe distinto en el espejo de la escritura, y por tanto desgarrado en esa multiplicidad de yoes que conforman su precaria identidad desde la infancia a la época actual, Brines concibe el poema no como algo intemporal sino como una escritura con fecha, bajo el signo de un tiempo que puede recuperarse en la escritura y no debe ser modificado. En ese sentido se aleja absolutamente de uno de sus poetas de referencia, Juan Ramón Jiménez:

> Sí, Juan Ramón... y Carlos Bousoño...yo creo que se excede... En fin, siempre buscan la perfección pero no se dan cuenta (vamos, yo no soy quien para

[43] Op. cit., pp. 48-49.

> decir si se dan cuenta o no se dan cuenta, ¿no?...) Lo de Juan Ramón tenía algo que ver con su naturaleza, su carácter un poco neurótico [...] Buscaba la perfección [...] y a veces enredaba el poema... lo acababa enredando... porque no sabes cuál es el punto... como eso depende de cómo estés por dentro... pues a veces te pasas...
>
> Carlos intenta también, pero yo a veces le digo a Carlos: Carlos, nosotros tenemos sentido de la continuidad... del ser... en el tiempo, pero tú coges una fotografía de cuando tenías diecinueve años y una fotografía de ahora... tú no tienes nada que ver con aquella fotografía... has cambiado, y has cambiado de modo de pensar, de ser... ¿Tú puedes volver a un poema de aquella época con la seguridad de que estás mejorando el poema aquél, del joven que escribió aquel poema...? [...]
>
> Es que eres otro poeta... Yo, por ejemplo, tengo poemas que ahora no podría escribir. Sería incapaz, como soy incapaz de escribir un poema de un poeta que me pueda gustar mucho pero que no soy yo. Sería incapaz de escribir un poema como los que yo escribí en un momento determinado... antes... mucho antes... No podría... No podría ni intentarlo... [...] Hombre, hay caídas que sí que se pueden mejorar pero cosas leves... pero salvando además el tono que tenía tu poesía en aquel momento... [...][44]

No debemos esperar de una obra poética un pensamiento perfectamente coherente como si se tratara de un tratado de filosofía, y más cuando nos hallamos ante una poesía como la de Francisco Brines, donde más que un desvelamiento del mundo lo que hay es un desenvolverse de una conciencia subjetiva en el mundo, con todas las dudas y contradicciones de la conciencia humana. Sin embargo, este aferrarse a la escritura no es tan contradictorio como podría suponerse en un primer momento, y no sólo porque sea un engaño conscientemente asumido, sino porque, pese a todo, perdura en el poema un leve rastro de lo que fue la vida.

De la memoria y la escritura emerge lo que voy a llamar la ética del testigo. El yo lírico se ve a sí mismo como alguien que debe dar testimonio de la vida que se apaga.

[44] De la conversación mantenida con el poeta en Madrid el 17 de enero de 2000.

"Desaparición de un personaje en el recuerdo" de *Insistencias en Luzbel* nos sitúa frente al combate del ser humano contra el olvido, contra el Luzbel que todos llevamos dentro:

> Me esfuerzo por salvarte y es en vano:
> borraste la sonrisa, el oro decaído
> del cabello, se negaron los labios,
> me rechazaste el tacto, no perduran
> ni línea ni calor en la memoria..
> Así me han fatigado mis huéspedes extraños.
>
> Un día no serás, y nunca el mundo
> sabrá que pudo ser siempre más bello
> con sólo retenerte. Yo soy ese testigo
> que canta, sin furor, tanta demencia.
> Soy ya quien ha vivido
> la desventura de tu muerte. Eso que nadie,
> ni tan siquiera tú, sospecha que ha ocurrido.
>
> [360-361]

Extraño testigo el que nos presenta Brines: testigo olvidadizo cuyo testimonio, si se me permite la amarga broma, no sería aceptado en ningún tribunal. Sin embargo, lo importante aquí no es tanto la fidelidad del recuerdo como el esfuerzo casi desesperado por recordar. Hay una dignidad humana, una ética por tanto, en ese batallar contra el olvido en una guerra que se sabe perdida de antemano. Recordar se convierte en un imperativo ético desde su propia imposibilidad: es el reflejo de la dignidad del ser humano que no se resigna a desaparecer en la nada, que no se resigna a que todo aquello que ha amado sea devorado por una oscuridad impenetrable.

"El triunfo del amor" de *Aún no* lleva un subtítulo harto significativo "A vosotros, hermosos, futuros fantasmas". El yo lírico del poema, en este caso claramente distinto del autor implícito, nos habla desde la antigua Grecia. Es por tanto un fantasma (toda voz poética conservada a través de los siglos es de hecho un poco fantasmal: el yo lírico siempre es un espectro). Pero es un fantasma que habla a otros fantasmas, los lectores,

pues estos están hechos también de tiempo y están condenados a no ser más que unas sombras. Sin embargo, aún ese diálogo entre sombras tiene un sentido, un sentido que emerge precisamente del sinsentido, de la constatación del vacío de la existencia:

> Yo te amé en Queronea. Impalpable
> era el calor de la ceniza humana,
> y en la mañana solitaria yacen
> sombras de fustes derribados, cuerpos
> ardentes fuimos en su sombra [...]
> nada perduró aquí, donde buscamos
> que el corazón se acelerase, como
> si fuese el solo signo de la vida.
>
> En la mañana solitaria, amaros,
> acelerad el corazón, como
> si fuese el solo signo de la vida.
> Perdurable tan sólo es el vacío.
>
> [226]

El título resulta irónico, de una amarga ironía: ¿qué triunfo del amor puede haber cuando todo queda reducido a un hueco, a una ausencia? Y sin embargo, el "como si" que sigue al imperativo "amaros" supone en cierto modo un débil triunfo: no es por supuesto el triunfo del amor sobre la muerte, pero sí la precaria victoria de una voluntad que no se resigna. Una voz del pasado habla a los lectores del presente precisamente para que ellos tampoco caigan en la resignación sin más. El yo del poema pide a los lectores de ese futuro en sombras que no renuncien a la intensidad del vivir.

La lección ética de la escritura es así un *carpe diem*, pero un *carpe diem* más desolado que el de la tradición y a la vez más insistente pues surge del encuentro con la nada. La función de la memoria no es conservar con fidelidad los nombres, los hechos, los rostros del pasado sino llamarnos la atención sobre otras vidas que se enfrentaron a las mismas angustias que nosotros. No necesitamos ni siquiera saber sus nombres, sino reconocernos en esa pasión por vivir a pesar del común horizonte de la muerte.

Es significativo que el poema nos lleve hasta Queronea. La mención de este espacio, el nombre griego, creo que es en este caso, como en otros poemas de Brines, en buena medida una *senhal*, una clave para insinuar el carácter homoerótico de la relación amorosa. Por otra parte, no hay que olvidar tampoco los hechos históricos que se asocian a ese nombre, hechos que en este poema en concreto apuntan a algo más que un vago culturalismo. Coronea fue el lugar de varias batallas históricas[45], pero la más importante fue la derrota sufrida por los tebanos ante el rey Filipo de II de Macedonia, el padre de Alejandro Magno, derrota que marcaba en cierto modo el fin de la gran época clásica y los preludios de la era helenística[46]. En dicha batalla participó uno de los ejércitos más temibles de Tebas, el Batallón Sagrado Tebano. Junto con las decisivas innovaciones de formación militar que había ideado Epaminondas, una de las razones de la fuerza de dicho ejército era, en opinión de varios autores[47], la tradición de la homosexualidad aristocrática, que en este caso se plasmaba en parejas de amantes que, como compañeros de armas, combatían codo con codo. El Batallón Sagrado tenía fama de luchar hasta la muerte, y ello se debía en buena medida (si es cierta la presencia de estas parejas homosexuales de soldados) a que cada uno sentía vergüenza de mostrar cobardía ante su amado, y además, si el otro caía, combatía desesperadamente sin pensar en la propia vida. En Queronea el Batallón Sagrado fue derrotado, pero, como sucediera con los espartanos en las Termópilas, no se rindió: fue por completo exterminado por los macedonios. Por tanto, el lector culto, al leer el poema, puede recordar tanto el valor del ejército tebano como su relación con una homosexualidad por completo alejada de tópicos como la falta de virilidad, la debilidad o la cobardía, al tiempo que siente la tragedia de una Grecia esplendorosa que empezaba a morir.

[45] Aparte de la nombrada, la que tuvo lugar el 447 a. C. entre los tebanos y los atenienses, en la que estos últimos fueron derrotados, y la derrota sufrida por Tebas el 394 a. C ante el espartano Agesilao, y posteriormente la victoria de Sila sobre Aquelao, general de Mitrídates el 86 a.C. (cf. Isaac Asimov, *Los griegos: una gran aventura*. Madrid, Alianza, 1981, pp. 143, 179).

[46] Vid. Francisco Javier Gómez Espalasín, *Introducción a la Grecia Antigua*. Madrid, Alianza, 1998, p. 249.

[47] Vid. José Pascual González, *Grecia en el siglo IV a.C. Del imperialismo espartano a la muerte de Filipo de Macedonia*. Madrid, Síntesis, 1997, pp. 103-104.

Sin embargo, si bien esos ecos históricos pueden llegar hasta el lector culto, el poema se limita a insinuarlos, sin detenerse en ellos. Tal vez el texto nos hable de dos amantes que se encontraron por última vez antes de la batalla donde iban a morir ambos, pero lo importante no es aquí que fueran guerreros, sino que fueron amantes. De nuevo, nos encontramos con la particular épica de Brines. Cuando analizábamos el poema "Versos épicos", veíamos que la historia amorosa más vulgar merecía ser conservada en la memoria. En nuestro estudio de la tradición elegíaca, también nos referimos a los poetas latinos que desdeñaban cantar los grandes asuntos de la épica y recogían en sus versos historias amorosas y picantes, los placeres y amarguras de una vida cotidiana: la alabanza al vino, los celos, las fiestas, la nostalgia urbana del campo, el dolor de envejecer... Nos encontramos por tanto ante otra vertiente de esa épica implícita de la memoria y la escritura: el deber de la escritura no es, como para el poeta épico, salvar el recuerdo de los príncipes y los guerreros, sino testimoniar la humilde belleza de la vida. Mnemósine, la Memoria, madre de las Musas, no invita ya al poeta a cantar la Historia, sino la épica mínima de seres humanos normales que llevan a cabo su batalla, ínfima y enorme al mismo tiempo, contra la muerte y el olvido.

Ese *carpe diem*, ese humilde poder de salvación de la poesía, lo encontramos en otro poema de *Aún no*, "Entre las olas canas el oro adolescente", que nos lleva de nuevo a las tierras de Grecia:

> No sé lo que persigo al convocaros
> en el largo camino hacia Corinto, en el reposo
> fresco de aquel mar.
> Testigos, o pretexto.
> Mira, ciego lector,
> su cuerpo entre las aguas,
> entre las olas rotas el cuerpo derribado,
> al pie de la alta roca de Escirón[...]
> No sé por qué os convoco,
> testigos de mi dicha, flaso pretexto
> de un creador de palabras de sombra.

El día aquel lo destruyó el silencio,
y no ha quedado nada para nadie.

Mas acaso no habré llamado en vano.
Pretexto suficiente, testimonio piadoso
si sois fieles testigos de vuestra propia vida.

