

FRANCISCO
BRINES
ANTOLOGÍA POÉTICA

*Edición
Ángel Rupérez*



COLECCIÓN AUSTRAL

INTRODUCCIÓN

EL PARAÍSO PERDIDO

UNO

Lo que distingue a un poeta auténtico de otro del montón es una cualidad ética antes que estética: saber ser fiel a sí mismo por encima de las exigencias de época y de grupo. El poeta auténtico dispone de una fuerza que procede de la profundidad de su motivada intimidad y que le obliga a obedecer a sus llamadas interiores. Esa fuerza, digamos, es su ética: seré quien debo ser hasta el final pase lo que pase con mi obra, le hagan caso o no, la desdeñen o alaben, la premien o la silencien. Esa ética resistente decide con frecuencia la singularidad de una obra. ¿Ejemplo máximo de la poesía española del siglo XX? Juan Ramón Jiménez, quien arrostró con su ejemplo el riesgo de ser menospreciado por quienes —Pablo Neruda y cómplices— se sentían bien armados como miembros de un grupo juvenil y emergente (muchos contra uno). Ese menosprecio se plasmó —pasada la guerra— en un célebre oprobio: ¡fue excluido de una antología que pretendía ser una exhaustiva muestra panorámica de la poesía española de posguerra! El más grande, excluido: ridícula y demoledora vergüenza de los conspira-

dores. ¿Otro ejemplo máximo? El de su discípulo —todos fueron sus discípulos— Luis Cernuda, quien, a costa de ser fiel a sí mismo, escribió una poesía de una hondura inencontrable en sus entornos generacionales (caigo, sin darme cuenta, en la trampa de las etiquetas historicistas). ¿Más ejemplos recientes? Claudio Rodríguez, quien publicó su último libro —*Casi una leyenda*— ajeno abismalmente a las corrientes de moda en España entonces y por eso mismo fue cruelmente incomprendido y públicamente desdénado por los más necios comentadores. Repito: ser fiel a uno mismo tiene sus costes, pero o se afrontan o no hay ninguna posibilidad de ser individual, singular y distinto. Y recuerdo que solo siendo esto último se es verdaderamente algo en el mundo de las artes.

Pues bien, Francisco Brines, poeta sociable y cordial donde los haya, tranquilamente inserto en el grupo en el que le insertan los estudiosos (espero que no le chirríen mis intempestivas observaciones), es un poeta auténtico que no ha sucumbido al más devastador de los peligros: renunciar a ser uno mismo para ser miembro de un pelotón. Los pelotones son colectividades definidas por rasgos genéricos que a todos atañen y a ninguno compromete. El máximo enemigo del pelotón es la individualidad que se niega a sumergirse en la indiscriminada anomia de aquel. El pelotón es la generación o grupo. La individualidad es el poeta enfrentado a su obra. Al poeta individual le pueden meter o dejar de meter en el grupo e incluso él puede sentirse cómodamente metido en ese pelotón, pero, para llegar lejos, tiene que saber escapar de las leyes amorfas y enemigas de la excelencia y la singularidad que segrega todo pelotón. Por mucho que lo cacareen inercialmente casi todos los enemigos de la individualidad estética y de la tenacidad ética, Brines (le guste a él o no, yo lo ignoro) apenas tiene nada que ver con los topicaos que ayudan a construir generaciones (pelotones) una tras otra. En su caso, el pelotón es el llamado «grupo del 50» o,

más acorde con los datos cronológicos, «generación poética de los años 60». Frente a esa colectividad inventada por la crítica que cree en los pelotones y no en las individualidades, la poesía de Brines se yergue dotada de una poderosa individualidad, asombrosa diría yo, porque, en este poeta, ese rasgo de fuerza y determinación convive con una sociabilidad acogedora y una convivencialidad vocacionalmente amistosa (nada hay en él de hispídicos enconos ni de desabridas disputas o desafectos, aunque sí que parece que hay en él, por debajo de las apariencias, una entrega absoluta y radical a las exigencias no fáciles del verdadero arte).

DOS

Las raíces de esa individualidad están sin duda en la escrupulosa y sostenida obediencia de este poeta a sí mismo y, por lo tanto, en una fidelidad a profundas motivaciones que esencialmente no han cambiado a lo largo del tiempo y que nada —o poco— tienen que ver con la poesía de los poetas de su misma época. No nos engañemos: no hay más historia de la literatura que la de los poetas individuales. El resto es un entretenimiento de otro tipo, pero ajeno por completo a la estética y a sus exigencias. El problema de fondo que esto plantea es el siguiente: no es fácil obedecerse a sí mismo porque no es fácil disponer de esas profundas motivaciones que apuntalan a lo largo del tiempo una actividad tan esencialmente gratuita como es la poesía. Además, la obediencia a uno mismo pertenece al ámbito de las determinaciones éticas y tampoco es sencillo saber ser ajeno a todo lo que no es la voz interior que decide cómo debe evolucionar y manifestarse una obra. Las tentaciones para ser época (generación, grupo, tendencia) antes que isla (obra solitaria y orgullosa de su soledad) suelen ser fuertes. Ahora bien, si hay motiva-

ciones profundas hay voz interior y, si hay esta última, habrá una ética innegociable de la obediencia a uno mismo. Por eso insistimos tanto en que, con frecuencia, la ética se inserta en la estética y viceversa, siempre y cuando advirtamos que esa ética tiene un arraigo específico en su propio terreno de competencias (en este caso, la poesía y sus exigencias y, si ampliamos el espectro, el arte en general y sus exigencias)¹. Hay un libro de Brines que revela la difi-

¹ Para nosotros, lo que llamamos ética artística se resume en gestos como los de Blake o Cézanne, o Kafka, o Cernuda, o tantos otros. En los citados creadores, condiciones extremas de vida desencadenaron una actitud resistente ante el hecho mismo creador que en sí misma es una ética ejemplar. La creación artística genuina necesita una ética y los máximos exponentes de esta son todos aquellos creadores que han necesitado vencer serios obstáculos para llevar a cabo su obra. Esa ética, milagrosamente, se cuela en su obra, siempre dotada de un aura de autenticidad y originalidad superiores. En el lado opuesto de las obras con ética profunda en su seno y en su origen están las obruchas de mala muerte predestinadas para y por la facilidad. Lo que llaman éxito suele ser con frecuencia una inconfundible expresión de las obras sin riesgo ni ética creativa profunda que las ampare. La inautenticidad, señalada por la búsqueda de un beneficio rápido en términos económicos o de medro social, indica a las claras la falsedad de todo el proceso. La ética es exigente en todos los terrenos, y en el artístico, también. El creador ético se aferra únicamente a su interior y desde él dirige todo el proceso de su creación. Cézanne se sabía un apestado solitario, pero llevó hasta el final su determinación creativa. Blake se sabía un desterrado, mas nadie fue capaz de detener la fuerza de su espíritu visionario. Kafka robó horas al sueño y a la desdicha para inventar sus fabulosos mundos infinitamente representativos de la condición humana. Cernuda sufrió exilio y soledad y apartamiento, pero no por ello cejó en su empeño de ser fiel a sus genuinos impulsos de grandeza creativa. Repetimos: la ética de la creación origina mundos siempre auténticos y elevados.

Por su parte, el propio Brines alude a esta cuestión en su imprescindible *La certidumbre de la poesía*. En esa razonada declaración sobre sus propósitos poéticos, Brines considera el componente ético como fundamental en la construcción de su universo poético y lo relaciona con tres aspectos: la defensa de la individualidad, la aceptación de una resistencia estoica ante las adversidades y la capacidad de transgredir la moral de las convenciones

cultad de esa obediencia: se titula *Insistencias en Luzbel* y en él se puede ver cómo estuvo tentado de transitar otras sendas distintas a las que prefería su naturaleza más profunda, la que él mismo había abierto con sus libros anteriores y, muy especialmente, con *Palabras a la oscuridad*. Las dudas que abre aquel libro —*Insistencias en Luzbel*— revelan que no es sencillo seguirse a sí mismo hasta el final. En realidad, nadie sabe lo que es seguirse a sí mismo, pero las obras sí lo saben, y el lector que las lee, también. Seguirse a sí mismo debe de ser obedecer a una fuerza profunda que determina muchas cualidades de la obra escrita. Una voz interior dice lo que hay que hacer e impone las rectificaciones oportunas en el caso de que se produzcan indeseables desvíos. Esa voz interior es refractaria a las alianzas grupales y a los lugares comunes generacionales. Incluso —queriéndolo o no— los detesta y los desafía a base de seguir los mandamientos de esa voz. Al final, lo que se ve es que, efectivamente, ha habido un dictado y ese dictado se ha transformado en obra. Por obra entendemos esa cohesión profunda que existe entre los diferentes libros de un autor, incluso a contracorriente de las modas y sin temor a lo que esa cohesión pueda tener de apabullante reiteración. Porque diré que una de las cosas más asombrosas de la poesía de Brines es que es radicalmente monótona². Esa monotonía, contra lo que pudiera parecer a primera vista, no es un demérito, sino todo lo

burguesas. Más adelante, incluye la propagación necesaria de la tolerancia como uno de los componentes éticos del lenguaje poético. Todo lector de un poema acepta el universo ajeno como si fuera propio, por más que ese universo pueda contradecir sus creencias y aun sus experiencias. Cfr. F. Brines, *Selección propia*, Cátedra, Madrid, 1999, págs. 18-19 y 48-49.

² F. Brines, *Selección propia*, ob. cit., págs. 32-33: «A menudo, los poemas reiteran unas muy contadas obsesiones que impulsan la escritura; esta es quizá la razón por la que llega un momento en el que algunos poetas dejan de escribir: han dicho ya, y bien, aquello que les impulsaba a hacerlo».

ciones profundas hay voz interior y, si hay esta última, habrá una ética innegociable de la obediencia a uno mismo. Por eso insistimos tanto en que, con frecuencia, la ética se inserta en la estética y viceversa, siempre y cuando advirtamos que esa ética tiene un arraigo específico en su propio terreno de competencias (en este caso, la poesía y sus exigencias y, si ampliamos el espectro, el arte en general y sus exigencias)¹. Hay un libro de Brines que revela la difi-

¹ Para nosotros, lo que llamamos ética artística se resume en gestos como los de Blake o Cézanne, o Kafka, o Cernuda, o tantos otros. En los citados creadores, condiciones extremas de vida desencadenaron una actitud resistente ante el hecho mismo creador que en sí misma es una ética ejemplar. La creación artística genuina necesita una ética y los máximos exponentes de esta son todos aquellos creadores que han necesitado vencer serios obstáculos para llevar a cabo su obra. Esa ética, milagrosamente, se cuele en su obra, siempre dotada de un aura de autenticidad y originalidad superiores. En el lado opuesto de las obras con ética profunda en su seno y en su origen están las obruchas de mala muerte predestinadas para y por la facilidad. Lo que llaman éxito suele ser con frecuencia una inconfundible expresión de las obras sin riesgo ni ética creativa profunda que las ampare. La inautenticidad, señalada por la búsqueda de un beneficio rápido en términos económicos o de medro social, indica a las claras la falsedad de todo el proceso. La ética es exigente en todos los terrenos, y en el artístico, también. El creador ético se aferra únicamente a su interior y desde él dirige todo el proceso de su creación. Cézanne se sabía un apestado solitario, pero llevó hasta el final su determinación creativa. Blake se sabía un desterrado, mas nadie fue capaz de detener la fuerza de su espíritu visionario. Kafka robó horas al sueño y a la desdicha para inventar sus fabulosos mundos infinitamente representativos de la condición humana. Cernuda sufrió exilio y soledad y apartamiento, pero no por ello cejó en su empeño de ser fiel a sus genuinos impulsos de grandeza creativa. Repetimos: la ética de la creación origina mundos siempre auténticos y elevados.