[231]

El lector parece un convidado de piedra en esa escena amorosa, y sin embargo, al final deja de ser pretexto para convertirse, incluso a pesar del propio poeta, en razón de ser última de la escritura. Si decíamos que el autor pierde en buena medida su yo para que otros habiten el poema, para que otros asuman como propio ese yo lírico, aquí ese morir del poeta aparece en toda su plenitud, como algo que no es sólo pérdida. El poema no salva la fidelidad del recuerdo, pero en su verdad íntima es un espejo en el que puede mirarse todo lector. De ahí su profunda ética, como acertadamente ha señalado Luis Antonio de Villena al comentar este texto:

> No es vano convocar el pasado, si nos sirve de *testimonio* de vida. Y *testigo* (o *testimonio*) es una palabra importante. Porque si de un lado implica, solamente, dar fe de esa vida sentida, hacérnosla *revivir* en el arte, es, desde otro ángulo, una confesión, una actitud ética, un *ejemplo*. Y no tanto de posición personal, como -según sabemos- de una visión del mundo, de una ética clásica (pagana) que incita a gozar de la vida -como aquel día radiante, al pie de la roca de Escirón- a pesar de las sombras, del vacío y aún de la nada, que ocurrirán después, inevitables.[48]

Paradójicamente la memoria que se conserva en el poema no es tanto la del autor como la del lector. El poema no detiene el tiempo, no otorga eternidad a la experiencia, pero ofrece esa experiencia para que sirva de apoyo a la propia vida del lector, para que éste mire su pasado, su presente y su futuro en una vida ajena, de repente hecha propia. La ética del testigo consiste por tanto no sólo en no dejarse arrebatar la existencia por el

olvido, sino ofrecer sorprendentemente el testimonio (parcial pero cierto) de otras vidas (las sucesivas de los lectores) que no son la suya y sin embargo se sabrán materia del poema.

Esta ética del testigo no se limita, por otra parte, al ser humano. El hombre está condenado a la inteligencia, que le expulsa del Edén primigenio, pero esa inteligencia es la que hace posibles los dones de la memoria y la palabra. El yo elegíaco que canta la pérdida del mundo otorga voz a un mundo absurdo y sin consciencia pero lleno de belleza. El poeta siente como un imperativo ético testimoniar la hermosura del mundo[49] y ofrecérsela al lector:

Yo no era el mejor
para mirar la tarde,
pero me fue ofrecida;
y en mis ojos
se despertó el amor
sin gran merecimiento.
Y no fue necesaria una conciencia lúcida
ni una más clara inteligencia:
tú, que me lees
con un mayor espíritu.
Pero tampoco nadie
pudo estimar tanto
algún pequeño corazón
con un corazón tan pequeño.
Tú me comprendes con dificultad,
pero sabes también
que es suficiente mi dolor,
y por eso me lees.

[78]

[48] "El poema emblema la poesía (Vivencia de un poema de Francisco Brines)", *Peña Labra*, 57, 1986, p. 21.

[49] "Salvar el pasado es otra forma de dar cuenta del *profundo amor a la vida desde la aceptación de la adversidad del destino*" (Francisco José Martín, *El sueño roto de la vida (Ensayo sobre la poesía de Francisco Brines)*. Altea, Aitana, 1997, p. 92.

Esta "tarde de verano en Elca", como reza el epígrafe del poema, de *Palabras a la oscuridad* se convertirá en *El otoño de las rosas* y *La última costa* (lo hemos visto) en una tarde sólo imaginada. Y sin embargo, no hay tanta distancia entre ambas visiones. "Es suficiente mi dolor", nos dice el poema, y así, más que el testimonio fotográfico de una experiencia, lo que nos queda es lo que subyace a esa experiencia, vivida o no, una emoción que perdura y es recreada en el poema. Como en un conocido texto de Antonio Machado, muerta (o semiborrada) la historia, permanece la pena[50]. En consecuencia la verdad del poema es una memoria subterránea, la permanencia de una emoción que trasciende la biografía:

> Y no es como el recuerdo [...] sino que aparece como actuando por vez primera [...] es lo maravilloso del poema. Tú [...] tienes un recuerdo, viene de vez en cuando en tu vida, a través de tu vida, y dices, bueno, lo ves borroso, cada vez más borroso, menos los recuerdos que tú has escrito. Esos permanecen, no como fueron sino como están en el poema. Y cada vez que lees el poema, el recuerdo está totalmente viviendo. De la misma manera que la primera vez. [...]... la memoria vivida no recupera la realidad... es la realidad de la memoria, que es muy distinta...[51]

De esta manera, la inevitable ficcionalización de la escritura y la fabulación de la memoria, sin dejar de ser dolorosas por lo que suponen de pérdida, tienen un lado positivo. Nos permiten recuperar la emoción más allá de la anécdota concreta[52]. Lo anecdótico, sin desaparecer, apunta hacia el fondo común de la existencia que comparten autor y lector:

> De qué modo tan rápido has usado
> ese cuerpo que miras destruido,

[50] "Seguía su cuento/ la fuente serena;/ borrada la historia,/ contaba la pena" ("[Yo escucho los cantos]", *Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 94.
[51] De la conversación mantenida con el poeta en Madrid el 17 de enero de 2000.
[52] "[...] sus poemas no traducen una experiencia de la memoria, sino que la producen" (Víctor García de la Concha, art. cit.).

y cuánto te has dolido de la rosa
que tú no marchistaste, del deseo
que apresuró tu vida inútilmente.

Este sabor que tanto me ha negado
quiero dejarlo aquí, que tú lo lleves
(mi secreto lector) hasta tu boca,
y así sepas conmigo qué es la vida.

[424]

Ese sabor de la existencia está hecho de dolor tanto como de gozo, pero precisamente esa mezcla de alegría y tristeza es una forma de conocimiento. La memoria hecha escritura nos otorga así un saber elegíaco, en el que más que conocer intelectualmente, percibimos la emoción agridulce de la vida.

Si en los versos citados se recurría al sentido del gusto, en el texto "Experiencia personal al terminar un poema" de *La última costa* aparece el olfato:

El verso en que él se acaba ha dejado en mi carne
un recobrado olor casi agotado
de impura adolescencia y azahar.

[488]

Conocimiento que se percibe casi más con el cuerpo ("mi carne") que con la mente, la memoria de la escritura encuentra imágenes adecuadas en dos sentidos que no nos dan una imagen definida, pero que se caracterizan por su persistencia en la memoria (como nos recordara, en uno de los grandes ciclos novelescos del siglo XX, la famosa magdalena de Proust). Por usar una imagen cara al poeta, el recuerdo no nos deja la rosa pero sí algo de su perfume. Citando a uno de los autores favoritos de Brines, Azorín, podíamos decir

> Si hemos pasado en nuestra mocedad unos días venturosos [...] será inútil que queramos tornarlos a vivir. Del pasado dichoso sólo podemos recordar el recuerdo; es decir, la fragancia del vaso.[53]

El tiempo arrasa todo, pero la mirada humana puede aún detenerse en sus recuerdos. Atraviesa los espacios del mundo para hallar en ellos vestigios del reino que perdió. El destino humano es el destierro, pero aun en ese exilio se hallan razones para seguir caminando. Ni la memoria ni el arte nos salvan, pero a menudo sirven de armas al ser humano para no resignarse del todo a una derrota injusta. En la memoria y en la poesía, Francisco Brines ha encontrado residencias provisionales para los espacios, los rostros y sucesos que conservan aún el aroma de la vida más plena. Ese secreto sabor de la existencia le demuestra que, pese a todo, la vida merece vivirse. Que es necesario insistir en ese hermoso engaño. La escritura es en sí misma una ética de resistencia, una apuesta contra Luzbel, una *consolatio* que nace invisible del propio lamento elegíaco. Nada mejor que las propias palabras del poeta para comprender esa identificación entre la poesía y la memoria y el alto valor que, pese a todo, se da a ambas:

> La memoria, eso que al fin y al cabo, nos resume, nos hace tan sólo poseedores de unos rastros azarosos de nuestra vida; la poesía obra de la misma ciega manera. Llegados al final del hermoso trayecto sólo aprietan nuestras manos unos raídos y modestos esplendores. No son las atesoradas monedas del avaro, sino esa última posesión de las escasas hojas que aún cuelgan del árbol invernal. Y esto nos basta para poder decir, con entera verdad, que hemos vivido.[54]

[53] *Los pueblos. Castilla*. Barcelona, Planeta, 1986, p. 200.
[54] *Poemas a D.K.* Sevilla, El Mágico Íntimo, 1986, p. 10.

7. Conclusiones

El estudio del espacio y la memoria en la obra poética de Brines nos ha permitido profundizar en la textura simbólica e imaginaria pero también lúcidamente reflexiva de su mundo poético. Esta poesía constituye un universo lírico extraordinariamente fiel a sí mismo que no desdeña, sin embargo, las contradicciones y las ambivalencias de la vida que es su sustento. Su particular cosmovisión parte de una larga tradición literaria, el discurso elegíaco, a la que contribuye con una escritura muy personal. En la reflexión temporalista y en el papel central que la memoria desempeña en su escritura, Brines viene a coincidir con buena parte de los poetas del medio siglo (Caballero Bonald, Gil de Biedma, Barral, Valente...). En cambio, su rechazo de los presupuestos de la poesía socialrrealista es más temprano que en la mayoría de los escritores coetáneos. Desde el principio, Brines opta por una poesía intimista y elegíaca que sólo aborda el nosotros desde la identidad metafísica de todo ser humano, eludiendo en la medida de lo posible la inserción del individuo en una situación política y socioeconómica determinada (si bien existen atisbos de crítica en su mirada sobre la marginación de la homosexualidad en una sociedad patriarcal, esta denuncia no es en absoluto un tema central en su poesía).

Es desde el discurso elegíaco desde donde mejor podemos entender la lírica briniana. El "se canta lo que se pierde" machadiano tiene aquí la máxima vigencia. No es Brines sin embargo autor habitual de elegías en el sentido de poesía de *una* muerte. Por ello ha sido necesario introducir en este trabajo la distinción entre la elegía como género y la modalidad de lo elegíaco, que define mejor su escritura. La concepción de la muerte como una condena universal presente en cada instante de la vida (que Brines parece tomar de la visión barroca y judeocristiana pero que reelabora desde su particular nihilismo) lleva al autor a convertir la reflexión temporalista en una constante que tiende a expresarse en distintos contextos y situaciones, sin necesidad de que ese morir se concrete en la muerte de una persona determinada. Por otra parte, si la elegía funeraria a

menudo es una poesía que va de la ausencia a la presencia, itinerario que se cumple a través de la palabra poética, el discurso elegíaco tal y como aparece en Brines es la constatación casi definitiva de una ausencia. Para el autor de *Ensayo de una despedida*, toda recuperación resulta fugaz y el poema es ante todo el territorio de una pérdida. No obstante, el solo hecho de poder decir ese dolor, de convertirlo en palabra, supone una débil *consolatio* que nace del propio discurso elegíaco. En la escritura la angustia de la vida se reposa en una expresión de sereno discurrir clásico, que tamiza el *pathos* de la existencia en un sosegado meditar en el que también hay lugar para la celebración de la belleza del mundo.

El discurso elegíaco no sólo proporciona a Brines una tradición, un tono propio y un molde adecuado para expresar su particular cosmovisión sino también introduce elementos importantes en la construcción del poema, en concreto dos: la configuración del yo lírico y la deixis espacio-temporal. El primer elemento es de una gran importancia: frente a otras formas de escritura lírica, en las que el discurso, en la búsqueda de una autonomía de la palabra, parece independizarse del emisor cuyos rasgos son borrados en la medida de lo posible del texto, la poesía de Brines no oculta el yo, aun cuando pueda velar púdicamente su presencia bajo el uso de una segunda o tercera persona. El discurso parte de un hablante, el yo lírico, cuya mirada subjetiva es un componente central de la eficacia poética del texto. Si la vida es pérdida constante, esa pérdida se encarna en un sujeto que no sólo canta sus propias pérdidas particulares sino que hace trágicamente suyo el discurrir del mundo entero hacia la muerte. Por otra parte, la presencia del yo, su no ocultación, nos habla de una separación entre el sujeto y el mundo, la existencia de un universo irónico y no analógico en el que toda unión es sólo momentánea. Ese universo irónico, que se burla en su opacidad y en su falta de significado, del afán trascendentalizador del ser humano hace más necesaria si cabe una voz, una mirada individual, que no puede ser ya la voz del universo ni de los dioses sino la humilde subjetividad que trata de construir un sentido donde no parece existir ninguno. Se configura así un yo elegíaco, un yo melancólico que se oculta y se manifiesta al mismo tiempo, extremadamente pudoroso en su presentación y que, sin

embargo, no deja de testimoniar su dolorido sentir. Ese yo elegíaco viene a veces acompañado de un tú, en el que se concreta la pérdida (el amado, la vida, la juventud...). Sin embargo, a diferencia de la elegía funeral, donde ese tú elegíaco es imprescindible, la escritura de Brines es sobre todo el discurso de una soledad esencial, una soledad en la que el interlocutor es más una búsqueda, un anhelo que una presencia cierta.

No resulta menos importante, en el discurso elegíaco, la deixis espacio-temporal. La pérdida se manifiesta frecuentemente en el juego de espacios y tiempos, en el contraste entre, por un lado, el aquí y ahora de la ausencia y, por otro, el allí y entonces de la presencia gozosa. Sin embargo a menudo un mismo espacio, contemplado en dos tiempos, se desdobla en un aquí y un allí, ya que el devenir temporal rompe la continuidad y testimonia la imposibilidad del retorno que marca todo destino humano.

El estudio del espacio en Brines no puede eludir entrar en el análisis, siquiera apresurado, de su particular concepción del tiempo. Aun cuando el tema ha sido tratado espléndidamente por diversos autores, se hacía necesario incidir en algunos puntos sin cuya consideración resulta difícil, por no decir imposible, comprender cabalmente el papel que los espacios y el recuerdo desempeñan en la obra briniana. Así nuestro análisis nos ha mostrado cómo la reflexión de Brines excluye cualquier huella de eternidad en nuestro mundo: ni en la tierra ni en el cielo (las estrellas también mueren, nos dirá Brines en varios de sus poemas) es posible encontrar realidad alguna que se salve de la acción corrosiva del devenir. Y sin embargo un anhelo de eternidad recorre toda la obra de Brines, un anhelo que podemos calificar incluso de religioso, siempre que no intentemos dar a esta palabra un sentido confesional. Es una religiosidad que no desmiente el radical agnosticismo del autor, ya que se trata más de un deseo, de una pregunta nunca contestada que de una respuesta. Por otra parte ese deseo no expresa una idea tradicional de trascendencia, ya que no sólo se niega la existencia de otro mundo sino que incluso se pone en cuestión si éste sería deseable. El sueño nunca cumplido del poeta es, por el contrario, una trascendentalización de la inmanencia: una eternidad de la inmanencia, una imposible conjunción de eternidad y tiempo sería la única solución

para el ser humano que se nutre precisamente de aquello mismo que le destruye, su esencia temporal.

La interrogación sobre el tiempo en Brines nos ha introducido ya plenamente en la construcción simbólico-imaginaria de su poesía. A lo largo de sus poemas, apreciamos la coexistencia de esquemas temporales tanto cíclicos como lineales. Si bien la reflexión lleva a Brines a considerar como realidad última (también del ciclo) el tiempo lineal, los esquemas cíclicos aparecen una y otra vez en sus poemas aun cuando sea sólo para ser negados. La concepción cíclica del tiempo se plasma a través de dos presencias habituales en nuestro autor: las estaciones y la dualidad luz-oscuridad. Si tanto el ciclo estacional como la alternacia del día y la noche sugieren una posibilidad de regeneración constante, Brines insiste en que el invierno del vivir humano es definitivo como lo es asimismo su noche. Por otra parte, si el ciclo en la naturaleza aporta una precaria ilusión de eternidad que seduce en ocasiones a nuestro poeta, el tiempo cíclico acaba por convertirse en pesadilla cuando se plantea no desde la sacralización de la naturaleza, sino desde el tiempo profano de la cotidianidad humana y de la historia. Esto favorece un alejamiento de la poesía social ya que la historia no se salva ni a través del mito lineal del progreso -para Brines, el futuro es fundamentalmente el tiempo de la muerte, no de la esperanza- ni a través del ciclo de las generaciones, en el que sólo se contempla la constatación repetida de una tragedia, la de seres nacidos para morir.

La preferencia de Brines por el momento del crepúsculo, por la mirada que se posa sobre el paisaje en la tarde que muere, nos lleva asimismo al simbolismo de la luz y la oscuridad. Si bien el significado más habitual (y más evidente) en Brines es la asimilación de la oscuridad con la muerte y la luz con la vida, no siempre podemos llevar a cabo esa fácil traducción. Por un lado, la sombra puede adquirir sin previo aviso valores de intimidad protectora (en consonancia con la preferencia de Brines por espacios íntimos, que protegen siquiera ilusoriamente de las amenazas del Tiempo destructor), lo que aumenta esa sensación de misterio que tan acertadamente José Olivio Jiménez señalara como uno de los valores primordiales de la obra briniana. Por otro lado, la luz va adquiriendo a lo largo de las distintas entregas de *Ensayo de una*

despedida un matiz cada vez más amenazador, especialmente a partir de *Insistencias en Luzbel*, lo que hace que a menudo la luz se identifique en los últimos poemarios con la muerte (si bien en un mismo libro la luz puede compartir, junto a este significado funesto, la significación contraria de esplendor vital). Este cambio tiene que ver con la mayor presencia de la noche urbana, noche en ocasiones sórdida pero que supone un momento propicio para la libertad del individuo, expresada en el sosiego de la escritura pero sobre todo en el erotismo. Pero más allá de ello, el amanecer en la ciudad se convierte en una dolorosa epifanía del tiempo, cuya amenaza queda velada tras el discurrir más homogeneo, menos marcado, de la noche urbana. Esta cercanía de la luz y la oscuridad en su común identificación con la muerte, revelada sobre todo en el espacio de la ciudad, viene a expresar de modo implícito la concepción del tiempo como vida que es también muerte, como un viaje hacia la nada en el que el renacimiento cíclico es sólo la expresión superficial del Tiempo destructor. Esta evidencia se plasma asimismo en varios poemas en una identificación entre el blanco y el negro. Ambos son a menudo colores de la muerte, expresión del absoluto de la nada, frente al cromatismo cambiante de la vida y sus penumbras.

En esta concepción temporalista del mundo, surge la peculiar visión del espacio de la obra briniana. El espacio cumple primeramente en nuestro poeta un valor situacional, ya que nos encontramos ante un escritor cuyo imaginario brota esencialmente de la realidad del individuo en el mundo. De ahí que sus reflexiones no se nos den desencarnadas, sino como producto de una subjetividad concreta situada en un tiempo y un espacio. Esa fidelidad a lo real implica asimismo que sus símbolos sean sobre todo símbolos disémicos o heterogéneos, por utilizar la terminología de Carlos Bousoño. De esta manera el lector recibe la impresión de una cotidianidad, de una normalidad expresiva, detrás de la cual se oculta una significación irracional (en el sentido de algo no inmediatamente evidente a la consciencia) que es, sin embargo, responsable de buena parte de la resonancia emotiva del texto. Lucidez racional y emotividad, reflexión y velado simbolismo se alían para lograr la participación del lector en la palabra poética.

Esa presencia de lo simbólico se hace palpable en el papel que desempeña el espacio. Junto al valor situacional, a menudo el espacio cumple en Brines una función más profunda: si el tiempo y el espacio tienden a fundirse en la rememoración y en la deixis espacio-temporal, el espacio sin embargo puede convertirse simbólicamente en el contrario del tiempo. Frente a una realidad sometida al devenir, en la que nada permanece, el espacio sugiere la ilusión de la permanencia, de un posible retorno al pasado.

Una división central en la visión del espacio en Brines es la que afecta a la distinción entre los espacios naturales y los espacios construidos. Los primeros son los que reciben las valoraciones más positivas. Los espacios de la naturaleza, y en concreto el paisaje levantino y mediterráneo, ofrecen un ámbito en el que la soledad del yo lírico es vivida como no necesariamente negativa (si bien los paisajes nórdicos que encontramos en *Palabras a la oscuridad* se asocian simbólicamente con la muerte, asociación suscitada por el frío y la falta de luz así como por el contraste con el cálido Levante de la infancia). La naturaleza ofrece espacios para la contemplación, para la meditación reposada y el recuerdo. Por otra parte, si bien Brines niega una y otra vez la superación de la muerte a través de un tiempo cíclico común al ser humano y a la naturaleza, la vivencia del paisaje suscita sin embargo en ocasiones la ilusión de permanencia de una naturaleza de la que el ser humano no puede participar pero que le consuela con su belleza renovada, con el resurgir cíclico de su esplendor. Frente a la discontinuidad humana, la "continuidad de las rosas" dota a los espacios de la naturaleza de una tensión especial entre temporalidad y eternidad, cuya síntesis no resuelta se presenta como misterio. En los espacios naturales, el yo lírico atisba las huellas de una sacralidad del mundo que la conciencia reflexiva del poeta niega pero a la que su voz poética no llega nunca a renunciar del todo.

Si es la inteligencia, la conciencia individual la que impide al yo lírico sumergirse en esa corriente siempre renovada, el poeta no renuncia sin embargo al anhelo de una fusión, anhelo que simbólicamente puede transmitirse a través del agua. La ambivalencia esencial del agua como símbolo de vida y de muerte entronca muy bien

con el imaginario de Brines, en el cual la ambigüedad tiene un valor fundamental. El elemento acuático se convierte en una presencia repetida, en especial cuando se trata del mar, tan importante asimismo en el paisaje levantino y mediterráneo. El agua se asocia asimismo a la desnudez paradisíaca de la niñez. El desnudo inocente del niño se proyecta simbólicamente en el desnudo erótico del adulto. El encuentro amoroso en la naturaleza, y sobre todo dentro del agua, produce la vivencia de un edenismo que se traduce en ocasiones en una cierta erotización del paisaje, donde la fusión amorosa evoca el deseo de comunión con el mundo.

La presencia del agua nos lleva al mito de Narciso. Éste aparece en Brines (nunca explícitamente nombrado) bajo dos formas: la primera es la del adulto que quiere recuperar su adolescencia y juventud a través de una relación sexual con un joven; la segunda es un narcisismo cósmico, que brota de la experiencia originaria de la infancia. Frente al universo irónico en el que se mueve el discurso elegíaco, hay en la poesía de Brines un anhelo de un universo analógico en el que no haya una distinción entre sujeto y mundo, entre el yo y la naturaleza. El mundo se transforma así en un espejo ilusorio, en el que el poeta intenta buscar rastros de la unidad y la eternidad perdidas. El cielo, aun más que el mar, es ese espejo ciego en el que el poeta trata de reconocerse, buscando una huella de sacralidad, de intemporalidad, en su ser y en el mundo que le rodea. Pero realmente, tanto para el Narciso erótico como para el Narciso cósmico, el único espejo posible será el río de Heráclito. La corriente del devenir, lejos de revelarle la unidad profunda del ser, le mostrará su trayectoria vital como una serie de yoes desdoblados en el que el niño, el joven y el adulto no llegan a identificarse plenamente.