Por su parte, el propio Brines alude a esta cuestión en su imprescindible *La certidumbre de la poesía*. En esa razonada declaración sobre sus propósitos poéticos, Brines considera el componente ético como fundamental en la construcción de su universo poético y lo relaciona con tres aspectos: la defensa de la individualidad, la aceptación de una resistencia estoica ante las adversidades y la capacidad de transgredir la moral de las convenciones

cultad de esa obediencia: se titula *Insistencias en Luzbel* y en él se puede ver cómo estuvo tentado de transitar otras sendas distintas a las que prefería su naturaleza más profunda, la que él mismo había abierto con sus libros anteriores y, muy especialmente, con *Palabras a la oscuridad*. Las dudas que abre aquel libro —*Insistencias en Luzbel*— revelan que no es sencillo seguirse a sí mismo hasta el final. En realidad, nadie sabe lo que es seguirse a sí mismo, pero las obras sí lo saben, y el lector que las lee, también. Seguirse a sí mismo debe de ser obedecer a una fuerza profunda que determina muchas cualidades de la obra escrita. Una voz interior dice lo que hay que hacer e impone las rectificaciones oportunas en el caso de que se produzcan indeseables desvíos. Esa voz interior es refractaria a las alianzas grupales y a los lugares comunes generacionales. Incluso —queriéndolo o no— los detesta y los desafía a base de seguir los mandamientos de esa voz. Al final, lo que se ve es que, efectivamente, ha habido un dictado y ese dictado se ha transformado en obra. Por obra entendemos esa cohesión profunda que existe entre los diferentes libros de un autor, incluso a contracorriente de las modas y sin temor a lo que esa cohesión pueda tener de apabullante reiteración. Porque diré que una de las cosas más asombrosas de la poesía de Brines es que es radicalmente monótona². Esa monotonía, contra lo que pudiera parecer a primera vista, no es un demérito, sino todo lo

burguesas. Más adelante, incluye la propagación necesaria de la tolerancia como uno de los componentes éticos del lenguaje poético. Todo lector de un poema acepta el universo ajeno como si fuera propio, por más que ese universo pueda contradecir sus creencias y aun sus experiencias. Cfr. F. Brines, *Selección propia*, Cátedra, Madrid, 1999, págs. 18-19 y 48-49.

² F. Brines, *Selección propia*, ob. cit., págs. 32-33: «A menudo, los poemas reiteran unas muy contadas obsesiones que impulsan la escritura; esta es quizá la razón por la que llega un momento en el que algunos poetas dejan de escribir: han dicho ya, y bien, aquello que les impulsaba a hacerlo».

contrario. Siempre me encanta recordar el caso de Morandi: fabulosamente monótono, enigmáticamente monótono, artísticamente monótono. Pues bien, Brines es también un poeta monótono, pero en absoluto cansino y aburrido: sus libros avanzan tenazmente haciendo frente una y otra vez a las mismas cuestiones de fondo y sin grandes variaciones de estilo. Eso también me asombra y me gusta: no se advierte en él ninguna necesidad de introducir variaciones drásticas sobre modulaciones anteriores. El caso de *Insistencias en Luzbel* es solo —podríamos decir— un escarceo, rectificado, además, en la segunda parte del libro. El resto de la obra se mantiene incólume en este aspecto: eternas variaciones sobre el mismo tema y parecidas cadencias, más o menos matizadas en esta o aquella dirección (por ejemplo, *La última costa* apuesta por cierta condensación epigramática frente a la mayor holgura narrativa y anecdótica del libro anterior, *El otoño de las rosas*).

Ahora bien, ese aplastante parecido de todos sus libros también implica matizaciones y profundizaciones a modo de prospecciones que son capaces siempre de llegar más lejos aunque el motivo del ahondamiento siempre sea el mismo: sacar material del mayor abismo posible de la intimidad en vez de descubrir nuevos filones de materiales distintos con fines más de cara a la galería que a la obediencia a la voz profunda (diversificar los timbres para que no se diga que «siempre escribo sobre lo mismo»). El material siempre es el mismo, pero su cualidad es distinta, puesto que procede de distintas profundidades. Esas profundidades en buena medida las construye el tiempo y de ahí ese aroma de vida experimentada que transpira toda la poesía de Brines. Si pasa el tiempo, el material se ha espesado y ahondado, y la prospección saca a la superficie vivencias semejantes, pero más acrisoladas y enfrentadas a esa temporalidad que les dota de su mayor grosor, intensidad o dramatismo. Aquí creo que está

la clave toda de la poesía de Brines. No ofrece variedad, mas sí ofrece progresiva intensidad y ahondamiento. Tampoco vive cambios bruscos en sus formas, pero es capaz de segregar modulaciones sutiles nuevas, y en esa delicadeza radica parte de su mejor arte. *La última costa*, por ejemplo, es un libro extremo y vive perfectamente de su extremosidad nihilista, con una perfecta capacidad de convicción interna debida a la rotundidad de sus planteamientos. Es evidente que es un libro que va más allá que los demás en su desesperanza, pero también lo es que no se desvía drásticamente de sus libros anteriores. O, mejor dicho: solo se entiende bien si se tienen en cuenta los libros anteriores (y a esa clase de engarces se le puede llamar sin miedo *obra*, puesto que una obra vive de esas interdependencias entre las distintas secuencias que la integran). Es más epigramático que los libros anteriores, más seco, más áspero, mas no prescinde del todo de esa cualidad suprema que dota de altura a la poesía de Brines: sus cadencias clasicistas, su portentosa sensualidad, sus equilibrados —pero no por ello menos afilados— métodos de expresión.

TRES

La poesía de Brines es una evidente autobiografía sentimental, pero lo es de un yo profundo, no de un yo superficial³. Distingamos: si un poeta habla de la superficie de su existencia y mama de los límites anodinos de sus anécdotas más triviales, entonces su autobiografía es circunstancial y

³ F. Brines, *Selección propia*, ob. cit., pág. 42: «Soy un poeta de la intimidad; se trata de iluminar lo oscuro, pues me interesa mi yo secreto de hombre... Esa tanteante indagación del yo en la poesía no persigue otra cosa que el conocimiento de la identidad humana, hallada en el individuo que se es».

roma, anecdótica e insustancial. Pero si habla de lo común de su existencia aprovecha de paso para mostrarnos que lo común de su vida ha abierto en él hondas simas de sentimiento y percepción y, a la postre, de concepción del mundo, lo común permanece y existe, pero también la profundidad vinculada a ella en la que se perfila la auténtica biografía. De ella poco sabe el poeta antes de escribir. Las vivencias que le alimentan le aturden con su inmediatez y su constancia repetitiva, pero poco sabe de ellas a ciencia cierta. Puede sentirse feliz o desgraciado con ellas, mas en realidad no sabe que ellas están fraguando una capa profunda de su ser del que tiene apenas ligeros atisbos. Es precisamente el acto de escribir, la decisión de acercarse a la poesía la que hace posible ese descubrimiento. Escribir entonces es una verdadera revelación, la revelación de esa parte oscura, oculta y escondida que accede a la superficie gracias a la sollicitación que hace de ella el lenguaje o, más que el lenguaje, la voluntad poética, el deseo profundo de escribir.

Es evidente que Brines pertenece claramente a esta clase de poetas, los que revelan con su poesía un complejo y profundo que, en cierto modo, resulta ser un desconocido⁴, porque no existía con esos perfiles antes de ser expresado o de expresarse. Ese desconocido, que vivía en no se sabe qué capas de la psicología profunda, adquiere entidad con las palabras que dice y resulta ser de una determinada manera que no necesariamente convive con la personalidad más pública y cotidiana del autor. Pero no es un personaje inventado del todo (no es un personaje novelesco), porque su raíz está en la experiencia profunda del autor y, se puede decir, vive dentro de él, como un alma que se añade a otra alma y solicita asilo

⁴ F. Brines, *Selección propia*, ob. cit., 46: «La poesía puede dejarnos más cerca de lo humano desconocido; es decir, más cerca de aquello que desconocemos de nosotros mismos».

y es bien recibida en ese cobijo común que es la identidad polimórfica de un hombre complejo. Por qué es así ese personaje no es sabido, pertenece al misterio de la creación poética. Por qué la voz que habla en los poemas de Brines lo hace de esa manera es hasta una incógnita para el autor mismo. De hecho, todos experimentamos un grado alto de estupefacción cuando tratamos en persona a un autor del que sabemos intimidades reveladas en sus poemas. Intimidades —insisto— no triviales ni anecdóticas, sino de un profundo y misterioso calado. Si leemos un poema —no son pocos— en el que se nos cuenta una experiencia sexual nocturna y callejera, podemos decirnos: «Anda, este señor respetable y juicioso ha llevado una vida ciertamente oscura y al margen de la más burguesa respetabilidad. ¿Quién lo diría?». Sí, podemos hacer esa observación para nosotros mismos y asombrarnos de que la vida tenga esos curiosos pliegues: anormalidad inofensiva externa y desafío y transgresión ocultas.

La poesía de Brines revela ese lado oscuro y lo hace indistintamente, con voluntaria vocación de hacer saber y, además, lo hace en términos explícitos, sin ambages ni arropamientos ni veladuras (pero no lo hace con un lenguaje *áspero* y *sucio*, aunque sí directo y transparente). Pero, como venimos diciendo, la cuestión de fondo no radica en el anecdotario más o menos llamativo o escandaloso —la poesía auténtica repele los mentideros literarios con sumo desdén—, sino en el grado de profundidad revelada que ponen de manifiesto esos poemas. Lo llamativo reside en la revelación de un sentimiento extremo que raya con la más absoluta elevación y desolación, con una suerte de felicidad y desamparo radicales, perfectamente encarnados en una expresión sumamente solvente y certera, ella misma causa principal de nuestro placer y nuestro asombro y nuestra pasión crítica. Lo que nos llama a fondo la atención es esa construcción de un yo verdadero y profundo, auténtico intérprete del mundo, capaz de

convivir con ese otro yo más social y visible con el que parece no tener nada en común. Podemos decirnos: «Poeta profundo y verdadero. Quién diría que conoce esos abismos del sentimiento y sabiduría humanos. Su apariencia tranquila y afable no parecen convivir con estas complejas manifestaciones del espíritu».

Por lo tanto, la confesionalidad de la poesía de Brines hay que tomarla con cautela. Es verdad que si leemos su poesía nos enteramos de sus viajes y sus amoríos y hasta podemos reconstruir su existencia a grandes rasgos. Su residencia más habitual en sus poemas es la de una ciudad mediterránea y, más específicamente, la de una casa que se convierte en el centro simbólico (uno de ellos) de su poesía⁵. De ella sale para viajar y a ella vuelve para quedarse. Al comienzo, en la juventud, los viajes abundan más y son fuente de experiencias de claro rendimiento poético. En la madurez, la casa se

⁵ Recientemente visitamos esa casa maravillosa, de un rigor sencillo y austero en sus formas externas —Mies van der Rohe y todos los minimalismos ya fueron inventados hace mucho tiempo— y de un paradisiaco entorno hecho de árboles centenarios, de naranjos silenciosos y de buganvillas fragantes y luminosas, de un morado estelar enfrentado con el azul del mar no lejano, en un horizonte para soñar eternamente con la felicidad posible. Por dentro, la casa es noble y elegante, de un gusto que yo situaría en una Inglaterra mediatizada decisivamente por la luz y la cultura mediterráneas. Gusto sin estridencias, elegancia sin horterez exhibicionista. La biblioteca de Brines en ella albergada es sencillamente fastuosa, ya hablemos de la más anticuaria —joyas auténticas primorosamente conservadas y reverentemente enseñadas por su propietario al visitante— o de la más moderna, ubicada en un desván recientemente reconstruido y maravillosamente confortable. Desde sus ventanas vimos el mar y las luces encendidas de las poblaciones cercanas y desde allí imaginamos que se podía escribir una obra de gran calado como la que ha escrito Francisco Brines. Allí también vimos un ejemplar dedicado de *La desolación de la quimera* por su autor, Luis Cernuda, al poeta joven (entonces) Francisco Brines. Allí fuimos felices y desde aquí constatamos esa felicidad y le damos las gracias a nuestro anfitrión por haberla hecho posible.

impone a los viajes y su estatismo sedentario abre paso a una expectativa tensa y llena de un acerado dramatismo que dota a la poesía de Brines de una gran calidad introspectiva. Los viajes son surtidores de encuentros amorosos y la casa es fuente de contemplaciones varias y de recuerdos desalentadores. Hasta aquí hemos llegado. Esta es la biografía superficial que podemos extraer de la lectura de los poemas de este poeta. Si nos quedáramos aquí, poco podríamos decir de ella. Una poesía viajera, una poesía sedentaria. Pero hay mucho más, porque lo que la poesía de Brines nos brinda es otra clase de autobiografía y en ella radican todas sus riquezas. Es, podríamos decir, la autobiografía de su alma profunda, la que ni siquiera es conocida por el poeta antes de escribir, porque escribir, precisamente, es un acto que devuelve a la superficie transfigurada de las palabras esos arcanos que influyen misteriosamente en la necesidad de elegir un arte —en este caso, la poesía— para ser desvelados y, al final, comunicados (pues hacer público el resultado de esa actividad que es escribir representa un evidente deseo de dar a conocer esos resultados que son revelaciones y asombros muchas veces, también para el escritor).