Si la soledad domina la visión de los espacios de la naturaleza, lo mismo sucede con los espacios construidos. Pero mientras que la soledad en el espacio natural puede ser positiva, en el espacio urbano la soledad, a veces paradójicamente en compañía, se convierte en una dura carga. De los tres espacios construidos analizados (casa, jardín, ciudad), el jardín es lógicamente el que más se aproxima al espacio de la naturaleza: síntesis entre lo natural y lo artificial, el jardín ofrece como particularidad el hecho de

que puede convertirse en un espacio cerrado, en el que se mezclan entonces los valores de intimidad protectora con los de dolorosa soledad.

El espacio urbano sufre una cierta evolución en la obra poética de Brines. En *Palabras a la oscuridad*, dentro de la visión pesimista que comparte toda la obra briniana, encontramos atisbos de una mirada más positiva sobre la ciudad. Ello se debe principalmente a que en este libro dicho espacio se asocia con el tiempo privilegiado de la juventud, ya que el recorrido por las distintas ciudades refleja la salida del joven al mundo tras abandonar el reino mágico de la niñez. Por otra parte, gran parte de los espacios urbanos reflejados pertenecen a la cultura mediterránea del poeta y evocan a su vez el período clásico. La Antigüedad grecolatina sugiere por un lado la anhelada síntesis entre naturaleza y cultura así como entre la *polis* y el arte, y por otro, un ámbito de homoerotismo no prohibido, y por consiguiente favorable a la instalación del sujeto poético. En contraste, las ciudades inglesas dibujan un panorama más oscuro en el que las sensación negativa del frío se alía con convencionalismos sociales de los que el yo lírico se siente alejado.

Sin embargo, la visión más luminosa del espacio urbano servirá a la postre tan sólo para constatar el fracaso del joven y la soledad del yo poético. En ese sentido llama la atención el hecho de que la soledad y el tiempo se confunden hasta convertir la primera en una manifestación más de la acción destructora del devenir. El desengaño amoroso, la marginalidad erótica, las instancias represivas de la sociedad, los débiles lazos que unen a los seres humanos parecen transformarse en meros signos de la degradación general que el Tiempo impone a todas las cosas, y en concreto a las relaciones humanas. Así en poemarios posteriores, predominará la noche urbana, en la que la relación con los otros prácticamente queda reducida al encuentro erótico, no amoroso, ya que éste suele inscribirse en lo que Brines denomina "los placeres inferiores". El sexo, aun en la sordidez de la compraventa, se convierte en una búsqueda desesperada de intensidad, en un intento de superar la angustia de la nada. La noche de la ciudad protege el erotismo marginal del sujeto poético de las miradas inquisidoras del día, en el que acecha la represión social. Pero la noche sigue siendo un ámbito donde la compañía no llega a ser

sino fugaz: en el bar y en el descampado encontramos dos espacios donde la soledad se aprecia con especial crudeza.

Contemplando conjuntamente los espacios de la naturaleza y los espacios urbanos, podemos decir que Brines, sin renunciar nunca a su vocación realista, somete a estos lugares a un proceso de estilización, aunque de distinto signo según se trate de uno o de otro. La naturaleza tiende a estilizarse para dar la medida clásica de un paisaje hermoso con los rasgos más positivos del paisaje mediterráneo. La ciudad, por el contrario, sufre en su descripción un proceso de estilización negativa, una tendencia a la degradación que subraya los aspectos más negativos y más sórdidos. De esta manera, el espacio se revela producto tanto de una mirada sobre la realidad circundante como de una configuración literaria que es al tiempo simbólica. El espacio no es mero escenario, sino que es parte esencial de la vida y asume por tanto la dolorosa subjetividad del yo poético.

Si la ciudad es el espacio paradójico de la soledad en compañía, la casa es el ámbito de la soledad. Se trata de uno de los espacios más importantes en Brines y que, por consiguiente, reúne más valores simbólicos: la casa es tanto el recuerdo feliz de la casa maternal de la infancia como la soledad presente. Es cuna y es tumba; sus muros son signo tanto de intimidad protectora como cerco angustioso en el que se revela con toda su crudeza la tragedia temporal del hombre.

La casa nos lleva inevitablemente a Elca y los espacios de la infancia. Elca, el lugar natal del poeta, se convierte en el gran espacio mítico. La casa de Elca y la naturaleza circundante son el último refugio del adulto así como el doloroso signo de un imposible retornar. Elca es el mito espacial por antonomasía de Brines, en el que se concreta su visión de la vida como pérdida y anhelo imposible del paraíso de la niñez.

La vivencia de este espacio no puede entenderse sin detenerse en el valor central que, para el mundo poético de Brines, tiene el niño. Mientras que todos los mitos irán desacralizándose, la figura del niño nunca será profanada. Aun cuando la infancia se considere irremediablemente perdida, el poeta jamás llegará a poner en duda su carácter sagrado. El niño es contemplado con los atributos de un dios: para él no existe el

tiempo, sólo el espacio. Es eterno, pues no conoce la muerte, y tampoco conoce límites entre él y el mundo. Él es la encarnación más clara del Narciso divino: no habita en el mundo, se confunde gozosamente con él en una comunión panteísta. Aun cuando Brines recurra a expresiones procedentes del imaginario cristiano, la sacralidad del niño nada tiene que ver con la concepción católica de la divinidad: el niño es el sueño de esa sacralidad de la inmanencia, de esa fidelidad a este mundo, de esa suerte de conjunción entre tiempo y eternidad que constituye el ideal imposible de la visión briniana.

La sacralidad del niñodiós, en la estela de Juan Ramón y Cernuda, hace que en Brines se dé una doble trayectoria: de los espacios de la infancia se pasa a la visión de la infancia como espacio, y de esa espacialización de la infancia a los espacios revisitados y recordados desde la edad adulta. La infancia es en la concepción de Brines un tiempo espacializado, donde no existe la sucesión y sí la permanencia. Por ello el regreso a los espacios de la infancia es también el deseo de invertir la dirección de la corriente temporal, el deseo de retornar al reino originario. A esa visión simbólica contribuye la propia configuración de este espacio, incluso en la fidelidad al espacio referencial. El ámbito de Elca y sus alrededores se constituye en una síntesis de contrarios: síntesis entre el espacio cerrado protector y el espacio abierto al viaje, síntesis entre la horizontalidad invitadora del mar y la seducción vertical hacia la altura (de los montes, de un cielo surcado por aves), síntesis entre la naturaleza y los espacios construidos, síntesis entre la tierra, el aire y el agua. Elca se revela así como un espacio sagrado, en el que la sensación de armonía contribuye a paliar las angustias del tiempo.

Con todo yo lírico querría regresar al pasado al revisitar un lugar pero sólo vuelve a un espacio desgarrado ya de esa época. La memoria, que deja sus huellas en el paisaje, otorga un débil consuelo al viajero que cree retornar al hogar, sin percibir que ese hogar ya no existe. No es posible regresar a la infancia; en rigor no es posible siquiera regresar a los espacios de la infancia, porque los del tiempo presente no son ya los de entonces. Así la tensión elegíaca entre el ahora y el entonces convierte el aquí en un allí: el espacio recuperado se transforma en un espacio ajeno, en una etapa más del destierro. Si el yo lírico creyó encontrar en el espacio un aliado contra el tiempo, a la postre deberá

reconocer que el tiempo acaba destruyendo toda posibilidad de espacio pues cada lugar se convierte en un fugaz espejismo del devenir. Habitar se revela un sueño imposible.

Por otra parte, en Brines es evidente que el espacio es vivido sólo a través de una mirada particular. Es la mirada la que nos otorga la ilusión de habitar el espacio. También la que nos roba todas las certezas para entregarnos al más absoluto de los desvalimientos. Por ello existen dos miradas: la del niño y la del adulto. Al haber perdido la primera, el hombre nunca podrá recuperar la vivencia privilegiada que de los espacios del mundo tuvo en la infancia. Significativamente el yo lírico se nos presenta a menudo situado en un balcón o en una ventana. El balcón o la ventana no sólo testimonian la soledad del yo lírico y su necesidad de protección sino que se convierten en imagen de esa misma mirada: si la mirada del niño era posesión, fusión con el mundo, la mirada del adulto es distancia, constatación de las fronteras entre el sujeto y la realidad circundante. Por ello se percibe en Brines un deseo de una mirada física, de una mirada táctil que una y no separe. Los ojos del adulto son a la vez ciegos y videntes: videntes porque descubren la omnipresencia de la muerte bajo las apariencias de la vida; ciegos porque han perdido la sacralidad del mundo. Mientras que la noche cubre los ojos del adulto, el niño hace con su mirada transparente la noche: es una mirada activa, no pasiva, tiene el poder de un dios. La mirada del adulto también es en ocasiones activa, no meramente receptora, pero entonces su sentido es puramente negativo: los ojos del adulto, su mirada medusea, destruyen lo que miran, lo corrompen.

Uno de los signos más evidentes de esas dos miradas es lo que he denominado la pérdida de las estrellas. El valle de la infancia ofrecía dos salidas al niño que empezaba a crecer: la línea horizontal del camino y del mar y la línea vertical de los montes, la seducción del cielo donde moraba la divinidad. El proceso del crecimiento es contemplado desde una radical ambivalencia: es tanto una búsqueda, una decisión del sujeto, como una cruel imposición. Crecer es un proceso tan inocente como culpable. La escalada del monte, el acercamiento a la altura, viene a expresar simbólicamente ese proceso. El joven se revela entonces como un Luzbel que se alza hacia ese espacio divino en lo que he llamado la ascensión culpable. Precisamente nuestro análisis nos ha

mostrado que el mito del Ángel Caído va en Brines más allá de la identificación con el Olvido, en la que ha insistido el poeta negando así en parte la riqueza simbólica de esa imagen. No se trata de un simbolismo religioso en el sentido confesional del término, pero sí una proyección mítica que toma en su propio provecho alguno de los elementos del imaginario cristiano, tan presente en la educación de la época. La ascensión culpable nos muestra precisamente a un Luzbel que no se enfrenta a nadie, porque el cielo está vacío: así el niño pierde definitivamente las estrellas, que dejan de ser signo de la eternidad, para convertirse en piedras inertes sometidas como el ser humano a la muerte y al devenir.

Si la altura y el dinamismo ascensional culmina en la caída en el tiempo, el esquema del viaje no ofrece tampoco una salida. En *Palabras a la oscuridad* se nos ofrece un itinerario del yo lírico en busca de su espacio propio. Sin embargo, al final la búsqueda se revela como una ilusión ya que no fue decisión del caminante sino un inevitable trayecto hacia la muerte. De esta manera, en éste y en los siguientes poemarios, el ser humano aparece como un exiliado de su verdad más íntima, condenado a un perpetuo destierro. El joven que comienza a vivir equivoca el camino: cree que debe avanzar hacia delante, cuando su reino, la niñez, está detrás de él. Sin embargo, no se puede retroceder, ya que el tiempo lineal del hombre sólo tiene una dirección.

En su búsqueda del reino el yo lírico se detendrá en el espacio privilegiado del cuerpo: el cuerpo erótico es "el más hermoso territorio", en palabras de Brines, pero también el más fugitivo. Lejos de ser la recuperación del reino, el cuerpo se nos presenta como una estación del exilio, como una tierra acogedora que debe, sin embargo, abandonarse. Tampoco el espacio textual podrá ser el territorio de la eternidad: el poema, como otras formas de arte, no puede retener la vida, sino sólo su sombra.

En definitiva, el análisis del espacio no sitúa ante un panorama desolador en el que no se encuentran sino respuestas transitorias. Ello se refleja también en el sistema imaginario y en el esquematismo espacial: ni los símbolos diairéticos del Régimen Diurno ni las tentaciones místicas y eufémicas del Régimen Nocturno, por usar la terminología de Gilbert Durand, llegan a conjurar la amenaza del tiempo. Asimismo

constatamos cómo las diferentes posibilidades de una espacialidad imaginaria se convierten en Brines a menudo en signos de una misma condena: la intimidad protectora se hace con frecuencia cerco, la ascensión se equipara al descenso cuando no a la caída, la expansión del viaje culmina en la angostura suprema de la nada. No es de extrañar por tanto que el poeta no descubra en la escritura ningún camino de salvación, ya que los trayectos imaginarios que proyecta su obra señalan hacia el rostro del Tiempo, en lugar de conjurarlo.

Sin embargo, en la obra poética de Brines, no todo es nihilismo (no en vano se trata de un autor que declara un ferviente amor a la vida). O más bien, hay una razón vital que emerge precisamente de ese nihilismo, de la negativa más absoluta. El descenso a los infiernos que supone la primera parte de *Insistencias en Luzbel* es la experiencia iniciática (casi órfica, podíamos decir) necesaria para volver a la superficie con un poco de luz: esa débil luz se manifiesta ya en la segunda parte del poemario, "Insistencias en el engaño" (podemos afirmar que si *Palabras a la oscuridad* supone la confirmación de un mundo poético, *Insistencias en Luzbel* es la radicalización de esa mirada y la respuesta provisional que el propio poeta da a su desolada conclusión: ambos libros se revelan como columnas sustentadoras de la arquitectura de su obra). La insistencia y el engaño son las únicas afirmaciones posibles ante la nada. La insistencia se enfrenta a la negatividad revelada en la ascensión y en el viaje y cambia su signo: la convierte en un empeño repetido que da sentido a la vida, en una postura vital que se acerca a posiciones existencialistas como la del mito de Sísifo de Albert Camus. La insistencia instaura una especie de tiempo cíclico en la dolorosa linealidad del tiempo humano. El engaño por su parte supone preferir el Árbol de la Vida al Árbol de la Ciencia, una vez que se ha constatado que el objeto último del conocimiento es la nada, y por tanto se trata de un no saber. Brines, que, a pesar de su clasicismo, tanto le debe a la mirada barroca, se aparta sin embargo de ésta en un punto esencial: si el Barroco español ante la vanidad de la existencia opta por el desengaño, palabra clave en dicha tradición literaria, el valenciano defiende el engaño, una ética del *carpe diem* que proyecta a sabiendas el sueño infantil de una vida eterna sobre la débil temporalidad del adulto. El mundo que

pudo ser eterno en la memoria se convierte en un futuro nunca cumplido y que sin embargo otorga, como un aura, un precario sentido al presente.

La memoria se revela también como una forma peculiar de la insistencia: aunque la batalla final la ganará el Olvido, la poesía de Brines insiste una y otra vez en recordar hasta el punto que su poesía se constituye en gran medida como una *mímesis de la memoria*, que toma de ésta la fusión de meditación, recuerdo y sentimiento, unidos en el crisol de un yo que da sentido a la experiencia.

La memoria está sometida al azar como la vida, y sin embargo el ser humano no se resigna a una memoria pasiva, sino que (a veces desesperadamente) se enfrenta al Tiempo a través del doloroso esfuerzo de recordar. Si resulta imposible invertir la línea del devenir, la memoria parecería ser la única posibilidad de retorno. En ese volver atrás la memoria encuentra un aliado en los espacios vividos. Los espacios de la memoria permitirán al yo lírico reconstruir su historia personal, ir recuperando aquellos aspectos de su vida, sufrientes o gozosos, sobre los que pendía la amenaza del Olvido, el rostro humano de la Nada. Entre esos espacios la casa resulta ser un espacio privilegiado. La casa en penumbra no es sólo un lugar donde se albergan recuerdos sino también en ocasiones un símbolo de la propia memoria. Pasamos así de los espacios de la memoria a la memoria como espacio. Si bien es cierto que la memoria está hecha de tiempo, el yo lírico no busca en ella la sucesión temporal sino esos instantes detenidos, esa permanencia en la que el tiempo pasado parece espacializarse.

La memoria, con todo, acaba por ser vencida siempre por el Olvido. Es más: es ella la que revela la pérdida, el paso del tiempo. La poesía elegíaca es así poesía de la memoria, en donde el recuerdo no une el entonces y el ahora, sino que muestra sus distancias infranqueables. Pero ello no supone renunciar a la memoria: ni la poesía ni el recuerdo salvan al poeta, cuya vida está destinada a perderse en la nada, pero sirven como testimonios, si bien precarios, de la existencia. Surge asimismo lo que he llamado una ética del testigo, de la que el lector se hace solidario. Brines rechaza la ilusión que hace de la lectura un acto de resurrección del autor: lejos de lo que pensaba su maestro Juan Ramón Jiménez, el poeta no revive en sus obras. Sin embargo, un rastro de su vida sí

que alienta en el poema: es aquel que lector y autor pueden compartir, su misma esencia humana, el repetido drama del vivir.

En la escritura yace así una ética, la que invita a la vida, a la pasión y al conocimiento, en la que el poema deja de ser parcialmente testimonio de la vida del autor para convertirse en testigo de la experiencia del lector. Se trata de nuevo de una afirmación hecha desde la negación: vida y escritura parecen nada al reflejarse en el espejo de la muerte, pero el poema insiste en ese doble engaño, mentira desde el punto de vista de la razón pero no de la vida. La vivencia del espacio y de la memoria se sitúan en la débil pero cierta realidad del "aún no": mientras dure la vida, queda todavía un débil fuego, las llamas de la vida presente y del recuerdo, esas brasas que el poeta ya evocara en su primer libro y que siguen intactas cuando se aproxima la última costa del vivir.

8. BIBLIOGRAFÍA

A. BIBLIOGRAFÍA EN TORNO A LA OBRA DE FRANCISCO BRINES

1. Obras de Francisco Brines

1.1. Ediciones de la poesía completa

- *Poesía (1960-1971). Ensayo de una despedida*. Barcelona, Plaza y Janés, 1974.
- *Ensayo de una despedida (1960-1977)*. Madrid, Visor, 1984.
- *Poesía completa (1960-1997)*. Barcelona, Tusquets, 1997.

1.2. Ediciones sueltas de los poemarios

- *Las brasas*. Madrid, Rialp, 1960.
- *Las brasas*. Valencia, Hontanar, 1971.

- *El Santo Inocente*. Madrid, Poesía para todos, 1965.

- *Palabras a la oscuridad*. Madrid, Ínsula, 1966.
- *Palabras a la oscuridad*. Madrid, Huerga y Fierro, 1.997.

- *Aún no*. Barcelona, Llibres de Sinera, 1971.

- *Insistencias en Luzbel*. Madrid, Visor, 1977.
- *Insistencias en Luzbel*. Altea, Aitana, 1994.

- *Poemas excluidos*. Sevilla, Renacimiento, 1985.

- *El otoño de las rosas*. Sevilla, Renacimiento, 1986 (hay reediciones en la misma editorial en 1987, 1990 y 1997).

- *La última costa*. Barcelona, Tusquets, 1995.

1.3. Textos en prosa

- "La certidumbre de la poesía", prólogo a *Selección propia* (1984).
- *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*. Valencia, Pre-Textos, 1995.

1.4. Textos consultados no recogidos en sus libros

1.4.1. Poemas

- "Como una gris habitación", *Jugar con fuego. Poesía y crítica*, XI, 1981, p. 12.
- "Parte de una historia", *Jugar con fuego. Poesía y crítica*, XI, 1981, p. 13.
- "Creados a su semejanza", *Barcarola*, 56-57, 1998, p. 9.
- "La hora cerrada", *El Cultural*, 1 de noviembre de 2000, p. 10.
- "Donde muere la muerte", *El Cultural*, 18 de abril de 2001, p. 15.

1.4.2. Prosa

- "La poesía de Ricardo Defarges" en Ricardo Defarges, *Poesía (1956-1973)*. Madrid, Ínsula, 1974, pp. 9-66.
- "Integración del título en el poema", *Ínsula*, 310, 1974, pp. 4 y 7.

- "El rostre d'Oliva" en *Iniciació a la historia d'Oliva*. Valencia, Publicaciones del Ayun-
tamiento de Oliva, 1978, pp. 17-31.
- "La heterodoxia generacional de Luis Antonio de Villena", *Ínsula*, 394, 1979, p. 1 y 12.
- "El clasicismo generacional de Abelardo Linares", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 387, 1982, pp. 689-695.
- "Un hombre y una isla" en *Manrique: obra ecológica*. Madrid, Galería Theo, 1982, pp. 7-8.
- "Vicente Vela: el génesis de una pintura" en *Vicente Vela*. Madrid, Rayuela, 1988, pp. 20-25.
- "La vigencia del Alcade de Zalamea" en Pedro Calderón de la Barca, *El Alcalde de Zalamea* (versión de Francisco Brines). Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico,
1988, pp. 5-10.

1.5. Antologías

- *Musa joven*. Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1982.
- *Selección propia*. Madrid, Cátedra, 1984.
- *Poemas a D.K.* Sevilla, El Mágico Íntimo, 1986.
- *Antología poética*. Madrid, Alianza, 1986 (edición de José Olivio Jiménez).
- *Catorce poemas*. Ibiza, Caixa de Balears "Sa Nostra", 1987.
- *Ensaio de uma despedida. Antologia (1960-86)*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1987 (edición y traducción de José Bento).
- *El rumor del tiempo*. Madrid, Mondadori, 1989 (edición de Dionisio Cañas).
- *Antología poética. Espejo ciego*. Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993 (edición de Alejandro Duque Amusco).
- *Selección de poemas*. Palma, Universitat de les Illes Balears, 1997.

- *Breve antología personal*. Valencia, C.E.I.C, 1997.
- *A última costa*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1997 (traducción, edición y selección de José Bento).*
- *Antología*. Altea, Aitana, 1998 (edición deVicente Gallego con dibujos de Ramón Gaya).

1.6. Homenajes

- *Cuervo. Cuadernos de Cultura*, 1, 1980 (al cuidado de Isabel Burdiel).
- *Peña Labra*, 57, 1986 (incluye los "Poemas africanos" del autor).
- *Poemas para F.B.* Valencia, Universitat de València, 2000.