CUATRO

La poesía de Brines⁶ empezó con un libro titulado *Las brasas* (1960), premiado con aquel resonante y hoy alicaído premio Adonais. Se trata de un primer libro que anuncia to-

⁶ Un libro reciente recorre de cabo a rabo esta obra y da claves altamente atractivas sobre su significado global y su entramado sentimental. Me refiero al libro de Antonio García Berrio *Empatía. La poética sentimental de Francisco Brines*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003. Berrio ha dado un paso más en su tarea crítica y teórica y se ha propuesto, tomando

das las claves de la poesía de Brines, pero en estado aún embrionario, por decirlo así. Lo cual nos obliga a hacernos la siguiente pregunta: ¿por qué un libro primero y juvenil anuncia en germen lo que los libros por venir desarrollarán, ampliarán, matizarán y profundizarán? No es una cuestión de menor importancia, ni mucho menos. En mi opinión hace referencia al meollo de la creación artística, a uno de sus más asombrosos y oscuros procesos. Un joven percibe el mundo de determinada manera y él tampoco sabe por qué es así. Pero lo percibe y se ve obligado a hacer frente a esas percepciones y al pensamiento que enraízan en algún pliegue de su ser profundo. Los embriones subconscientes están ya depositados en la psique en la primera edad y marcan la personalidad poética para siempre. Intuimos y almacenamos lo esencial de nuestra existencia en los primeros años y después lo que hacemos es confirmar esa esencia con nuestros actos humanos más determinantes. Sean o no sean así las cosas, lo cierto es que en *Las brasas* advertimos la formulación de las tendencias más esenciales de un universo privado y que esas claves —insistimos— no son esencialmente desmentidas por los libros posteriores.

En primer lugar, advertimos una expresión sosegada, clasicista, amparada en un empleo dulce y cadencioso del endecasílabo, exactamente como Garcilaso hubiera querido que se hicieran las cosas. Y también notamos un fraseo apoyado en las constantes coordinaciones con «y», en las yuxta-

como pretexto la poesía de Brines, sentar las bases de una *poética del sentimiento*. El resultado es doblemente interesante: análisis estricto y riguroso de la obra libro a libro y entramado teórico en el que se asienta el análisis (de la obra a la teoría y de la teoría a la obra), con una más que llamativa y sorprendente novedad: el maravilloso Max Scheller convertido en sostén del problema del sentimiento en la constitución del hombre y en la constitución del poeta y su obra.

posiciones y en las enumeraciones facilitadas por un suave empleo del encabalgamiento, una de las causas más evidentes de la suavidad rítmica de su poesía posterior (Brines creo que es uno de los maestros más indiscutibles en el manejo de ese no fácil recurso: ¿dónde cortar si la escansión libre no nos obliga a nada?). Además, Brines no enciende su lenguaje con una retórica ampulosa ni con rebuscados alardes expresivos de ninguna clase (contadas metáforas, calculadas comparaciones). Y este estilo básico, como un registro aquilataado y único, permanecerá así hasta el final, aunque ello no quiera decir que no se produzcan modificaciones en una u otra dirección —incluso ciertos virajes ocasionales en algunos casos— en libros posteriores. No hemos traído por casualidad a colación el nombre de Garcilaso; lo hemos hecho porque creemos que su ejemplo alimenta esta primera poesía de Brines y también buena parte de la que vendrá. Como en Garcilaso, en la poesía de Brines se da esa perfecta confluencia entre pasión y comedimiento, entre sensualidad absorbente y melancolía creciente, entre ilusión arrobada por la existencia y consciencia temprana de sus limitaciones. Pero la expresión de estos contrastes no desemboca en una pérdida del control emocional —por decirlo así— y, menos, en la búsqueda de un lenguaje más o menos convulso, propenso, por ejemplo, a la imagería irracionalista (*La destrucción o el amor*, pongamos por caso) o al tremendismo de un Blas de Otero (gran poeta, no lo olvidemos).

Por otra parte, en *Las brasas*, Brines formula por primera vez sus desacuerdos insalvables e irreversibles con la existencia, pero lo hace desde esa posición de grave y controlada tensión, teniendo sujetas en todo momento las riendas de su lenguaje comedido, sosegado, equilibrado, clasicista. El desacuerdo más importante es el que le acompañará siempre y tiene que ver con lo que él considera ser un engaño esencial de la existencia: lo que amamos no dura y acaba y se

deshace irremediamente. Esta concepción casi juvenil se formula atemperadamente —insistimos—, casi como si se prefiriera evitar el calado más desolador y trágico de esa concepción. Si la existencia está radicalmente sometida a la ley de la finitud, ¿qué sentido tiene vivir? Si nada permanece, ni siquiera lo más sagrado, ¿por qué vivir? Estas preguntas son la entraña del pensamiento de Brines y lo serán siempre. Insisto en la observación de antes: ¿de dónde arranca este convencimiento? ¿Un temperamento pesimista, una inclinación genética, una herencia indeclinable? Tenga sentido o no responder a esas preguntas, lo cierto es que en su primer libro ya oímos declaraciones como la siguiente: «Ay, se muere todo, / pasa la luz, la flor, los sentimientos / se marchitan, las fuerzas van perdiéndose».

El tiempo, el gran destructor, impone siempre su ley ya en este primer libro y su ley —recordemos— es la destrucción, el acabamiento, la finitud. Ni siquiera lo más glorioso de la experiencia humana, el amor, se libra de sus garras. Leemos: «En el amor era veloz el tiempo, / iba pronto a morir, y en vano el joven / pensaba detenerlo, se soñaba / vencido en la vejez y desamado». La melancolía no es un capricho, sino una consecuencia necesaria de una fatal convicción: «... Tristes / quedan los ojos en el hombre siempre, / es un dolor ver que los frutos caen / o que el tordo se cansa de volar». La soledad ya asoma en este libro sus afilados dientes, aunque lo hace de una manera todavía suave, envuelta en ropajes simbolistas casi machadianos. Después de una visita que encarna el regreso de la juventud (la juventud está perdida de antemano en Brines, siempre es lejana, parece no vivida), el anfitrión —que ha saludado con alegría esa visita— se queda solo: «Solo / volví a quedar cuando dejó la casa». Esa soledad es un aldabonazo y un aviso: otra soledad se avvicina mucho más áspera y definitiva, condición del hombre que vive en estos poemas. Además, la naturaleza impone ya

en *Las brasas* un protagonismo nada decorativo ni convencional, hecho que revela la raíz romántica que anida también en la poesía de Brines. Antes del Romanticismo no hubo esas apropiaciones arrobadas del entorno por las cuales este se convierte en un elemento sagrado del vivir que se incorpora a la intimidad más profunda humana⁷. ¿Por qué? Tampoco lo sabemos, ignoramos la raíz de esos encuentros. ¿Por qué los astros planean tanto en la poesía de Brines? ¿Y los pájaros? ¿Y el mar? ¿Solo porque son bellos? ¿Esa es la razón del entusiasmo apropiativo que imponen a quien los observa con admiración y arrobos? Lo cierto es que Brines impone ya aquí la altura de su talento en rachas de imponderable sensibilidad, certificando la existencia de lo real como algo que atañe en profundidad al hombre contemplativo. El mejor ejemplo de lo que decimos está en el poema que empieza «Le detuvo la noche...». En él leemos: «... Iban los aires por las hojas / altos, locos los grillos, / y oyó el empuje

⁷ Wordsworth sentó pioneramente las bases de ese principio, ligado al poder creativo del sentimiento identificador de subjetividad inconfundible (el yo que no negocia con nadie las condiciones de su florecimiento y protagonismo). Yo —mejor dicho, mi sentimiento— decido, yo hago valer en términos absolutos lo que siento en mis empresas contemplativas y en mis comuniones con la naturaleza. Recordemos: «Pues la naturaleza entonces / (idos ya los rudos placeres de mi infancia / y aquel casi animal alegre) / lo era todo para mí. / ... La resonante catarata / como una pasión me obsesionaba: la alta roca, / la montaña, el hondo bosque umbrío, / sus colores y formas, eran para mí entonces / un deseo, un sentimiento y un amor / que no necesitaban el encanto remoto / que trae / el pensamiento o cualquier reclamo / que no fuera visible... / He aprendido a contemplar / la naturaleza... / y sentido una presencia que perturba con la alegría / de elevados pensamientos; un sentido sublime / entreverado de algo mucho más profundo / cuya morada es la luz del sol al atardecer, / el redondo océano, el aire vivo, / el cielo azul, la mente del hombre...». Cfr. «La abadía de Tintern», en *Lírica inglesa del siglo XIX*, edición y traducción de Ángel Rupérez, Trieste, Madrid, 1987, pág. 61.

de su sangre, fuerte / como un golpe de mar. / Oyó la lucha sorda de la luna / penetrando en el bosque, más arriba / el roce delicado de los astros, / y abrió los brazos, y ensanchó su pecho / desolado, nocturno, / y le invadió la tierra, / y el bosque, el viento...». ¿Hemos leído «le invadió la tierra»? Sí, hemos leído exactamente eso, y podemos decir: no es una exageración retórica ni una debilidad juvenil esa afirmación, sino otra de las constantes existenciales principales de Brines: la naturaleza forma parte esencial de nuestra intimidad y vive en ella nutriéndola de alimentos trascendentales. En adelante, como veremos, Brines se afianza como un poeta de extrema y poderosa sensibilidad ante los elementos de la naturaleza que conforman lo que, en general, podríamos llamar su *Paraíso perdido*.

CINCO

Los anticipos de *Las brasas* encuentran su plena confirmación en uno de los libros capitales de Brines, *Palabras a la oscuridad* (1966), el que da sentido pleno a su poesía hasta su otro gran logro, *El otoño de las rosas* (1986). Veinte años separan estos dos libros fundamentales, más indiscriminadamente afirmativo el primero y más selectivo, aquilatado y refinado el último. Se diría que con *Palabras a la oscuridad* Brines necesitaba consagrar su capacidad poética y dar rienda suelta a su creatividad después del ejercicio más retraído, tímido y candoroso de su primer libro. Y se diría igualmente que la experiencia vital de Brines se ha ampliado drásticamente (viajes, reconocimiento de la propia sexualidad, experiencias amorosas deslumbradoras y también desgarradoras...). El resultado es un libro grueso, tal vez excesivo en su tamaño, probablemente muy reiterativo, pero en cualquier caso decisivo en la evolución de su autor y

lleno de poemas —esto es lo decisivo— de gran calidad. Con él sí que podemos decir definitivamente que Brines se arma como poeta y da rienda suelta a los hilos de su universo ya definitivamente configurado, de tal modo que se diría que no queda en él ningún cabo suelto porque el poeta deseaba —inconscientemente— que así fuera. De ahí probablemente ese afán reiterativo e insistente, dándole vueltas una y otra vez a la misma raíz de experiencia, la más capital de todas ahora y siempre —el amor divino y sepulcral al mismo tiempo—, y sin la que es imposible comprender el agitado mundo que vive por debajo de estas aguas a veces engañosamente tranquilas.

Desde el punto de vista de la forma, Brines sigue manteniendo la calma de la expresión, su garcilasismo no le abandona, pero ello no obsta para que se aproxime con cada vez más dura entereza a las raíces de su sufrimiento. El nuevo verso libre que se abre paso en este libro permite más posibilidades y amplitudes, mas las cadencias básicas no se alteran drásticamente. Tampoco sufre alteraciones su determinación narrativa y el ahondamiento introspectivo que desde la anécdota se lleva a cabo. La sintaxis marcada por la coordinación y la yuxtaposición alternadas siguen imprimiendo un sello peculiar a su dicción. Los encabalgamientos tienen una grácil ritmicidad interna (repetimos: he ahí una de las claves del estilo brinesiano, he ahí una sutil arma de su expresividad llevada a cabo con tranquila armonía). Y, como decíamos, el amor se convierte en el acontecimiento decisivo en torno al cual gira toda su más decisiva experiencia vital. Todas las circunstancias son motivos u ocasiones para el amor y su rememoración. Los viajes tan frecuentes en este libro son —se puede decir— viajes hacia, por y con el amor. Y las continuas rememoraciones lo son también del amor. Y las desilusiones proceden de la escasa perduración de los encuentros amorosos y de su extrema y dolorosa finitud. Entonces se puede decir que con *Palabras a la*

oscuridad Brines construye una teoría del amor que será la misma para siempre y que arranca de experiencias que se repiten en parecidos términos de entusiasmo, felicidad, placer, y amargo y áspero fin irremediable. El amor es una experiencia sublime, la más sublime de todas las que puede conocer el hombre, pero a la vez es también fuente de la más penosa y trágica de las desilusiones y amarguras humanas, puesto que por definición lo que promete y otorga se desvanece en una oscura niebla (la *oscuridad* del título es exactamente la oscuridad de esta clase de abismos que vienen después de las cimas amorosas). Esa condición fatal del amor crea un progresivo sentimiento de fracaso cuyos tintes sombríos se acentúan una y otra vez y acaban por negar cualquier sentido a la vida. Si el placer del amor es máximo, su cara oscura también es insondablemente penosa: «Ya están secas las rosas, / y el color, que es tiempo, lo han perdido; / te desvaneces también, quiero hacerte llegar, / ponerte sobre un tiempo más preciso, y hace daño / tanto fracaso en tan mediocre hazaña. / Algo podrida está mi carne, / pues ha perdido luz, y el pecho vastedad / y la alegría ha desmayado pronto» («Balcón en sombra»).

Por su parte, la muerte empieza a hacer sonar sus agrios timbales como indeseable fatalidad, pero también con aliviador bálsamo. La muerte es reclamada para poner fin a todo resquicio de esperanza y, aunque aborrecida, asimismo es solicitada con una especie de valentía desesperada que es también incipiente y radical nihilismo (*La última costa* es la consagración de este proceso): «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» («Oscureciendo el bosque»). La soledad crece y crece en sus dimensiones más sombrías y oscuras hasta convertirse en la condición más esencial del hombre brinesiano: «Ha cerrado los ojos / para verse pasar, con el cansancio ardiente de quien sabe / que aquella juventud / fue vida suya. / Y ahora lo mira,

ajeno, cómo sube / feliz, encendiendo la brisa, / y ha sentido tan fría soledad / que ha llevado la mano hasta su pecho, / hacia el hueco profundo de una sombra» («Mere Road»).

La memoria poco puede hacer ante este desastre y sus afanes casi siempre son baldíos. Cuando se trata de recordar, la conclusión siempre es sombría: la memoria aborda humos y nieblas, inconsistencias, cosas acabadas y muertas. No es un consuelo de ninguna clase porque siempre devuelve lo imposible y el fin envuelto en cohortes de engañosas apariencias (lo salvado es mucho más que nada). Muchos de los poemas de Brines son memoria en acción y casi todos formulan una explícita recusación de la memoria. ¿Por qué me traes esto si ya no sirve para nada? ¿Para qué detenerme en una escena memorable si ya no es? No hay duda de que este es uno de los focos temáticos más interesantes de la poesía de Brines, en parte porque se enfrenta a lo que podríamos llamar un optimismo de la memoria de raíz romántica —wordsworthiana— y de raíz moderna —proustiana—. Brines vive completamente al margen de esas dos tentaciones y esa es parte de su singularidad. Para Wordsworth la memoria estaba en el origen de la poesía misma y toda su obra es en buena medida una prolongada y fecunda rememoración. Los más prodigiosos recuerdos son incluso un baluarte contra la muerte. Proust no pensaba otra cosa: la memoria involuntaria es la raíz y razón del gran arte literario y el tiempo recobrado es una forma extática de experimentar la inmortalidad. Pues bien, Brines desoye sólidos susurros de estos dos grandes artistas de la palabra —dos grandes poetas, uno en verso y otro en prosa— y hace de la memoria un inútil consuelo que no conduce a ninguna clase de regeneración ni de reparación. Al contrario, la memoria nos obliga a pensar descarnadamente en la salvaje condición de las más grandes experiencias humanas: acaban y luego retornan con ese doloroso aroma de la nada en las alas de la me-

moria. Y lo peor de todo es que no podemos dejar de recordar, es imposible no hacerlo: la memoria se impone en nuestras vidas, somos esencialmente memoria y por ello mismo podemos rebelarnos contra ella. Brines sugiere que sería mejor la nada que arrasa con todo, pero para llegar a esa exigencia máxima tenemos que esperar a su último libro, *La última costa*. Ahora la memoria trabaja activamente, mas también se agita su recusación. La memoria trae escenarios fastuosos, divinas secuencias de la existencia, pero también su baldío humo, sus defenestradas carencias. «Me quiero recordar y recordarte», asegura en el poema «Relato superviviente», pero a la vez, líneas más adelante, afirma: «La noche de Corfú no la diré; / que la sepulte el polvo de otras noches, / pues la felicidad del hombre, así vivida, / demanda solo muerte». ¿Por qué «solo muerte»? Porque la memoria no sirve y es cruel; mejor la nada, el arrasamiento, porque la memoria hace sentir «el vacío inmenso de la vida acabada». La forma preferida de negar el valor de la memoria en este libro es el *olvido*. Mas el olvido no es posible, como venimos diciendo, aunque el deseo de él es intenso. El olvido de lo que ya no es, en vez del recuerdo de lo que fue. Más adelante, por encima del olvido se sitúa la negación absoluta, el arrasamiento total, la nada plena. Lo vivido ya no existe, esa es su mejor condición; incluso puede que no haya existido jamás.

Ahora bien, la poesía de Brines no se desenvuelve con firme linealidad, dando por seguros los asertos que la sitúan en convicciones firmes. En su interior habita una torturadora contradicción que se resuelve al final a favor de la muerte y de la nada —*La última costa*—, pero no aún del todo en *Palabras a la oscuridad*. La belleza existe y la vida merecedora de ser vivida también. Mas, al mismo tiempo, existe el deseo de negarla al observar que nada en ella es duradero y perdurable. La tensión entre estos dos polos es máxima, pero

no consigue anular los fundamentos más creativos y alentadores de la existencia. La negación del sentido de lo vivido es posterior a su afirmación absoluta. El lector tiene la sensación de que el polo afirmativo es suficientemente poderoso como para imponer por sí solo su fuerza. Hay que seguir viviendo las mismas cosas pletóricas que hemos vivido con anterioridad porque son valiosas en sí mismas, aunque luego llegue el momento de su demolición retrospectiva.

El amor, por muy amargo que sea su desenlace, sigue siendo un permanente horizonte de salvación, puesto que renueva la fortaleza de la vida. La infancia otorga a la vida una significación suprema a pesar de que también pueden recaer sobre ella las desilusiones del tiempo. El poema «Después de la infancia» recrea esta cuestión y, a partir de él, siempre lo hará la poesía de Brines. La infancia es suprema: «Era viejo aquel valle / de olivares nocturnos, / de almendros de hojas finas. / Y fui creciendo en el amor dichoso / del hombre y de la tierra. / El mundo estaba allí, / en el aliento de la suave noche, / descansando en mis ojos / hasta que nos durmiéramos. / Después, por la mañana, / nos despertaba la luz jubilosas». Pero el tiempo puede desfigurarla, puesto que aporta experiencia destructiva: «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. / El tiempo, en su tarea, / lleva el polvo a las cosas, / despoja de secretos a los hombres, / en el alma se queda / germinando». Y, no obstante estas acometidas insidiosas, la infancia es casi siempre un territorio sagrado e incólume, quizá el único capaz de resistir la corrosión de la decepción humana. La sufre, pero su fuerza reconstruye los territorios sagrados para hacer soñar con una imperecedera convivencia con ellos. La infancia salva porque sus frutos tienen más capacidad que ningún otro fruto humano de sobrevivir a las acometidas del

tiempo. Es más: esos frutos siempre son el verdadero paraíso al alcance del hombre y se sitúan en la naturaleza capaz de producir las más grandes alegrías al espíritu contemplativo. Toda la dimensión hedonista y sensual de la poesía de Brines, que representa uno de sus flancos más hechizadores, depende de la permanente recreación de las mismas devociones sensitivas. La lección de la infancia no se olvida y permanece activa a lo largo de la existencia. Incluso un libro tan nihilista como *La última costa* rescata de sus ruinas esa porción de paraíso que es pura infancia recuperada. Tal vez en este punto debiéramos hacernos la siguiente pregunta: ¿es la infancia el verdadero Paraíso en la poesía de Brines? ¿No son superiores sus dones a los del amor mismo? ¿No es gracias a la infancia como se salva *in extremis* y muy a duras penas algo del hombre trágicamente desamparado que habita en estos grandes poemas?

SEIS

Tanto *Aún no* (1971) como *Insistencias en Luzbel* (1977) son libros satélites de *Palabras a la oscuridad*, aunque ello no signifique que sean libros de escasa valía. Dependen de él porque no aportan nada esencialmente valioso que no estuviera ya en ese libro nuclear del que acabamos de hablar. Sin embargo, por vías distintas, sí hay en ellos un empeño de afirmación autosuficiente, como si Brines fuera consciente de que la sombra de su libro anterior era demasiado alargada y tuviera que hacer algo por desmarcarse de su omnipresente influencia. ¿Lo consiguió? Veamos. *Aún no* es distinto de *Palabras a la oscuridad* porque acentúa sus presentimientos y certezas más sombrías y las empieza a conducir hacia un extremo cada vez más reñido con la existencia engañosa que proclama determinadas esperanzas y

placeres (esencialmente, los del amor). Podríamos decir: si el amor fracasa, si no dura, si se refugia miserablemente en la engañosa memoria, entonces la vida fracasa también y apenas merece la pena ser vivida. Esta estructura condicional está ya en *Palabras...*, pero en *Aún no* acentúa sus extremos y empieza a manifestar una incompatibilidad creciente entre el hombre brinesiano (la voz que habla en esos poemas, el hombre profundo que asoma a ella) y la vida en todos sus extremos. Quevedo, en vez de Garcilaso, hace su aparición triunfal en este libro y con él todos los desgarros imaginables e incluso las torsiones expresivas más atrevidas («Pues nada fue me borran, / y al vacío retornará el vacío» («Reminiscencias»). Una atmósfera tenebrosa se enseñoorea de este libro de tal modo que la vida parece más asediada que nunca, como si careciera más que nunca de sentido. Emblemas barrocos campan aquí por sus respetos: el vacío, la noche, la nada, la muerte, la sombra, el frío, el tiempo.