* Se incluyen 35 poemas de los 45 que componen *La última costa.*

2. Entrevistas

- ALFARO, Rafael. "Experiencia de una despedida" en Burdiel, (1980) pp. 11-17.
- ALVARADO TENORIO, Harold. "Con Francisco Brines" en Burdiel (1980), pp. 19-23.
- ARKINSTALL, Christine R. "Entrevista con Francisco Brines" en Arkinstall (1994), pp. 250-266.
- ASTORGA, Antonio. "Francisco Brines: "Buscábamos cambios cívicos en una época de carestía absoluta", *ABC*, 9 de septiembre de 2000, p. 42.
- BURDIEL, Isabel "Entrevista a Francisco Brines", *Cuervo. Cuadernos de Cultura* (1980) pp. 25-41.
- CASTAÑEDA, Juan Pedro y MARTÍN, Sabas. "Francisco Brines. "Lo único importante en el mundo es la vida, y de ella la del hombre", *La tarde*, 24 de mayo de 1974, pp. 13-14.
- DELGADO, Fernando G. "Conversación con Francisco Brines", *Pueblo*, 18 de diciembre de 1974, p. 5.
- _____. "Entrevista con Francisco Brines. "Cernuda es el primer poeta de la experiencia"", *Informaciones de las Artes y las Letras*, 485, 1977, p. 7.
- DUQUE AMUSCO, Alejandro. "Para el poeta la repetición es la muerte", *El Ciervo*, 548, 1996, pp. 28-30.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa. "La poesía elegíaca de Francisco Brines recibe el Premio Nacional de las Letras", *El País*, 24 de noviembre de 1999, p. 49.
- GARCÍA CALERO, Jesús. "Con Brines, la Academia acoge al poeta del 50 que abrió un camino para nuevas generaciones", *ABC*, 20 de abril de 2001, p. 42.
- LÓPEZ-VEGA, Martín. "Elegías y silencios de Oliva: el poeta en capilla", *El Cultural*, 18 de abril de 2001, pp. 14-17.
- MORANTE, José Luis. "Una conversación con Francisco Brines", *Prima Littera*, 6, 2000, pp. 48-52.

- NÚÑEZ, Antonio. "Encuentro con Francisco Brines", *Ínsula*, 242, 1967, p. 4.
- RODRÍGUEZ, Emma. ""La poesía ayuda a vivir", dice Brines", *El Mundo*, 24 de noviembre de 1999, p. 65.
- SÁNCHEZ BRITO, Margarita. "La poesía es uno de los reductos posibles del humanismo", *El Eco de Canarias*, 3 de noviembre de 1971, p. 19.
- VILLENA, Luis Antonio de. "Una charla con Francisco Brines", *Olvidos de Granada*, 13, 1984, p. 35.
- _____. "El gran año de Francisco Brines", *Ínsula*, 488-489, 1987, pp. 18-19.

3. Estudios específicos y reseñas sobre la poesía de Brines

- ALFARO, Rafael. "*El otoño de las rosas*. Sensorial entorno", *Reseña*, 177, 1987, pp. 35-36.
- ANDÚJAR ALMANSA, José. "Hacia una ética de lo trágico en la poesía de Francisco Brines", *España Contemporánea*, XII, 2, 1999, pp. 39-66.
- _____. "Una biografía poética: sobre *Poesía completa* de Francisco Brines", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 25, 1, 2000, pp. 13-61.
- ARKINSTALL, Christine. *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald.* Amsterdam, Rodopi, 1993.
- _____. *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald.* Michigan, Ann Arbor, 1994 (tesis doctoral).
- ATENCIA, María Victoria. "Francisco Brines, o la desolación", *El maquinista de la generación*, 1-2, 2000, pp. 160-161.
- BENSON, Douglas K. "Memory, Tradition and the Reader in the Poetry of Francisco Brines", *Modern Languages Notes*, 99, 2, 1984, pp. 308-326.
- _____. "Convenciones de lenguaje y alusiones literarias en la poesía de Francisco Brines: *Insistencias en Luzbel*", *Hispania*, 69, 1, 1986, pp. 1-11.
- _____. "El amor contra la nada: Pedro Salinas, Francisco Brines y la tradición clásica española", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 1, 1990, pp. 1-18.
- BENTO, José "O olor de uma tarde inexistente e perene" en Francisco Brines, *A última costa* (1997), pp. 7-15.
- BOUSOÑO, Carlos. "Situación y características de la poesía de Francisco Brines" prólogo a F. Brines. *Poesía. 1.960-1971. Ensayo de una despedida* (1974) (reeditado en

Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción. Madrid, Júcar, 1985).
- _____. "Un poema de Francisco Brines", *Peña Labra*, 57, 1986, pp. 14-15.
- _____. "Un poeta incesantemente profundo", *Papeles de Campanar*, 2, 1987, pp. 79-83.
- BRADFORD, Carole A. "El lenguaje como reflejo de la angustia del tiempo en la poesía de Francisco Brines", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 381, 1982, pp. 640-648.
- CANO, José Luis. "La poesía de Francisco Brines", *Ínsula*, 241, 1966, pp. 8-9.
- _____. "La poesía elegíaca de Francisco Brines: "Palabras a la oscuridad"", *Gene raciones de posguerra*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- CAÑAS, Dionisio. *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*. Madrid, Hiperión, 1984.
- _____. *En lugar de certeza, poesía y percepción (tres poetas españoles de hoy, Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*. Michigan, Ann Arbor, 1985 (tesis doctoral).
- _____. "Francisco Brines: del asombro a la revelación", *Ínsula*, 463, 1985, p. 8.
- _____. "Palabras preliminares para un homenaje", *Peña Labra*, 57, 1986, pp. 11-12.
- _____. "Francisco Brines: plenitud y entusiasmo de un canto otoñal", *Ínsula*, 485-486, 1987, pp. 32-33.
- CARNERO, Guillermo. "Originalidad y fidelidad autobiográfica. Poesías completas de Francisco Brines", *Informaciones de las Artes y las Letras*, 6 de febrero de 1975, pp. 3-4.
- _____. "Una experiencia siempre fiel a su realidad", *Informaciones de las Artes y las Letras*, 4 de agosto de 1977, p. 3.
- CASTROVIEJO, Concha. "La ley del corazón", *Informaciones*, 17 de febrero de 1967, p. 3.

- COLINAS, Antonio. "Equilibrio de Francisco Brines", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 302, 1975, pp. 479-481.
- CRUZ, Juan. "Amanecer del poeta", *El País*, 27 de noviembre de 1999, p. 44.
- DEBICKI, Andrew P. *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid, Júcar, 1986.
- DEFARGUES, Ricardo."Francisco Brines, poeta esencial", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 207, 1967, pp. 514-523.
- DELGADO, Bernardo. "La obra completa de Francisco Brines", *Jugar con fuego. Poesía y crítica*, 1, 1975, pp. 35-39.
- DELGADO, Fernando. "En Elca está la casa de la infancia", *El País*, 28 de noviembre de 1999, p. 8.
- DUQUE AMUSCO, Alejandro. "Francisco Brines: estética de la nada y del sufrimiento", *Ínsula*, 376, 1978, pp. 1 y 12.
- _____. "Algunos aspectos de la obra poética de Francisco Brines", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, 1979, pp. 52-74.
- _____. "Prólogo" a F. Brines. *Antología poética. Espejo ciego* (1993).
- GALLEGO, Vicente. "Introducción" a F. Brines, *Antología* (1997).
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. Reseña de *Poesía completa (1960-1997)*, *ABC Cultural*, 308, 1997, p. 7.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis. "La poesía completa de Francisco Brines", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 420, 1985, pp. 194-200.
- _____. *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz, Diputación de Badajoz, 1986.
- _____. "Un poeta en dos antologías", *Los Cuadernos del Norte*, 37, 1986, pp. 101-102.
- _____. *Biblioteca circulante*. Gijón, Libros del Pexe, 2000.
- GARCÍA MONTERO, Luis. "El tiempo de Francisco Brines", *Olvidos de Granada*, 9 , 1985, p. 15.

- _____. "Impresión de Francisco Brines", *Confesiónes poéticas*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993.
- GARCÍA-POSADA, Miguel. Reseña de *Selección propia*, *ABC Cultural*, 14 de julio de 1984, p. IV.
- _____. "Francisco Brines, el Poeta Elegiaco" (reseña), *Babelia (El País)*, 11 de octubre de 1997, p. 14.
- _____. "Poeta del tiempo", *El País*, 24 de noviembre de 1999, p. 49.
- GIMFERRER, Pedro. "La poesía de Francisco Brines", *Destino*, 1536, 1967, p. 53.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis. "El exilio y el reino en *Palabras a la oscuridad* de Francisco Brines", *Anales de la literatura española contemporánea*, 26, 2, 2001, pp. 129-144.
- GOMIS, Lorenzo. Reseña de *Las brasas, El Ciervo*, 87, 1960, p. 12.
- _____. "Miro, veo, siento y sé", *La Vanguardia Española*, 9 de febrero de 1967, pp. 50-51.
- JIMÉNEZ, José Olivio. *Cinco poetas del tiempo*. Madrid, Ínsula, 1972.
- _____. *Diez años de poesía española (1960-1970)*. Madrid, Ínsula, 1972 (reeditado como *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*. Madrid, Rialp, 1998).
- _____. "Esplendor y apagamiento: una visión poética de la realidad", prólogo a F. Brines, *Antología poética* (1986).
- _____. "Una ética del vivir", *Peña Labra*, 57, 1986, pp. 17-19.
- _____. "A poesia de Francisco Brines" en Francisco Brines, *Ensaio de uma despedida. Antologia (1960-86*) (1987) pp. 13-25.
- _____. *Poetas contemporáneos de España y América (Ensayos críticos)*. Madrid, Verbum, 1998.
- _____. *La poesía de Francisco Brines*. Sevilla, Renacimiento, 2001.
- JIMÉNEZ MARTOS, Luis. Reseña de *Las brasas*, *Cuadernos de Ágora*, 43-45, 1960, pp. 44-45.
- _____. Reseña de *Palabras a la oscuridad*, *La Estafeta Literaria*,

365, 1967, pp. 27-28.
- LUCIO, Francisco. Reseña de *Palabras a la oscuridad*, *Poesía Española*, 174, 1967, pp. 9-11.
- _____. "Dos poetas en sus libros: Francisco Brines-Claudio Rodríguez", *Ínsula*, 304, 1972, pp. 4-5.
- MAINER, José-Carlos. *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona, Crítica, 1994.
-MANRIQUE, Jorge. "Francisco Brines" en Pilar Celma, ed., *Mundo abreviado: lectura de poetas españoles contemporáneos*. Valladolid, Ámbito, 1995, pp. 293-328.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis. "El lugar de la memoria (Una poética del desencanto en la obra de Francisco Brines", *Barcarola*, 42-43, 1993, pp. 179-199.
- MOLINA CAMPOS, Enrique. "Nota de conjunto sobre la poesía de Brines", *Hora de poesía*, 1, 1978, pp. 22-27.
- MIRÓ, Emilio. Reseña de *El santo inocente y la muerte de Sócrates*, *Ínsula*, 230, 1966, pp. 8-9.
- MORELLI, Gabriele. "Motivo italiano en la lírica de Brines: Muros de Arezzo", *Peña Labra*, 57, 1986, pp. 22-23.
- MUÑOZ, Jacobo. "La palabra contemplativa de Francisco Brines (En torno a "Las brasas")", *La Caña Gris*, 2, 1960, pp. 6-10.
- ORTIZ, Fernando. "La poesía meditativa de Francisco Brines", *La Estafeta Literaria*, 551, 1974, p. 1895.
- _____. "La poesía meditativa de Francisco Brines", *El País*, 22 de julio de 1984, p. 2.
- PEÑA, Pedro J. de la. "Francisco Brines puerta a puerta", *Peña Labra*, 57, 1986, pp. 34-35.
- PERSIN, Margaret H. "*Insistencias en Luzbel*, de Francisco Brines: Hacia los limites del lenguaje y del ser" en *Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60*. Madrid, Porrúa, 1986, pp. 49-78.
- ROMERA CASTILLO, José. ""El alcalde de Zalamea" de Calderón y Francisco Brines (Dos signos en una serie semiósica)", en Körner, Karl-Hermann, Zimmermann,

Günther, eds., *Homenaje a Hans Flasche*. Stuttgart, Franz Steiner, 1991, pp. 174-186.
- SANZ ECHEVARRÍA, Alfonso. "La insistencia de Francisco Brines",*Jugar con fuego.*
Poesía y crítica. III-IV, pp. 33-49.
- SENABRE, Ricardo. "Un poema de Francisco Brines" en Roberto Pérez, ed. *Homenaje al profesor Ignacio Elizalde. Estudios literarios*. Valencia, Deusto, 1989, pp. 299-309 (reeditado en Ricardo Senabre, *Claves de la poesía contemporánea (de Bécquer a Brines*). Salamanca, Almar, 1999).
- SILES, Jaime. "Para las fuentes de Francisco Brines: substrato barroco y refacción funcional", *Miscellanea Antverpiensia*. Tubinga, Max Niemeyer, 1992, pp. 271-290.
- SIMÓN, César. "Algunos aspectos lingüísticos en la sátira de Francisco Brines", *Cuadernos de Filología de la Universidad de Valencia*, junio 1971, pp. 63-70.
- TALENS, Jenaro. "La poesía última de Francisco Brines", *Las Provincias*, 25 de abril de 1971, p. 43.
- VÉLEZ, Carlos. Reseña de *Las brasas*, *Acento Cultural* (*suplemento*), 3-4, 1960, pp. 8-9.
- VILANOVA, Manuel. "Aproximación sentimental a la poesía de Francisco Brines", *Fablas*, 20, 1971, pp. 17-20.
- VILLENA, Luis Antonio de. "De luz, de tiempo, de palabras, de hombres. Sobre la poesía de Francisco Brines", *Ínsula*, 338, 1975, pp. 4-5.
- _____. "Sobre "Insistencias en Luzbel" y la poesía de Francisco Brines", *Papeles de Son Armadans*, 267, 1978, pp. 213-222.
- _____. "El esplendor oscuro", *El Mundo*, 24 de noviembre de 1999, p. 65.
- _____. Reseña de *La poesía de Francisco Brines* de José Olivio Jiménez, *El Cultural*, 25 de julio de 2001, p. 22.

B. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1. Bibliografía sobre la época literaria

- ANCET, Jacques. "El ver y el no ver: apuntes para una poética" en Teresa Hernández Fernández, *El silencio y la escucha: José Ángel Valente* (1995), pp. 143-155.
- BATLLÓ, José. *Antología de la nueva poesía española*. Madrid, El Bardo, 1977.
- CAMPBELL, Federico. *Infame turba*. Barcelona, Lúmen, 1971.
- DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid, Gredos, 1997.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. *Poesía española contemporánea: catorce ensayos críticos*. Málaga, Universidad de Mälaga, 1997.
- *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*. Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, 1987.
- FALCÓ, José Luis, RUBIO, Fanny. *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid, Alhambra, 1978.
- GARCÍA HORTELANO, Juan. *El grupo poético de los años 50*. Madrid, Taurus, 1978.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis. *La promoción poética de los 50*. Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis. "La generación del mediosiglo", *Olvidos de Granada*, 10, 1985, pp. 10-11.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier. "El monólogo dramático y el soliloquio en la lírica española", *Turia*, 37, 1996, pp. 33-50.
- HERNÁNDEZ, Antonio, ed. *La poética del 50, una promoción desheredada*. Madrid, Endymion, 1.991.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. "Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente", *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid, Cátedra-Ministerio de

Cultura, 1995, pp. 195-215.
- MARCO, Joaquín. "La poesía" en D. Yndurain, ed. *Historia y crítica de la literatura española,* VIII. *Época contemporánea. 1939-1980*. Barcelona, Crítica, 1980, pp. 109-138.
- MORALES BARBA, Rafael "Entre la centralización y la evaporación del yo (unas notas sobre el yo "fictivo" de Valente en el contexto de la lírica contemporánea)" en T. Hernández Fernández, *El silencio y la escucha: José Ángel Valente* (1995) pp. 79-100.
- PALOMO, Mª del Pilar. *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid, Taurus, 1988.
- PAULINO AYUSO, José. *La poesía en el siglo XX: desde 1939*. Madrid, Pláyor, 1983.
- _____. *Antología de la poesía española del siglo XX (1940-1980)*. Madrid, Castalia, 1998.
- PAYERAS GRAU, María. *Memorias y suplantaciones. La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1997.
- PÉREZ PAREJO, Ramón. "La desconfianza en la inspiración y en el lenguaje poéticos.
Generación del 50-Novísimos", *Revista de Literatura*, LX, 119, 1998, pp. 5-30.
- PROVENCIO, Pedro. *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Madrid, Hiperión, 1996.
- RIBES, Francisco. *Poesía última*. Madrid, Taurus, 1963.
- RIERA, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Barcelona, Anagrama, 1988.
- RODRÍGUEZ ALDECOA, Josefina. *Los niños de la guerra*. Madrid, Anaya, 1983.
- ROMERA CASTILLO, José. "Un Eros literario: el Eros fálico en la poesía española actual" en *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*. Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 365-377.
- ROVIRA, Pere. *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona, Edicions del Mall,

1986.
- RUBIO, Fanny. *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid, Turner, 1976.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*. Barcelona, Ariel, 1994.
- SILVER, Philip. "Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines", *Ínsula*, 270, 1969, p. 1 y 14.
- TALENS, J. "Birds in the night. ("Lecturas" de Cernuda *desde* la generación del 50), *Revista de Occidente*, 86-87, 1988, pp. 156-165.

2. Bibliografía crítica y metodológica

- BACHELARD, Gaston. *Psicoanalisis del fuego*. Madrid, Alianza, 1966.
- _____. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1978.
- _____. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1980.
- _____. *La poética del espacio*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1983.
- _____. *La terre et les rêveries du repos*. París, Librairie José Corti, 1988.
- _____. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994.
- BOUSOÑO, Carlos. *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid, Gredos, 1979.
- _____. *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid, Gredos, 1981.
- _____. *Teoría de la expresión poética*, I y II. Madrid, Gredos, 1985.
- BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. París, Éditions du Seuil, 1982.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús. "La elegía funeral como forma del discurso poético" en *Teoría del discurso poético: actes du Ve colloque du S.E.L.* Toulouse, Éditions de Toulouse-Le Mirail, 1986, pp. 9-20.
- DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*. París, Presses Universitaires de France, 1976.
- _____. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981.
- _____. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos, 1993.
- ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le Profane*. Saint-Amand, Gallimard, 1965.
- _____. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid, Alianza, 1994.

- FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1991.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. *La construcción imaginaria en* Cántico *de Jorge Guillén*. Limoges, Trames, 1985.
- _____. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid, Cátedra, 1994.
- _____ y HUERTA CALVO, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid, Cátedra, 1992.
- GENETTE, Gerard, *Figures II*. París. Éditions du Seuil, 1969.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1970.
- LANGBAUM, Robert. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada, Comares, 1996.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, ed. *La elegía*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.
- MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*. París, Librairie José Corti, 1962.
- PARAÍSO, Isabel. *El comentario de textos poéticos*. Gijón, Júcar, 1988.
- PAULINO AYUSO, José. "El espacio de la intimidad en la lírica unamuniana" en S.E.M., *Espaces* (1988), pp. 107-116.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*. París, Éditions du Seuil, 1955.
- RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Madrid, Europa, 1980.
- RUBIO MARTÍN, María. *Estructuras imaginarias en la Poesía*. Madrid, Júcar, 1991.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía" en Begoña López Bueno, *La elegía* (1996), pp. 317-318.
- S.E.M. *Espaces*. Toulouse, P.U.M., 1988.

3. Obras de referencia y de consulta

- ABRIL, Gonzalo, LOZANO, Jorge y PEÑA-MARÍN, Cristina. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra, 1982.
- ALBERONI, Francesco. *El erotismo*. Barcelona, Gedisa, 1986.
- ALBERTI, Rafael. *Sobre los ángeles*. Madrid, Cátedra, 1992.
- ALEIXANDRE, Vicente. *Sombra del paraíso*. Madrid, Castalia, 1990.
- ALIGUIERI, Dante. *Divina Comedia*. Madrid, Cátedra, 1998.
- ALONSO, Dámaso. *Hijos de la ira*. Madrid, Castalia, 1986.
- ANDRÉS, Ramón. *Antología poética del Romanticismo español*. Barcelona, Planeta, 1987.
- *Antología palatina*. Madrid, Gredos, 1983.
- ARGULLOL, Rafael. *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid, Taurus, 1982.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid, Gredos, 1974.
- ASENSI, Manuel. *Literatura y filosofía*. Madrid, Síntesis, 1995.
- ASIMOV, Isaac. *Los griegos: una gran aventura*. Madrid, Alianza, 1981.
- AZCÁRATE RISTORI, José María, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan A. *Historia del Arte*. Madrid, Anaya, 1989.
- AZORÍN. *Los pueblos. Castilla*. Barcelona, Planeta, 1986.
- BARRAL, Carlos. *Poesía completa*. Barcelona, Lúmen, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 1995.
- BEHLER, Ernst. *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesselschaft, 1972.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y confesiones poéticas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- BENAVENTE, Jacinto. *Rosas de otoño*. Madrid, El Teatro Moderno, 1926.
- BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1998.
- BERCEO, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid, Cátedra, 1996.

- BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Madrid, Alianza, 1987.
- BERNÁRDEZ, Enrique. *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- BERTRÁN, Juan Bautista. *Del ángel y el ciprés: Poemas 1947-1949*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo-Diputación Provincial de Valencia, 1950.
- BETTELHEIM, Bruno. *El corazón bien informado. La autonomía en la sociedad de masas*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1973.
- BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Paidós, 1.993.
- BIELER, Ludwig. *Historia de la literatura romana*. Madrid, Gredos, 1992.
- BLAKE, William. *Poesía completa*. Barcelona, Ediciones 29, 1995.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona, Paidós, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. *Obra poética 1923/1977*. Madrid, Alianza, 1987.
- BOUSOÑO, Carlos. *Primavera de la muerte. Poesías completas (1945-1998)*. Barcelona, Tusquets, 1998.
- CALVINO, Ítalo. *las ciudades invisibles*. Madrid, Siruela, 1998.
- CAMUS, Albert. *El exilio y el reino*. Madrid, Alianza, 1983.
- _____. *Obras*, 1. Madrid, Alianza, 1996.
- CARNERO, Guillermo. *Diálogo de la muerte (Obra poética)*. Madrid, Cátedra, 1998.
- CASTRO, Rosalía de. *En las orillas del Sar*. Madrid, Castalia, 1986.
- CATULO. *Poesía completa*. Madrid, Hiperión, 1998.
- CERNUDA, Luis. *Poesía completa*. Madrid, Siruela, 1994.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Planeta, 1992.
- _____. *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Madrid, Castalia, 1992.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 2000.
- COLERIDGE, Samuel Taylor y WORDSWORTH, William. *Baladas líricas*. Madrid, Cátedra, 1994.
- COLINAS, Antonio, ed. *Leopardi*. Madrid, Júcar, 1985.
- CÓRDOBA, Pedro, "Melancolía del referente poético", en *Teoría del discurso*

poético: actes du Ve colloque du S.E.L. Toulouse (1986) pp. 137-145.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid, Cátedra, 1992.
- CRUZ, sor Juana Inés de la. *Obra selecta*. Barcelona, Planeta, 1991.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alan. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1999.
- DEYERMOND, Alan D. *Historia de la literatura española*, I. Barcelona, Ariel, 1989.
- DÍEZ TABOADA, María Paz. *La elegía romántica española*. Madrid, C.S.I.C., 1977.
- ELIADE, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Madrid, Alianza, 1999.
- _____. *Mito y realidad*. Barcelona, Kairós, 1999.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona, Seix Barral, 1968.
- ESPRONCEDA, José de. *El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo.* Madrid, Castalia, 1993.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996.
- FALCÓN MARTÍNEZ, Emilio, FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio, LÓPEZ-MELERO, Raquel. *Diccionario de mitología clásica*, I y II. Madrid, Alianza, 1990.
- FLOR, Fernando R. de la *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.
- FRAZER, James George. *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- FREUD, Sigmund. *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 1973.
- _____. "El poeta y los sueños diurnos", *Obras completas*, II. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, pp. 1343-1348.
- _____. "Duelo y melancolía", *Obras completas*, II (1981) pp. 2091-2100.
- _____. "Lo perecedero", *Obras completas*, II (1981) pp. 2118-2120.
- _____. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid, Alianza, 1996.
- _____. *La interpretación de los sueños*, I-III. Madrid, Alianza, 1997.

- FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- GADAMER, Hans-Georg. *Poema y diálogo*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- GAMONEDA, Antonio. *El cuerpo de los símbolos*. Madrid, Huerga & Fierro, 1997.
- GAOS, Vicente. *Poesías completas*. León, Instituto Fray Bernardino de Sahagún, 1974.
- _____. *Obra poética completa*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo-Diputación Provincial de Valencia, 1982.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV a.C.* Madrid, Alianza, 1989.
- GARCÍA MONTERO, Luis. *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*. Madrid, Debate, 2000.
- GARCILASO DE LA VEGA. *Poesías castellanas completas*. Madrid, Castalia, 1991.
- GÓMEZ ESPALASÍN, Francisco Javier. *Introducción a la Grecia Antigua*. Madrid, Alianza, 1981.
- GÓMEZ TORÉ, José Luis. "Teatro y tiempo o del teatro como un arte imposible", *Ophelia*, 2, 2000, pp. 7-10.
- _____. ""Cuando nacemos, lloramos por haber llegado a este gran escenario de locos": Lear o la palabra más allá del grito", *Ophelia*, 3, 2000, pp. 10-13.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. *El pie de la letra. Ensayos completos*. Barcelona, Crítica-Grijalbo Mondadori, 1994.
- _____. *Las personas del verbo*. Barcelona, Seix Barral, 1996.
- GONZÁLEZ, Ángel. *Palabra sobre palabra*. Barcelona, Seix Barral, 1994.
- GONZÁLEZ, José Pascual. *Grecia en el siglo IV a.C. Del imperialismo espartano a la muerte de Filipo de Macedonia*. Madrid, Síntesis, 1997.
- GRAVES, Robert. *La Diosa Blanca. Gramática histórica del mito poético*. Madrid, Alianza, 1998.
- GUILLÉN, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona, Sirmio, 1995.

- GULLÓN, Ricardo. "Espacios novelescos" en A. y G. Gullón, *Teoría de la novela (aproximaciones hispánicas)*. Madrid, Taurus, 1974, pp. 243-265.
- _____. *Espacio y novela*. Barcelona, Bosch, 1980.
- _____. *Espacios poéticos de Antonio Machado*. Madrid. Cátedra. 1987.
- HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. México D.F, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- _____. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona, Anthropos, 2000.
- HERNÁNDEZ, Miguel. *El hombre y su poesía*. Madrid, Cátedra, 1992.
- HIERRO, José. *Música*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá-Fondo de Cultura Económica, 1999.
- HOLAN, Vladimir. *Una noche con Hamlet y otros poemas*. Barcelona, Barral, 1970.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Hiperión o el eremita en Grecia*. Madrid, Hiperión, 1998.
- HOMERO. *Odisea*. Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- _____. *Ilíada*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- HORACIO. *Epodos y odas*. Madrid, Alianza, 1990.
- JIMÉNEZ, José. *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona, Destino, 1993.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Poemas revividos del tiempo de Moguer (1895-1954)*. Madrid, [Artes Gráficas Luis Pérez], 1970.
- _____. *Antología poética*. Madrid, Cátedra, 1992.
- _____. *Segunda antolojía poética (1898-1918)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- _____. *Lírica de una Atlántida*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999.
- JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1984.
- _____. *Los complejos y el inconsciente*. Madrid, Alianza, 1992.
- KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid, Alianza, 1997.

- KAVAFIS, Konstantino. *Poesías completas*. Madrid, Hiperión, 1982.
- KEATS, John. *Odas y sonetos*. Madrid, Hiperión, 1991.
- KEMPIS, Tomás de. *Imitación de Cristo*. Turnhout, Brepols, 19??
- KIERKEGAARD, Søren. *La repetición*. Madrid, Guadarrama, 1976.
- _____. *El concepto de la angustia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- KLIBANSKY, Raimond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía, de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid, Alianza, 1992.
- KUNDERA, Milan. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona, RBA, 1992.
- LESSING, Gotthold Efraim. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona, Orbis, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito y significado*. Madrid. Alianza. 1990.
- LIDA, María Rosa. "La abeja: historia de un motivo poético", *Romance Philology*, XVII, 1, 1963, pp. 75-86.
- LEÓN, fray Luis de. *Poesía completa*. Madrid, Taurus, 1990.
- LOYOLA, San Ignacio de. *Obras completas*. Madrid, B.A.C, 1963.
- LLEDÓ, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid, Espasa-Calpe, 1998.
- MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- MANRIQUE, Jorge. *Poesía completa*. Barcelona, Planeta, 1988.
- MARTÍNEZ NADAL; Rafael. *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*. Madrid, Hiperión, 1983.
- MAYORAL, José Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid, Síntesis, 1994.
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1981.
- MOLINOS, Miguel de. *Guía espiritual. Defensa de la contemplación*. Barcelona, Barral, 1974.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*. Madrid, Edaf, 1985.
- _____. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid, Alianza, 1993.
- NOVALIS. *Himnos a la Noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid, Cátedra, 1992.

- NÚÑEZ RAMOS, Rafael. *La poesía*. Madrid, Síntesis, 1992.
- ORTIZ OSÉS, Andrés y LANCEROS, Patxi. *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1997.
- OVIDIO. *Tristes; Pónticas*. Madrid, Gredos, 1992.
- PALAU DE NEMES, Graciela. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*. Madrid, Gredos, 1974.
- PARAÍSO, Isabel. *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid, Cátedra, 1994.
- _____. *Literatura y psicología*. Madrid, Síntesis, 1995.
- PARIS, Jean. *El espacio y la mirada*. Madrid. Taurus. 1967.
- PAVESE, Cesare. *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. Madrid, Grijalbo-Mondadori, 1998.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1993.
- _____. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, Seix Barral, 1997.
- _____. *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona. Seix Barral. 1998.
- PÍNDARO. *Odas triunfales*. Barcelona, Planeta, 1990.
- PRIETO, Antonio. *La poesía española del siglo XVI*, I. Madrid, Cátedra, 1991.
- PROPERCIO. *Poemas*. Barcelona, Bosch, 1987.
- QUEVEDO, Francisco de. *Poesía original completa*. Barcelona, Planeta, 1990.
- R.A.E, *Diccionario de la Lengua Española* (21ª edición). Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- RICOEUR, Paul. *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires, Megápolis, 1976.
- _____ et al. *Las culturas y el tiempo*. Salamanca, Sígueme-Unesco, 1979.
- RIMBAUD, Arthur. *Iluminaciones*. Madrid, Hiperión, 1995.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesías completas*. Madrid, Cátedra, 1996.
- RODRÍGUEZ, Claudio. *Desde mis poemas*. Madrid, Cátedra, 1992.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Líricos griegos: elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C)*, I. Madrid, C.S.I.C, 1990.
- RONCAYOLO, Marcel. *La ciudad*. Barcelona, Paidós, 1988.
- ROSALES, Luis. *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid, Cultura

Hispánica, 1966.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid, Gredos, 1988.
- SACKS, Oliver. *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona, Muchnik, 1997.
- *Sagrada Biblia* (edición de Nacar y Colunga). Madrid, B.A.C, 1968.
- SALINAS, Pedro. *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*. Barcelona. Seix Barral. 1974.
- _____. *El contemplado. Todo más claro y otros poemas*. Madrid, Castalia, 1996.
- SARTRE, Jean Paul. *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Madrid, Alianza, 1984.
- _____. *La nausée*. Saint-Amand, Gallimard, 1997.
- SCHAEFER, Albert, ed. *Ironie und Dichtung*. Munich, C. H. Beck, 1970.
- SCHLINK, Bernhard. *Der Vorleser*. Zürich, Diogenes, 1997.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *No despertéis a la serpiente*. Madrid, Hiperión, 1991.
- SHEPPARD, Douglas K. "Resonancias de Quevedo en la poesía española del siglo veinte", *Kentucky Foreign Language Quarterly*, IX, 2, 1962, pp. 101-113.
- SICOT, Bernard. *Qûete de Luis Cernuda.* Primeras poesías*,* Ocnos *et* Variaciones sobre tema mexicano. París, L'Harmattan, 1995.
- SILVER, Philip W. *De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía*. Madrid, Cátedra-Fundación Juan March, 1989.
- SOUBEYROUX, Jacques, ed. *Lieux dits: recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (XVIe-XXe siècles)*. Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1993.
- SZERTICS, Joseph. *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*. Madrid, Gredos, 1974.
- TALENS, Jenaro. *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona, Anagrama, 1975.
- TIBULO. *Poemas*. Barcelona, Bosch, 1987.
- TRÍAS, Eugenio. "Categorías simbólicas", *Anthropos*, 4, 1993, pp. 28-33.
- _____. *El artista y la ciudad*. Barcelona, Anagrama, 1997.

- UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los Pueblos*. Madrid, Espasa-Calpe. 1982.
- _____. *Poesía completa*, I y II. Madrid, Alianza, 1987.
- VALENTE, José Ángel. *Punto cero. Poesía 1953-1979*. Barcelona, Seix Barral, 1980.
- _____. *Las palabras de la tribu*. Barcelona, Tusquets, 1994.
- _____. *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*. Madrid, Alianza, 1995.
- VALVERDE, José María, ed. *Poetas románticos ingleses*. Barcelona, Planeta, 1989.
- VILLENA, Luis Antonio de. *Postnovísimos*. Madrid, Visor, 1986.
- VIRGILIO. *Eneida*. Madrid, Alianza, 1991.
- WARDROPPER, Bruce W. *Poesía elegíaca española*. Salamanca, Anaya, 1967.
- YNDURAIN, Domingo. *Ideas recurrentes en Antonio Machado*. Madrid, Turner, 1975.
- ZAMBRANO, María. *Claros del bosque*. Barcelona, Seix Barral, 1988.
- _____. *Filosofía y poesía*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2001.