Y también asistimos a la proliferación de una figura como el oxímoron y al constante frenesí dialéctico de las antítesis y a ciertos usos gramaticales que desafían la sintaxis habitualmente calmada y ordenada de Brines, solo violentada —pero suavemente— por el uso frecuente del hipérbaton. Esa es la progresión de este libro en relación con el foco orientador que supone *Palabras...*: se acentúan los tonos sombríos, gana terreno la noche —símbolo de la negación de la vida— y el tiempo se afianza como fuerza máxima de la destrucción de los paraísos y sueños humanos. A ese oscurecimiento progresivo lo hemos situado bajo el paraguas protector de Quevedo —la sección («Composición de lugar») de poemas satíricos también lo confirma— y, en general, del espíritu del barroco hispánico. Góngora también podría ayudarnos en este punto: todas las maravillas de este mundo acaban en progresivas aniquilaciones que terminan en la gran nada triunfadora, el verdadero fin de todos los sueños humanos.

La antítesis que arma buena parte de toda la poética del Barroco también vive en esta poesía cada vez más extrema: la vida no puede con la muerte, los logros no pueden con el tiempo, la luz fracasa ante la noche, el amor pierde su partida con el tiempo y acaba en soledad, la casa fracasa ante el vacío, el olvido desbanca a la memoria...

Los poemas de amor y sexo siguen ocupando el espacio central de este libro, pero lo hacen de una manera más tensa que en el anterior y, además, son mucho menos numerosos (Brines ha cedido ante el autocontrol, podríamos decir). El sexo canalla, bajo, sucio, sublime y asqueroso a la vez, hace acto de presencia por primera vez y representa uno de los flancos confesionales más explícitos del autor. La biografía vuelve a afirmarse a sí misma, mas lo hace desde la fuerza de las transformaciones poéticas, creando espacios simbólicos de suma fuerza y valor (¿nos acordamos de Passolini?). Esos espacios dependen, sin más, de la fuerza de convicción de los asertos poéticos, evidentemente incompatibles con la trivialidad testimonial o con cualquier clase de pretendido y plano realismo. La tentación del suicidio, la extrema soledad, la desolación más absoluta, el vacío más grande, la tristeza más honda, el desamparo más radical: toda esta cohorte de experiencias no viven del mero afán declarativo, sino de una asombrosa tersura poética y de la creación de un interno dramatismo que es señal de verdad profunda (impostores fuera: la poesía no os necesita para nada). Veamos este ejemplo: «Hace tiempo que callo, / y son tristes las noches de nuestra juventud, / y el alba llega muerta. / 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 solo un muerto lo hubiese de habitar». La fuerza de la poesía de Brines radica en la creación de estos espacios desolados en los que se dirime el sentido de una existencia errática y desamparada. La capacidad de hacer

que la muerte viva anticipadamente en la vida es una de las señales de grandeza (aunque nos parezca sumamente amarga) por una sencilla razón: es un salto en el vacío que requiere soportes sólidos en la propia existencia, credenciales de primera categoría, y, si no, se convierte en un vulgar y falso coqueteo con el abismo que delata trampa e impostura. Brines sortea siempre ese riesgo y hace que sus palabras lleven la carga poderosa de una experiencia íntima y profunda.

La sensualidad apropiativa y dulcificadora tiene un asiento limitado en este libro, pero se condensa en pasajes de un fulgor intachable (herencia siempre de la infancia que alienta en la sombra hondas capacidades de supervivencia y aceptación de la vida). Versos como los siguientes dan fe de un poeta de altura, con la lección bien aprendida del mejor romanticismo: «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. / Recogí mucha luz, y la devuelvo / amada, y más oscura, / a la abierta región que ella renueva» («Dialogante hedor»). Además, en este libro se abre paso una nueva identidad que crecerá en libros posteriores: la voz se nombra a sí misma y se autocalifica con denominaciones que le asignan un lugar marginal en el mundo. «El desterrado», «El extraño» son algunos de esos nombres que más adelante crecerán y se enfrentarán a espejos creadores de extrañeza y de nada (Cernuda viene a nuestro recuerdo: ¿qué inmensa extrañeza dibujó en la entraña más profunda de su poesía?, ¿qué grandeza generó allí ese poeta autorretratándose con tan abismal descarnamiento, poniéndonos donde debe ponernos siempre la poesía: en el lugar de la verdad, jamás en el lugar de la mentira cochina?). También se esboza en este libro una teoría de la escritura poética que seguirá en libros posteriores, siempre acentuando la negación o inutilidad en el seno de la afirmación y validez: «... escribo versos / en la huérfana no-

che, / en el naufragio del amor. / No sé por qué os convoco, / testigos de mi dicha, falso pretexto, / de un creador de palabras de sombra. / El día aquel lo destruyó el silencio, / y no ha quedado nada para nadie». La escritura se contagia de la vaciedad de la vida, pero, como la vida, no es abandonada. La vida fuerza a seguirla y hasta a amarla a pesar de todo, exactamente como la escritura impone su ley sobre quien haya sido elegido por ella (no nos engañemos: la poesía elige a sus mejores intérpretes y seguidores). Tal vez sea ese el sentido último de la poesía de Brines: nunca abandonamos aunque debiéramos hacerlo, siempre reincidimos aunque no debiéramos hacerlo. ¿Por qué? Porque «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» («Sueño poderoso»). Las palabras son «máscaras de vida», pero no exactamente vida: son sustitutas, no realidades plenas, aunque tengan un brillo que las hace atractivas. ¿Esa es la precariedad de la poesía que proclama el poema «Noche»? ¿Por qué, entonces, seguir escribiendo? Por una razón relativamente sencilla: porque la poesía da un sentido a la existencia del que carecería completamente en su ausencia. Para un poeta como Brines —¿para cualquier poeta auténtico?— la poesía es una profunda razón de ser, aunque, desde su mismo seno, pueda llegarse a poner en duda (relativamente) su capacidad salvadora (es decir, su capacidad de ser una realidad absoluta que se sobrepone a cualquier otro competidor —la vida misma— y adquiere ante él un valor superior).

SIETE

Esta teoría poética continúa en *Insistencias en Luzbel* (1977), especialmente en un poema —el que cierra el libro— titulado «El porqué de las palabras». Empieza así ese

poema: «No tuve amor a las palabras; / si las usé con desnudez, si sufrí esa busca, / fue por necesidad de no perder la vida, / y envejecer con algo de memoria / y alguna claridad». En estos versos está la entraña del pensamiento brinesiano sobre la palabra poética: pura contradicción, pura lucha interna, exactamente igual que la vida de la que se hace eco y símbolo. No ama a las palabras, pero esas palabras son casi la única posibilidad de no perder la vida. La palabra poética no sería necesaria si la vida, en su plenitud, bastara, mas como la vida se desploma y se deshace, la palabra poética busca su lugar en la comprensión de ese suceso que es tanto enaltecimiento como puro fracaso. ¿Entonces? Brines no cede en su visión última pesimista de la poesía misma, pero, a pesar de todo, no nos convence del todo. El lector no se resigna a dejar de atribuir a su palabra una misión esencial, de la que es testimonio su propia obra. Estaríamos así ante una de las contradicciones más flagrantes que se dan en esta obra: la poesía es alta en sí misma, puesto que es un logro en sí misma e impone su fuerza casi con naturalidad, pero su autor pretende negar valor a esa obra, puesto que en su raíz está su fracaso. ¿Por qué? Porque su máxima justificación —la vida misma, de quien pretende ser intérprete— es un fracaso en sí misma. La poesía no puede valer más que la vida, ya que la vida es un valor superior en sí misma. Pero, puesto que la vida no alcanza a ser lo que promete ser, su intérprete, la poesía, lleva en sí misma el estigma de ese fracaso. Pero el lector no piensa exactamente así (y tal vez Brines tampoco): la fuerza de la poesía radica en ser testigo elevado de las máximas posibilidades y fragilidades de la existencia.

Insistencias en Luzbel —ya lo hemos advertido— es un libro en cierto modo desequilibrado. Sus primeros compases parecen sugerir un cambio de tono, aunque no un cambio de preocupaciones. Un lenguaje más abstracto e intelectual rompe con las habituales y cálidas armonías brinesianas. Se

diría que Brines deseaba un cambio en la misma entraña de su expresividad, pero sin renunciar a los motivos que justificaban desde el comienzo su empeño poético. Tal vez el contagio —exitoso entonces— de la poesía de Valente alentaba ese viraje. Mas lo cierto es que abandonó pronto esa senda y retornó a su registro más inconfundiblemente propio en la segunda parte del libro para no abandonarlo jamás hasta el final. Ya hemos dicho que en los creadores auténticos los cambios deben darse en la propia intimidad de su obra, siguiendo las leyes calladas que ella misma impone, pero sin violentarlas artificialmente, por razones ajenas —del tipo que sean— a esa silenciosa evolución interna. La obra de Brines cambia y evoluciona, aunque sosegada, calladamente, con un sigilo profundo y revelador que hace de su poesía un verdadero monumento a la discreción artística, al temple sereno que nace de una verdadera confianza en la única razón de ser de una obra poética: revelar una intimidad que ha sido capaz de hacer frente al mundo y a sí misma con una singularidad inconfundible.

El propósito de *Insistencias en Luzbel* se afirma con claridad en uno de esos sentenciosos pórticos con que Brines anuncia algunas líneas esenciales de sus libros: «Descifremos el mito: / el Ángel es la nada; / Dios es el engaño. / Luzbel es el olvido». La nada, el engaño, el olvido: tres encadenadas negaciones formuladas asertivamente y atribuidas a tres protagonistas del universo celestial católico, cuyo eje y centro —Dios mismo— es considerado un «engaño». La nada del ángel —el bien simbólico—, más el fiasco de Dios —quien debiera ser el otorgador de sentido redentor a la existencia—, dejan paso a la conversión de Luzbel en el olvido, una palabra central en el universo brinesiano entero porque tiene como misión negar la viabilidad de la memoria misma, uno de los refugios consoladores más acreditados con que los hombres luchan contra la ley del tiempo arrasa-

dor. Estamos ante emboscamientos simbólicos que, con un tono en cierto modo novedoso, cercan de nuevo los característicos combates brinesianos. Decimos «combates» y decimos bien, pues su poesía es también una lucha por aceptar un hecho indiscutible —la vida es inmensamente prometedora— sin poderlo hacer del todo, pues al mismo tiempo es también inmensamente defraudadora. Si la vida es una promesa que confirma con hechos su genialidad realizativa —el amor, los paisajes amados, el sentimiento de eternidad paradisíaca—, podría disponer de un refugio consolador para cuando se retiran sus dádivas y crecen sus abrojos. A ese refugio le solemos llamar memoria, pero —como ya hemos visto— Brines no tiene buenas relaciones con ese granero de vivencias atesoradas. Frente a él se erige Luzbel convertido en olvido e identificado con el Ángel —«mas Luzbel sí es el Ángel»—, previo proceso de corrupción promovido por el engaño. Luzbel es también la nada: «cuando deseamos la nada, estamos inventando el olvido». ¿Y por qué necesitamos esa nada que es el olvido? ¿Por qué no nos conformamos con la memoria y sus confortadoras reminiscencias? Porque en Brines hay un anhelo infinito de realidad y de durabilidad. La vida tiene que ser siempre lo que es en sus momentos más altos. Nunca debe decaer ni degradarse. La vida merece ser eterna, pero el problema es que es esencialmente temporal. En vez de aceptar una solución menor —la memoria sería eso—, Brines se rebela y decide cortar por lo sano: si fracasas y no duras, mejor el olvido, la nada total.

Pero, al mismo tiempo— ¡oh pugnas y contradicciones brinesianas!—, el olvido, tal como se afirma en el poema «Identificación en un espejo», «es inocencia, también serenidad; / lo que una vez tuvimos, el bien mayor y más perecedero, / y aquello que tras su pérdida anhelamos / es la compensación de los vencidos». Es decir, en el olvido está la huella de la vida suprema y eso es lo que le hace metafísicamente complejo y

vivencialmente desgarrador. Anhelamos olvido porque ¡amamos inmensamente a la vida! Si amamos inmensamente a la vida porque hemos conocido a fondo sus frutos, desearemos siempre volver a sus fuentes originarias. Es decir: el olvido es una solución precaria y a regañadientes y nunca aplaca del todo la necesidad de negarlo. Es una solución imposible e incompatible con la vida misma. Nadie puede olvidar. Brines, tampoco; o, mejor dicho, su poesía tampoco olvida. De ahí la insistente necesidad de regresar a la vida que hay en ella.

Eso es lo que ocurre con la segunda parte del libro, titulada —paradójicamente— «Insistencias en el engaño». Pero la paradoja —como la antítesis— es una figura activa en la poesía toda de Brines, esencialmente paradójica y desgarrada por su entraña antitética. Como hemos visto, el engaño es el gran corruptor capaz de convertir al olvido —Luzbel— en la nada misma —el Ángel—. El engaño es el descubrimiento progresivo de la gran decepción: los paraísos humanos no son estables y duraderos, puesto que son tiempo. Por eso son engañosos. Vivir es necesariamente conocer esa doble faz: la cumbre y la caída; la verdad y el engaño. La verdad es el amor logrado y la infancia ganada; el engaño es descubrir que tras la infancia viene el tiempo y tras el amor el fracaso. Vivir es insistir en el engaño. Escribir poesía es insistir en esa dimensión esencialmente engañosa de la existencia. Pero, puesto que la paradoja es consustancial a la existencia —y a la poesía que la revela—, insistir en el engaño es también insistir en la existencia gloriosa. Solo si comprendemos esa faceta en profundidad, comprenderemos igualmente lo que quiere decir —también en profundidad— el engaño en la particular acepción que da Brines a esta palabra. Y recordemos de paso que a los poetas les corresponde reinventar las palabras de la tribu haciendo que resuenen en ellas significaciones mucho más profundas que las que suelen tener en los usos habituales de la lengua.

Por eso el paraíso abre sus puertas en esta segunda parte del libro con un gran poema titulado «Mis dos realidades». Ese paraíso recibe uno de sus nombres clave, inocencia, además del ya conocido, infancia, y del que en realidad es un atributo. Lo que rodea a la inocencia y lo que ella produce es grandioso e inmortal. Inmortal: esta es una de las claves del universo brinesiano. Ajeno a la muerte, desconocedor del tiempo: eso es lo inmortal. La infancia experimenta la inmortalidad y por ello dota a la existencia de un significado problemático. He dicho experimenta y eso significa algo parecido a una revelación y a una inmensa emoción. Revelación y emoción surgen unidas al unísono en la experiencia poética. La experiencia de la inmortalidad es una realidad vivencial acompañada de un profundo estremecimiento duradero. Ya no hablamos únicamente de palabras, sino de hechos profundos del espíritu. Pero también es verdad que esas palabras son reveladoras y auténticas porque proceden de esa experiencia profunda y auténtica. ¿Cómo convivir con esa experiencia desde el conocimiento de la mortalidad, el otro gran descubrimiento que se va abriendo paso en la vida del hombre? Esta es otra de las vías de agua que se abre en el universo brinesiano: conocemos la inmortalidad y luego ¡nos la quitan! Inaceptable robo que provoca esos constantes vaivenes en su poesía entre el retorno reconquistador de la eternidad y la aceptación de los hechos tal como son. ¿Quién puede quitarse de encima la conciencia de la mortalidad? ¿Hay una realidad humana con más inaplazable fatalidad que la muerte misma? Pero esta claudicación —fuente del nihilismo y la desesperanza brinesianas— no logra impedir que retornen con fuerza esas experiencias vinculadas a la infancia y cuyo logro máximo es el de ser inmortales. Por eso en el poema citado abre sus puertas la inocencia, otro genial descubrimiento de infancia, esencialmente vinculado a la mirada. Con la inocencia el

hombre brinesiano sabe que el mundo es un milagroso don (algo parecido ocurría en la poesía de Claudio Rodríguez). La constatación de ese don es uno de los flancos supremos de la poesía de Brines y reaparece cuando menos se le espera, atenuando desesperaciones y rasgaduras o sencillamente invocando el derecho de las cosas a seguir siendo lo que son, puesto que lo que son tiene su origen en aquella mirada primera de la infancia (ontológicamente suprema). Sin embargo, como sabemos y acabamos de decir, una ley inflexible rige el ordenamiento de este mundo: la inocencia, fuente de inmortalidad, tiene su contrapunto en el sentimiento contrario, la culpabilidad mortal. A partir de aquí, esta segunda parte del libro explora ese permanente vaivén, aunque recalando con mucha más frecuencia en los lados oscuros del nihilismo y la aniquilación. Por eso ahora entendemos mejor que esta sección del libro se titule «Insistencias en el engaño».

El amor se debilita asombrosamente y hasta su fuego pasado parece mera inexistencia: «Si contigo el azar fue tan benigno / extrema su rigor con quien recuerda / una tarde tan larga en Bath, / que penetró en la noche, hasta las luces rotas de lo eterno. / Aquella habitación que, acaso, guarda ahora / solo el recuerdo vivo de un único habitante: / ese que contemplaba, desde un lecho vacío, / la escasa realidad de un destruido fuego» («La realidad no permanece»). Incluso las experiencias más plenas, reducidas a mero presente no socavado por futuras demoliciones, se atascan en los consabidos tejidos paradójicos brinesianos: en el poema «Trastorno de tormenta», el amor físico es recreado en un escenario de contagiosa plenitud. Diríamos, con cierta simpleza: todo acaba bien, alegrémonos de esa dicha, hagámosla nuestra, querámosla vivir también nosotros (¿la hemos vivido ya alguna vez?). Sin embargo, el verso final es desconcertante: toda esa plenitud ha quedado grabada en unos ojos «inmortales y ciegos». Inmortales, sí, pero —oh innecesaria restric-

ción y negación— ciegos también. ¿Ya no verán más? El puro sexo callejero desencadena amargas añoranzas y orgullosas reivindicaciones contra la sociedad biempensante que necesita al vil para conformar su hipócrita virtud (Cernuda cerca, muy cerca): «Sales de ti, la noche te golpea; / llega el remordimiento / como única moral de un ser que apenas vive. / Inhóspito es el mundo: las creencias, / el arte y el amor, / la casa en que te aíslas, el espejo, / el cuerpo dócil donde está tu vida. / Te haces daño, y no hay ser a quien ofendas / más allá de ti mismo / y eres el testimonio de una inútil verdad» («Noche de la desposesión»). Por su parte, la casa (la residencia mítica que origina múltiples secuencias de pletórica aproximación al mundo) se hace cada vez más inhóspita y en ella habita el Extraño: «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... / 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» («El extraño habitual»). Y la soledad —vieja y poderosa conocida— acrecienta gigantescamente su sombra: «Entra en la casa aún, cierra el postigo: / nadie te espera ya, y a nadie esperas» («Continuidad de las rosas»).

OCHO

Frente a ese panorama desolador, *El otoño de las rosas* (1986) supone no un viraje, pero sí una especie de aquilataamiento soberano de los timbres, una especie de soberbia modulación nueva de los compases, hasta tal punto que la melodía que surge de este extraordinario libro parece nueva, aunque no lo sea del todo en absoluto. En este libro se nota como un crecimiento del saber poético y quizá

como una grandeza estoica mezclada con irrenunciabiles dosis de una sensualidad cálida y envolvente, literalmente hechizadora y además siempre sujeta a las pautas de una moral oculta, la de quien, desde el paisaje amado, no deja de preguntar al mundo sobre lo que es y significa. Elementos contradictorios se entremezclan constantemente y crean un universo pletórico de riquezas y armonías, incesantemente adulator y desafiante, pero sin ceder un ápice en la serenidad clásica de abordar los páramos y paraísos humanos. En este sentido, este libro es la obra máxima del arte brinesiano: vuelve la tonalidad clasicista y prosigue el desvelamiento de las claves de una existencia que no renuncia a precipitarse en los abismos de la noche, pero que tampoco da la espalda a escalar las cumbres de la luz. Quizá en este aspecto es el libro más equilibrado, el que más ecuanimemente acierta a plantear lo que desde el comienzo Brines ha querido plantear: la vida es un vil engaño, pero también es un don supremo. Aceptar que es un engaño no quiere decir que renunciemos a recordar que asimismo es un don. Entre estos dos movimientos crece sin cesar este libro glorioso, uno de los mejores de la poesía española de los últimos cincuenta años (¿quién compite claramente con él? Poquísimos candidatos veo en el horizonte).

El don en este libro se expresa repetidas veces con el reconocimiento —una vez más— de la infancia y la Inocencia como plenitudes absolutas de la vida desde las que se atisba un sentimiento de eternidad, desgraciadamente sometido a la labor de zapa del engaño: «Aquí, en este lugar, supo mi infancia / que era eterna la vida, y el engaño / 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 soy yo / recuerda, como un sueño, que fue eterno» («La fabulosa eternidad»). Quizá la nueva modulación de que hablaba antes se

manifieste en el ahondamiento y aceptación de esta cuestión, que desemboca en altos timbres poéticos, de una calidad y hondura inusitadas. Veámoslo en este gran poema titulado «Días de invierno en la casa de verano»: «Olorosa la noche, / llena de estrellas bajas y de fuego, / era el espejo ardiente de mis ojos. / En el tiempo feliz no había muerte, / y juntos la pureza y el pecado / descubrieron el mundo más dichoso. / No había aún vergüenza de los años, / ahora que ya conozco que la muerte / existe y nada sabe. / 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». El poema pudiera haberse titulado exactamente así: «Secreto entusiasmo de haber sido», pues eso es lo que revela al hurgar introspectivamente en el drama humano con menos aspereza que otras veces y con más aceptación de la existencia que nunca. El entusiasmo de haber sido rescata a la vida de las sombras nihilistas, el verdadero gran enemigo que avanza en esta obra con la ambición de ganar la partida a cualquiera que se le oponga, por muy fuerte que sea. Sin embargo, como sabemos por los libros anteriores, en el mundo de Brines no hay fácil resignación. Si la nada avanza, también le sale al paso su gran contrincante, la realidad grande, la que enriquece la vida de plenitudes irrefutables (¿quién las puede negar?).

Por la mirada⁸ podemos hacer que la realidad vuelva a cobrar un protagonismo no menoscabado ni agrietado ni roído ni menospreciado por el intransigente desengaño que procede de la experiencia decepcionada. Por la mirada el

⁸ Cfr. F. Brines, *La certidumbre de la poesía*, ob. cit., pág. 35: «En mi caso, la imaginación es primordialmente visual, tanto si su ejercicio se dirige a la luz del mundo exterior, como si se dirige a la oscuridad interior, en pos de su desvelamiento... Yo sé muy bien que el poema lo busco, no solo con las palabras, sino con la mirada».

mundo vuelve a ser con una integridad llena de plenitud y de misterio, entre otras cosas porque nos devuelve a la infancia y, con ella, a la inocencia y a los sentimientos de plenitud y eternidad (que son formas de divinidad: «Y porque miramos somos también divinos»): «Te quiero amar, tocar en ti mi carne / que apagaron las noches, recobrar, / si es posible, aquel sabor gastado / de la vida, aquel viejo esplendor / del mar y de la luz y de mi cuerpo. / A fuerza de tenerte, y de mirarte, / que me devuelva el mundo mi mirada / y yo devolveré su luz al mundo» («Un olor de azahar»). Sin duda, esa Luz real y mítica a la vez es en buena medida el catalizador de estos milagros perceptivos que —por sí solos— justifican vivir: «Yo reposo en la luz, la recojo en mis manos, / la llevo a mis cabellos, / porque es ella la vida, / más suave que la muerte, / es indecisa, / y me roza en los ojos, / como si acaso yo tuviera su existencia» («Lamento en Elca»). Por lo tanto, ¿cómo renunciar a esos dones a pesar de que estén permanentemente amenazados por la muerte y el tiempo? La existencia brinesiana se puede interpretar como un intento de recuperar esa grandeza, aun a sabiendas de que el engaño —con cualquiera de sus rostros— acecha y puede imponer su ley. Tras esa gloriosa alabanza de la luz, como una encarnación suprema de la realidad metida en los ojos, viene su contrafigura en forma de soledad. El despojamiento ha implantado su ley: «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». Pero el final del poema abarca todo el dominio de la aceptación de la vida, a pesar de todo, aun contando con las medias tintas del escepticismo y el descreimiento: «Nutridos de este ardor nazcan los hombres, / ... mientan felicidad / y afirmen su inocencia, / pues en su amor no hay culpa y no hay destino».

Ya hemos dicho que en esta poesía los despojamientos avanzan y se hacen fuertes sin cesar. Las uniones amorosas son mucho más precarias que aquellas uniones de infancia con el universo y de ahí el abatimiento, pues, tras el entusiasmo sexual y la hipnosis amorosa, viene siempre el extraño vacío asolador, esa forma de verdad que adquiere tanta fuerza en Brines y una de cuyas caras es el olvido, el viejo conocido triunfador, frente al que la pobre memoria tiene muy poco que hacer. «Existe otra verdad en el vacío, / y yo seré el vacío y la verdad, / mas no quites el aire de tus labios / de mi oído, y déjame aún tener / tu sombra entre mis manos apagada. / Cuando llegue el olvido, la memoria / rastreará la dicha para nada» («Un olor de azahar»).

En un sesgo baudelairiano prodigioso —Baudelaire se introduce más de una vez en este libro—, Brines devuelve al lector la obligación de saborear con él la hiel y la miel del sexo rápido, puesto que en ese sabor reside uno de los significados de la vida: «Este sabor que tanto me ha negado [el del deseo voraz] / quiero dejarlo aquí, que tú lo lleves / (mi secreto lector) hasta tu boca, / y así sepas conmigo qué es la vida» («Reencuentro en un Viernes Santo»). Pero no por demoledoras estas experiencias provocan la necesidad del renunciamiento total. Algo hay en ellas de necesidad y de verdad, sencillamente porque son expresiones de la vida en toda la amplitud de sus registros e intensidades. Con el símbolo «rosa negra» Brines alude a ese lado oscuro y necesario de la existencia y apela a él como justificación ética. Las rosas del mal también nos exigen entrega y fidelidad, y a ellas debemos un sabor intenso de vida al que no podemos renunciar. Magistralmente lo dice así: «Todas las noches de mi vida, envejeciendo, / son una infame rosa negra, / son una rosa negra y solitaria, / una encantada y desvalida rosa. / Si volviera a vivir, yo quisiera aspirarla / de nuevo sin piedad, / pues por ella existí, aunque me devorase» («La rosa de las noches»).

En definitiva, la existencia oscura también lo es todo porque, sencillamente, existir es en sí mismo una rara, gozosa y sufriente grandeza.

Otra de las caras del abatimiento brinesiano es el descubrimiento de la radical extrañeza ante el mero hecho de existir. Sentirse extraño ante la vida significa situarse en sus afueras y no reconocer nada de lo que la constituye. Y, aún más, en este proceso de desligamiento se llega a un punto extremo, todavía no rozado con anterioridad: ya no se trata de extrañeza, o destierro, sino, sencillamente, de *no ser*. En un gran poema —«El ojo solitario de la noche»— se dice claramente: «Escribo estas palabras, y no entiendo / por qué tan solo soy (yo que no soy) / la confusión de unos sordos sonidos». También el destierro encaja como experiencia profunda de despojamiento en el hombre brinesiano. Estar lejos del amor y de la belleza es una forma de destierro, tan penosa como cualquier otra forma de desposesión: «Y porque estás ausente, eres hoy el deseo / de la tierra que falta al desterrado...» («El más hermoso territorio»). Los ecos cernudianos no anulan la grandeza de las creaciones de este poeta sujeto a un rigor interno que no logran desmentir sus acuciantes sensualidades. Ya lo dije páginas arriba: la sensorialidad de Brines no es un fin en sí mismo de corte esteticista. Muy al contrario, se integra en un discurso de amplio espectro en el que, en definitiva, se dirime el sentido o sinsentido de la vida humana. Puesto que la respuesta a esa pregunta implícita no es uniforme ni unívoca, la poesía de Brines se engrandece constantemente con sus intrincadas y contradictorias graduaciones, formuladas sin estridencias, emboscadas en la sinuosidad de su constante enfrentamiento consigo mismo (la única fuente de la verdadera poesía, según Yeats).

La poesía no perdona a los impostores, puesto que ella misma es el juez de quien se atreve a adentrarse en sus do-

minios. Permite a todo el mundo hablar en su nombre —es así de generosa—, pero al mismo tiempo desvela sin miramientos las falsedades de quienes usan su nombre en vano. Brines sale bien parado de este juicio interno e implacable. No ha usado el nombre de la poesía en vano, aunque, en ocasiones, haya renegado de ella, puesto que ha descreído del mundo (y la poesía interpreta el mundo, no vive de la nada ni de abstracciones inencarnables). Los nombres que Brines ha ido poniendo a su experiencia del mundo y de la vida son testimonio de una radical verdad, porque el lenguaje en el que esta vive así lo manifiesta. El lenguaje es el emisario y el expendedor de certificados: quien lo usa para decir una verdad profunda sale bien parado y el lenguaje obedece ante esas exigencias (aunque no siempre dócilmente, o ni siquiera nunca, dócilmente). El lenguaje poético de Brines no engaña nunca, sino que dice: aquí vive una verdad que ha sido digna de ser comunicada para entender mejor la vida de un hombre que, en cierto modo, y gracias a la lectura, es la experiencia de muchos hombres. O, dicho de otro modo: el lector de Brines conoce mejor la experiencia unitiva con el mundo y sabe que su lenguaje incluye en cierto modo sus propias experiencias (¿quién no posee esa infancia de eternidad nunca arrebatada gracias a esas reencarnaciones lingüísticas? ¿Quién no posee su Oliva íntima redescubierta gracias a las palabras de este poeta?).

El lector de Brines conoce mejor la experiencia del tiempo usurpador porque, en alguna medida, también es suya: ¿quién no ha experimentado en su existencia que los paraísos son endebles y corren grave riesgo de caída y putrefacción? ¿Y quién no sabe que el amor deja a su paso con frecuencia acumulados cimientos de cenizas que solo hablan de pasiones consumidas? Pero solo porque son verdad esas experiencias viven en el lenguaje y, gracias a él, viven en el lector. De lo contrario, la poesía ya habría dictado su sentencia: falsedad, impostura,

malas artes, has usado mi nombre en vano. No perdurarás en la memoria de los lectores.

NUEVE

La verdad brinesiana no termina con *El otoño de las rosas*. Casi diez años después —plazos cada vez más largos, buena señal de prudencia y paciencia— apareció, con título no menos revelador que el anterior, *La última costa* (1995). Después del acabamiento otoñal de las rosas de la vida, el último trayecto envuelto en espesa niebla, la última costa a la que llegará nuestra embarcación maltrecha, la de nuestra vida definitivamente derrotada. ¿O no es la muerte la expresión máxima del fracaso humano cuando no hay creencias religiosas que den otro sentido a esa experiencia máxima de aniquilación? Como veremos, en Brines, poeta que hace suya la tradición pagana mediterránea grecolatina, Dios no existe o, de existir, es ajeno a estas tribulaciones humanas del existir y dejar de existir. De ahí que *la última costa* sea en verdad la *última* y, además, envuelta en la espesa niebla del no saber y, probablemente, de la radical inexistencia que nos espera más allá de la muerte.

A primera vista pudiera surgir una duda en medio de estas facilidades transparentes, habituados a encriptamientos mucho más rentables en poetas que no ceden a simbologías accesibles. ¿Por qué facilitar de antemano tanto las cosas? Pero, una vez más, Brines no falla en sus decisiones. Los símbolos al alcance de la mano no son desembocaduras fáciles ni fáciles presagios. Para llegar a su entraña hay que embarcarse en un recorrido lleno de escarpaduras existenciales que ponen al límite la capacidad humana de hacer frente al significado de la vida propia. Escarpaduras aquí no quiere decir lenguaje extremadamente hermético o áspero, porque

Brines no abandona sus convicciones básicas en cuanto a la expresión adecuada de su mundo íntimo: léxico poco o nada restrictivo, cadencias rítmicas suaves y delicadas, símbolos parcos (la luz, la noche), retórica elegante y austera. Escarpaduras quiere decir camino difícil hecho de complicadas y enfrentadas vueltas y revueltas; e incluso quiere decir camino que no lleva a ninguna parte o que lleva a una parte árida e inhóspita, la última costa envuelta en niebla adonde nadie querría ir de su propia mano. El lector, en efecto, tiene la impresión de que este último camino es sumamente tortuoso y escarpado al tiempo que está surcado de grandes luces a punto de apagarse o apagadas del todo.

La luz de la infancia fulgura como acostumbra y contiene eternidades en su seno, pero con frecuencia parece demasiado lejana y es incapaz de reencarnarse en presentes imbuidos de parecido sentimiento de posesión y enaltecimiento. Así lo predica el segundo poema del libro, «Los espacios de la infancia». El punto de partida es la demarcación de un tiempo lejano, que es el de la infancia, en el que se produjo un asombroso milagro que Brines —a través de su voz poética— formula de dos maneras distintas: interrogativa y asertivamente. En el primer caso, la interrogación retórica nos aproxima a hechos cruciales: la infancia era la realidad (término nuevo, usado con mayúscula inicial) y en ella existía el ser eterno porque el tiempo no existía en ella: «¿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?». La segunda manera de formular este milagro es una recuperación, entre paréntesis, de una experiencia de infancia, dotada de esa cualidad fascinadora de las recreaciones perceptivas brinesianas, intensamente sensuales pero no esteticistas (jamás esto: Brines vive lejos de los lujos ajenos a cualquier verdad moral y existencial): «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? / Más súbita, una abeja, / que es zumbido del mundo, / ronda las ramas bajas, y acecho su presencia. / Todo es igual a mí, todo es un mismo Dios, / solo 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 el 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 poema sigue en parecido tono de éxtasis y asombro y felicidad: «No hay tiempo, solo espacios. / Y todo allí vivía: el mundo descubierto / y el ser, aquel asombro». Pero ahora los tiempos verbales nos alejan hacia el pasado, y el déctico «aquel», también. El final próximo del poema marca la pauta de todo este libro (en engarce claro con los anteriores: aquí no hay sorpresas): «¿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». La experiencia regresa, la memoria es ahora triunfal, el presente es el pasado, pero, por desgracia, la duda se instala en la conciencia perceptiva y un sentimiento fatal de pérdida se apodera de la rememoración. Quiero recobrar la melodía, mas «todo se me pierde». La clave está en este sentimiento de pérdida e imposibilidad que deja el terreno libre a un creciente sentimiento de nada y de deseo de nada, de verdadera y absoluta aniquilación. El último viaje, el presentimiento de la muerte, es el cumplimiento de ese deseo, y mejor si tras de ella solo existe la niebla.

• Puesto que la muerte se anuncia como curación del gran engaño de la existencia, sale al encuentro de la voz luchadora que vive en estos poemas una posible solución al des-

consuelo de la simple y —no nos engañemos— trágica nada. Brines pretende apropiarse de un cierto epicureísmo, pero no lo consigue. Según Epicuro, la muerte es siempre la muerte de los otros, no la nuestra (puesto que no la sentimos del todo). No, no es posible, esa no es la solución, parece replicar Brines. Podría serlo, incluso este universo ocasionalmente sensualista podría ampararse tranquilamente en esa tranquilidad y serenidad epicúreas. Pero no lo consigue.

Un aliento trágico enhebra estas últimas secuencias de la poesía de Brines y en ellas aparece Dios de vez en cuando, pero sin que sea capaz de aportar nada que calme la ansiedad derrotada de la voz. Por el contrario, Dios se suma tranquilamente al erial, forma parte de él, es indiferente al drama humano, es ciego, está demasiado lejos como para que el hombre brinesiano pueda refugiarse en él. El ateísmo de Brines, sin embargo, no se apoya en la indiferencia y en la fatalidad, sino en una acusación grave, de estirpe podríamos decir *existencialista*: ¿cómo es posible que la vida sea el engaño que es?; ¿cómo es posible que el hombre sea mortal y viva sin cesar la experiencia de la aniquilación de los paraísos de infancia y los paraísos amorosos, los dos grandes paraísos humanos?; ¿cómo explicar tanto fracaso?; ¿cómo un Dios, de existir, hubiera consentido semejante desposesión y ruina? Pero, al acusar a Dios de ser quien es, en cierto modo se recrea su existencia desde una compleja nostalgia. Si realmente existiera, el mundo no sería como es. O si existes, al ser el mundo como es, no me interesas, y por eso reniego de ti y te rechazo y te convierto en una especie de dios menor, de ínfimo rango. «El sueño es la materia de que el dios está hecho, / y como al fuego el agua la carne lo aniquila» («La carne y el sueño»). ¿Cabe mayor irreverencia? ¿Qué puede aportarnos este dios después de haber sido despojado de todo? En el poema «El largo viaje a Oriente» la conclusión no es muy diferente y se inserta en el reconocimiento de que

la felicidad, ya acabada, testifica que la vida es un engaño y que el mundo «no ha sido». Puesto que nada dura ni permanece, tampoco Dios puede ser (ya que él, de existir, sería la duración eterna): «Y allí, me lo dijeron y nunca les creí, / habita Dios». En el poema siguiente, «La despedida de la carne», al constatar que todo lo vivido se ha convertido en humo e incluso parece imaginado (de puro desaparecido), la acusación se dirige a un pobre dios con minúscula, él mismo objeto del mismo desvanecimiento: «El dios que tanto dio para quitármelo, / y al que nunca recé, ni fui blasfemo, / también se desvanece como si fuese un cuerpo».

El aire de despedida que anega este libro lo invade todo y nos hace pensar en que la ley de la nada invade y anega todos los territorios. Lo vivido y desaparecido parece imaginado, no realmente vivido, como acabamos de ver. Incluso en un gran poema, «Soliloquio para el que lo escuche», que sirve para la reaparición de Quevedo, se insiste en una idea que ya exploramos en libros anteriores: la precariedad humana es tanta que, en realidad, no somos y vivimos trágicamente esa inexistencia: «Sea el orden que exista el hielo solo. / Bébelo tú después, en ese vaso / que llega del infierno lleno de oro: / verás cómo te cura ese cansancio / cuando te dé el sabor de que no somos». La luz deja de ser el símbolo de la explosión vital que infunde en los ojos un sentimiento de realidad profunda y se convierte en una encarnación de la muerte: «He de entrar en la luz, esa luz ciega...», e incluso revela que su esencia más íntima es la inexistencia. El colmo de las negaciones absolutas que se dan en este libro es el de la infancia misma. Hemos visto cómo ese Paraíso fundacional y fundamental también vive la esencial precariedad brinesiana, pero lo ha hecho desde una cierta aceptación de su grandeza incólume (a pesar de todo). Queremos decir: las pérdidas evidentes e indiscutibles no arrasan con el sentimiento pletórico recreado en el poema (véase «Los

espacios de la infancia»). Sin embargo, en el poema titulado «Despedida al pie de un rosál» el paso que se da en la dirección de la negación y el aniquilamiento es gigantesco. Quizá sea el poema más representativo de lo que queremos decir y uno de los mejores de este libro. Su solo y exhaustivo comentario revelaría la clave más profunda que alienta en este libro. En él se afirma la ley total de la ceniza y del engaño, palabras clave en el mundo en ruinas brinesiano. Un comienzo majestuoso abre las puertas nítidamente al drama de la existencia: «Si no hay conocimiento en las cenizas / dejémoslas caer en la belleza frágil / de este rosál que tiembla en el otoño». Así se expresa la poesía de Brines, sin estridencias, con un tranquilo y eficaz simbolismo, sin renunciar del todo a la belleza del mundo. Sin embargo, el poema indaga sin paliativos en el derrumbe de todos los agasajos de la vida, incluidos los del amor: «¿Amar, qué significa, si nada significa?». Si el amor no significa nada, ¿qué puede significar algo en la vida? Nada queda, no queda la fe en nada, solo quedan las cenizas y solo queda amar «el declinar pausado del engaño».

Se diría que en el sistema de las ruinas brinesianas habríamos llegado al final, pero no es así; aún queda un escalón más por subir, el de la máxima degradación o el del nihilismo máximo: el que afecta a la entraña de la infancia y al de sus dones. La infancia vuelve, pero se dice lo que nunca antes se había dicho: que la infancia también es un engaño y que sus dones estaban muertos: «Arde extraña la vida, como si contemplase / en mi extinción la ajena, / y no puedo apartar los ojos de su fuego. / Canta en el aire un pájaro, / el pájaro invisible de mi infancia, / el que entonces cantaba ya sin vida». Al lector le asalta en este punto una sacudida de tristeza máxima, puesto que sabe hasta qué punto la infancia vive en la poesía de Brines como un baluarte en cierto modo protegido de las máximas degradaciones. ¿Cómo aniquilarla de este modo?

¿Por qué hacerlo? ¿Ni siquiera ella es verdad? Esto es lo que cabría decir: en *La última costa* no hay escapatoria y ese es el sentido último de este libro. Y no la hay porque ni siquiera la infancia se salva, como deja claro este poema. Del amor sabíamos que había pocas esperanzas de remontar sus cenizas y soplar en ellas para no encontrar otra cosa que pasión calcinada. Eso lo sabíamos bien, lo veníamos sabiendo casi desde *Palabras a la oscuridad*. *La última costa* lo certifica casi sepulcralmente, con la sombra de la muerte detrás de cada dicho y hecho. El amor sigue abriendo sus puertas a experiencias supremas pero intensamente atacadas desde dentro por sentimientos áridos de inexistencia o autoexpulsión (véanse los poemas «Metáfora de un destino» o «Asilah»). El «expulsado» —en el poema «Asilah»— vive una experiencia sexual plena, pero se siente por su condición desposeído y «arrojado» y, por lo tanto, se sitúa en una inhóspita lejanía con respecto al mundo y a sí mismo. El que busca sexo —«Metáfora de un destino»— está a las puertas tanto del placer que afirma la vida como de la máxima decepción que la niega. Todo esto —decíamos— lo sabíamos, aunque quizá no con este grado de tentación destructiva y nihilista. Sin embargo, lo que todavía no sabíamos es que la infancia también podría ser negada drásticamente y con ella el total paraíso que siempre había representado. Pero en el poema que estamos comentando —«Despedida al pie de un rosal»— no hay lugar a dudas. Los pájaros de la infancia ya entonces cantaban sin vida, también la infancia estaba muerta, ya era ceniza, ya conocía la mortaja antes de tiempo, como en el poema de Quevedo. Por lo tanto, la aniquilación se ha apoderado por completo de este libro como nunca antes lo había hecho.

Una reflexión se impone, una vez más: ¿convencen estas progresiones aniquiladoras? ¿De dónde proceden? La respuesta a estas preguntas está en la raíz última de la valora-

ción que hagamos de este libro y —al final— de toda la poesía de Brines. El crítico afirma: *La última costa* nace de donde nace siempre la poesía de Brines, de una profundidad que la consolida como la expresión de un alma compleja y honda que ha hecho el uso debido de la poesía porque la poesía existe exactamente para eso: para que en su nombre accedan a secretos de misterioso calado ciertos hombres tocados por esa gracia no siempre halagadora. El universo poético de Brines no es cómodo. Su poso último, como estamos viendo, es arrasador y aniquilador, netamente nihilista. Pero la comunicabilidad de esa experiencia implica su desvelamiento mediante la palabra y eso significa una entrega que recibe un premio en forma de obra de arte. La paradoja consiste en que la obra de arte, desde su más íntima entraña, revela un mundo de despojamiento absoluto al mismo tiempo que arrastra a la complicidad lectora más absoluta, al asentimiento más complacido y agradecido. Y no hay la más mínima duda: la palabra poética no engaña cuando se le ha pedido que revele una verdad. Verdad, no tengamos miedo a decirlo, es lo que asoma en este libro por los cuatro costados, una verdad existencial, una verdad estética, una verdad ética. ¿Qué ética? La de la aceptación de un fracaso mayúsculo con la disposición a ingresar en la niebla sin mayores esperanzas de nada. ¿Es eso una ética? Sí lo es, porque uno de los sentidos de la ética es referir cómo se debe vivir y morir sin manchar completamente el sentido de la misma experiencia del vivir y el morir. Vivir habiendo intentado comprender la existencia y morir como consecuencia de ese esfuerzo. ¿No es eso una ética?

La poesía de Brines declara un cierto titanismo derrotado, un esfuerzo descomunal por salvar lo irremediable, un afán por competir con Dios por rehacer el mundo de una manera que lo convirtiera en un verdadero paraíso. Los lectores percibimos ese esfuerzo, es decir, ese afán por hacer de la poesía un medio

para llegar lejos en el conocimiento de lo humano. Y ese es uno de los más indiscutibles baluartes de esta gran obra poética.

Y DIEZ

Han pasado diez años y Francisco Brines no ha publicado ningún libro nuevo. En un reciente homenaje que le dedicó el Ateneo —qué fantástica su intervención recordando a sus amigos, la mayoría poetas ya muertos— se imprimió en el folleto anunciador un poema hasta entonces inédito. Un maravilloso y breve poema, quiero recordar. ¿Un buen anticipo de lo que vendrá? Lo ignoro, y no creo que a estas alturas esa posibilidad sea importante. Brines ya no puede superarse a sí mismo. Puede que tenga entre manos un gran libro y se lo agradeceremos sus lectores. Pero cabría decir que, a despecho de ese futuro regalo, su obra ya está escrita y nada alterará esencialmente sus perfiles. Se trata, como hemos argumentado, de una auténtica obra, de un edificio sólido y muy bien construido, con una estrecha e íntima interdependencia de sus partes, con unos engranajes, visibles e invisibles, que le dotan de una armonía interna poderosa, como si fuera el resultado de un cálculo premeditado. Sabemos que el joven que escribió *Las brasas* no podía tener ningún cálculo en la cabeza que le hiciera pensar en una obra sujeta a un desarrollo de ese tipo. Y, sin embargo, algo tienen las obras poéticas que son «Obra» que nos anuncia una fatalidad por la que, desde el primer libro hasta el último, se crea un sistema interno de correspondencias, desarrollos temáticos, obsesiones simbólicas y registros expresivos que nos hacen pensar en el cálculo y en la premeditación. ¿De dónde surge todo ese entramado? He ahí una de las intrigas más enigmáticas y misteriosas de la creación poética. Una hipótesis: los creadores auténticos conciben en lo

más profundo una misión alentada por un sistema persistente de emociones que son respuestas instintivas al mundo percibido. Ese sistema no cambia sustancialmente aunque el transcurso de la vida aporte luego modificaciones, pero no novedades ni cambios esenciales en ese conjunto de respuestas, codificadas por emociones de vigilante intensidad, al hecho misterioso del vivir. Un hombre es así y así es su obra. El ser de ese hombre que nos interesa aquí radica en la sima individual humana, en la interior lejanía y profundidad de su sentir y conocer. Allí se cuecen sus concepciones y de allí surge su originalidad e individualidad. Así nos imaginamos la génesis de la poesía de Brines: desde lo más profundo del sentimiento al más rotundo de los universos poéticos. Desde el ser al verbo. Ese proceso ya está logrado y cumplido. Nada nuevo podrá alterarlo. Las obras auténticas se bastan a sí mismas. Y Brines ha escrito una obra verdaderamente auténtica que permanecerá para decir que nada permanece. En esta escueta paradoja radica una de las razones de su supervivencia. Sobrevivirá su obra aunque no sobreviva la vida, siempre frágil. La poesía así ha cumplido su misión. Ser fuerte y poderosa, es decir, una razón de más para creer en la existencia humana.

ÁNGEL RUPÉREZ